



HAL
open science

Le public du Festival d'Avignon : des expériences vécues au temps remémoré : une approche communicationnelle de la mémoire individuelle et collective

Lauriane Guillou

► To cite this version:

Lauriane Guillou. Le public du Festival d'Avignon : des expériences vécues au temps remémoré : une approche communicationnelle de la mémoire individuelle et collective. Sociologie. Université d'Avignon, 2020. Français. NNT : 2020AVIG1205 . tel-03142449

HAL Id: tel-03142449

<https://theses.hal.science/tel-03142449>

Submitted on 16 Feb 2021

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.



THÈSE DE DOCTORAT D'AVIGNON UNIVERSITÉ

École Doctorale ED 537

« Culture et Patrimoine »

Spécialité / Discipline de doctorat :
Sciences de l'Information et de la Communication

Laboratoire Culture et Communication (EA 7542)

Présentée par
Lauriane Guillou

**Le public du Festival d'Avignon : des expériences
vécues au temps remémoré.**
***Une approche communicationnelle de la
mémoire individuelle et collective***

Soutenue publiquement le 9 juillet 2020 devant le jury composé de :

Monsieur Emmanuel ETHIS, Professeur des universités et Recteur de l'Académie de Rennes,
Avignon Université, **Directeur de thèse**

Monsieur Damien MALINAS, maître de conférences en Sciences de l'Information et de la
Communication, Avignon Université, **Co-directeur de thèse**

Monsieur Philippe BONFILS, Professeur des universités, Université de Toulon, **Rapporteur**

Madame Emmanuelle LALLEMENT, Professeure des universités, Institut d'études européennes
de l'Université de Paris-8, **Rapporteuse**

Madame Christine DÉTREZ, Professeure des universités, ENS de Lyon, **Présidente du jury**

Monsieur Jean-Louis FABIANI, Directeur d'études à l'EHESS en retraite et Professeur des
universités, Central European University of Budapest, **Examineur**

- Le public du Festival d'Avignon : des expériences vécues au temps remémoré -

- Le public du Festival d'Avignon : des expériences vécues au temps remémoré -

À nos combats silencieux,

- Le public du Festival d'Avignon : des expériences vécues au temps remémoré -

- REMERCIEMENTS -

Je souhaite adresser mes remerciements à toutes celles et ceux qui m'ont soutenue, accompagnée et ont été présents durant mon parcours doctoral et la réalisation de cette thèse.

Je remercie Emmanuel Ethis et Damien Malinas, mes directeurs de thèse, de m'avoir fait confiance pour prendre part à ce programme scientifique sur le Festival d'Avignon, de m'avoir transmis une vision de la recherche sur les publics de la culture et de l'Éducation Artistique et Culturelle.

Je remercie les membres du jury qui ont accepté d'évaluer ce travail, d'y apporter leur regard et leur expertise scientifiques.

Mes remerciements vont à Raphaël Roth et à Stéphanie Pourquoiier-Jacquin pour leurs conseils à l'Université et sur nos terrains de recherche festivaliers. À Virginie Spies, directrice du Laboratoire Culture et Communication où j'ai évolué pendant quatre ans et à Frédéric Gimello-Mesplomb, directeur de l'équipe au moment de mon arrivée en doctorat. À mes collègues Louis Basco, David Bourbonnaud, Émilie Pamart, Nathalie Petiteau, Marie-Hélène Poggi, Jean-Christophe Sevin, et à l'ensemble des enseignants-chercheurs du Laboratoire Culture et Communication et du Département des Sciences de l'information et de la communication. Plus généralement, je remercie l'équipe pédagogique m'ayant formée en Licence et en Master, notamment Geneviève Landié et Pierre-Louis Suet.

Merci aux enseignants-chercheurs du Laboratoire Informatique d'Avignon avec qui j'ai eu l'occasion de collaborer pour les projets ANR « GaFes » et « TheVoice », notamment Jean-François Bonastre, Richard Dufour, Georges Linarès et Nicolas Obin.

À Jean-Louis Fabiani avec qui j'ai eu l'opportunité d'échanger et de travailler sur divers projets de recherche et de publications.

Je souhaite remercier le Festival d'Avignon et son équipe de direction, Olivier Py et Paul Rondin. Merci à Virginie de Crozé pour son soutien et pour avoir suivi avec intérêt le travail d'enquête depuis 2014. À l'équipe de la communication et des relations avec le public du Festival d'Avignon : Pascale Bessadi, Camille Court, Camille Gillet, Roxane Jovani et Hélène Lopes. À Mélanie Corneille, Samia Guillaume, Marie Mariani, Véronique Matignon, Noui Meliouh, Agnès Troly, Enzo Verdet, à toutes les équipes permanentes et saisonnières.

À Fabienne Gontiers, Éric Lamboley, Lucie Morillas-Lopez, Julie Ramillon et aux personnels des services de l'administration pénitentiaire du Vaucluse pour leur accueil dans le cadre des projets artistiques au centre pénitentiaire du Pontet. Aux comédiens-détenus de l'atelier théâtre.

Aux professionnels avec qui j'ai eu la chance de travailler et qui ont marqué mon expérience de recherche sur les publics de la culture : Fabrice Bongiorno, Nathalie Cabrera, Catherine Dan, Béatrice Macé. À Robin Renucci pour nos échanges et écrits sur l'Éducation Artistique et Culturelle.

Merci à Hortense Archambault, Christiane Bourbonnaud et Bernard Faivre d'Arcier qui m'ont chacun accordé de leur temps pour partager leur expérience du Festival d'Avignon.

À Matthieu Prudhon pour sa bienveillance et son suivi des échanges avec ma direction de thèse entre Avignon, Nice et Rennes.

À celles et ceux qui m'ont suivie dans mes démarches et mon parcours à l'Université : Damien Amadiou, Martine Boulangé, Marion Darbousset, Carine Ganzin, Nathalie Pederzoli, Violaine Vezolle. Je remercie tout particulièrement Sophie Taillan pour son accompagnement au sein du laboratoire. Merci à Aude Mosca, aux équipes de la Maison de la Recherche et de l'École Doctorale 537. Aux services centraux de l'Université d'Avignon et à la DOSI pour avoir assisté mes demandes administratives et techniques. Aux membres de la communauté universitaire ayant toujours eu un mot de soutien : Jean-Marie Abrieu, Caroline Alberti, Myriam Dougados, Jean-Louis Marangon, Alexandra Piaumier, Bariza Rouabhia, Marie-José Tortosa.

À mes comparses doctorants et docteurs avec qui j'ai partagé l'expérience de la thèse : Marianne Alex, Quentin Amalou, Judith Caceres, Alexandre Delorme, So-hee Han, Zeyu Li, Laure Marchis Mouren, Mathias Quilhot, Camille Royon et Laure-Hélène Swinnen.

À toutes les personnes ressources qui m'ont accompagnée dans le travail de recherche, à Lenka Bokova, aux équipes de la BnF d'Avignon et de la Maison Jean Vilar. Merci à l'ensemble des festivaliers ayant accepté de répondre à mes nombreuses questions, au Groupe Miroir, à Alain Maldonado, à Roger Marchis et un grand merci à Jacqueline Micoud pour son soutien et son enthousiasme. Aux équipes des Trans Musicales pour leur accueil, et à Anne-Sophie Lacour.

Aux étudiants de Licence Information et Communication, du Master Stratégie du Développement Culturel, Publics de la Culture et Communication (nouvellement Culture et Communication, Arts et Techniques des Publics), notamment aux étudiants suivis en mémoire : Adrien Blancard, Léo Charrier, Sébastien Guglielmo, Olivier Ndomo, Ana Valenzuela.

À ma promotion 2013-2015 du Master Stratégie du Développement Culturel, Publics de la Culture et Communication pour la richesse de nos expériences universitaires et culturelles.

Aux membres de ma famille, à mon père, Raymond Guillou, mon premier public, qui a toujours soutenu mes projets d'études et artistiques. À ma mère, Marie-Pierre Riquelme, pour ses encouragements et sa bienveillance. Un immense merci à ma fratrie Adrien et Juliette Guillou pour leurs attentions. À mes grands-parents, Marie-Erneste Guillou, Sylviane et Joaquin Riquelme. À Mireille Guilhot et Camille Clozel pour leur enthousiasme.

À mes amis, et tout particulièrement à Léa Goujon, Lydie Casanave-Lablanque, Chloé Fillion, Marion Pilarczyk, Élisabeth Brotons, Julie Lafitte, Sandra Valéro, Samantha Cognet pour leur soutien constant et leur philosophie. À mes proches et à ma belle-famille. À Florent Gonzalez et Anne-Marie Peyronnet pour la confiance et les moyens de réussite qu'ils ont pu me procurer.

À nouveau, merci à Alexandre Delorme pour l'amitié qui a soutenu nos projets de thèses.

À Antoine Boudy qui m'a permis de vivre la thèse avec une plus grande sérénité.

Cette thèse a bénéficié d'un financement par une allocation nationale du Ministère de l'Enseignement Supérieur, de la Recherche et de l'Innovation.

- Le public du Festival d'Avignon : des expériences vécues au temps remémoré -

- **SOMMAIRE** -

- REMERCIEMENTS -.....	5
- SOMMAIRE -.....	8
- AVANT-PROPOS -.....	11
- INTRODUCTION -.....	12
- PREMIÈRE PARTIE -.....	29
« Continuer ».....	29
Le sens de l'action collective au Festival d'Avignon pour un théâtre et un public populaires.	29
- Premier chapitre -	30
Les tréteaux et les étoiles. Quelles ambitions ? Quelles continuités ? Quelles ruptures ?	30
.....	30
I. Le Festival d'Avignon : architecture d'un paradigme.....	30
A. Théâtre, national, populaire. Les fondamentaux d'Avignon.....	33
B. L'institutionnalisation à travers les ruptures et les continuités	56
C. Le théâtre populaire, le contre-pied du théâtre bourgeois pour recréer la rencontre entre la scène et le public. Revendiquer le caractère politique du théâtre	62
II. Répondre à l'utopie vilarienne face/dans le temps présent. La continuité pour une authenticité en actes.....	68
A. Auteur/direction et authenticité.....	68
B. La continuité pour une authenticité en actes.....	74
C. Approche tripartite de l'authenticité institutionnelle au Festival d'Avignon	83
III. Comment se pose la question des publics au Festival d'Avignon ?.....	95
A. Public(s) : une notion interrogée depuis le théâtre	96
B. L'invention du festivalier	103
C. L'affirmation d'une forme festival.....	110
- Deuxième chapitre -.....	113
La sociomorphologie du public du Festival d'Avignon	113
I. (Re)penser Avignon et ses publics depuis l'évolution de la forme festival	113
A. Où en sont les recherches sur les festivals et les pratiques numériques en Sciences de l'information et de la communication ?.....	113
B. Le choix d'une démarche comparative depuis le programme GaFes.....	123
C. La forme festival à l'épreuve des terrains anthropologique et numérique	129
II. Portraits des festivaliers d'Avignon	136
A. Sociomorphologie du public.....	140
B. Structure socioprofessionnelle du public	157
C. Grand public et public professionnel	166
III. Fréquentation, rythmes et relations : le Festival d'Avignon comme séquence de formation des publics.....	169
A. Avant Avignon : l'ÉAC dans les parcours de spectateurs.....	170
B. Relations au Festival d'Avignon : devenir festivalier.....	174
C. Situer Avignon dans des carrières de spectateurs	184

- DEUXIÈME PARTIE -	192
Existe-t-il un temps social festivalier ? Explorer les configurations temporelles de l'expérience de la forme festival à Avignon.	192
- Troisième chapitre -	193
Une diversité de pratiques tournées vers la (re)découverte, la rencontre, l'expertise et la mémoire du spectateur	193
I. Les pratiques festivières et leurs dynamiques temporelles : approches individuelles et collectives du public à partir de groupes d'expérience	193
A. Séquences et rythmes festivières : quelles partitions se côtoient ?	194
B. Structurer et apprivoiser le dispositif festivièr depuis les sources d'information	206
II. Vécus festivièrs en fonction du groupe d'expérience	214
A. La pratique spectatorielle	214
B. Les débats : prolonger et aiguïser son expérience	221
C. Du séjour au parcours : les pratiques culturelles pendant le séjour	224
D. Engagement et autonomie ?	229
III. Les pratiques numériques	232
A. Profils numériques	232
B. Les pratiques numériques de l'institution	246
C. Approche temporelle des pratiques numériques des festivièrs	252
- Quatrième chapitre -	264
Les structures temporelles de l'expérience du Festival d'Avignon. Vers l'identification d'un temps social ?	264
I. Du rythme festivièr vers l'identification d'un temps social	264
A. Point de départ : le rapport au temps dans l'étude du monde social	266
B. Le prisme du temps en sciences sociales pour les pratiques culturelles	272
II. Explorer le dialogue entre temps social et festivals depuis la rencontre avec l'univers carcéral	278
A. Le Festival d'Avignon et le centre pénitentièr du Pontet	280
B. La rencontre entre le temps festivièr et le temps carcéral	290
C. Retrouver une expérience partagée avec la société ?	302
D. Le public, une communauté temporelle ? Le temps social au Festival d'Avignon	311
III. Les structures symboliques du temps social festivièr d'Avignon : la définition tripartite de la culture de Jean-Claude Passeron	316
A. « La culture comme style de vie »	316
B. « La culture comme comportement déclaratif »	323
C. « La culture comme corpus d'œuvres valorisées »	325
- TROISIÈME PARTIE -	330
Du temps vécu au temps remémoré.	330
Mémoire(s) et présentification du Festival d'Avignon.	330
- Cinquième chapitre -	331
Quelle dialectique entre la mémoire institutionnelle, individuelle et collective au Festival d'Avignon ?	331
I. Pourquoi la question de la mémoire se pose-t-elle au Festival d'Avignon ?	331
A. De la faculté cognitive à une activité sociale	332
B. Le public, principal dépositaire de la mémoire du Festival d'Avignon	343
II. La mémoire dans le tissu des pratiques numériques. L'attestation de la présence et la performance du témoignage. Quelles formes d'écritures pour la mémoire ?	354
A. Photographier le Festival d'Avignon : une pratique au confluent de l'information, de la narration et de l'esthétisation de l'expérience	356
B. Numérique et geste autobiographique	362
C. Récits de carrières et écritures de parcours de spectateurs	369

III. Mémoire individuelle et mémoire commune au Festival d'Avignon	377
A. La mémoire dans les pratiques festalières	377
B. Les cadres sociaux de la mémoire	384
C. Le rapport au passé individuel et collectif.....	400
- Sixième chapitre -.....	409
Les archives (audiovisuelles) au Festival d'Avignon. Un objet communicationnel au confluant de la mémoire institutionnelle, individuelle et collective.	409
I. Réinventer le rôle de l'archive au Festival d'Avignon. Un point de vue depuis les Sciences de l'information et de la communication	409
A. Les institutions internes et externes de la mémoire du Festival d'Avignon	411
B. Les fonctions info-communicationnelles des archives	420
C. Témoignage, trace, discours : les qualités épistémologiques et communicationnelles des archives	429
II. Dispositifs numériques institutionnels et archives audiovisuelles. Quelles pratiques ? Quelles appropriations ?	436
A. Autour des contenus audiovisuels du Festival d'Avignon : entre communication, mémoire, transmission et patrimoine	436
B. Les pratiques autour des dispositifs numériques institutionnels de la mémoire	444
C. Le réinvestissement des archives par les festivals du corpus GaFes.....	450
III. Imaginer un nouveau rapport aux archives à partir de la participation des publics	455
A. Faut-il repenser les archives audiovisuelles à l'aune des technologies et des traces numériques ?	455
B. (Re)penser la mémoire et les archives comme des objets sociaux de démocratisation culturelle	462
- CONCLUSION -	477
- BIBLIOGRAPHIE -	490
- INDEX DES NOTIONS -.....	499
- INDEX DES TABLEAUX, GRAPHIQUES ET ANALYSES -	500
- RÉSUMÉ -.....	502

- AVANT-PROPOS -

Ce projet de thèse a débuté en octobre 2015 et a pris fin au confluent de l'année 2019 et 2020. Avant cela, nous avons pu avoir une connaissance professionnelle du Festival d'Avignon au cours de deux stages en tant que chargée d'études lors de notre formation en Master Stratégie du Développement Culturel, Publics de la Culture et Communication. Le premier a eu lieu de juillet à septembre 2014, à mi-temps avec un stage à la Chartreuse sur la période de l'événement, où nous avons eu l'occasion d'éprouver une passation papier ainsi qu'un encodage manuel de ces questionnaires. Le second stage s'est échelonné d'avril à septembre 2015, au sein de l'équipe de la communication et des relations avec le public du Festival, et en lien avec la direction scientifique de ce projet au Laboratoire Culture et Communication. Aussi, d'une certaine façon, nous sommes « entrée dans la thèse » avec un bagage scientifique, des données et une connaissance du terrain grâce à une recherche en équipe et une relation déjà établie avec le Festival d'Avignon. Ce manuscrit présente les résultats d'une seule et même enquête, conduite sur cinq éditions du Festival d'Avignon (2015 à 2019). Celle-ci a fait l'objet d'un protocole d'enquête, réajusté chaque année en fonction des axes d'étude privilégiés, et s'est en même temps faite dans une dynamique d'équipe de recherche à partir d'une expérience empirique partagée à Avignon, mais aussi sur d'autres terrains que nous présenterons au fil de ces pages : les Rencontres Trans Musicales de Rennes, le Festival de Cannes, le Festival Lumière. La dernière année de notre parcours doctoral a été conduite en étant parallèlement chargée d'études pour un autre programme scientifique, financé par l'Agence Nationale de la Recherche, « TheVoice », qui nous a permis, à partir d'un déplacement en termes d'objet de recherche, de mettre à profit autrement notre expertise des formes culturelles.

Enfin, en quatre années de doctorat, un constat s'impose ici. En tant qu'apprentie chercheuse, nous n'avons jamais rencontré d'obstacle pour recueillir du discours sur le Festival, alors même que nous n'étions pas dans une situation d'enquête. Présenter notre projet de thèse dans des situations du quotidien engendrait presque systématiquement un partage d'expérience de la part de nos interlocuteurs. Si ce projet de thèse s'appuie sur des données issues d'un protocole d'enquête scientifique, il est également fait de cette autre matière, c'est-à-dire de tout ce que nous avons pu entendre dans la mesure où le Festival génère, visiblement, beaucoup de partage d'expérience, vécue ou entendue. Il a donc fallu orchestrer la matière première de ce travail, scientifique, à une autre, plus commune, mais tout aussi significative.

- INTRODUCTION -

« Il n'est que de passer la tête, un jour d'hiver, par la grosse porte de bois qui ferme la cour du Festival, pour saisir qu'au théâtre aussi les hommes sont seuls et qu'ils peuvent tout ». Dans un article de 1954 modestement intitulé « Avignon, l'hiver », Roland Barthes décrit son ressenti lors d'un parcours dans la ville à la fin de l'hiver. À partir de cette visite « hors saison » avec le groupe en devenir des Amis du Théâtre Populaire d'Avignon, le sémiologue et amateur de théâtre saisit ce qu'il pense être l'esprit du Festival, et plus encore du théâtre public. C'est en faisant l'expérience de la Cour d'honneur vide, sans gradin, sans plateau et grise sous le ciel hivernal, en somme dans sa configuration de lieu « impossible » pour le théâtre dans laquelle Jean Vilar l'a d'abord rencontrée, que Roland Barthes nous questionne sur la promesse du théâtre populaire. En faisant l'expérience en creux de ce lieu, finalement déjà emblématique du Festival d'Avignon en 1954, c'est-à-dire dans une période fortement distincte de l'effervescence de l'été, Roland Barthes rend compte dans quelle mesure le Festival d'Avignon relève d'un rendez-vous social à part entière :

« Avignon l'hiver, ce n'est qu'une cour. Avignon l'été, c'est le spectacle. Entre les deux, quoi ? La révolution des saisons, toutes ces fleurs d'arbres fruitiers, dont j'ai vu la vallée du Rhône déjà foisonner ; mais aussi, toute une promotion du lieu-spectacle, qui n'est rien d'autre qu'une montée de l'homme-spectateur. De l'hiver à l'été, annuellement, c'est le pouvoir de faire lui-même le spectacle que Vilar remet à son public » (Barthes, 1954).

Dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, le sociologue Émile Durkheim admet que la compréhension du social ne peut se soustraire à la prise en compte des rythmes à l'œuvre dans la vie des groupes, et avec eux, de l'alternance entre des temps forts et des temps faibles, sacrés et profanes, les composant. Il reconnaît par là que « c'est le rythme de la vie sociale qui est à la base de la catégorie de temps » (Durkheim, 2007 : 615). L'expérience d'« Avignon, l'hiver » est dès lors celle d'un temps faible, d'une entracte prolongée, appartenant néanmoins à la temporalité festivalière : celle de l'attente et de la mémoire. Avignon est en effet intrinsèquement habité par le Festival depuis 1947, et d'une nouvelle façon depuis 1966 avec la création du OFF. Plus encore, au regard de la manière dont le public suit ce festival dans le temps, des carrières de spectateurs se construisent au contact de sa programmation et de l'expérience globale qu'il constitue. Car, nous le verrons, si le Festival d'Avignon se caractérise par des choix artistiques, force est de constater qu'il s'agit aussi de l'institution ayant contribué à la définition de la forme festival telle que nous la connaissons aujourd'hui ; un événement où sont à l'œuvre des pratiques spectatorielles conjuguées à des pratiques interactionnelles relevant des débats, des rencontres et à une recherche de résonances politiques entre les œuvres et

l'actualité. À travers ce que Sophie Biass-Fabiani nommera le « génie du lieu » de la Cour d'honneur, Roland Barthes, dans « Avignon, l'hiver », révèle le potentiel symbolique et social d'un lieu, et par voie de conséquence de l'institution qui l'habite, même temporairement. L'assertion introductive nous conduit à admettre que les institutions naissent parfois de peu de choses : d'une rencontre, d'une idée, de tréteaux et d'une adresse.

Vivre à Avignon l'hiver, c'est *in fine* vivre dans un temps faible qui n'en reste pas moins un temps social, car constitutif d'un rythme lui aussi social. Vivre à Avignon l'hiver, c'est observer comment un festival habite son territoire, les pratiques culturelles de ses habitants, de ses publics, en quoi il constitue de surcroît, et en lui-même, une temporalité spécifique. Enfin, et depuis une dizaine d'années, vivre à Avignon l'hiver ce n'est plus seulement prolonger son expérience par des souvenirs, c'est se préparer au spectacle par des rencontres avec les artistes de la prochaine édition, des projets d'Éducation Artistique et Culturelle, en étant simplement témoin des lents changements de la ville : l'arrivée de la grue sur le parvis du Palais des papes pour le montage du gradin de la Cour, l'affichage dans les rues, l'arrivée des touristes, des artistes puis des festivaliers. Par son investissement continu depuis 1947, la Cour d'honneur est un lieu où, plus qu'un autre, se déposent des expériences individuelles et collectives, des souvenirs d'œuvres, mais aussi d'ambiances, voire d'un détail, même trivial. Plus généralement, l'attente d'une édition est concomitante de la mémoire des expériences esthétiques déjà vécues. En cela, et au regard de son existence qui embrasse près de sept décennies, le Festival d'Avignon constitue un réservoir mémoriel qu'il faut appréhender depuis le présent.

Au fil de ses *Écrits sur le théâtre*, Roland Barthes nous rappelle en quoi le théâtre s'ancre dans le social, et comment le théâtre populaire, « théâtre de son temps », donne au spectateur un rôle symbolisant, vis-à-vis de lui-même, en tant que membre d'un groupe, en quoi sa réception dépasse le seul temps de la représentation. Le Festival d'Avignon est devenu un événement que l'on peut regarder pour interroger un ensemble de pratiques ou de préoccupations sociétales. Artistique autant que politique, le Festival d'Avignon est à la fois un événement, un espace et une institution concentrant, par son histoire, ses choix artistiques et la fidélité qu'il tend à susciter – en témoignent les enquêtes sociologiques –, une représentativité significative d'un état de la société, voire du monde. Pour autant, il s'apparente moins à une photographie *de la société* qu'à un condensé *de ce qui fait société*. Force est de constater que le Festival d'Avignon fait partie de ces événements où se révèlent – et se réveillent – des débats contemporains dont les plus médiatiques restent ceux de mai 68 et la grève des intermittents du spectacle en 2003. Force est

également de constater que le Festival d'Avignon est un de ces événements où l'art fait débat et cristallise des problématiques caractéristiques du présent à travers des formes artistiques et des prises de parole par le public. Il s'agit notamment un festival où les classiques, les textes dits du *répertoire*, tels que ceux de Shakespeare, sont sans cesse remontés, réadaptés, revus, retransmis, et d'où on mesure en somme leur portée universelle¹. L'engouement artistique et spectatorial autour des œuvres du répertoire, relues et (re)mises en scène dans une démarche contemporaine, montre en quoi la dialectique entre passé et présent a du sens socialement, offrant notamment différentes lectures du passé à travers les manières dont il est perçu depuis le présent, voire dont on pense qu'il nous interpelle. Mais ces relations au passé ne concernent pas que les œuvres, leur modernité et leur portée symbolique. Nous le verrons, elles touchent également le Festival d'Avignon lui-même. Ainsi, pour Émile Durkheim, les « représentations collectives sont le produit d'une immense coopération qui s'étend non seulement dans l'espace, mais dans le temps ; pour les faire, une multitude d'esprits divers ont associé, mêlé, combiné leurs idées et leurs sentiments ; de longues séries de générations y ont accumulé leur expérience et leur savoir » (Durkheim, 2007 : 56-57).

Depuis le geste fondateur de Jean Vilar, le public a toujours été rêvé par l'institution comme une image de la société, où les classes sociales y seraient toutes représentées ; autrement dit dans une vision populaire, clé de voûte de l'idéologie vilarienne, à travers la figure de l'ouvrier émancipé et du spectateur participant. En effet, la « tension qui s'est instaurée entre public rêvé et public réel a été à la base même de la création du théâtre populaire » (Ethis, Fabiani et Malinas, 2008 : 134). Rappelons que Vilar amène sur les planches du théâtre français de son époque des auteurs comme Berthold Brecht ou encore Victor Hugo. De même, rappelons que sa vision de l'expérience théâtrale s'accompagne de débats publics, de dispositifs que nous pourrions qualifier de médiation, à l'instar de la Collection du Répertoire du T.N.P., et plus généralement d'une adresse au public. Cette poursuite du populaire s'accompagne d'une réflexion institutionnelle, l'ayant dépassée, relative à la connaissance des publics. Jean Vilar initiait dès les années 60 une étude afin de mesurer la présence du public ouvrier dans les rangs des spectateurs, autrement dit de confronter son utopie et son entreprise théâtrale à la réalité du terrain, mesurable en plusieurs points, à commencer par la profession des festivaliers. Plus tard, des chercheurs en sciences sociales y verront une opportunité d'interroger l'état de l'idéal de la démocratisation culturelle, mais aussi de mieux comprendre en quoi Avignon a été l'un des lieux où s'est inventée la forme festival, voire réinventée avec l'émergence du OFF. De plus, si le

¹ Pensons seulement à *Richard III*, mis en scène de sept façons différentes, entre 1966 et 2015, qui propose de poser un regard sur l'accession des tyrans au pouvoir.

Festival d'Avignon et ses spectateurs intéressent et questionnent des artistes, des acteurs politiques, culturels et scientifiques, il n'en reste pas moins que « tout le monde » tend à aller de son avis sur le public du Festival, à commencer par lui-même. C'est là aussi une des richesses de notre terrain : la profusion de discours, de regards et d'expériences redonnant la complexité méritée aux publics de la culture, à leurs relations et à leurs pratiques de ses institutions.

En s'intéressant au public du Festival, nous en venons néanmoins par ricochets à nous interroger sur ceux n'y venant pas. Si Avignon tend à rassembler une communauté spectatorielle à la fois fidèle et en renouvellement, nous ne pouvons ignorer tout un pan de la société qui ne peut y participer ou qui s'auto-exclue des dispositifs et propositions culturelles, faute de moyens voire en raison d'assignations. L'histoire de cette institution, et le rendez-vous artistique et politique qu'elle incarne, permet effectivement d'interroger les publics de la culture à plus grande échelle ainsi que l'empreinte éventuelle des politiques culturelles, mais aussi éducatives. Alors que les précédentes enquêtes du Laboratoire Culture et Communication avaient montré que la présence des publics ouvriers et employés est généralement plus importante à Avignon qu'ailleurs, c'est-à-dire dans les équipements publics de nos territoires, il n'en reste pas moins que l'idéal vilarien est encore à atteindre, et qu'il reste bien un angle mort dans les politiques culturelles. Nous faisons l'hypothèse qu'une meilleure connaissance des dynamiques à l'œuvre à l'endroit des publics, soit leurs relations à une institution et par extension à leurs pratiques culturelles, permettrait notamment de mieux appréhender lesdits angles morts du présent :

« Dans la seconde partie du XXe siècle, le processus du progrès fondé sur la diffusion des savoirs et des applications, avait trouvé son équivalent, dans le domaine de la culture, avec la démocratisation culturelle. La promesse ne doit pas porter sur un avenir conditionné par la réalisation du réseau qui offrirait à tous l'usage des produits culturels disponibles dans les bibliothèques et les spectacles du monde.

La promesse est celle du présent. C'est elle qui doit permettre la conquête des expressions et des réalisations qui construisent une identité singulière qui prend sens dans un partage et une sensibilité collective » (Caune, 2006 : 63).

La description du processus socio-historique par lequel le Festival d'Avignon est devenu un acteur culturel politisé et structurant pour son territoire, comme pour le spectacle vivant et le projet de culture comme service public, permettra de mieux saisir et caractériser les pratiques du public, de même que le sens accordé individuellement et collectivement à la participation, disposition clé de l'analyse des dynamiques festivalières à l'œuvre à Avignon (Ethis, Malinas et Fabiani, 2008). Néanmoins, une recontextualisation par une étude communicationnelle et symbolique semble une propédeutique nécessaire en vue de comprendre pour quelles raisons c'est « sous le ciel provençal que s'écrivait désormais le pacte théâtral par lequel le public,

généralement pensé comme amorphe, devenait « participant », non qu'on lui demandât de produire ou de coproduire quelque chose, mais par l'adhésion à l'idée d'une communauté de significations autour d'un projet esthétique et civique » (Fabiani, 2008 : 29). Notre recherche s'ajoute ainsi à des programmes d'enquêtes nous précédant, tout en s'inscrivant sur un nouveau segment temporel comportant ses caractéristiques propres, à la fois internes à ce festival (changements de directions), et externes à celui-ci (technologies présentes à l'échelle de la société, actualité sociétale, configuration politique). Avant de présenter les questionnements qui animent cette thèse, et la structure de la restitution de notre recherche, il nous revient de prendre le temps de définir quels sont les différents cadres au sein desquels elle s'est inscrite.

Les cadres et les contextes de la recherche sur le public du Festival d'Avignon

Cette thèse prend effet dans une multiplicité de cadres et de contextes. Elle s'inscrit d'abord dans une tradition de recherche sur les publics de la culture – dont ceux du Festival d'Avignon – portés par le Laboratoire Culture et Communication depuis le début des années 90 : Emmanuel Ethis, Jean-Louis Fabiani rejoints par Damien Malinas pour sa thèse de doctorat en 2002, ont conduit plusieurs programmes scientifiques. Le programme de recherche inaugural sur les publics du Festival d'Avignon avait un double objectif. Il s'agissait d'abord de mettre en œuvre une production scientifique de connaissances sur la sociomorphologie du public de ce festival dont on sait qu'il joue un rôle structurant dans le paysage des politiques culturelles depuis 1947. Plus encore, parce que le projet fondateur de ce festival est intimement lié au public, cette connaissance sociodémographique devait être mise en dialogue avec l'idéal de la démocratisation culturelle à un moment de redéfinition des modalités d'intervention de l'État faisant suite à un constat d'échec de la démocratisation culturelle ; les enquêtes sur les pratiques culturelles des français ne témoignant pas d'un renouvellement suffisant des publics de la culture. Cette question de l'état et de la réception du projet de démocratisation culturelle restera une préoccupation constante de cette équipe à travers ses différents projets scientifiques. D'ailleurs, celle-ci sera renouvelée grâce à l'institutionnalisation de l'Éducation Artistique et Culturelle, un objet qui, ces dernières années, suscite une forte attention de la part de l'équipe de sociologues. Enfin, dès leurs prémices, les données produites sur le Festival d'Avignon et son public ont pris davantage de relief grâce à une démarche comparative, en l'occurrence en regard du Festival de Cannes. Ce décalage vers un autre territoire artistique, le cinéma, mais dans une forme culture *in fine* semblable et un festival de l'après-guerre, permis de faire émerger de nouvelles connaissances sur les publics de la culture.

Grâce au premier volet d'enquêtes, le programme de recherche s'est poursuivi avec de nouvelles perspectives telles que la conceptualisation des notions de « public participant », faisant écho à la manière dont Vilar envisageait lui-même le public, mais aussi de « transmission ». L'une des singularités de ce second programme de recherche tenait également au fait qu'elle comprenait un premier travail de thèse avec pour objet les dynamiques de transmission entre festivaliers et l'inscription de l'expérience festivalière dans des parcours culturels, des carrières de spectateurs, et plus encore des parcours de vie (Malinas, 2008). La méthodologie de recherche avait par ailleurs permis de produire des connaissances sur les publics du Festival d'Avignon dit « IN » et du OFF, dans la mesure où nous ne pouvons aborder l'un sans évoquer l'autre.

Au fil des années, ces programmes se sont autonomisés et forment à ce jour l'axe identitaire de cette équipe de recherche qui déploie une activité scientifique au contact d'institutions et d'acteurs culturels (festivals, théâtres, musées, cinéma, etc.). Ce projet de thèse s'inscrit dans la continuité de ces cycles d'enquêtes ayant jalonné différentes temporalités et directions de ce festival, et qui ont été menées au contact d'autres dispositifs artistiques sur des territoires plus ou moins éloignés. En effet, si cette thèse de doctorat a bénéficié d'une allocation nationale de recherche entre octobre 2015 et septembre 2018, elle s'inscrit simultanément dans un autre cadre, celui d'un programme scientifique financé par l'Agence Nationale de la Recherche (ANR) entre 2014 et 2018. Des séries d'enquêtes décrites ci-avant est né le projet GaFes, ou Galerie des Festival, rassemblant des chercheurs en sciences de l'information et de la communication et en informatique autour de l'activité des publics des festivals culturels sur Internet. À partir d'un corpus de cinq festivals représentatifs de cette forme culturelle², l'équipe de recherche s'est employée à produire des connaissances sur les pratiques numériques des festivaliers en vue d'évaluer la place du numérique, entendu au sens large, au sein des pratiques culturelles et des parcours de spectateurs. La thèse de doctorat d'Alexandre Delorme³, conduite sur la même période que la notre, s'attache à étudier ce que le numérique permet de révéler de nos pratiques culturelles en festivals à partir du terrain des Rencontres Trans Musicales de Rennes, puis des quatre autres événements du corpus GaFes.

² Le corpus GaFes est composé des événements suivants : le Festival d'Avignon, le Festival de Cannes, les Rencontres Trans Musicales de Rennes, le Festival Lumière et les Vieilles Charrues. La pertinence de ce corpus fait l'objet d'une description dans le deuxième chapitre de la thèse.

³ « Les festivals de découverte au prisme de la littératie des publics. Dynamiques communicationnelles des festivaliers à partir d'un terrain numérique aux Rencontres Trans Musicales de Rennes, au Festival d'Avignon et au Festival International d'Édimbourg ».

L'approche territorialisée, elle-même issue des spécificités de la forme festival, est partie prenante de notre méthodologie, compte-tenu du contexte GaFes et de son corpus d'événements aux diverses géographies (quart sud-est et Bretagne ; urbain et rural ; ville moyenne et métropole). Nous le verrons dans notre second chapitre, le concept de *festivalisation* réaffirme l'ancrage profondément territorial de ces événements culturels. Pour autant, si ce travail émerge à une approche territorialisée, celle-ci ne constitue ni le seul cadre d'analyse, ni celui qui est dominant dans cette thèse. C'est en effet à travers une approche temporelle que la forme festival est envisagée, explorée et conceptualisée. Le *temps social* constituera en cela un concept structurant du regard que nous avons souhaité apposer sur la forme festival, plus particulièrement celle du Festival d'Avignon.

Le second cadre d'exercice qui est le notre est disciplinaire. Notre rattachement est celui des sciences de l'information et de la communication, ou SIC, une discipline dite « jeune » au regard de ses plus proches voisins des sciences humaines et sociales – ou historiques selon Jean-Claude Passeron – que sont la sociologie et l'histoire (CPDirSic, 2018). Les séminaires et les congrès rassemblant les chercheurs en SIC sont des places fortes où il convient souvent de se situer dans sa propre discipline, autrement dit de définir son ou ses « domaines » dont la diversité permet un « potentiel d'innovation scientifique » (CPDirSIC, 2018 : 11). Au sein des dix domaines définis par la CPDirSIC dans le rapport *Dynamiques de la recherche en sciences de l'information et de la communication* (2018), nous pouvons dans cette introduction situer notre démarche au sein de deux principaux domaines : « médiations mémorielles, culturelles et patrimoniales » et « le numérique : stratégies, dispositifs et usages » (CPDirSIC, 2018 : 13). En effet, les « SIC constituent une ressource pour mieux comprendre les régimes d'historicité, c'est-à-dire la façon dont le passé fait sens dans le présent, voire la façon dont se construit une mémoire d'avenir » (CPDirSIC, 2018 : 86) et le numérique y trouve toute sa place comme objet de recherche d'une part et de médiation de l'autre (Bonfils, Dumas, Massou, 2017). De plus, la notion de discipline recoupe une acception plus générale qui se définit en deux points mettant :

« (...) en tension les nécessités de la communication pédagogique avec l'exigence de l'innovation : d'un côté sont définies les conditions de la reproduction d'un corps de savoirs à travers la fidélité à des exercices ; de l'autre l'exigence de progrès scientifique stipule que l'horizon de la recherche ne peut être entièrement défini par le fonctionnement régulier de dispositifs institutionnels ou par ce qu'on pourrait appeler en termes contemporains une administration de la recherche » (Fabiani, 2006 : 13).

C'est donc dans une filiation scientifique, et dans une perspective de production de nouvelles connaissances, que nous nous inscrivons également ; des nouvelles connaissances pouvant elles-mêmes relever d'une méthodologie adaptée aux évolutions du terrain. Enfin, au

regard de la nature pluridisciplinaire des SIC, notre positionnement scientifique ne saurait s'y réduire. La recherche que nous avons construite se situe à la croisée des sciences de l'information et de la communication et de la sociologie de la culture. De plus, des ouvrages et des concepts appartenant à d'autres disciplines des sciences humaines et sociales, notamment à l'histoire, ont permis de mieux appréhender le terrain et ses configurations temporelles. Ce déplacement reste néanmoins caractéristique des recherches de notre discipline de référence ; en ce qui concerne les enquêtes sur le public du Festival d'Avignon du Laboratoire Culture et Communication nous précédant, pensons à l'apport des recherches de l'historien Paul Veyne dans les précédentes enquêtes ou encore à la sociologie de la réception des œuvres à travers les écrits de John Dewey et de l'école de Constance.

Ce projet de thèse s'est enclenché à partir d'un déplacement. Initialement tourné vers les pratiques numériques, notre regard s'est très tôt posé sur une dynamique festivalière rendue saillante par ce prisme : la mémoire. C'est en effet à partir d'un intérêt pour ce qui relève de la mémoire individuelle et collective au sein de l'expérience festivalière qu'ont pu émerger des questionnements liés au temps. Notre approche du Festival d'Avignon et de ses publics construite depuis les sciences sociales n'en reste pas moins intrinsèquement traversée par le numérique. Si le terme de *numérique* ne figurera pas en lui-même dans notre problématique générale, il s'agit néanmoins d'un concept et d'un objet ayant structuré le cheminement de notre réflexion, de même que notre approche du terrain. Figurant parmi les composantes de la demande initiale de ce projet doctoral, le numérique a été, à notre endroit, un révélateur des dynamiques temporelles au sein de la pratique festivalière d'Avignon en mettant notamment en exergue des régimes de participation moins visibles *in situ*⁴. Aussi, l'approche temporelle privilégiée dans cette thèse découle-t-elle d'une appréhension du numérique comme prisme autant qu'objet. En outre, durant nos quatre années de thèse, nous avons fait le choix de cultiver une approche du numérique intégré au social et aux pratiques culturelles contemporaines. Autrement dit, le numérique n'est selon nous pas dissociable de bon nombre de pratiques ; s'il constitue un dispositif technique supplémentaire, il s'intègre cependant à des pratiques existantes (informationnelles, communicationnelles, mémorielles) à travers les potentialités dont il est doté (accès immédiat, possibilités de partage augmentées, etc.).

⁴ Plus encore, le numérique, dans son acception commune (celle des réseaux sociaux et des sites Internet), participe de la redéfinition des barrières temporelles d'un événement : si le avant, pendant et après est une structure temporelle admise, force est de constater que les réseaux sociaux permettent aux publics de médiatiser un festival en dehors de sa période événementielle, autrement dit de le rendre visible bien avant et bien après sur le mode de l'expérience personnelle.

Le temps, entendu comme objet de représentations collectives, constitue un cadre analytique qui nous semble pertinent pour étudier les publics d'un événement artistique à l'œuvre depuis 73 ans, dans leur renouvellement, leurs pratiques, leurs références partagées et dans leurs modes de relation à cette institution. Depuis un travail préalable sur la mémoire du public, nous avons été interpellée par le fait que bon nombre de festivaliers étaient en mesure de se remémorer, et plus encore de raconter sur le mode de l'expérience vécue, des événements relatifs au Festival, voire des spectacles, qu'ils n'avaient eux-mêmes pas vécus :

« (...) comme le bateau de Thésée, le festival n'est jamais le même (chaque édition est unique et l'on ne cesse de faire bouger la formule initiale de Jean Vilar). Pourtant, nous continuons d'en parler comme un objet singulier qui permet d'associer la multitude des expériences individuelles et les discontinuités de l'intendance artistique. On ne cesse de traiter l'objet comme unité parce qu'il est fait d'une transmission dont l'observateur ordinaire ne peut pas dire grand-chose. Un festival aussi solidement installé dans la durée n'existe que dans la confrontation vive des mémoires, dans la contradiction des comptes rendus de séquences vécues et partiellement enfouies, dans la célébration des morceaux de passé coulés dans le bronze de la légende et dans l'abandon de continents oubliés (...). Continuités proclamées et discontinuités éprouvées s'entremêlent pour produire, dans la compétition, une mémoire du festival qui est inévitablement une requête de légitimité : on peut y revendiquer l'essence du festival, manifestée par le retour au vrai geste de Jean Vilar ou au contraire insister sur l'affirmation d'une collusion nécessaire avec l'esthétique contemporaine, si loin des prudences artistiques du fondateur. Création et mémoire de la création : on peut voir la coexistence permanente de ces deux éléments dans la réalité même du festival »⁵.

Objectifs et questionnements

En quoi la mémoire individuelle et collective du public du Festival d'Avignon est-elle constitutive de l'expérience festivalière dans le présent ? C'est à travers cette problématique que nous avons fait le choix d'appréhender les données recueillies sur le terrain du Festival d'Avignon depuis juillet 2015, et annonçons une recherche caractérisée par une approche temporelle de la forme festival, des pratiques et des profils de ses publics, non seulement à travers le vécu observable, mais aussi par l'intermédiaire de médiations symboliques. Plusieurs questionnements complémentaires découlent de cette problématique. En outre, quelles sont les composantes relatives au Festival d'Avignon et à son histoire qui font sens à l'échelle d'un groupe social tel qu'un public, autrement dit à un groupe qui ne fonde pas sa cohésion, sa culture et sa mémoire communes sur sa stabilité et sa proximité (un public n'étant jamais identique d'une année à l'autre) ? À travers quelles pratiques, dynamiques et structures sociales se maintient et se renouvelle, dans le présent, le public d'un festival comme Avignon ? De la même façon, quelles pratiques et dynamiques festivalières ont contribué à l'institutionnalisation

⁵ Préface de Jean-Louis Fabiani pour l'ouvrage de Damien Malinas, *Portrait des festivaliers d'Avignon. Transmettre une fois ? Pour toujours ?*

des structures temporelles de l'expérience d'Avignon, autrement dit ce qui a conduit à leur établissement et leur acceptation par le public dans le temps ? D'ailleurs que révèlent ces manières de « faire le Festival » de la relation des festivaliers vis-à-vis de l'institution ?

À partir de la problématique énoncée ci-dessus, nous pouvons également nous interroger sur la façon dont s'imbriquent les expériences individuelles et collectives, et sur les composantes de l'expérience sur lesquelles pourrait s'établir une culture partagée, voire une mémoire collective. Dès lors, quel rôle les médiations temporelles et mémorielles jouent-elles dans l'expérience festivalière ? De même, comment et depuis quels discours se réinvente la relation à l'institution festivalière à travers le rapport collectif au passé ? Existe-t-il des objets et des pratiques faisant le lien entre plusieurs segments temporels et entre plusieurs générations de spectateurs ? Enfin, et dans la continuité de ces questionnements, nous pourrions éventuellement nous demander en quoi les structures temporelles de l'expérience du Festival d'Avignon seraient elles-mêmes caractéristiques d'une institution sociale.

Bien sûr, tous ces questionnements ne trouveront pas de réponse complète dans les pages de cette thèse, certains d'entre eux resteront même en suspens. Néanmoins, ces énoncés propédeutiques délimitent le cadre général de notre raisonnement, et plus encore son « espace mental » pour reprendre une terminologie passeronnienne (Passeron, 1995). Nous faisons ici le choix d'un éclairage temporel de pratiques culturelles et de parcours de spectateurs du présent, dans leur composante individuelle autant que collective, vécue autant que remémorée. Aussi, nous faisons l'hypothèse que le Festival d'Avignon, tel qu'il se présente et se déploie sur la période contemporaine, reposerait sur des valeurs et des pratiques que le public reconnaîtrait et accepterait. De plus, l'expérience festivalière s'appuierait sur le vécu personnel, mais aussi sur celui ayant fait l'objet d'une transmission par des proches ou par d'autres festivaliers. L'expérience du Festival pourrait par ailleurs s'appuyer sur des conventions communicationnelles et symboliques entretenues et (re)transmises par le public lui-même. Nous faisons également l'hypothèse qu'un ensemble de cadres et structures relatives à l'expérience *in situ* contribueraient à la mémoire individuelle et collective du public dans le temps. Enfin, les pratiques et les structures de l'expérience festivalière à dimension mémorielle participeraient au fait qu'elle soit à-même de dépasser son seul périmètre, et de s'adresser à un public plus large.

Si la question du temps se posera dans ce travail de thèse comme un angle d'étude pour les pratiques festivalières, elle doit donc être aussi un préalable méthodologique pour décrire le

terrain que nous avons investi quatre années durant. Comme le décrit Philippe Poirrier en ouverture d'un ouvrage collectif sur les politiques culturelles françaises, l'étude des politiques et les pratiques culturelles, pour être efficace et témoigner de leurs évolutions et granularités, se doit d'être envisagée en combinant un « temps long et court, héritages et ruptures, réalités locales et logiques globales » (Poirrier, 2017 : 7). Il en va de même pour les cycles d'enquêtes. Le temps s'impose de la même manière comme un outil de compréhension du monde social car il porte avec lui la question des parcours de vie que nous savons significative.

Les sciences de l'information et de la communication : quels cadres théoriques pour la recherche sur les publics des festivals ?

Dans l'entreprise qui est ici la nôtre, celle de proposer une recherche sur le public du Festival d'Avignon, de décrire et analyser les pratiques festivières à l'œuvre dans le temps en interrogeant notamment ce qui en elles relève de continuités et de ruptures, celles qui sont structurantes et celles qui sont conjoncturelles, il paraît bien réducteur, sinon impossible, de recourir à une analyse qui serait basée sur la recherche de similarités entre des événements et discours du passé et ceux du présent. Pour le dire autrement, en se proposant d'étudier le pendant temporel et mémoriel des pratiques du public du Festival d'Avignon, nous ne pouvons nous satisfaire de la logique selon laquelle les pratiques ayant cours dans le temps présent seraient le seul héritage, le seul produit ou la continuité, qui plus est logique, des actions du passé dans la mesure où la parole de Jean Vilar – figure qui serait incontestable – résonne encore à plusieurs endroits tels que le projet institutionnel, les attentes du public ou encore les discours de certains artistes. Les pratiques festivières ne s'envisagent pas linéairement, c'est-à-dire à partir d'une succession chronologique d'actions, mais plutôt dans une multiplicité de temps sociaux et de dynamiques, autant collectives qu'individuelles, voire intimes.

Plus encore, la mémoire, entendue ici comme une action sociale, est forte de réinterprétations, de relectures, d'adaptations intimement liées à la manière dont est vécu le présent par un groupe et ce, dans la mesure où son rapport au passé évolue au fil du temps et des générations (Mistral, 2003 : 55). Dès lors, sélectionner uniquement un corpus de discours emblématiques de Jean Vilar et de spectateurs des premières éditions pour donner contenance et légitimité aux données produites sur la période contemporaine du Festival (2015-2019) ne serait qu'une illusion de continuité (ou de rupture). De même, analyser les pratiques festivières, celles du public participant, avec pour seule portée conceptuelle la question des traditions, serait

également un appauvrissement de ce que ces pratiques racontent effectivement des publics, de leurs carrières de spectateur, de leur relation au Festival d'Avignon, mais aussi de l'action même du public comme entité collective qui ne se résume pas à l'addition des individus en présence. Si des traditions existent bien, elles ne sont pas pour autant déterminantes ou ininterrompues ; le public, mais aussi les directions, s'en affranchissant parfois, plus ou moins explicitement.

Ce qu'il nous revient en revanche de décrire, c'est ce que l'historien Paul Ricœur nomme « le présent du passé ». Selon la sociologue Marie-Claire Lavabre, l'auteur de *Temps et Récit*, à partir des *Confessions* de Saint-Augustin, affirme que « saisir la mémoire, ce n'est pas saisir tout ou partie du passé mais la présence – toujours incertaine – du passé et, plus précisément encore, la présence, non pas du passé tel qu'il s'est passé, mais de l'impression qu'en passant ces « choses qui ont passé » ont laissée » (Lavabre, 2016 : 8). Le passé a été, et certaines de ses composantes ont été incorporées ou adaptées dans les pratiques et les discours du temps présent. À l'inverse, d'autres ont été oubliées ou subsistent éventuellement au sein de groupes plus restreints. S'il y a pu avoir une forme d'incorporation de pratiques, celle-ci n'est toutefois pas automatique et immuable : elle est socialement objectivée et peut, voire doit, faire l'objet d'une légitimation pour se maintenir. Le plus souvent, cette légitimation est symbolique et passe à travers de l'institutionnalisation qui « naît dans toute situation sociale se prolongeant dans le temps » (Berger et Luckmann, 2012 : 114). Elle peut aussi passer par une appropriation dans un récit collectif ; récit dont on sait que la structure contribue à donner du sens à une pratique durable et qui n'est parfois pas remise en question parce qu'allant de soi. L'appropriation d'éléments ou d'événements du passé pour (l'identité d') un groupe n'est ainsi ni systématique, ni arbitraire. Pour comprendre la construction progressive de pratiques dans le temps et entre les générations se succédant, dont les liens sont en somme « faibles », il faut pour Paul Ricœur de se situer entre histoire et mémoire. Il est en effet bien impossible de reconstituer une mémoire superposable en tous points à l'action telle qu'elle s'est effectivement déroulée à une époque donnée⁶, autrement dit dans un passé plus ou moins éloigné que l'on a soi-même vécu ou non : reconstructions et (ré)interprétations sont à l'œuvre dans tout processus mémoriel. Par ailleurs, la recherche de vérité historique ne correspond pas au travail du sociologue ou du chercheur en SIC, qui s'attache davantage à la compréhension des dynamiques sociales dans le temps et dans un espace donnés. S'il existe dans une certaine mesure un poids du passé sur le présent, qu'il fasse autorité ou qu'il ouvre des perspectives pour un groupe social, il convient également de rendre compte du fait que le collectif en fait un matériau pour son identité et sa

⁶ D'autant plus qu'il est impossible de réaliser une reconstitution exhaustive (Barbara Mistral).

stabilité, et donc pour sa transmission. L'auteur de *La mémoire, l'histoire, l'oubli* pose ainsi la question – constitutive des questionnements qui animent notre projet de thèse – du rapport au passé. Au regard de notre inscription disciplinaire en sciences de l'information et de la communication, nous explorerons ce rapport au passé dans le présent dans l'idée de l'étude de « régimes d'historicité », « c'est-à-dire la façon dont le passé fait sens dans le présent, voire la façon dont se construit une mémoire d'avenir » (CPDirSIC, 2018 : 86) en s'intéressant aux médiations, aux dispositifs, aux discours, aux mises en récit, aux traces d'expériences, etc.

Nos travaux s'appuient sur un ensemble de productions scientifiques qui s'inscrivent dans une filiation durkheimienne, ou qui défendent l'idée d'un temps social. Aussi, des démarches comme celles de Peter Berger et Thomas Luckmann au sujet de l'institutionnalisation ou encore de Maurice Halbwachs sur les cadres sociaux de la mémoire seront fondamentales pour saisir les structures sociales du rapport au temps. De même, l'apport conceptuel de Paul Ricœur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* nous permettra de mieux qualifier ce qui relève du rapport au passé dans le présent. Quant à l'empreinte de la culture dans des parcours de spectateurs et de parcours de vie, des travaux contemporains relevant de la sociologie de la culture, et plus encore d'enquêtes, seront mobilisés à l'endroit des pratiques festivières (Emmanuel Ethis, Jean-Louis Fabiani, Damien Malinas, Raphaël Roth) et plus généralement des pratiques culturelles (Christine Détérez, Antigone Mouchtouris, Jean-Marc Leveratto). De façon globale, dans cette thèse, nous nous attacherons à développer nos questionnements au prisme des dynamiques communicationnelles et symboliques observables à travers les pratiques des festivaliers, mais aussi à travers le sens accordé au numérique dans une pratique culturelle telle que celle du Festival d'Avignon.

Pour résumer, ce projet de thèse s'est construit dans des allers et retours entre d'une part le terrain et d'autre part la mise en relief d'un matériau empirique par une littérature scientifique pluridisciplinaire ; une démarche caractéristique des sciences de l'information et de la communication. Les notions et les concepts ayant accompagné et nourri cette recherche ont été confrontés à notre terrain aussi souvent que nécessaire, à Avignon, mais aussi à Rennes, Cannes et Lyon, dans la dynamique du projet GaFes.

Du protocole d'enquête aux données : définition de la méthodologie et des matériaux de recherche produits

À l'image des questionnements qui animent ce projet de thèse, notre approche du Festival d'Avignon et notre méthodologie sont elles aussi empreintes de dynamiques temporelles. En outre, cette recherche se situe au confluent de deux directions : nous avons (re)connu⁷ le Festival en 2012, sous la direction d'Hortense Archambault et Vincent Baudriller et nous l'avons pratiqué pour la première fois comme objet de recherche, d'abord comme sujet de mémoire de Master, sous la direction d'Olivier Py. Cet espace de comparaison non formel – celui-ci n'ayant pas fait l'objet d'un protocole d'enquête – a néanmoins permis de donner plus de relief à certaines analyses et critiques, émises ou retranscrites⁸.

Les données présentées dans cette thèse sont issues d'une enquête dont le protocole s'est échelonné sur quatre années. Elle mobilise les outils de l'enquête de terrain en sciences sociales, à la fois dans une perspective comparative avec les précédentes études et dans une perspective d'innovation quant à la méthode et au contenu du matériau. Détaillé dans les annexes, le protocole d'enquête comprend une approche quantitative par l'intermédiaire de questionnaires (en ligne) avec pour dessein de poursuivre la sociomorphologie du public du Festival d'Avignon dans le temps, de mesurer et qualifier la fréquentation ainsi que les pratiques festivières sur la période contemporaine. Le protocole d'enquête comprend également une approche qualitative à travers une observation participante avant, pendant et après la période festivièrè, à la fois *in situ* et en ligne d'une part, et des entretiens semi-directifs auprès de membres du public et d'acteurs institutionnels en lien avec ce festival (équipes, directeurs, partenaires) dans une perspective de production de discours d'autre part.

Dans la filiation des enquêtes nous précédant, la production de données vise à observer et mesurer ce qui se joue au niveau de la pratique spectatorielle, et plus généralement culturelle, dans sa dimension individuelle autant que collective et dans leur enrichissement mutuel. Cette production de connaissances s'est adaptée aux spécificités du terrain, à commencer par

⁷ Si nous avons été à Avignon durant le mois de juillet étant jeune fille, nos souvenirs sont davantage ceux du OFF, et nous ne savions alors pas distinguer les deux festivals puisque nous ne soupçonnions pas qu'il y en ait deux distincts. Notre parcours universitaire en Sciences de l'Information et Communication à l'Université d'Avignon, a ainsi été un moment de compréhension de cet environnement artistique et culturel et par voie de conséquence du territoire avignonnais.

⁸ De même, comme cela a été évoqué dans notre avant-propos, notre objet d'étude a, par lui-même, conduit dans un certain nombre de circonstances à une économie de stratégies de recueil de données.

l'importance grandissante du numérique au contact des pratiques informationnelles et culturelles. Cela a notamment contribué à développer une nouvelle méthodologie, à considérer une autre temporalité de passation⁹, à faire entrer de nouvelles variables et façons d'envisager les tris croisés. Ce projet de thèse a ainsi permis de recueillir 7 393 questionnaires et 65 entretiens sur quatre ans et vient enrichir la connaissance sociologique du public de ce festival, un terrain privilégié du Laboratoire Culture et Communication.

Organisation de la thèse

Cette thèse répond aux questionnements préalablement exposés à partir d'une articulation de concepts et de données empiriques. Trois parties et six chapitres forment ainsi la structure de notre raisonnement. Le premier est pensé comme une entrée dans le Festival d'Avignon, non pas à partir d'une récapitulation (chronologique), mais depuis sa connaissance sociale. Dans ce chapitre introductif, nous ne dresserons pas une fresque diachronique du Festival d'Avignon. Nous tâcherons de préférence d'identifier dans son épaisseur historique, artistique et politique ce qui nous renseigne sur les éléments ayant contribué à la formation du festival que nous connaissons aujourd'hui ; un événement où sont à l'œuvre des dynamiques culturelles, temporelles, mémorielles mais aussi identitaires, et plus encore, et par voie de conséquence, des dynamiques sociales. Aussi, l'institutionnalisation sera la notion centrale de cette amorce et un premier prisme temporel pour considérer un public et son rapport à une institution culturelle. Dans ce premier chapitre, nous appréhenderons le Festival dans l'idée de construction d'un paradigme en identifiant les éléments, les valeurs et les pratiques ayant concouru à la formation de l'événement dans sa forme contemporaine, mais aussi les éléments de rupture et de continuité le constituant. Nous tenterons d'y mettre en regard le lien entre la démocratisation culturelle et les fondamentaux de l'institution, à la fois symboliques et communicationnels, passés et présents. C'est également dès cette entrée en la matière que nous interrogerons les discours et les connaissances relatives au public dans le temps.

La sociomorphologie détaillée du public du Festival d'Avignon constituera-t-elle l'objet du second chapitre. Celui-ci n'est pas envisagé comme une parenthèse nécessaire, gage d'une sociologie empirique légitimée par les chiffres, mais comme une photographie temporelle du public. D'ailleurs, ce deuxième chapitre s'ouvrira sur une réflexion relative au concept de

⁹ Comme cela est précisé en annexes, le Festival d'Avignon (communément appelé « IN ») a envoyé à ses festivaliers à l'issue de chaque édition, par l'intermédiaire de son logiciel de billetterie, entre 2015 et 2019 un e-mail où se trouvait le lien vers le questionnaire en ligne.

festivalisation qui questionnera l'ancrage d'un événement sur son territoire, ses contributions économiques et culturelles, autrement dit dans une approche communicationnelle et symbolique caractérisant l'approche du Laboratoire Culture et Communication. Le concept de festivalisation serait alors une propédeutique aux développements à suivre, à savoir dans quelle mesure peut-on considérer le Festival d'Avignon comme un temps social. Le numérique trouvera ici toute sa place au regard de son impact sur la redéfinition des limites temporelles d'un événement de l'envergure d'un festival, et fait l'objet de premiers questionnements et croisements de données.

L'intérêt accordé aux rythmes festivaliers au cours de l'étude des profils du public prendra un autre relief dans la deuxième partie de cette thèse, notamment dans le troisième chapitre. Nous y questionnerons à nouveaux frais la sociomorphologie au contact de *groupes d'expériences* ; l'identification de trois cadres de l'expérience permettra de se focaliser entièrement sur l'aspect temporel de la pratique festivalière, mais dans une acception plurielle. Ces cohortes seront envisagées au prisme des événements et des structures ayant une pertinence au regard de l'organisation même du Festival d'Avignon qui a pu être définie à travers un travail empirique prolongé (pratique spectatorielle, des débats et du parcours culturel durant le séjour festivalier). Elles ont été établies sur la base de la réitération de la pratique, de la durée de séjour et de l'accompagnement, c'est-à-dire des dynamiques à la fois individuelles et collectives

Le quatrième chapitre de cette thèse est peut-être le plus autonome en même temps qu'il ancrera, par l'étude en contexte d'un concept structurant, la question du temps comme structure fondamentale de l'expérience. Dans ce chapitre, les structures temporelles de l'expérience du Festival d'Avignon seront appréhendées en négatif – au sens photographique, ou en creux (Barthes, 2015) – à partir de sa rencontre avec le milieu carcéral. Le projet artistique et culturel conduit en relation avec le centre pénitentiaire du Pontet et les Services pénitentiaires d'insertion et de probation du Vaucluse offrira un point de vue original pour caractériser des structures propres à une institution à partir d'une autre qui est en fortement distincte mais qui, pour autant, constitue une collaboration pérenne. À partir de ce dialogue entre festival et carcéral, il s'agira d'identifier quelles sont les qualités temporelles propres à cette forme culturelle, en mettant notamment l'accent sur la synchronisation (Roth, 2017) et l'alternance entre deux qualités du temps que nous empruntons à la sociologie durkheimienne. L'acception tripartite de la culture de Jean-Claude Passeron constituera un prolongement de nos questionnements sur les rythmes et le temps dans un contexte culturel.

Si la deuxième partie de la thèse propose de s'interroger sur les structures temporelles empiriques, ou observables, à travers les pratiques festivières, la troisième et dernière partie explorera quant à elle les dimensions symboliques et culturelles du temps festivier d'Avignon. Le numérique a en effet été révélateur de pratiques mémorielles qui sont parties prenantes de la constellation de pratiques festivières. Aussi, à travers le cinquième chapitre de cette thèse, et depuis le travail conduit préalablement sur l'institutionnalisation, nous tâcherons d'explorer ce qui relève de la mémoire collective au Festival d'Avignon, mais également la mémoire individuelle. Il s'agira d'identifier ce qui fait sens dans une communauté temporelle ne se caractérisant pas dans sa permanence ; un public n'étant jamais identique d'une édition à une autre. Le cinquième chapitre est à la fois le commencement et le parachèvement de notre travail en termes de réflexion sur quatre années de recherche. La mémoire collective est un concept, initialement appréhendé depuis les écrits de Maurice Halbwachs, nous ayant permis de dépasser l'approche territorialisée au profit d'une approche temporelle.

Le sixième et dernier chapitre est le prolongement de nos questionnements sur la mémoire, individuelle et collective, où nous nous interrogerons sur la dimension matérielle et visible de la mémoire à travers les archives. Plus encore, au regard de notre axe d'étude initial, le numérique, nous avons privilégié l'étude des archives audiovisuelles dans une situation communicationnelle élargie. Celles-ci s'envisageront à la fois du point de vue du Festival d'Avignon comme discours institutionnel. Elles s'envisageront également à l'endroit des publics comme autant de modes de (re)présentation de soi, mais aussi comme traces d'existence et d'expériences. Prolonger une réflexion sur la mémoire et les archives au contact du numérique fera émerger d'autres questionnements liés au temps social et au potentiel de synchronisation sociale des événements artistiques et culturels de façon générale.

Dans cette thèse, nous nous emploierons à comprendre ce qui structure dans le présent l'expérience du Festival d'Avignon à l'aune des dynamiques mémorielles et temporelles lui donnant forme. De même, le travail sur les données devrait nous permettre d'estimer comment s'alimentent mutuellement les expériences et les mémoires individuelles et collectives. Il s'agira dès lors d'appréhender et de définir les pratiques et les références qui comptent à l'échelle individuelle et collective, et font du Festival d'Avignon une institution se maintenant et pouvant éventuellement avoir une résonance et une portée, en dehors de son propre contexte. Aussi, cette thèse abordera-t-elle les modes de relation à l'institution à travers l'engagement qui lui est accordé à la fois pendant et en dehors de l'expérience festivière.

- PREMIÈRE PARTIE -

« Continuer ».

**Le sens de l'action
collective au Festival
d'Avignon pour un
théâtre et un public
populaires.**

« En une autre ville, j'aurais peut-être obtenu le plus entier concours.
Mais il m'aurait manqué cette complicité coléreuse entre êtres qui sont du même sang,
ont le goût quotidien de la lumière, du soleil, du vent, de la pierre.
Le Rhône était notre fleuve ».

Jean Vilar, *Le théâtre, service public*.

« Pour savoir de quoi sont faites ces conceptions que nous n'avons pas faites nous-mêmes, il ne saurait suffire que nous interrogiions notre conscience ; c'est hors de nous qu'il faut regarder, c'est l'histoire qu'il faut observer, c'est toute une science qu'il faut instituer, science complexe, qui ne peut avancer que lentement, par un travail collectif ».

Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*.

- Premier chapitre -

Les tréteaux et les étoiles. Quelles ambitions ?

Quelles continuités ? Quelles ruptures ?

I. LE FESTIVAL D'AVIGNON : ARCHITECTURE D'UN PARADIGME

Pour Paul Ricœur, « suivre une histoire, c'est avancer au milieu de contingences et de péripéties sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la *conclusion* » (Ricœur, 1983 : 130). Le Festival est toujours à l'œuvre. Aussi, ne trouvons-nous pas de « point final » à l'histoire qui « fournit le point de vue d'où l'histoire peut être perçue comme formant un tout¹⁰. Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle, loin d'être prévisible, doit être finalement acceptable, comme congruente avec les épisodes rassemblés » (Ricœur, 1983 : 130). Pour autant, il est possible de comprendre l'histoire du Festival à partir de son institutionnalisation ; c'est-à-dire le processus à travers lequel il s'inscrit, s'établit dans la durée et ses appropriations renouvelées dans le temps. Car s'il n'y a pas encore de point final à l'histoire de ce festival, il y a chaque été des éditions qui se rapprochent d'actualisation et d'étapes, permettant de mesurer la maintenance, des séquences et l'évolution de l'état de l'utopie du théâtre populaire et de la démocratisation culturelle à travers une forme festivalière.

Bien que ces éditions ne constituent pas une conclusion en tant que telle (même si elles sont l'aboutissement d'un travail de programmation) l'histoire du Festival d'Avignon s'appréhende dans une temporalité élargie. La narration épisodique se soustrait au profit de ce que Paul Ricœur nomme « l'arrangement configurant » qui « transforme la succession des événements en une totalité signifiante qui est le corrélat de l'acte d'assembler les événements et fait que l'histoire se laisser suivre » (Ricœur, 1983 : 130). Une « nouvelle qualité du temps émerge de cette compréhension » par un sens plus englobant de l'expérience : « En lisant la fin dans le commencement et le commencement dans la fin, nous apprenons aussi à lire le temps lui-même à rebours comme la récapitulation des conditions initiales d'un cours d'action dans ses conséquences terminales » (Ricœur, 1983 : 131). Cette récapitulation empruntée par les sciences sociales, qui ne peuvent se défaire de la compréhension du contexte historique d'où elles observent les individus, le *cours historique du monde* – car l'« historicité de l'objet est le *principe de réalité* de la sociologie » (Passeron, 2006 : 166) – doit néanmoins s'extraire de découpages

¹⁰ Même si la fin du Festival est parfois présagée par certains à l'aune de signaux politiques.

périodisés. La segmentation du temps à outrance entrave la compréhension, dans son épaisseur temporelle, de la configuration des connaissances structurantes pour un groupe social (Berger et Luckmann, 2012 : 127)¹¹. Elle entrave aussi l'identification des dynamiques de transmission entre générations et la construction des significations socialement accordées à l'institution.

En tant que phase liminaire à l'analyse de nos données, ce premier chapitre propose une recontextualisation, à la fois idéologique et sociale, nécessaire à la compréhension des pratiques festivières et des dynamiques à leurs origines. Nous ne pouvons néanmoins céder à la tentation de l'exhaustivité, en proposant une genèse chronologique du Festival d'Avignon, de ce que Vilar appelait « l'idée de poète » germant dans les esprits de René Char, Christian Zervos, puis dans le sien, jusqu'à la réinvention du théâtre de tréteaux avec le feuilleton théâtral à partir de 2015, ou encore une méthodologie articulée autour de la délimitation de périodes, qui nous enfermeraient dans une démarche historiographique, qui n'est ni celle des sciences de l'information et de la communication, ni celle de la sociologie de la culture. Pour autant, ces disciplines appartenant aux sciences sociales permettent d'articuler divers outils conceptuels, dont certains ont pu être d'abord mobilisés en histoire à l'instar des notions de *rupture* et de *continuité* (Le Goff, 1988). Avec les précautions nécessaires à toute description d'un contexte social, cette thèse devra trouver un équilibre entre *contextualisation historique* et *raisonnement expérimental* auquel Jean-Claude Passeron a consacré un chapitre dans *Le raisonnement sociologique*. Enfin, dans son ouvrage dédié à la manière dont les sociologues se sont, dès les prémices leur discipline, emparés de la compréhension du social à travers la représentation du temps par les sociétés, et ont entrepris d'établir la notion de *temps social*, Thomas Hirsch revient sur la posture de François Simiand qui :

« (...) appelle notamment les historiens, pour faire œuvre scientifique, à se détourner de l'« idole chronologique » entraînant : « à considérer toutes les époques comme également importantes », « à concevoir l'histoire comme un rouleau ininterrompu » et à envisager par suite les rapports de succession ou de simultanéité entre les faits historiques comme des rapports essentiels, valant causalité. Par contraste, il les invite à constituer, avec les sociologues, des séries, des types, à abstraire les faits de la durée pour pouvoir les comparer et établir de véritables rapports de causalité, des lois » (Hirsch, 2016 : 61).

En vue de rendre compte de la formation de la connaissance « de » et « dans » la société, Berger et Luckmann rappellent que la « cristallisation des univers symboliques suit les processus (...) d'objectivation, de sédimentation et d'accumulation de connaissance. C'est-à-dire que les univers symboliques sont des produits sociaux possédant une histoire. Si l'on veut saisir leur

¹¹ Selon Peter Berger et Thomas Luckmann, « La connaissance fondamentale de l'ordre institutionnel est une connaissance pré-théorique. Elle est la somme totale de ce que « tout le monde sait » sur le monde social, un assemblage de maximes, de morales, de sagesse proverbiale, de valeurs et de croyances, de mythes, etc. ».

signification, on se doit de comprendre l'histoire de leur production » (Berger et Luckmann, 2012 : 169). Pour interroger les évolutions de ces processus et dynamiques ainsi que les pratiques du public leur donnant corps, nous ne pouvons faire l'économie d'une description du projet fondateur du Festival afin de comprendre comment il s'est maintenu, légitimé, en même temps qu'il s'est transformé à l'épreuve du temps et des générations.

Cette épreuve du temps est d'abord celle de la durée, mais aussi celle des changements structurels de la société. Les contextes politique, économique, social ou encore artistique sont autant d'événements du *cours historique du monde* qui laissent une empreinte plus ou moins profonde et durable sur ce festival, et qui contribuent à faire que l'événement n'est jamais absolument identique d'une édition et d'une direction l'autre. Le Festival d'Avignon se trouve de surcroît pris dans des temps qui dépassent les individus qui lui sont liés. Dans un temps historique de plus de 70 ans, ne permettant pas à tous une connaissance par l'expérience vécue sur l'ensemble de son existence, même pour les hommes et les femmes le représentant (directeurs, membres du conseil d'administration, ministres) ou pour les festivaliers les plus fervents comme les Amis du Festival. Il est également inscrit dans le temps social de la société française, et depuis quelques décennies, dans un temps social européen, voire international. Il est aussi pris dans le temps des politiques culturelles. Enfin, il est pris dans l'ensemble des temps de vie des festivaliers l'ayant pratiqué. La capacité du Festival d'Avignon à se maintenir depuis 1947, malgré des mises à l'épreuve et des crises¹², et à se saisir de ces changements et bouleversements dans sa réinvention, voire sa résurgence après l'édition annulée de 2003, tout en gardant au cœur de son projet l'idéal vilarien (énoncé comme tel) révèle que le Festival est un espace où les dynamiques sociales sont fortes.

La notion d'institutionnalisation accompagne la dimension paradigmatique du Festival d'Avignon. Préalablement construit par Thomas Kuhn dans *La Structure des révolutions scientifiques* (1962) pour être appliqué dans le champ de la recherche, ce concept désigne « les structures théoriques générales (explicites et implicites) ou les courants de pensée au sein desquels prennent place des recherches, des enquêtes ou des analyses des phénomènes sociaux » (Martin, 2013 : 18-19). Très vite, la notion n'a plus été une exclusive au champ académique. Elle a été mobilisée pour décrire des situations sociales, en particulier une représentation du monde

¹² Pour ne citer que les plus emblématiques : la création du OFF comme initiative en opposition aux choix de programmation du Festival, l'édition de mai 1968 avec le Living Theater, le décès de Jean Vilar en 1971, l'annulation de l'édition 2003, l'incertitude politique des élections municipales de 2014 ou encore la baisse de dotations publiques touchant l'ensemble des opérateurs culturels, le contexte de l'état d'urgence décrété en 2015 et inscrit dans le droit commun en 2017, etc.

structurée sur un modèle dit cohérent et accepté par les membres du groupe social. À ce titre, nous faisons l'hypothèse qu'il est possible de considérer le Festival d'Avignon comme un paradigme dans la mesure où il convoque une certaine idéologie irriguant une conception du monde. Celle-ci a notamment trait aux potentialités du théâtre pour l'individu, mais aussi à la relation entre la culture et l'éducation. Cette représentation du monde, nous en faisons l'hypothèse, serait portée par les artistes, par un théâtre populaire et leur réception par le public.

A. Théâtre, national, populaire. Les fondamentaux d'Avignon

1. Démocratisation culturelle et éducation populaire. Aux origines de l'idéal de la décentralisation et du théâtre populaire

1.1. Appréhender l'institutionnalisation du Festival depuis l'élan de la démocratisation culturelle

Le Festival d'Avignon en tant qu'institution culturelle, mais aussi en tant qu'association portée par des femmes et des hommes de théâtre, d'administration ou encore de technique, a placé au cœur de son action, dès sa création, le public. Son public certes, mais plus généralement les publics du théâtre, du spectacle vivant et de la culture. Depuis le constat de l'inégal accès aux œuvres dramatiques de qualité, le festival en devenir s'est construit sur une réflexion, une ambition, voire une utopie, nourrissant son existence depuis plus de 70 ans à travers le projet du théâtre populaire : celle de la démocratisation culturelle¹³. Souhaitant préserver notre propos de tout anachronisme, il nous revient dès à présent de préciser ce choix de notion en vue des orientations envisagées. Si la dénomination de démocratisation culturelle a certes émergé dans le courant des années 60, elle fonctionne néanmoins comme la synthèse d'un ensemble de préoccupations, d'engagements et d'actions observés au fil des deux derniers siècles. La définition de la démocratisation culturelle comme démarche politique au sens large est issue d'une longue tradition qui compte à son actif des initiatives telles que le théâtre révolutionnaire puis populaire, l'éducation populaire, la décentralisation. Sans viser à l'amoindrissement de chacune de ses formes d'esthétiques et d'actions, nous privilégions comme notion de référence la démocratisation culturelle, en partie pour sa plasticité, mais aussi pour ses attributs sémantiques. Nous le verrons, elle condense l'essentiel de ce qui lie des prises de positions bien distinctes : le fait que l'art doit être accessible à tous, sans distinction des individus par leur appartenance sociale ou ce qui sera nommé plus tard le *capital social* et *capital économique* (Bourdieu, 1979). Ce souci d'ouverture à tous convoque également l'idée du théâtre comme

¹³ En interrogeant des pratiques, les études menées auprès du public du Festival d'Avignon constituent dès lors aussi une analyse de l'évolution de cet idéal de la démocratisation culturelle dans le temps et sa résonance au sein même des pratiques.

service public et le fait qu'il doit être un bien commun pour l'ensemble des citoyens. Ici, le terme de démocratisation culturelle fera davantage référence à une conviction de rassemblement de tous les membres de la société grâce au théâtre, autrement dit à une « promesse du présent » (Caune, 2006 : 63), plutôt qu'à la dénomination administrative que la notion tend à revêtir aujourd'hui. En outre, elle ne se réduit pas à l'élargissement des publics *stricto sensu* ; elle vise à la création d'une communauté d'esprit, à donner à chacun la possibilité de construire sa propre identité et autonomie culturelles. Après un ensemble d'échecs, l'idée de démocratisation culturelle tend à se transformer au profit de l'Éducation Artistique et Culturelle (tout au long de la vie) où les liens entre culture et éducation relèvent d'une complémentarité souhaitée plus profonde, et sont constitutifs de toute action et, dans une certaine mesure, de toute réussite.

Pour le Festival d'Avignon, et d'abord pour son fondateur, une entreprise de démocratisation de la culture, pour avoir la prétention de s'adresser effectivement à tous, « au magistrat » comme au « petit boutiquier de Suresnes » (Vilar, 1975), ne peut être conduite que depuis une démarche ne se défaisant jamais d'une exigence artistique faisant confiance à l'intelligence collective. Le théâtre populaire est non seulement entendu comme une esthétique, mais aussi comme un certain rapport au public. Alors qu'il n'existe pas encore de Ministère de la Culture en tant que tel avant 1959, ce théâtre populaire doit d'être d'intérêt général. Le théâtre populaire s'inscrit également dans la dynamique idéologique du Conseil National de la Résistance qui a « été le premier vivier de la réflexion citoyenne de l'après-guerre » (Renucci, Guillou, à paraître). Pour Jean Vilar, le théâtre est l'une des réponses aux disparités sociales d'accès aux œuvres, tout comme de l'(auto)exclusion des moins privilégiés des salles de théâtre. Il est aussi une réponse au souci d'émancipation de l'individu, quelle que soit son appartenance sociale. Plus encore, dans le souci de définition du public et de dialogue avec celui-ci, les questions artistiques et civiques ne cessent d'être entrelacées. Si le discours du théâtre populaire lie sans relâche *culture* avec *éducation* et *politique*, il est de surcroît désigné comme une activité relevant de la chose publique par excellence. *Le théâtre comme service public* est l'une des revendications de Jean Vilar ayant fait l'objet d'une transmission continue entre les générations d'acteurs, tant par les discours que par les pratiques (artistes, publics, politiques), même après la disparition de son artisan. Enfin, *théâtre* et *espace public* sont étroitement liés dans l'imaginaire collectif, notamment car leur association puise sa force symbolique dans une mémoire dépassant celle de l'individu, qui n'est pas issue d'une expérience vécue mais d'une expérience racontée depuis des siècles, celle de l'Agora grecque : « Tout comme le peuple est un mythe, le théâtre du peuple est un mythe dont l'histoire sera sans cesse réécrite pour forger la mémoire

commune des gens de théâtre et contribuer à fédérer la communauté théâtrale selon ses besoins au présent » (Denizot, 2010 : 192).

Bien qu'elle ait pu faire face à des échecs et des freins, la défense du projet d'ouverture de la culture à tous a été en somme ininterrompue au fil des générations. Elle trouve en partie sa pérennité dans l'efficacité d'un récit appropriable par tous car basé sur l'idée de rassemblement comme valeur première. Il n'est effectivement pas nécessaire d'être spécialiste du théâtre des XIXe et XXe siècles ou du Front Populaire – et plus simplement d'être spécialiste – pour avoir à cœur la conviction selon laquelle la culture doit être rendue accessible à tous les membres de la société¹⁴. Ainsi, même s'ils ne sont pas forcément connus du plus grand nombre, les éléments évoqués ci-après constituent autant d'idées, de paroles et d'espaces où s'est peu à peu établi le projet de démocratisation culturelle, devenant un socle et un réservoir de convictions et croyances. En effet, la connaissance « de l'histoire institutionnelle se forme par « oui-dire ». La signification originelle des institutions leur est inaccessible en termes de mémoire. En conséquence, il devient nécessaire d'interpréter cette signification à leur intention et cela à partir de diverses formules de légitimation » (Berger et Luckmann, 2012 : 122).

L'institutionnalisation « naît de toute situation sociale se prolongeant dans le temps » (Berger et Luckmann, 2012 : 114). Ici, elle ne fait pas nécessairement référence à la formation d'une structure, comme une institution culturelle, mais en premier lieu à une typification d'actions des individus ou d'une communauté d'acteurs sociaux. Émile Durkheim écrit que nous pouvons « sans dénaturer le sens de cette expression, appeler *institution* toutes les croyances et tous les modes de conduite institués par la collectivité ; la sociologie peut alors être définie : la science des institutions, de leur genèse et de leur fonctionnement » (Durkheim, 2017 : 91-92). Ces actions deviennent ensuite partie prenante de la réalité sociale, et se traduisent par des connaissances partagées, des valeurs, des pratiques et des rôles sociaux engendrant un système de relations interindividuelles. Finalement, c'est la « fabrication d'un récit commun » (Dulong, 1988 : 67) qui est à l'œuvre depuis la connaissance et l'adhésion à une idée, son expérimentation par le vécu, voire son réinvestissement en dehors du contexte festivalier.

Comme cela a été préalablement suggéré, le théâtre populaire tel qu'il est porté et défendu par le Festival d'Avignon depuis 1947 compte parmi ses principes fondateurs des

¹⁴ Sur la période contemporaine, c'est également pour cette même raison que les acteurs politiques de différentes sensibilités tendent à s'accorder sur le fait que la culture doit être rendue plus accessible, bien que des disparités idéologiques ou méthodologiques se côtoient dans cet espace d'accord préalable.

idéaux puisés dans le mouvement que l'on nommera plus tard démocratisation culturelle. Nous pourrions dès lors faire l'hypothèse que le Festival d'Avignon aurait été un contributeur de premier plan quant à l'invention de ce terme. Mais dans la mesure où, d'un point de vue chronologique, cette ambition d'ouverture du théâtre à toutes les classes sociales et de rassemblement de la nation le précède, il faut d'abord revenir sur les actions ayant contribué à la reconnaissance sociale puis étatique du besoin de donner la possibilité à chaque individu d'avoir accès aux œuvres, et de pouvoir exercer son libre arbitre. Le Festival d'Avignon et les aspirations politiques qui constituent son fondement n'apparaissent en effet pas *ex nihilo*. Comme le rappelle le sociologue Jean-Louis Fabiani dans son ouvrage dédié à la présence de l'éducation populaire au Festival : « Jean Vilar est à l'évidence l'héritier d'un long processus de définition sociale du public comme une entité devant être produite et liée par un travail de politique culturelle. Le Festival d'Avignon est la meilleure illustration de l'alliance entre une politique culturelle d'État et une mobilisation artistique » (Fabiani, 2008, 28).

Une recherche sur le Festival d'Avignon et son public passe par un cadrage rendant intelligibles les principes à son fondement, qui justifient un ensemble de croyances et de pratiques venant structurer un collectif pérenne et à l'œuvre par son renouvellement. C'est ainsi que la formule clé du *Roi Lear* d'Olivier Py « Rien ne naît de rien » illustre ce à quoi nous devons nous employer : la recherche des dynamiques sociales ayant contribué à l'institutionnalisation du souci de la culture pour tous, à travers une entreprise tant artistique que politique. En même temps, il faut rendre compte des prises de positions des individus. Notre terrain n'est pas sans tensions et contradictions. À ce titre, il nous revient de trouver un juste équilibre entre une approche qui relèverait du holisme et celle qui ferait écho à la posture de l'individualisme méthodologique. Enfin, il convient de ne pas réduire la démocratisation culturelle et le théâtre populaire à une pensée utopique (un adjectif entendu dans le sens commun comme une idée dont on assume d'avance qu'elle est irréalisable), mais de rendre compte de ce qu'elle a de plus structurant socialement¹⁵ : il est « inadmissible, en effet, que des systèmes d'idées comme les religions, qui ont tenu dans l'histoire une place si considérable, où les peuples sont venus, de tout temps, puiser l'énergie qui leur était nécessaire pour vivre, ne soient que des tissus d'illusions (...). Comment une vaine fantasmagorie aurait-elle pu façonner aussi fortement et d'une manière aussi durable les consciences humaines ? » (Durkheim, 2007 : 124-125).

¹⁵ Dans son *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, André Lalande définit cet aspect du terme *utopie* comme suit : « Avec un import péjoratif (très fréquent) : idéal politique ou social séduisant, mais irréalisable, dans lequel on ne tient pas compte des faits réels, de la nature de l'homme et des conditions de la vie », (p. 1 179).

Si la métaphore religieuse n'est pas un outil d'articulation dont nous nous saisirons¹⁶, la démarche de l'auteur dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse* – produire de la connaissance sur le social depuis l'étude des religions totémiques – est cependant une des propositions théoriques éclairant un ensemble de dynamiques sociales nous intéressant. Le dialogue entre le projet de la démocratisation culturelle et le socle idéologique du Festival d'Avignon appelle en effet un processus d'institutionnalisation, ici entendu comme la formation d'une structure de légitimation : si un cadre institutionnel, une fois établi, est propice à la créativité et à l'imagination de propositions, ce sont bien des actions d'individus formant un collectif qui sont d'abord à l'origine d'initiatives structurelles. Ainsi, et parce que « toute transmission nécessite un appareillage social » (Berger et Luckmann, 2012 : 133), nous relèverons ce qui, dans l'institutionnalisation de la démocratisation culturelle – entendue comme un système de valeurs, une organisation du champ artistique et culturel et une institution légitimée – a constitué autant d'éléments significatifs pour l'établissement des idéaux fondamentaux d'Avignon autant portés par le Festival que revendiqués par ses publics.

1.2. Avant les politiques culturelles : des convictions à un projet de démocratisation de la culture

La démocratisation culturelle comme volonté de donner à tout un chacun la possibilité d'avoir accès aux œuvres et d'exercer son libre arbitre prendrait sa source, sans en avoir encore le nom, avant-même le siècle des Lumières. Malgré tout, depuis la Révolution Française, le XVIII^e reste reconnu comme une époque de rupture quant à la prise de conscience et d'action pour rendre accessibles les arts et les savoirs au plus grand nombre. L'invention de l'imprimerie et la publication de l'*Encyclopédie* sont des exemples cardinaux d'une volonté de diffusion des savoirs dans toute la société. Les origines du mouvement de démocratisation culturelle sont plus particulièrement à lier à des idéaux révolutionnaires (Waresquiel, 2001 : 201), eux-mêmes tournés vers l'émancipation et la formation du citoyen ; des préoccupations qui seront quelques siècles plus tard, les mots d'ordre de l'éducation populaire. Pour l'heure, au sortir de la Révolution Française, si la mobilisation sociale suscitée par l'élan républicain génère un « transfert de sacralité » (Ozouf *in* Fabiani, 2005 : 20) en dehors de la religion et la monarchie à dessein de proposer une image unifiée de la nation, le théâtre s'impose comme la « fête

¹⁶ Le terme de « pèlerin » a parfois été utilisé pour décrire la participation renouvelée au Festival d'Avignon, d'autant plus quand elle se caractérise par la fréquentation des mêmes lieux de représentation d'année en année comme le choix systématique d'un spectacle dans la Cour d'honneur du Palais des papes, une métaphore qui se comprend. Néanmoins, nous ne souhaitons pas utiliser ce terme qui tend selon nous à enfermer la réitération de la venue dans une pratique motivée par un seul et même dessein. La diversité des manières de pratiquer le Festival et d'y revenir nécessite un autre vocabulaire, moins emprunt de langage religieux qui nous empêche alors de décrire le reste.

révolutionnaire » par excellence (Waresquiel, 2001 : 201). Le décret du 1^{er} décembre 1793 fait du théâtre une « propédeutique » et plus encore l'un des acteurs du « second degré d'instruction civique » (Waresquiel, 2001 : 201). Changements et progrès sociaux faisant, cette volonté de faire de la pensée et de la culture un bien commun pour la nation s'est progressivement forgée une légitimité et une réalité grâce à l'action d'artistes, de penseurs, de politiques, mais aussi femmes et d'hommes de conviction qui en ont fait dans le même temps un sujet indissociable de l'éducation, non sans batailles perdues sur le chemin de cette reconnaissance.

Si la dénomination de « théâtre populaire » découle bien d'un idéal de démocratisation culturelle, elle ne peut en revanche, selon Jean-Claude Yon être directement issue du théâtre de la période révolutionnaire (Yon, 2010 : 30). Bien que le théâtre populaire soit une terminologie plus tardive, largement associée au projet vilarien, nous retrouvons des traces de réflexions et des œuvres qui constitueront le socle d'une volonté de démocratiser la culture, avec la mise en tension de termes comme *populaire*, *peuple*, *foule* ou encore *humanité* dès le XIX^e siècle. D'après Jean-Claude Yon, le souci de remettre le terme *populaire* au centre du débat sur le théâtre serait né d'une rupture entre le peuple et le théâtre, celui-ci devenant au XIX^e siècle un loisir bourgeois, relevant davantage du seul divertissement et d'une socialisation mondaine portant peu d'attention à l'action se déroulant sur scène, comme en témoignent l'architecture de la salle de théâtre à l'italienne et l'aménagement des halls et parvis des théâtres parisiens (Goeschel et Yon, 2014). Pour les personnalités de la Belle Époque engagées à faire de la culture une préoccupation de la sphère publique, l'enjeu est d'imaginer comment faire que le plus grand nombre (classes populaires et aisées) puisse se retrouver dans une salle de spectacle et partager une expérience esthétique qui les rassemble. D'ailleurs, la Belle Époque est aussi celle de la convergence des projets – qui resteront pour la plupart à ce stade – animés par la croyance en des « vertus pédagogiques du théâtre » (Goeschel et Yon, 2014), ainsi qu'à l'importance de l'émotion suscitée par l'expérience de l'œuvre dramatique.

C'est ainsi qu'au carrefour des XIX^e et XX^e siècles, la France a accueilli des initiatives portées par les acteurs qui s'inscrivent dans le mouvement s'annonçant être celui de l'éducation populaire. Parmi eux, le Théâtre du Peuple établi par Maurice Pottecher en 1895, dans la ville de Bussang nichée dans les Vosges, ou encore l'action de Firmin Gémier dans les années 1910, avec la troupe du Théâtre-Antoine au Théâtre National Ambulant, un geste précurseur des Tréteaux de France. En 1920, Gémier sera à l'initiative de la création du T.N.P. Très vite, tout particulièrement pour leurs contemporains dont Jean Vilar, ces deux actions se sont imposées

comme exemplaires et emblématiques de la décentralisation théâtrale et de l'adresse à toutes les classes sociales avec un discours commun : « Éthique autant qu'esthétique, le projet de Gémier vise à la fusion émotionnelle du public au partage de ce qui est conçu davantage en fête d'art qu'en spectacle tarifé » (Faivre-Zellner *in* Denizot, 2010 : 76). Ensemble, le Théâtre du Peuple et le théâtre ambulant, incarnent l'essence de la démarche de la décentralisation théâtrale : la première comme l'invention d'un lieu de culture total en dehors des murs de la capitale – une entreprise de surcroît investie d'une étroite association avec les publics amateurs –, et la seconde comme la réinvention de la roulotte, un des emblèmes du théâtre itinérant, pour aller à la rencontre des spectateurs. Pour qu'un propos de démocratisation culturelle soit complètement à l'œuvre, les artistes doivent intervenir auprès des publics en dehors des sentiers battus de leur époque. Il s'agit de sortir des lieux consacrés par un rapport au théâtre relevant, dans le Paris du XVIIIe et XIXe siècles, d'une pratique de distinction sociale qui correspondrait dans une certaine mesure au concept que Pierre Bourdieu élabore en 1979. En outre, et comme posture d'opposition, le rôle des amateurs est structurant pour le théâtre public à partir du XXe siècle¹⁷.

Quelque soit l'époque à laquelle nous nous référons, pour prétendre *faire de la démocratisation culturelle*, un décentrement est à opérer à plusieurs endroits. Topographiquement d'abord, en sortant des théâtres à l'italienne, mais aussi des théâtres comme le feront des réseaux d'associations (Travail et Culture ou encore Peuple et Culture, et plus tardivement le CDN des Tréteaux de France) ; esthétiquement ensuite, en créant un espace scénique ouvert et affranchi des codes des décors du théâtre bourgeois ; enfin, en définissant un répertoire de qualité comme ciment d'une culture commune¹⁸. La recontextualisation de la pratique théâtrale dans des lieux qui ne sont pas prévus à cet effet est également l'un des piliers de la démarche de Vilar, tant dans son rôle de directeur du Festival d'Avignon (décentralisation en Provence, plein air, anciens lieux religieux en attente d'une réaffectation utilitaire et symbolique, etc.) que de celui du T.N.P. (banlieues, comités d'entreprises, usines, etc.).

Au Festival d'Avignon, le rassemblement se conjugue avec l'échange et le débat public, d'où sa proximité avec l'éducation populaire initiée très tôt. D'ailleurs, si ce festival est un des lieux où l'éducation populaire trouve aujourd'hui une visibilité et une activité intense à travers la place accordée aux Ceméa, il est lui-même un enfant de ce mouvement socioculturel. Aussi, et

¹⁷ S'il repose d'abord sur des actions associatives et militantes, le travail des amateurs prendra une toute autre dimension dans les années 2000 avec des artistes comme Jérôme Bel.

¹⁸ Nous le verrons, l'ascèse et le répertoire occupent une place toute particulière dans le propos du théâtre populaire tel qu'il a été porté par Jean Vilar, à Avignon comme à Chaillot.

afin d'envisager pleinement la construction idéologique et artistique du Festival d'Avignon, considérons le Front Populaire et les mouvements d'éducation nouvelle qui en ont découlé comme étant des structures référentielles ayant contribué à l'élaboration du dispositif festivalier que nous connaissons aujourd'hui. Si l'éducation populaire permet une compréhension de la formation du Festival, elle tient cependant une place bien plus structurante dans la mesure où une partie de ce public s'est investie ou a été touchée par l'éducation populaire dans sa jeunesse.

1.3. De l'éducation populaire au théâtre populaire. L'impulsion du Front Populaire

S'il existe une continuité entre les premiers efforts de décentralisation et de démocratisation culturelle et le théâtre populaire, ce dernier s'inscrit également dans une filiation forte avec l'éducation populaire qui prit une envergure nationale au cours des années 30, notamment grâce au volontarisme et au militantisme ayant caractérisés le Front Populaire. Cette période de l'histoire politique et sociale de la France est aussi celle d'une volonté de progrès, pour l'individu et pour la société, à travers une redéfinition de pratiques sociales, plus particulièrement celles en direction de ceux qui, au quotidien, sont les moins exposés à des espaces et des ressources favorisant l'autonomie critique et l'émancipation. Ce mouvement a rassemblé un grand nombre de militants et d'acteurs. Il en a également inspiré certains dans leurs futures initiatives à l'instar de Jean Vilar, l'un des enfants de l'éducation populaire, dont la formation d'acteur, de metteur en scène et de directeur s'est aussi nourrie de son expérience à Jeune France ; une association qui s'est positionnée comme l'un des organismes de la résistance au moment de la Seconde Guerre Mondiale et du Régime de Vichy.

Au préalable, il convient de revenir sur la période liminaire qu'ont été le Front Populaire et la Seconde Guerre Mondiale pour le futur festival et pour la définition du public qui y a été imaginée et élaborée à travers la fabrication d'un dispositif encore inédit. Ce rappel n'est pas pensé à dessein de mettre en exergue une linéarité ou un enchaînement chronologique presque sans ruptures. Il repose plutôt sur la volonté d'éclairer d'une continuité idéologique dans une « superposition de temporalités » (Fleury, 2006 : 42), impliquant adaptations et renouvellements, et parfois ruptures et échecs. Il faut comprendre l'élaboration et la réinvention d'un cadre social rendant possible la pérennité du projet vilarien, mais aussi la participation du public à laquelle le théâtre populaire et le Festival font appel, et sur laquelle ils sont fondés.

Ne pouvant et ne souhaitant pas retracer exhaustivement la genèse du mouvement

d'éducation populaire, nous nous focaliserons sur la période 1930-1945. Une continuité est en effet souhaitée par les acteurs culturels de l'entre-deux-guerres en termes d'intervention du politique pour le soutien de l'art, et la culture telle qu'elle avait pu être dessinée avec les premiers efforts de décentralisation entre la fin du XIXe et le début du XXe siècles. Celle-ci se heurte néanmoins à l'évolution de la structure de la société, et sera freinée par l'entrée de la France dans le second conflit mondial. Le cœur d'action de l'éducation populaire est celui d'une volonté de redéfinir structurellement la société à travers la place des ouvriers, toujours en retrait des lieux de culture pour des raisons tant matérielles que symboliques. Dans la dynamique du Front Populaire, le mouvement d'éducation populaire des années 30 s'est employé à la définition d'une organisation des champs syndicaux et associatifs relevant du socioculturel et a posé la question du temps libre. Le temps de loisir nouvellement acquis pour les classes moins favorisées doit être un temps de ressources afin que les ouvriers puissent développer leur autonomie. Dans le cadre de sa mission de sous-secrétaire aux Sports et aux Loisirs, Léo Lagrange entreprend de « transformer le temps libéré par les quarante heures et les congés payés en autre chose qu'un temps de non-travail » (Tartakowsky, 1966 : 92). Si les années 30 sont celles d'un premier élan de financement d'infrastructures, tant culturelles que sportives, pour être au service de cette idée de loisirs pour tous, les représentants du Front Populaire décident toutefois de confier aux associations l'exercice de ce qui relève de l'action culturelle (Tartakowsky, 1966 : 99).

Le lien entre le Front Populaire et les militants communistes a contribué à la formation de ce tissu associatif fort et développé au sein de nombreux territoires ; la question de l'éducation populaire s'est donc vite conjuguée à celle de la décentralisation. Ce souci d'inscrire la culture au sein des préoccupations publiques découle également de la montée de régimes fascistes et totalitaires en Europe. L'art et la culture, pris dans un accompagnement éducatif dédié à la formation de l'individu comme citoyen, s'imposent comme un axe de politique générale à implanter dans l'action de l'État, qui doit garantir la liberté d'expression et l'éducation de la nation. Bon nombre d'actions, mises en place ou imaginées, à l'instar du « ministère de la vie culturelle » de Jean Zay, offraient la possibilité d'un nouveau rapport du politique à la formation du citoyen, au confluent d'une éducation républicaine et laïque, et de l'investissement du temps de loisir par la culture. Née d'un contexte de transformations sociétales, l'éducation populaire telle que nous la connaissons aujourd'hui est envisagée par ses acteurs comme une manière de prendre conscience de son identité culturelle. Il s'agit d'un projet autant artistique que politique et social ; l'éducation populaire se traduit par un « souci de démocratisation, qui

suppose une attitude militante où les efforts des acteurs visent à pallier les inégalités dans la société » (Mouchtouris, 2003 : 21)¹⁹.

L'action de l'éducation populaire auprès des syndicats ouvriers est l'un de ses positionnements notables et caractéristiques : « La notion même d'éducation populaire est née de la discussion sur la place de l'action syndicale, autour de la problématique de « l'auto-éducation ouvrière » particulièrement marquée en France dans la tradition du syndicalisme révolutionnaire, et du rôle que pouvaient jouer les syndicats dans une économie planifiée » (Fabiani, 2008 : 39). Dans son ouvrage dédié à l'éducation populaire et aux Ceméa au Festival d'Avignon, Jean-Louis Fabiani rappelle que le rapport entretenu par le Front Populaire avec l'espace social ouvrier, est particulièrement important pour la reconnaissance de son action comme étant effectivement culturelle. Le sociologue identifie trois « ordres de réalité » recouvrant la notion d'éducation populaire sur la période de l'entre-deux-guerres :

« (...) l'enseignement professionnel d'abord, (à travers l'enseignement technique et l'enseignement agricole) ; l'éducation ouvrière ensuite, entendue, dans la tradition syndicalo-politique française, comme la prise en charge par les syndicats eux-mêmes, dans une perspective auto-éducatrice, de la formation de leurs membres ; la formation du citoyen par les loisirs actifs, enfin, qui intègre pleinement la dimension culturelle des activités libres et y intègre une problématique du développement éducatif » (Fabiani, 2008 : 42).

L'auteur de *L'Éducation populaire et le théâtre* ajoute à ce constat que, si les deux premiers chantiers liés à l'enseignement ont été intégrés à d'autres actions publiques, donnant lieu à l'éloignement du mouvement ouvrier, pourtant essentiel, le recours au secteur associatif soutenu par la sphère publique pour la formation du citoyen grâce à la culture a été un point d'accord qui, à l'inverse, a été développé sans requalification. Ce mouvement s'est non seulement caractérisé par le soutien à l'émancipation des citoyens à travers un enseignement professionnel et la culture, touchant pour la première fois des espaces comme la formation du Ministère de l'Agriculture (Ory, 1994 : 679), mais aussi par l'investissement du temps des loisirs par des activités éducatives : « La volonté de « populariser » la culture, par ailleurs étroitement liée à la politique de loisirs, est affirmée à plusieurs reprises » (Waresquiel, 2001 : 167). En introduction de son ouvrage *La belle illusion*, l'historien Pascal Ory invite d'ailleurs à considérer le Front Populaire comme un « Rassemblement populaire » faisant acte d'un « double mouvement d'engagement dans le politique chez les hommes de culture, en particulier par le biais de la syndicalisation, et d'engagement dans le culturel chez les hommes politiques, en particulier par

19 Si des conflits existeront entre les défenseurs de l'éducation populaire de confession catholique et les militants laïques de cette même cause, la sortie de la Seconde guerre mondiale sera une période de convergence des luttes, d'où naîtront des Fédérations des maisons des jeunes et de la culture comme Travail et Culture ou Peuple et Culture.

le biais de la nouvelle stratégie culturelle du Parti Communiste, principal moteur d'un étonnant foisonnement culturel » (Ory, 1994 : 25). Dans une période de crises, de nouveaux modes de coopération sont envisagés ; l'activité associative et la mobilisation du peuple créent une dynamique alors unique. L'éducation populaire constitue en somme le point de jonction entre les prémices de décentralisation théâtrale de Pottecher et Gémier, et les premiers pas d'une intervention des pouvoirs publics se rapprochant progressivement d'une politique culturelle.

Ce positionnement d'écoute et de formation des spectateurs a été modélisant pour le Festival et continue à l'irriguer, notamment à travers l'action des Ceméa, et plus récemment les dispositifs portés avec l'Éducation Nationale relevant de l'Éducation Artistique et Culturelle. Cette première continuité vis-à-vis du mouvement de l'éducation populaire, suivie de la proximité du Festival avec l'espace politique français, a participé à ancrer l'éducation (plus particulièrement l'instruction publique) comme partie intégrante du projet culturel d'Avignon. Bien qu'ils s'appuient sur des configurations politiques et symboliques, ce projet culturel et ce rapport au public se traduisent également par des configurations matérielles.

2. Oriflammes, trompettes et tréteaux : l'esthétique au service d'un projet artistique et politique

2.1. Sur la question du répertoire : l'exigence au service du public

La construction d'un accueil en rupture avec celui des salles de spectacles parisiennes du début du XXe siècle, fait de rituels et de pratiques dits *bourgeois*, de même que la nouvelle manière d'envisager l'accessibilité au théâtre (en prenant par exemple en compte l'emploi du temps des travailleurs), ont constitué des gestes emblématiques du T.N.P. et du Festival d'Avignon sous la direction de Jean Vilar. Avant d'aborder cette rupture, sortant le théâtre d'une pratique motivée par la distinction sociale et un appauvrissement de la portée symbolique du théâtre, il faut au préalable identifier les directions et les fondamentaux artistiques du théâtre populaire, afin de s'interroger sur la manière dont le Festival et le public s'en emparent, voire les réinventent. Si nous ne prétendons pas proposer une analyse esthétique des œuvres accueillies au Festival, considérer l'aspect artistique dans l'étude des pratiques festivières et des modes de relations à l'événement paraît néanmoins pertinent à plusieurs endroits. C'est d'abord en partie à travers les choix artistiques que peut être envisagé le théâtre populaire : finalement, qu'est-ce que ces œuvres ont en commun et que disent-elles du rapport au public ? Cela conduit par ailleurs à formuler l'hypothèse selon laquelle l'espace scénique exceptionnel, *Le ciel, la nuit et la*

pierre glorieuse, contribuerait à la formation d'une mémoire collective, où les lieux et les spectacles deviendraient des « cadres sociaux de la mémoire » du Festival d'Avignon²⁰. Le répertoire permet de questionner le Festival dans le temps, depuis les expériences spectatoriennes : les classiques ne sont pas seulement vus, ils sont revus à travers de nouvelles traductions scéniques.

Tant dans son rôle de directeur du Festival d'Avignon que du Théâtre National Populaire, Vilar s'est emparé de la question du répertoire. L'auteur de l'injonction du *théâtre comme service public* s'est confronté au répertoire en le concevant comme un ensemble d'œuvres, dont la haute qualité artistique participerait d'une adresse à tous, quelle que soit l'origine sociale des spectateurs. Ledit répertoire du T.N.P. est composé de textes dont les qualités intrinsèques, à la fois dramatiques et politiques, lui permettraient de rassembler toutes les classes sociales en créant du commun (*Don Juan* de Molière, *Mère courage* de Brecht, *Antigone* de Sophocle, *Le Roi Lear* de Shakespeare en sont les exemples principaux). L'exercice du théâtre populaire est bâti sur la conviction que le public doit avoir accès aux œuvres dramatiques les plus exigeantes, devant de surcroît d'être portées au plateau avec une exigence encore plus grande. C'est en effet l'exigence qui est placée au cœur de la démarche que souhaite impulser Vilar²¹.

Selon lui, la difficile entreprise de l'artiste est d'être au service des œuvres en même temps que du public ; et la question du travail de l'artiste précède celle de l'auteur. Si Jean Vilar a été un homme d'écriture prolifique (en témoigne l'abondance des notes de services, cahiers et correspondances), il n'a en revanche que très peu été dans la posture d'auteur dramatique, le fondateur de la Semaine d'Art en Avignon se définissant lui-même comme *régisseur* plutôt qu'artiste (Abirached, 2001). Il s'est ainsi positionné comme artisan du théâtre populaire, et non comme contributeur au répertoire. L'une des traces de l'importance du répertoire dans l'aventure pour un théâtre populaire est celle de la Collection du Répertoire, l'une des prises sur le passé du Festival et du T.N.P. dont l'histoire est à certains moments peu dissociable²².

Avec la question de la qualité des œuvres se pose celle de l'émancipation des individus. Si Shakespeare, Brecht, Molière ou encore Hugo et Eschyle sont des auteurs dont les œuvres

²⁰ La notion de cadre social de la mémoire est empruntée à Maurice Halbwachs et sera travaillée en détail dans le cinquième chapitre.

²¹ Ce qui rappelle d'ailleurs le caractère humaniste que les acteurs entendent donner à cette entreprise, et Roland Barthes de souligner dans ses *Écrits sur le théâtre* où il se fait spectateur théoricien, que « le théâtre populaire est un théâtre qui fait confiance à l'homme et remet au spectateur le pouvoir de faire lui-même le spectacle ».

²² En tant qu'objet mémoriel concentrant plusieurs temporalités, nous consacrerons dans un prochain chapitre une attention particulière à cette Collection.

concentrent cette exigence artistique et politique, Vilar s'est aussi attaché à trouver au sein de la création contemporaine un réservoir actuel de cette exigence pour tous. Le répertoire s'envisage au présent et s'actualise. C'est ainsi qu'à propos du répertoire contemporain, et au même titre que les grands classiques, Jean Vilar énonce que le « théâtre populaire, je le savais bien dès le premier jour d'Avignon, et plus encore dès le premier jour du T.N.P., est un théâtre dont les préoccupations artistiques doivent être civiques et sociales d'abord, et de la qualité bien sûr » (Vilar, 1975 : 419-420). Pour consolider un répertoire classique et en construire un contemporain, l'échange public dans une dynamique d'éducation populaire relève d'un espace d'appropriation des valeurs dites universelles que doivent concentrer ces classiques.

En ajustant la focale sociologique sur l'aspect artistique, force est de constater que le Festival se définit par un rapport moderne au geste de programmation, dans une dialectique entre texte classique et ancrage contemporain. C'est sur le texte classique que repose l'architecture des tréteaux de Vilar, en témoigne la place de Shakespeare à Avignon, en même temps que sur des auteurs dramatiques contemporains et peu connus du grand public (pensons ici à Claudel en 1947 avec la création de *Tobie et Sara*). Définissant plus ou moins formellement un répertoire classique, Jean Vilar n'occulte pas le répertoire contemporain, dont la construction est à l'œuvre à travers le théâtre populaire²³ ; car le répertoire n'exclut en rien la création. La force des classiques est en effet d'être signifiant à travers les générations, que ces classiques soient *antiques* comme ceux d'Eschyle, *modernes* comme ceux de Shakespeare ou *contemporains* comme ceux de Wajdi Mouawad. Ainsi, en 1943, alors que la Compagnie des Sept est nouvellement fondée et sur les routes, Vilar décide de mettre en scène *Meurtre dans la cathédrale* de l'auteur T.S. Eliot, qui eu une résonance importante dans le théâtre contemporain de l'époque. En 1946, alors que René Char et le couple Zervos invitent le directeur du festival en devenir à proposer une représentation de sa pièce dans le cadre de la Semaine d'Art, Jean Vilar fait le choix de présenter au public trois créations, deux classiques (l'un de William Shakespeare, l'autre de Paul Claudel), et une œuvre d'un auteur contemporain (Maurice Clavel)²⁴. La question du répertoire se confond avec celle de la création. C'est la portée du texte qui compte à travers les générations ainsi que la manière dont la mise en scène est à son service et à celui de l'expérience du public.

²³ Même si, comme le soulignait Bernard Faivre d'Arcier dans le cadre d'un entretien, « Vilar a eu moins de chance avec le répertoire contemporain qu'avec les classiques ».

²⁴ Site Web de la Maison Jean Vilar, « Jean Vilar et le festival d'Avignon. Acte III » : maisonjeanvilar.org/le-festival/

Une autre composante va de pair avec le répertoire classique, celle de la discipline. Alors que le théâtre constitue l'essence d'Avignon, la danse contemporaine est aussi accueillie à partir de la 20^e édition, en 1966, avec les Ballets du XX^e siècle de Maurice Béjart qui *font aussi répertoire*. Suivront l'accueil de spectacles de Pina Bausch, de Carolyn Carlson ou encore de Merce Cunningham, qui font partie des figures chorégraphiques devenues emblématiques du Festival d'Avignon, et qui ont contribué à la construction du répertoire de la danse moderne. Au fil des éditions, un équilibre est établi en prenant progressivement en compte la musique, mais également des formes moins enclines aux classements, à l'instar de la performance ou de l'interdisciplinarité avec des metteurs en scène plasticiens. Le public du Festival d'Avignon énonce des attentes qui conjuguent, plus qu'elles n'oscillent entre deux types de propositions, des formes classiques en même temps que des formes contemporaines et expérimentales, parfois les plus radicales. Il semblerait que ces frictions, entre *classique et contemporain, théâtre et pluridisciplinarité, texte et création, classique et expérimentation* voire entre *passé et présent*, participent de la définition de l'identité artistique de ce festival. S'il existe des contradictions, il n'en reste pas moins qu'une esthétique d'Avignon s'est progressivement institutionnalisée ; établie dans le temps, reconnue et acceptée par le public, même si elle est parfois négociée et débattue avec véhémence, en témoigne l'édition 2005.

2.2. *L'institutionnalisation d'une esthétique à travers la production d'une identité communicationnelle et symbolique (1). Les affiches Jacno du Festival d'Avignon*

L'institutionnalisation du théâtre populaire, de l'ambition de démocratisation de la culture et la construction d'une identité institutionnelle en résonance avec ces idéaux passent par l'élaboration d'une esthétique du Festival d'Avignon. Une esthétique communicationnelle d'abord, mais surtout théâtrale. Chacune d'elles peut être appréhendée avec les outils des sciences sociales pour rendre compte de ce qu'elles concentrent communicationnellement et symboliquement. Dans un ouvrage interrogeant la représentation du peuple au théâtre, Olivier Bara décrit chez Jean Vilar un « souci de la forme » (Bara *in* Denizot, 2010 : 26-27). Or, c'est lorsque les acteurs sociaux impliqués s'accordent sur ce à quoi renvoie cette utopie d'un théâtre populaire que ce « souci de la forme » peut réellement se façonner et que les questions esthétiques à-mêmes de répondre à ces ambitions peuvent progressivement être embrassées. Aussi reviendrons-nous d'abord sur ce que Laurent Fleury nomme « l'institutionnalisation (...) par la production d'une identité » (Fleury, 2003) avant d'interroger l'esthétique du dispositif avignonnais, qu'il soit scénique ou relève de la scénarisation de l'espace public au sein duquel se

déploie le Festival d'Avignon, la ville mais aussi son patrimoine dont une partie est en attente d'une « réorganisation symbolique » (Biass-Fabiani, 2008).

L'identité du Festival d'Avignon et du T.N.P. demeurent presque indissociables du début des années 50 jusqu'à 1963, en l'occurrence le temps d'exercice de Vilar à la direction de la troupe du T.N.P. et du Palais de Chaillot. Marcel Jacno conçoit l'identité visuelle qui viendra rapidement épouser une esthétique communicationnelle rappelant de surcroît l'ambition de faire du théâtre un idéal républicain. Lors de chacune de ses présentations de l'histoire du Festival d'Avignon à travers ses affiches²⁵, Olivier Py proposa une interprétation du travail de Jacno en commençant par préciser qu'il répond à la fois au « souci de la forme » de Jean Vilar et à l'appréciation qu'il porte à l'utilité. Olivier Py résume cette idée dans la formule : « Pour Vilar, ce qui est utile est beau ». Toujours dans cette *conférence-mise en histoire*, la première affiche réalisée par Marcel Jacno pour l'édition de 1954 est dite « modélisante » car pour la première fois, elle amène les trois clés, les armoiries de la ville d'Avignon, en même temps que s'impose le « bleu, blanc, rouge » comme une image de la nation française à travers « l'idée d'un projet national en région »²⁶. *L'esthétique Jacno* suit une identité visuelle stable entre 1954 et 1979. Durant cette période, elle décline les mêmes éléments iconographiques (clés, typographie, couleurs, cartouche) et informationnels (numéro de l'édition, nom de Jean Vilar, noms des spectacles, prix des places). À travers ces choix graphiques, une identité visuelle incarne un projet pour le public : le souci de simplicité du style du T.N.P. et du Festival rendait compte du souci d'une « culture appartenant au peuple »²⁷, une graphie au pochoir rappelant un style révolutionnaire. Les affiches de Jacno se caractérisaient aussi par leur contenu : la fonction informative qui primait, en témoignent le cartouche et le prix des places à-même l'affiche, s'éloignant d'une vocation publicitaire ; toutes les informations nécessaires sont rassemblées sur un seul support.

Cette stabilité contribue à la mémoire du Festival à travers une esthétique caractéristique et tout de suite identifiable, en même temps qu'un attachement pour cette empreinte puisqu'elle irriguera d'autres objets phares telles que les publications du répertoire du T.N.P. L'esthétique Jacno ne sera pas oubliée après 1979. Si Bernard Faivre d'Arcier propose la première affiche en

²⁵ « Une histoire du Festival d'Avignon en 72 affiches », Conférence d'Olivier Py les 8, 15 et 23 juillet 2018 à la Maison Jean Vilar : festival-avignon.com/fr/spectacles/2018/une-histoire-du-festival-d-avignon-en-72-affiches

²⁶ France Télévisions, « Le Festival d'Avignon à travers ses affiches » : youtube.com/watch?v=7_LkevVyZ4w Vidéo mise en ligne le 8 juillet 2018 sur Youtube.

²⁷ Index Grafik, « Marcel Jacno » (2014) : indexgrafik.fr/marcel-jacno/

rupture avec cette tradition communicationnelle sérielle, en inventant l'idée d'une affiche unique par édition, des traces de la typographie emblématique se retrouvent plus ou moins explicitement dans les affiches des années 1980 à 2010. La réinvention la plus marquée de l'esthétique sérielle inspirée de Jacno est celle réalisée sous la direction d'Olivier Py. Dès sa prise de fonction en septembre 2013, il réhabilite une partie de cette identité visuelle, et plus encore cette esthétique institutionnelle, en créant un logo réutilisant la technique du pochoir et la mise en exergue des trois clés. Ce retour à *l'esthétique Jacno* témoigne d'une volonté d'affirmation de l'adéquation d'un projet artistique avec une filiation, celle du théâtre populaire de Jean Vilar. Plus encore, elle marque une recherche d'authenticité vis-à-vis du projet fondateur qui ne passerait pas seulement par l'artistique, mais aussi par l'adresse au public, aujourd'hui associée à la communication. Le succès du retour des trois clés démontre qu'elles sont bien l'emblème du Festival d'Avignon et rappellent que tandis « que les générations changent, il [l'emblème totémique] reste identique à lui-même ; il est l'élément permanent de la vie sociale » (Durkheim, 2007 : 332). Les logos précédents étaient *in fine* faiblement porteurs d'une iconographie se rapprochant aussi près de l'idée d'emblème ; ils étaient le plus souvent peu visibles, voire absents des affiches. Force est de constater que si la reproductibilité technique dont parle Walter Benjamin se fait au détriment de l'aura d'une œuvre, il n'en reste pas moins que le travail graphique de Jacno, tout comme celui des graphistes en général, est basé sur cette reproductibilité par l'imprimerie. C'est donc le style lui-même qui est gage d'authenticité et moins l'original puisqu'il n'y en a guère. Les affiches du Festival de l'époque Jacno connaissent un certain succès et sont vendues chaque année pendant le mois de juillet ; il n'est pas rare de voir que ce sont les affiches de Marcel Jacno qui sont les plus encadrées dans les commerces, restaurants et les institutions avignonaises.

2.3. L'institutionnalisation d'une esthétique à travers la production d'une identité communicationnelle et symbolique (2). *La Fanfare de Lorenzaccio*

Un autre élément identitaire appartenant à l'esthétique du Festival d'Avignon compte pour le public et pour l'histoire de l'événement. Avant chaque représentation, dans tous les lieux investis lors d'une édition (*intra muros* comme *extra muros*, en plein air comme en intérieur) retentissent les trompettes du Festival, dont la partition a été créée par Maurice Jarre pour Jean Vilar²⁸. Basée sur l'effet d'annonce, la musique informe les festivaliers que la représentation est

²⁸ Directeur musical du T.N.P. pendant douze ans, Maurice Jarre composera pour Jean Vilar et accompagnera les comédiens dans les créations à Avignon. La musique que nous évoquons ici est la *Fanfare dans Lorenzaccio*, elle précède aujourd'hui toutes les représentations du Festival.

sur le point de commencer. Lors de la diffusion de cette composition, qui n'est désormais plus jouée en *live*, le public en train de s'installer voit dans la majeure partie des cas un plateau vide ; un plateau sans les comédiens dans la mesure où il est rare que les artistes soient déjà sur scène. Ce qui est aussi donné à voir c'est le public lui-même, en train de terminer sa conversation et de rejoindre sa place. La dimension acousmatique de cette écoute (sa source n'est pas identifiée visuellement) interpelle les festivaliers car elle provoque un effet psychologique naturel, engendrant une rupture avec leur activité en cours (discussions, lecture de la bible du spectacle, prises de photographies). Couvrant le bruit de l'assistance, la composition rappelle le public au dispositif dans lequel il se situe, et va alors recentrer progressivement l'assistance vers le spectacle qui s'annonce. La musique précède non seulement la représentation, mais plonge de surcroît les festivaliers dans une ambiance double : elle recontextualise la présence du public dans le contexte de l'événement, le rappelle à la fois à son statut de spectateur et au fait qu'il ne s'agit pas d'une simple représentation, mais d'un spectacle du Festival d'Avignon.

Le caractère historique de cette fanfare porte des significations immergeant les festivaliers dans une ambiance *authentique*, d'autant plus quand elle se conjugue au plein air et à la pierre de la Cour d'honneur, des cloîtres ou encore de la Carrière de Boulbon, appuyant ce que Sophie Biass-Fabiani nomme dans un article sur le Palais des papes le « génie du lieu ». Fanfare avant tout, cette composition fait appel à travers son esthétique à une dimension populaire²⁹. Force est aussi de constater que ces trompettes sont un élément qui se raconte à ceux qui ne les ont jamais entendues auparavant ; un élément essentiellement transmis à l'oral.

2.4. L'institutionnalisation d'esthétiques théâtrales au fil des directions

Revenant à la stabilisation d'une identité institutionnelle dans le temps au prisme d'une esthétique théâtrale, il faut souligner que c'est à partir d'un accord préalable sur ce que signifie le projet du théâtre populaire que les acteurs de la décentralisation théâtrale et de l'éducation populaire ont pu être en mesure de développer une esthétique artistique reflétant leurs ambitions. Nous pouvons d'ailleurs parler d'origines dans la mesure où elles renvoient d'abord à des « périodes et formes les plus anciennes d'une réalité qui se modifie » (Lalande, 2010 : 727), et plus encore au « fait qui a donné naissance à une manière d'agir, à une coutume, à l'usage

²⁹ Comme nous le verrons dans le chapitre 5, cette fanfare est composée de cuivres, ce qui la distingue d'une autre composition, bien connue elle aussi, celle de *l'Aquarium* de Camille Saint-Saëns, utilisée par le Festival de Cannes, une composition créée à partir d'instruments à cordes, renvoyant plutôt à un univers onirique.

d'un terme (...) » (Lalande, 2010 : 727).

Le projet du Festival d'Avignon et celui du T.N.P. à Chaillot convergent avec le geste des pères fondateurs que sont Maurice Pottecher, Firmin Gémier, Jacques Copeau, Roger Planchon ou encore Romain Rolland. Dans *Le Théâtre du Peuple*, ce dernier rappelle qu'en convoquant la formule de théâtre populaire, « [t]rois conditions morales sont posées : pour qu'il soit populaire, le théâtre doit constituer « un délassement », un « repos physique et moral » pour les spectateurs, tout en étant « une source d'énergie » – deuxième condition – et « une lumière pour l'intelligence » – troisième condition » (*in* Denizot, 2010 : 185-186). Depuis l'accord partagé autour de cette acception du théâtre populaire, suivent questions esthétiques, relatives notamment aux décors et costumes. Si une forme d'austérité peu parfois être rattachée à cette esthétique théâtrale, à travers une ascèse revendiquée comme telle, la simplicité et l'essence priment surtout pour transmettre au public les émotions, les idées et le sens que concentre un texte dramatique. Prenant le contre-pied du théâtre bourgeois qui met sur scène le *boudoir* et la *décoration*, le théâtre populaire des premières heures vise l'essentiel et s'astreint à l'ouverture de l'espace scénique, parfois même pensé pour accueillir le peuple sur le plateau : « Ici encore se conjuguent éthique et esthétique : la fusion du public en peuple, comme le jeu de la foule, ne signifie pas la dissolution de l'individu dans le groupe » (*in* Denizot, 2010 : 88).

Au Festival d'Avignon, au regard des lieux investis par le théâtre, deux éléments contextuels participent de l'enrichissement symbolique de l'esthétique artistique d'un théâtre populaire : « le ciel, la nuit et la pierre glorieuse » pour reprendre la formule désormais consacrée. Rapidement, au cours des années Vilar et Puaux en particulier, nous assistons à l'institutionnalisation d'une esthétique théâtrale dont le tréteau et la pierre sont devenus l'emblème. Dans ses notes de services et ses cahiers de bord, Jean Vilar prônait en effet la simplicité du décor et des costumes en dialogue avec un plateau épuré, dans un lieu « impossible » pour le théâtre. Cette image de la rencontre entre le théâtre, le ciel et la pierre se retrouve sur les photographies des spectacles du Festival d'Avignon, où ces éléments dominent en même temps qu'ils forment un tout au sens de la *Gestalt theory*. Leur signification ne se trouve pas dans leur addition mais bien dans leur fusion. La prééminence de ces éléments dans l'imagerie et la symbolique avignonnaises se rencontre aussi à l'endroit des spectateurs, à travers des publications et des mises en scènes numériques des parcours festivaliers sur les réseaux

sociaux comme nous le verrons grâce au concept d'intericonicité³⁰. Plus généralement, cette institutionnalisation d'une esthétique propre au Festival d'Avignon se rapproche de ce que Mathilde Arrivé qualifie d'« intericonicité horizontale », c'est-à-dire ce qui permet d'identifier :

« (...) les régularités graphiques sur une période plus ou moins longue, d'interroger la permanence d'un motif au gré des changements matériels, médiatiques ou éditoriaux, et de tracer les étapes de sa consolidation, voire de sa fossilisation, à travers l'analyse de ses multiples occurrences et variations iconographiques. La mise au jour d'un réseau intericonique permet alors de comprendre comment certains idiomes visuels sont banalisés et « conventionnalisés » par la répétition de certains codes, et comment ces formules visuelles sont naturalisées pour devenir de véritables schémas perceptifs » (Arrivé, 2015).

L'institutionnalisation de l'esthétique du théâtre populaire se mesure aussi depuis l'extérieur. Dans les années 50, le Petit Festival de Suresnes a marqué l'invention d'une décentralisation de Chaillot vers la banlieue parisienne populaire. L'instauration du CDN des Tréteaux de France a été une nouvelle impulsion du souci de décentralisation. Aujourd'hui, le Festival du Nouveau Théâtre Populaire est l'illustration la plus récente et une réinvention fidèle du théâtre populaire³¹. En revanche, l'esthétique du tréteau et de la pierre, partie prenante de l'imagerie mythologique du Festival d'Avignon des années Vilar, se transforme au fil des décennies, alors que le Festival dispose d'un budget plus conséquent lui permettant d'accueillir de grandes productions. Deux esthétiques théâtrales se côtoient, parfois s'opposent : la recherche d'un retour au *théâtre de tréteau* et à l'ascèse vilarienne, et l'avant-garde, et dans certains cas une forme de démesure qu'encouragent des lieux comme la Cour d'honneur. Dans tous les cas, il existe une constante : sous chaque direction, les œuvres, aussi différentes soient elles, n'ont pas pour décor des éléments relevant d'une esthétique du théâtre dit *bourgeois* (la stricte reproduction du réel ou d'une pièce sur scène, le rideau rouge, etc.).

Quant au OFF, la programmation étant celle de chacun des lieux, il n'est pas possible d'identifier une forme théâtrale qui caractériserait un projet artistique. Par ailleurs, pour l'essentiel les représentations ont toujours été faites dans des « boîtes noires » (également présentes dans le « IN »). Au fil des années, bon nombre de théâtres construisent néanmoins une programmation dans une cohérence disciplinaire ou géographique, en témoignent le

³⁰ Nous le verrons au sein du cinquième chapitre, l'intericonicité, comprise dans son acception générale, participe de l'architecture des identités collectives et des mémoires partagées.

³¹ Le Festival du Nouveau Théâtre Populaire (NTP) a été créé en 2009 à l'initiative de jeunes comédiens issus d'établissements d'art dramatique de la capitale. Il a été volontairement implanté à Fontaine-Guérin, une commune de moins de 1 000 habitants du Maine-et-Loire. Il dure une quinzaine de jours fin août et sa fréquentation est passée de moins de 800 spectateurs à 7 000. Le positionnement artistique est celui du répertoire classique et contemporain toujours sur tréteaux et en plein air, pour un tarif de 5 euros par représentation. Les comédiens de la troupe, tous co-directeurs, revendiquent une filiation avec l'utopie du théâtre populaire de Jean Vilar.

Théâtre des Doms (création contemporaine belge), la Manufacture (créations contemporaines engagées, nouvelles formes et écritures théâtrales), ou encore les Hivernales (danse contemporaine) pour les plus emblématiques du OFF, mais aussi des lieux de plus petite envergure comme la Chapelle du Verbe Incarné (créations de l'archipel française et des territoires de l'Outre-Mer). Mais la contrainte peut aussi être envisagée comme une esthétique : les durées sont peut-être standardisées en ne dépassant presque jamais deux heures, les décors légers pour un changement rapide de plateau ; il n'en reste pas moins que les troupes doivent jouer sur ces contraintes pour proposer leurs pièces. La construction d'une esthétique du OFF intervient plutôt en dehors des lieux de représentation : le spectacle des affiches placardées dans la ville, la diffusion dans la rue avec la traditionnelle distribution de tracts, mais aussi la parade du OFF, événement qui ritualise le lancement de la manifestation. S'il n'existe pas de spectacle de rue comme c'est effectivement le cas au Festival d'Aurillac, la très forte densité humaine *intra muros*, conjuguée à la dimension spectaculaire et festive des compagnies, contribue à un imaginaire du OFF, celui de la fête et du théâtre avant tout dans l'espace public.

3. Rencontres, débats et paroles publiques. Repenser la citoyenneté par le théâtre

3.1. Accorder une place centrale aux rencontres publiques

Les espaces de rencontres et de débats feront l'objet d'une attention particulière car ils nous renseignent sur la formation d'un public participant à travers plusieurs générations. Ils nous intéressent aussi du point de vue de l'institutionnalisation du Festival. Si l'idée d'un public participant accompagne Vilar avant même Avignon – en témoignent ses discours sur le public populaire rencontré lors de sa participation aux tournées de la Roulotte dans la Sarthe et en Bretagne – l'organisation de rencontres publiques a véritablement été établie en 1955, lorsque les Ceméa se joignent au Festival pour organiser les premières Rencontres Internationales des Jeunes ayant rassemblé à elles seules près de 300 festivaliers (Adler et Veinstein, 1987 : 79). Ces débats publics n'ont cessé de croître et sont devenus l'un des piliers d'Avignon. En effet chaque année depuis 2015, près de 20% du public répondant aux enquêtes y participe.

La création de cet espace public au sein du Festival d'Avignon, dont certaines de ses caractéristiques rappellent l'espace public habermassien, est moins l'ajout d'un dispositif venant compléter le projet de Vilar qu'une partie intégrante du projet artistique et social, même si ces rencontres portaient à l'origine mal leur nom puisqu'elles étaient désignées comme les

« manifestations annexes » ou les « rencontres de 17h »³². Car c'est bien une ambition plus grande que celle de proposer des spectacles en dehors de la capitale qui anime Jean Vilar : celle d'une action politique à travers le théâtre et la création d'une « sphère publique critique » (Fleury, 2006). De par ses caractéristiques, la sphère publique critique avignonnaise est alimentée et soutenue par la possibilité d'autonomie et d'émancipation du spectateur, comme l'a l'envisagée Jacques Rancière dans *Le spectateur émancipé*. Cet espace de discussion, s'il est empreint d'une certaine expertise au regard de l'engagement qui peut se manifester pour le Festival ou le théâtre, n'est en revanche pas fabriqué dans une perspective de production d'un savoir académique (même s'il existe une trace de ces rencontres depuis plusieurs années)³³. De même, si le dispositif pourrait s'apparenter à une disposition savante, du fait de la présence d'une estrade et de la situation d'écoute, le Festival revendique plutôt d'un dispositif populaire au regard de la circulation systématique de la parole dans le public présent. Il se rapprocherait davantage de l'image de l'espace public tel que Jürgen Habermas a pu le concevoir.

Chaque direction s'est attachée à se singulariser à travers une manière de programmer ces rencontres et de les nommer. De même, chaque direction revendique un lien renouvelé avec les Ceméa au regard de leur contribution essentielle à l'épanouissement des débats publics au Festival. Ce dernier s'est en effet construit dans la filiation de l'éducation populaire. À ce titre, les acteurs de l'éducation nouvelle, et notamment au regard de la relation qui a été très forte dès le départ, ont largement contribué à l'invention du format de rencontre festivalière, basée sur les ressentis et l'expérience personnelle plutôt qu'une interprétation savante d'une œuvre ou d'une question sociétale. Pour Vilar, c'est par sa participation – l'écoute comme la prise de parole – que le spectateur affirme son statut de citoyen. Il s'agit pour le Festival d'offrir un espace de pensée et de prise de parole sur le monde. Cela se fait depuis les propositions artistiques ou depuis des thématiques où les artistes sont le plus souvent invités à dialoguer auprès de journalistes ou de chercheurs.

S'il existe peu ou prou un pacte entre l'institution et les spectateurs, les espaces de débats formalisés ou improvisés au Festival d'Avignon ne sont pas pour autant dénués de conflits. À partir d'un travail ethnographique et d'une observation systématique des débats de

³² Thomas Jolly, « Tribunes, rencontres et débats à Avignon », *Chroniques du Festival*, 16/19 : [youtube.com/watch?v=vPq5BXdw9ww](https://www.youtube.com/watch?v=vPq5BXdw9ww)

³³ Théâtre-contemporain est en charge de la captation systématique des Ateliers de la pensée. Les vidéos sont ensuite disponibles en ligne et viennent notamment alimenter la Web-TV sur le site Internet du Festival d'Avignon. Des rencontres entre 2004 et 2013 ont également fait l'objet de publications.

l'édition 2005, Jean-Louis Fabiani identifie dans *L'éducation populaire et le théâtre* des typologies de prises de paroles. Le Festival d'Avignon est finalement peu remis en cause. Néanmoins, le public attend que ce dernier maintienne son identité et son authenticité à travers les œuvres et les artistes qu'il accueille : il s'agit moins de critiques de propositions artistiques que de critiques de propositions artistiques en tant que spectacles appartenant à la programmation du Festival.

1.2. Les Ceméa

Le débat occupe une place non seulement privilégiée dans le mouvement de l'éducation populaire, mais plus encore identitaire comme en témoigne le mouvement ciné-clubiste des années 20 et 30. Les Centres d'Entraînement aux Méthodes d'Éducation Active, plus connus sous l'acronyme Ceméa, ont été créés par Gisèle de Failly en 1937. Ils sont directement issus du mouvement d'éducation populaire qui prendra progressivement l'appellation d'éducation nouvelle, alors qu'elle déclarera accorder une place centrale à la subjectivité de l'individu et à une pédagogie renouvelée. Cette réorganisation issue du contexte du Front Populaire est née « de la rencontre entre la ligne de l'Éducation nouvelle et de la prise de conscience, au sein du mouvement laïque, des limites de l'encadrement ordinaire des œuvres de jeunesse, composé pour l'essentiel d'enseignants bénévoles sans formation spécifique » (Ory, 1994 : 767). Sa structuration s'accompagne de la formation d'animateurs gérant et faisant vivre les séjours culturels. Pour les Ceméa, l'élaboration d'une pédagogie qui leur est propre découle d'une « coopération avec le milieu du scoutisme laïque, aboutissant à l'idée de stage pour désigner une période de formation collective »³⁴. Leur développement sera ainsi soutenu par Léo Lagrange pour être au service du développement des loisirs sportifs et culturels dans les années 30.

Dans leur présentation sur leur site Internet, les Ceméa qualifient leur action comme suit : « Il s'agit de partir des centres d'intérêt des individus et tenter de susciter l'esprit d'exploration et de coopération. C'est un enjeu majeur de reconnaissance de chaque individu dans sa dignité et de construction d'ouverture aux autres, d'exercice du droit à l'expression, de culture du dialogue, de décolonisation des manières d'appréhender son environnement, d'être en relation avec les autres »³⁵. Ce texte concentre des thématiques fortes, celles de l'altérité (« coopération », « construction d'ouverture aux autres », « relation avec les autres »), du droit à l'expression (« dignité », « droit à l'expression ») et au libre arbitre (« décolonisation des manières

³⁴ Ceméa, « L'origine (1937-1943) » : cemea.asso.fr/spip.php?article951

³⁵ Ceméa, « Présentation des Ceméa pour le festival d'Avignon » : cemea.asso.fr/spip.php?article9854

d'appréhender son environnement »). Avec ce texte d'ouverture est d'emblée établi le cadre qui anime l'idéologie de l'association en utilisant un vocabulaire engagé (dignité, décolonisation) qui rend compte du bagage politique, culturel, et surtout militant, dont elle est issue.

C'est à partir de 1955 que s'est formalisée une relation avec le Festival dont on sait aujourd'hui qu'elle s'inscrit dans la durée avec l'organisation des Rencontres internationales de jeunes du Festival d'Avignon. Aujourd'hui, les Ceméa orchestrent les « Dialogues avec les artistes » dont le format et les interactions qui s'y déploient ont été décrits et analysés par Jean-Louis Fabiani dans *L'Éducation populaire et le théâtre. Le public d'Avignon en action*. Y sont également analysées les prises de paroles publiques de festivaliers autour des objets culturels qui, si elles touchent en premier lieu aux propositions d'une édition, embrassent aussi les expériences esthétiques que ces festivaliers ont rencontrées dans leur parcours de spectateur en dehors d'Avignon. Les Dialogues privilégient l'expression des ressentis, des émotions, des impressions que les œuvres ont laissées aux spectateurs auxquels les artistes (le plus souvent le metteur en scène ou chorégraphe) sont invités à réagir. Les Ceméa parlent de « l'après spectacle » mais les festivaliers n'ayant pas vu la pièce peuvent tout de même intervenir.

Les Ceméa prennent aussi en charge des séjours culturels et mettent en œuvre des parcours de spectateurs de tous âges et toutes les régions dans une dynamique collective³⁶. Dans le processus de rencontre avec une œuvre, l'échange public et l'expression du ressenti sont désignés comme la voie privilégiée pour rendre compte de son expérience. Pour Antigone Mouchtouris, leur objectif est de « contribuer au développement des individus » (Mouchtouris, 2003 : 46) et de citer plus loin la manière de définir leur action : « l'éducation doit se fonder sur l'activité essentielle dans la formation personnelle et dans l'acquisition de la culture ». Si un rapport savant peut éventuellement s'échafauder par le cumul d'expérience, l'éducation populaire ne cultive pas une approche académique de la culture, mais plutôt compréhensive. Il y avait donc une élection trouvée entre le projet des Ceméa et celui du Festival d'Avignon à travers la place du dialogue public, la rencontre et l'articulation entre émotion et formation de l'individu grâce à des expériences esthétiques partagées.

³⁶ Il paraît important de décrire un autre pan de l'action des Ceméa, celle de la formation à travers des stages. Chaque été, durant le festival, l'association organise des formations à partir des méthodes de la pédagogie de l'éducation nouvelle. Qu'ils exercent dans l'éducation, la culture ou encore le domaine socio-culturel, les professionnels de tous les champs d'intervention sont associés à un processus de questionnement collectif de leurs pratiques, afin d'envisager des manières de (re)construire ou de développer un rapport dit « adapté » à leurs publics et territoire.

L'institutionnalisation en devenir a donc été progressive, aiguisée auprès d'acteurs partageant les mêmes valeurs. Plus encore, elle commence dans un contexte particulier, celui de l'après-guerre. À cette époque, les enjeux artistiques étaient intrinsèquement liés à des enjeux politiques et sociétaux ; la culture et ses acteurs ont œuvré à en faire l'un des leviers de la reconstruction de la France.

B. L'institutionnalisation à travers les ruptures et les continuités

1. Le Festival, un acteur de la reconstruction de la France de l'après-guerre

1.1. Cannes et Avignon, de l'élan de reconstruction par la culture...

Au sortir de la Seconde Guerre Mondiale, la France fait face à de profonds traumatismes et à un pays dévasté tant matériellement, politiquement et socialement. Une reconstruction doit être mise en œuvre au plus vite ; la culture y contribuera grâce à deux institutions qui se sont progressivement imposées comme des acteurs de référence dans le paysage culturel et politique. Avec le Festival de Cannes et le Festival d'Avignon, la reconstruction ne sera pas seulement matérielle et économique, elle sera aussi symbolique. Si, comme nous l'avons vu avec l'inscription du théâtre dans les préoccupations publiques, il existe un « transfert de sacralité » vers des idéaux démocratiques, celui-ci intervient aussi par la reconstruction de la France depuis la culture : « At stake in such a transfer is the nation's self-image. Cannes and Avignon are of course professional and public gatherings devoted to a specific subject, but they are also much more than that: they involve a ritual presentation of the Nation » (Fabiani, 2005 : 20).

Les festivals de Cannes et d'Avignon, chacun à leur manière, incarneront une résurgence possible de l'idéal démocratique depuis le cinéma et le théâtre malgré les blessures infligées par la guerre. Dans le cas du Festival de Cannes, c'est d'abord une posture de contestation de la censure imposée à la Mostra de Venise qui fera acte. Il se construira de surcroît sur une large ouverture à l'international, loin d'un idéal nationaliste tel que nous pouvons entendre aujourd'hui, c'est-à-dire, pour l'époque, à une croyance en une coopération possible entre les nations depuis l'art cinématographique et non un repli sur soi. L'article 1 du règlement intérieur du Festival de Cannes explicite sa posture, chaque année revendiquée et réaffirmée : « Le Festival de Cannes a pour objet, dans un esprit d'amitié et de coopération universelle, de révéler et de mettre en valeur des œuvres de qualité en vue de servir l'évolution de l'art cinématographique et de favoriser le développement de l'industrie du film dans le monde »³⁷.

³⁷ Règlement du Festival de Cannes : festival-cannes.com/fr/participer/rules?id=2

Cet article concentre les trois principales orientations le caractérisant, à savoir l'ouverture à l'international et la coopération entre les nations, la valorisation de la création cinématographique contemporaine et la reconnaissance du cinéma comme industrie culturelle. Par ces aspects artistiques, politiques et sociaux, le Festival de Cannes a contribué à la reconstruction de l'après-guerre en plaçant la France dans un rôle d'accueil des autres nations, autour du cinéma, en ne valorisant jamais une nation plus qu'une autre dans sa programmation.

Il en va de même pour le Festival d'Avignon qui s'est construit sur un idéal républicain, prenant sa source dans un ensemble de mouvements artistiques de la fin du XIXe et du début du XXe siècles. Le théâtre y est appréhendé dans sa dimension civique, avec l'image parfois convoquée de l'Agora Grecque, mais aussi depuis la défense de l'idée que l'art dramatique constitue l'espace public et le rassemblement de la nation par excellence. Le Festival d'Avignon, notamment grâce à l'assise désormais légitime de la décentralisation théâtrale, de même que l'importance des nombreuses rencontres (dont plus tardivement les Rencontres d'Avignon consacrées au développement culturel entre 1964 et 1970), contribuera à l'élaboration d'une structure de l'action publique pour la culture, voire d'un modèle. Plus encore, la dimension politique devient indissociable de l'image de ces événements :

« In both cases what is at stake is a strong link between artistic presentation and political issues. Both festivals sprang up in the aftermath of the Second World War, as attempts to reassess the place of the French nation in a new order. French politicians have always attended both Festivals, since they presented a special occasion for encounters between politicians and artists, although these were not always friendly encounters » (Fabiani, 2005 : 21).

1.2. ... Vers des places fortes des enjeux sociétaux contemporains

Nombreuses sont les personnalités politiques et délégations se déplaçant à Cannes et à Avignon, ce qui nous renseigne sur l'existence d'un agenda public national et international qui permettrait, nous en faisons l'hypothèse, de soutenir une *mémoire publique* ou une *mémoire institutionnelle* pour ces événements, à travers différentes générations, temps de vie, mais aussi pays. Nous le verrons à partir des écrits de Maurice Halbwachs sur la mémoire collective, et plus généralement de la sociologie durkheimienne, une mémoire se constitue et se maintient à l'échelle d'un groupe social, aussi hétérogène soit-il, à condition qu'elle ait une signification suffisamment forte pour l'identité et les valeurs de ce groupe. L'action politique portée par les festivals de Cannes et d'Avignon appelle d'abord à considérer une mémoire institutionnelle dans la mesure où elle recontextualise en premier lieu un événement structurant dans le calendrier public. De même, parce que Cannes et Avignon sont des acteurs de la reconstruction, et

aujourd'hui des institutions structurantes dans le paysage culturel, de nombreuses attentes sont formulées à leur endroit, leurs prises de positions sont largement relayées dans les médias, à l'image des actions en soutien à *Me too* à Cannes et de la thématique du genre à Avignon en 2018 pour ne prendre que deux exemples récents³⁸.

Ces attentes envers ces événements traduit une légitimité qui leur est socialement accordée, dépassant la question artistique au profit d'une action politique intrinsèque à ces festivals, à ce que portent leur programmation et au sens du rassemblement des publics autour d'elle. Festivals de création, Cannes et Avignon sont des lieux où sont mis en débat des enjeux sociétaux, qu'il s'agisse récemment de la question de l'égalité entre les femmes et les hommes. Plus qu'ailleurs, les publics s'y confrontent à des questions sociétales à travers des œuvres, en bénéficiant d'une forte attention médiatique. Le conflit y est structurant et signe de vitalité. Au regard des pratiques de débats publics qu'ils ont fondé et instituent, il paraît discutable de remettre en question le statut d'institution sociale des festivals de Cannes et d'Avignon.

2. Le théâtre, service public. D'une ambition à un modèle de soutien public

Le Festival d'Avignon a été partie prenante de l'élan de reconstruction de la France et de rassemblement autour du théâtre³⁹. Une autre action qui, si elle est bien ancrée dans l'identité du Festival d'Avignon et à largement contribué à son institutionnalisation, a pu être perçue comme étant en rupture avec les manières de faire et appréhender la culture dès les années 30. Il s'agit de concevoir le théâtre comme un service public soutenu par l'État, tout en garantissant son indépendance. *Le théâtre, service public* appartient à ces formules désormais consacrées qui contiennent les fondamentaux dont le Festival d'Avignon dépend. Pour Laurent Fleury, cette formule ayant d'ailleurs aussi touché le T.N.P. a pu émerger depuis deux événements : la formation théâtrale de Jean Vilar à Jeune France d'abord, puis la vague de nationalisations qui a marqué la période de la Libération et de la reconstruction du pays (Fleury, 2006 : 100). Bien que l'idée d'un théâtre comme service public ait trouvé rapidement, et avec ferveur, un écho auprès

³⁸ Plus récemment, l'idée de coopération au-delà des frontières prend des formes plurielles tel que le soutien conféré aux artistes poursuivis dans leur pays en raison du statut contestataire et subversif de leur œuvre. Il arrive que certaines revendications se trouvent en effet condamnées ; des condamnations empêchant des artistes de revenir dans leur pays. Cette dimension de soutien, presque diplomatique, se retrouve au Festival d'Avignon sur la période contemporaine. Le dernier événement en date étant la mobilisation pour le metteur en scène Kirill Serebrennikov, également à Cannes, assigné à résidence par le gouvernement russe qui l'accuse de détournement de fonds publics bien qu'il ait présenté plusieurs créations avec la compagnie ayant bénéficié de ces subventions.

³⁹ D'ailleurs, dans sa vidéo introductive des *Chroniques du Festival d'Avignon*, Thomas Jolly rappelle que la Semaine d'Art en Avignon avait aussi été organisée « au profit des personnes sinistrées de guerre d'Avignon et le théâtre n'était qu'une annexe à l'exposition d'art ».

de personnalités politiques comme Jeanne Laurent, le Ministère des Affaires Culturelles ne verra le jour qu'en 1959. Pour autant, *le théâtre, service public* s'est hissé au rang de modèle dans les politiques publiques et a été une manière de revendiquer que l'idéal de la démocratisation culturelle est possible en admettant des changements structurels (Fleury, 2006 : 93). Plus encore, on « attendait du théâtre qu'il fût le moteur de cette transformation de la relation entre l'œuvre, l'auteur et le public tant il paraissait proche de la manifestation d'une sorte de communauté culturelle comme modèle réduit du peuple assemblé ou, à tout le moins, comme promesse d'un rassemblement à venir » (Fabiani *in* Ethis, 2002 : 32-33).

Dans *Le TNP de Vilar. Une expérience de la démocratisation de la culture*, Laurent Fleury dit que la formule *théâtre, service public* concentre plusieurs niveaux de lecture. Elle porterait trois significations qui « se mêlent souvent, troublant une expression qui cherche en vain sa clarification conceptuelle : le service public coïncide avec une « catégorie juridique », avec une « sémantique historique » et, enfin, avec un « état d'esprit », celui d'obligation » (Fleury, 2006 : 109). C'est à la dernière acception qu'il associe en particulier la démarche de Vilar. L'obligation concentre l'idée d'être *au service de* (ici du public), et comporte un aspect sémantique relevant de l'intérêt général. Cette dimension d'intérêt général, conjuguée à la volonté de reconnaissance de la culture par l'État, convoque la responsabilité de l'artiste qui est :

« (...) pour Jeanne Laurent l'une des conditions d'une relation consistante entre l'État et l'artiste. Le politique tient dans le respect des ordres, c'est-à-dire dans l'absence de confusion entre la sphère artistique et la sphère politique (...). L'autorité ne doit pas légiférer en matière esthétique, ni se substituer à l'autorité artistique. De même, l'indépendance du fonctionnaire doit être préservée (...). Autrement dit, la condition de possibilité de l'exercice d'une responsabilité tient dans la reconnaissance mutuelle du statut de chacun. Dans cette perspective, l'artiste n'est pas moins responsable que le représentant de l'État » (Fleury, 2006 : 102-103).

Jean Vilar, Jeanne Laurent et toutes celles et ceux qui sont investis de l'esprit du théâtre comme service public se posent en acteurs d'un mouvement tant artistique que social. Exiger que la culture fasse l'objet d'un soutien à la fois économique et symbolique de l'État constitue une revendication en rupture avec des façons de pratiquer et concevoir la culture comme un divertissement. Elle est reconnue comme une ressource éducative, civique, soutenant l'émancipation de l'individu, comme cela était le cas depuis longtemps pour les militants de l'éducation populaire. La persistance de la recherche d'un théâtre populaire à travers différentes époques dissemblables (la deuxième révolution industrielle, deux conflits mondiaux, la période d'entre deux-guerres, une autre de reconstruction, des crises économiques et humanitaires)

démontre une résonnance sociale d'un projet et d'une idéologie significative de leur pérennité⁴⁰.

3. L'invention de la forme festival

3.1. De la rencontre au festival

Le Festival d'Avignon et les Rencontres Trans Musicales de Rennes ont en commun un aspect de leur histoire qui concerne leur origine. L'un comme l'autre n'étaient effectivement pas destinés à devenir des festivals : la forme originelle était celle de la rencontre. La Semaine d'Art en Avignon s'est vite dotée du qualificatif de festival, et les Trans Musicales ont conservé le mot de rencontre pour identifier le pan festivalier dans l'activité de l'Association des Trans Musicales. Le terme de rencontre reste néanmoins mobilisé significativement par les festivaliers de ces événements lorsqu'il est question de les qualifier. Alors qu'un *processus de festivalisation* est au cœur des dynamiques du paysage culturel contemporain, il n'en reste pas moins que cette évolution reste une tendance récente. Cette dernière découle notamment d'un soutien de l'État, pendant plusieurs années croissant envers des initiatives de décentralisation, et de la volonté d'animation des territoires par les collectivités territoriales :

« Pour Avignon, les retombées en termes d'image dans un premier temps, puis en termes économiques, vont participer à la consolidation de la forme festivalière, qui va rapidement s'étendre à d'autres villes en France pour devenir un véritable outil d'aménagement culturel et durable du territoire. Le triptyque – spectacles/ville de province/réemploi du patrimoine – est au fondement de ce modèle » (Ethis, 2002 : 33).

La rencontre entre un projet et un public mènera à la répétition du rendez-vous, et donc à la progressive invention de la forme festival en France, puis à l'international⁴¹. Pour la première fois, une manifestation entreprend un rassemblement populaire dans un temps long et dans une configuration scénarisée. La Semaine d'Art s'inscrit et s'étend dans la durée. Le Festival débute la deuxième quinzaine de juillet et va jusqu'à la première d'août afin que les comités d'entreprise puissent participer grâce aussi aux congés payés (les vacances scolaires n'avaient également pas les mêmes périodes qu'aujourd'hui). Au regard du succès de la Semaine d'Art en Avignon, un public rejoint en masse les bancs et chaises de jardins de la Cour

⁴⁰ Cette inscription dans la durée a d'ailleurs contribué à l'architecture du modèle de soutien public à la culture et à la formation des politiques culturelles : elle a dès lors été celle d'une signification structurante pour des groupes sociaux (artistes, publics, acteurs culturels et politiques) dont la convergence participe du maintien dans le temps, de la légitimation de ces préoccupations et leur actualisation (démocratisation culturelle, action socio-culturelle, médiation culturelle, EAC). Le théâtre, service public continue encore à mobiliser publics et professionnels de la culture et de l'éducation ; le Festival d'Avignon en est un espace de réactualisation.

⁴¹ Si le Festival de Bayreuth créé par Richard Wagner au XIXe siècle précède de plusieurs décennies le Festival d'Avignon, il ne s'agit pas d'événements entièrement comparables, tant structurellement qu'artistiquement puisqu'il a vocation à faire voir l'œuvre de Wagner à travers dix opéras et non une forme artistique, que pourrait être l'art lyrique comme c'est le cas à Aix-en-Provence. Édimbourg reste le plus proche d'Avignon.

d'honneur, pouvant un temps réunir près de 3 000 spectateurs. En plus de la temporalité élargie, de la redécouverte du plein air et de la foule qu'avait pu expérimenter Firmin Gémier avec le Théâtre National Ambulant, mais aussi Jean Vilar à travers la Roulotte, un nouveau rapport au public s'instaure. Il mène à la création d'espaces de rencontre et de parole, faisant émerger une nouvelle forme culturelle, la forme festival, qui matérialise, en plus de l'expérience de la pièce, des temps *pré et post spectatoriel*. Les manifestations parallèles aux spectacles viennent enrichir l'expérience artistique et permettent de donner plus de consistance à la dimension collective.

3.2. *Quand Avignon pense sa propre alternative : la création du OFF*

Alors que l'invention de la forme festival depuis Avignon constitue l'un des éléments de rupture s'appuyant sur un « arrière-plan idéologique [qui] contribue incontestablement à installer et à justifier le programme politique du Festival dans ses formes originelles » (Ethis, 2002 : 79), il nous revient de faire entrer dans « l'espace mental de l'enquête » la question du OFF et donc de sa création. Nous ne pouvons en effet parler du Festival d'Avignon sans prendre en compte le OFF, dont l'invention généra d'ailleurs le terme « IN », peu apprécié des directions. Né dans un espace de contestation théâtrale, le OFF, alors porté par André Benedetto depuis le Théâtre des Carmes, a sans nul doute participé à faire d'Avignon une *ville festivalière totale* car scénarisée à l'intérieur et à l'extérieur du dispositif et son déploiement renforce de surcroît une vision spectaculaire de la forme festival.

En 1966, le OFF s'impose comme une alternative à la programmation officielle de Jean Vilar. La friction originelle entre les deux associations-événements existe toujours, avec d'autres points d'ancrage. Si les exclusivistes sont plus rares du côté du « IN », le OFF par sa plus grande ampleur en termes de spectacles et de jauge, en compte davantage⁴². Dans les premières années, le conflit avec le festival de Jean Vilar sera renforcé par l'édition 68, alors que Gérard Gélas essayant l'annulation de son spectacle *La Paillasse aux seins nus* se rapproche du Living Theatre et de Julian Beck afin de réaffirmer un espace de contestation. Dès la fin des années 60, le OFF s'entend comme un espace exempt d'une ligne de programmation commune ; il est un vécu comme un temps de foisonnement des esthétiques, d'effervescence, voire d'émancipation dans la lignée de mai 68.

⁴² L'opposition entre « IN » et OFF est avant toute chose structurelle (mode de financement et de programmation). Elle deviendra peu à peu esthétique alors que se développera un certain pan du OFF se rapprochant d'un théâtre de divertissement, mais aussi de reprises.

La pérennité du OFF se conjugue à celle de son déploiement massif qui contribue à sa définition et à celle d'Avignon comme une ville en festivals. Si la foule est partie prenante de cette forme festival, le OFF est visible à l'extérieur des lieux de représentation à travers des objets et des pratiques qui deviennent emblématiques de son identité. Les affiches et les parades fondent une esthétique du OFF à part entière, de même que des représentations sociales d'Avignon en festivals. Ces objets fonctionnant comme des emblèmes font de la ville un théâtre : « la ville s'est faite théâtre et les spectateurs du Festival, s'ils n'en sont pas les acteurs principaux, en font néanmoins partie », (Poggi *in* Ethis, 2002 : 172). Le OFF est ainsi partie prenante de la dynamique festivalière nous intéressant car il s'inscrit dans un rythme et des pratiques qui forment et informent un mode d'engagement envers un festival. S'il n'y a guère de doute quant au fait que le « IN » et le OFF sont distincts – même si cette distinction est parfois méconnue – ensemble, ils forment un dispositif unique, participant, nous le verrons, à un processus de festivalisation d'Avignon. Plus encore, cette dichotomie et cette conjugaison « IN » et OFF fait modèle. Alors que le OFF n'est pas toujours ceint d'une empreinte conflictuelle aussi forte, il n'en reste pas moins que bon nombre de festivals ont leur *off* ou leur festival parallèle : Bars en Trans, la Quinzaine des réalisateurs, le *Fringe* d'Édimbourg, etc..

C. Le théâtre populaire, le contre-pied du théâtre bourgeois pour recréer la rencontre entre la scène et le public. Revendiquer le caractère politique du théâtre

Avec la définition d'un public populaire en questionnement (voir la note thématique « Foule, peuple et populaire » en annexes), Jean Vilar se joint à l'entreprise d'une reconfiguration de l'espace théâtral qui donne l'ascendant au public. À titre d'exemple, les horaires sont aménagés de manière à correspondre à l'agenda et aux contraintes des travailleurs, il est possible de dîner au T.N.P. à moindre coût avant la représentation (et en musique), les vestiaires et les livrets sont gratuits : « Jean Vilar procède ainsi à la désacralisation de la sortie au théâtre, considéré jusque-là comme un temple interdit d'accès à une large part de la population » (Fleury, 2010 : 125). En se confrontant aussi frontalement que possible aux codes sociaux enclavant la sortie au théâtre dans un rituel de distinction bourgeois, Jean Vilar travaille à l'instauration d'un nouveau paradigme de pratique, tant pour les acteurs culturels que pour le public qui devient « une catégorie d'action » (Fleury, 2003) inventée par Jean Vilar. Il s'agit de proposer un théâtre qui n'exclut pas, à la fois dans le choix des œuvres, leur mise en scène et le rituel spectatoriel lui-même : « La forme prise par l'accueil du public contribue donc puissamment à l'institutionnalisation de la qualité de spectateur » (Fleury, 2010 : 126). Cette question de l'accueil

irrigue toujours les préoccupations du Festival d'Avignon. Le discours institutionnel recueilli dans le cadre d'entretiens avec des membres de l'équipe du Festival est construit autour des idées de *respect* et d'*écoute* du public. L'accueil se pose également à travers la question du code vestimentaire qui n'existe pas au Festival d'Avignon où, à l'inverse du Festival de Cannes (explicitement) ou du Festival Lyrique d'Aix-en-Provence (implicitement), le spectateur peut venir en « bras de chemise » et en espadrilles. Si une dissonance pourrait exister entre l'aura d'un lieu comme la Cour d'honneur du Palais des papes et une tenue vestimentaire décontractée, il n'en est rien en réalité car la simplicité tend à régir le dispositif général.

1. Vers l'égalisation des conditions entre artistes et publics

Les ruptures du théâtre populaire vis-à-vis du théâtre bourgeois ont été explicitées comme telles et ne se résument pas à la dimension artistique. En outre, le mouvement esthétique accompagnant le théâtre populaire s'est construit sur la recherche d'un dépassement de la stratification sociale du théâtre au XIXe siècle, à travers ses codes grimés en rituels de distinction sociale, une recherche de dépassement qui a conduit à un renouveau possible en termes de rapport au public. C'est donc une rénovation profonde qui s'institue lentement à partir de politiques tarifaires, d'abonnements, de modalités d'accueil, de mise en scène, de formation d'un répertoire et d'espaces critiques. Le T.N.P. comme le Festival d'Avignon tirent en partie leur succès d'une forme d'action culturelle allant au-delà d'« une théorie de l'acheminement des œuvres au plus près des lieux de consommation » pour toucher plutôt à ce que Jean-Claude Passeron entend quand il énonce le besoin d'« une sociologie en acte engendrant en toute conscience de ses choix des « pactes de réception » de la culture aussi intenses qu'inédits » (Passeron, 2006 : 467). Plus encore, si le théâtre populaire relève d'abord d'un projet politique, il peut être comparé à une action culturelle telle que la définit l'auteur du *Raisonnement sociologique* lorsqu'il lui accorde un sens qui « contient, dans son principe volontariste, un constat sociologique : elle ne présuppose pas la capacité intrinsèque d'une œuvre à faire seule le travail de l'expérience des œuvres » (Passeron, 2006 : 465).

Une telle rupture avec la relation au théâtre en place la première moitié du XXe siècle a contribué à ce que des sociologues de la culture comme Emmanuel Ethis, Jean-Louis Fabiani, Damien Malinas et Laurent Fleury ont qualifié et rapproché d'« institutionnalisation du spectateur ». S'élabore un rapport humaniste et positif au spectateur ; une intelligence collective faite d'une pluralité de réceptions et d'engagements vis-à-vis de la culture qui,

ensemble, forment des *communitas*. Laurent Fleury emprunte cette notion que Victor Turner convoque dans l'analyse des rituels pour parler de l'égalisation des conditions entre comédiens et spectateurs, au moment des applaudissements, mais aussi dans les façons d'accueillir le public et de partager des moments en dehors du temps spectral. Pour Jean-Louis Fabiani, cette recherche d'égalisation des conditions s'observe également au sein du dispositif où la parole du festivalier est reconnue et légitime au regard de l'autonomie qui lui est accordée :

« Le fait d'apprécier sans comprendre est d'ailleurs un moyen pour le spectateur de reconstituer un espace d'autonomie que l'absolutisation du geste créateur a réduit à néant. L'égalisation fictionnelle des conditions entre le spectateur et l'artiste repose sur la convention suivante : l'audience accepte comme inévitable le fait qu'elle n'est pas à même de comprendre l'ensemble de l'acte créatif dans la mesure où il est structurellement hors de sa portée. Une réponse claire et univoque de l'artiste à ce sujet ruinerait la spécificité du geste créateur. En retour, le spectateur cherche à garantir un droit propre, celui de produire des interprétations sauvages à l'égard de manifestations dont le sens est, par construction, caché. Ce type d'échange est extrêmement fréquent dans l'ensemble des débats analysés à Avignon » (Fabiani, 2012).

Il y a une dimension politique d'un rapport au public ; terme employé à dessein dans la mesure où « Vilar se soucie de réinstaller (...) le théâtre dans sa dignité civique. Sa résolution est d'autant plus ferme qu'il sait possible cette *réhabilitation* du théâtre. Alors le théâtre pourra, selon lui, retrouver le statut que lui réservait déjà d'Antiquité grecque : celui d'être, en quelque sorte, une propédeutique à la citoyenneté » (Fleury, 2006 : 127). C'est depuis ce souci politique du public que s'invente une nouvelle conception de la communauté spectatorielle, générant simultanément une conception du public « comme une catégorie d'action ».

2. Le public comme catégorie d'action

Consacrant un ouvrage au T.N.P. de Vilar, Laurent Fleury interroge l'institutionnalisation du rapport au public au prisme des nombreuses transformations à l'origine de cette maison au service du théâtre populaire. La prise de fonctions de Jean Vilar à Chaillot (1951) étant antérieure de quelques années à la naissance du Festival d'Avignon (1947), il est certain que le T.N.P. des années 50 s'est en partie construit à partir de ce qui avait été expérimenté à Avignon ; d'autant plus que c'est depuis le Festival que Jeanne Laurent et Jean Vilar ont renforcé leurs convictions du *théâtre comme service public*, et agrandi l'échelle de leur action commune. Avignon a été un modèle ayant contribué à l'instauration des lignes de forces à Chaillot, même si le T.N.P. a su accorder son action aux spécificités de son territoire, Paris et sa proche banlieue (Suresnes et Puteaux). Il est donc possible de se baser sur l'analyse élaborée par Laurent Fleury pour le T.N.P. afin d'appréhender ce qui a été fait pour le public au Festival.

Allant à l'encontre de l'idée selon laquelle le public se définit à partir de son acte d'achat, « Jean Vilar développe une conception une et indivisible du théâtre, à l'instar de la République. Le public est ainsi pensé par Jean Vilar en référence au peuple qu'il définit en termes de *populus*, c'est-à-dire comme peuple renvoyant à la cité unifiée sans exclusive », une vision en négatif d'une conception du public en termes de stratification sociale (Fleury, 2006 : 187). Pour Laurent Fleury, le théâtre populaire et ses « innovations institutionnelles » permettent plutôt de penser le public comme « une catégorie d'action » qui, elle-même, s'articule autour d'une double métaphore : « la métaphore ontologique du corps politique » et « la métaphore de la sphère publique critique » qui contribuent selon le sociologue à « l'invention d'une relation au public ».

« La métaphore ontologique du corps politique » est une synthèse des idéaux ayant nourri Jean Vilar et sa définition du public populaire. Ils trouvent leur source dans un réservoir symbolique et riche pour l'imagination, de surcroît inépuisable à ce jour, le théâtre grec. « Cette revendication d'une origine populaire procède chez Jean Vilar d'une croyance dans les vertus du théâtre antique comme dans celles de la République » (Fleury, 2006 : 119), qui permettrait de réactiver la recherche de ce que Vilar avait qualifié de « rituels poétiques », mais aussi une communion laïque à travers laquelle le peuple se rassemblerait⁴³.

Néanmoins, comme cela sera exploré plus loin, si une partie du public peut s'approprier un pan de la mémoire du Festival d'Avignon, même s'il ne l'a pas vécu dans son entièreté (à travers l'appropriation d'idéaux que l'institution incarne), Vilar, pour ne citer que lui, s'appuie également sur des procédés mémoriels semblables lorsqu'il s'inspire de l'Agora grecque et du théâtre antique. Tout comme une partie des festivaliers le fera plus tardivement dans l'histoire du Festival, Jean Vilar convoque un événement ou un moment de l'histoire auquel il n'a pas pu participer et plus encore, être témoin. Pour construire un projet de théâtre populaire, il s'appuie sur une image idéalisée, voire une représentation sociale, vérifiée en partie par les recherches universitaires. Parce qu'elle ne peut faire l'objet que d'une mémoire fragmentée et imparfaite, la place du théâtre dans la Grèce Antique fonctionne, au fil des siècles, comme un matériau mémoriel dont l'essence alimente une croyance, qui devient dans ce même temps une connaissance socialement partagée par ceux que cette croyance anime. Celle-ci concerne les vertus pédagogiques et politiques, du théâtre pour le spectateur comme individu et pour l'individu comme membre d'un collectif. Émile Durkheim explique que les « phénomènes

⁴³ En ce sens, le feuilleton théâtral inventé pour le jardin Ceccano en 2015 fonctionnerait comme une actualisation de ces principes en ce sens qu'il convoque le public, entre tréteaux et plein air, autour de grands textes déclamés par des amateurs et des comédiens mis sur un pied d'égalité.

religieux se rangent tout naturellement en deux catégories fondamentales : les croyances et les rites. Les premières sont des états de l'opinion, elles consistent en représentations ; les secondes sont des modes d'action déterminés. Entre ces deux classes de faits, il y a toute la différence qui sépare la pensée du mouvement » (Durkheim, 2007 : 82). Le cas échéant, nous savons que la démarche de Jean Vilar, et plus globalement celle des pionniers du théâtre populaire et de la démocratisation culturelle, ont agi dans un cadre laïc. Pour autant, la lecture d'Émile Durkheim nous enseigne que la dynamique religieuse est une dynamique sociale, et le caractère sacré peut tout à fait être concentré dans des idéaux laïcs. Ce qui est au cœur de la dynamique sociale à l'œuvre ici, et qui se voit être défendu ardemment tant par des pensées (croyances et utopies) que par des actions (rites et mise en actes de cette croyance), c'est qu'il serait effectivement possible de rassembler toute la société autour du théâtre.

Ici, il s'agit moins de se souvenir d'une chose qui n'a pas pu être vécue que d'ériger en symbole une représentation sociale d'une organisation de la cité dont les traits fondamentaux sont au service d'une utopie sociale. Car s'il est effet admis que toute la société était bel et bien présente pour le théâtre à cette époque, peut-être que ce rassemblement n'est pas exempt de stratification sociale au travers de la place attribuée à un individu, en fonction de son statut dans la société comme cela a pu être vu dans d'autres civilisations, tel que la Rome Antique. L'Agora et le théâtre de la Grèce Antique sont moins des cadres de la mémoire qu'une représentation bénéficiant d'une efficacité certaine, car socialement instituée. Convoquer la métaphore du théâtre dans la Grèce Antique fonctionne à la fois comme la recherche de modèles utopiques, qu'il faudrait pouvoir (re)trouver, en même temps que cela cultive, dans une certaine mesure, une forme de romantisme entendu ici au sens littéraire : « Romanticism rediscovered the attraction of memory as well as the links between memory and imagination, and memory and poetry » (Miształ, 2003 : 41). L'efficacité de cette image l'érige en modèle dans la mesure où le caractère civique du théâtre dans cette société antique est difficilement contestable et a été mobilisé à travers les siècles comme un idéal sociétal à atteindre.

3. Le public participant (1)

La seconde métaphore énoncée par Laurent Fleury (défendant l'idée du public comme catégorie d'action) est celle de « la sphère publique critique ». À travers les idéaux fondateurs de la République, mais aussi à partir du théâtre populaire, Jean Vilar entend redonner à la notion d'espace public la dimension que lui accordait Jürgen Habermas, celle de la « culture discutée ».

Il s'agit de (re)créer les conditions nécessaires à l'accomplissement de la participation du public et à l'élaboration du jugement critique au contact des autres, et donc de l'acceptation de la coexistence d'une diversité de réceptions et de regards sur le monde. Les discussions qui ont lieu à Avignon dépassent l'événement et accompagnent les festivaliers dans leur parcours de vie, tout comme elles peuvent amener à des transformations, soit au niveau personnel pour l'individu, mais aussi collectif si l'on songe aux dynamiques associatives qui peuvent s'y générer. Ces discussions, parce qu'elles rassemblent aussi des individus bénéficiant d'une certaine médiatisation, peuvent également soutenir des transformations ayant un impact plus grand à l'image de projets institutionnels, voire de politiques culturelles. La portée de ce dispositif repose toutefois sur le « pacte avignonnais », c'est-à-dire que « le moins lettré ou le moins accrédité des spectateurs peut entrer dans le jeu » (Fabiani *in* Ethis, 2002 : 116), même s'il faut aussi reconnaître que prendre la parole en public pour exposer un avis critique sur une œuvre n'est pas une pratique généralisée en fonction de l'âge ou de la situation professionnelle.

Au-delà d'une « culture discutée », le Festival d'Avignon est le lieu où le spectateur est avant tout perçu comme participant : « À chaque fois que vous êtes spectateurs – j'allais dire participants – d'un spectacle en Avignon, l'œuvre représentée prend un sens plus profond et plus vif. Car lorsque le comédien accomplit valablement sa tâche, quand l'auteur a fait la sienne, il reste encore, à l'heure des clarines, ce troisième bonhomme dont tout dépend depuis toujours : le public »⁴⁴. Cette assertion connue et régulièrement citée illustre la manière dont cet adjectif concentre des dispositions et des actions envers le théâtre et le Festival. La participation se traduit par la fréquentation renouvelée mais ne s'y réduit pas. Elle se traduit par un engagement, des attentes et des prises de paroles qui réactualisent sans cesse l'exigence que doit porter le Festival. L'expression de son rapport au Festival, tel qu'il soit, nous rappelle que « la communication devient une « performance de la culture », ce qu'il faut mettre en œuvre dans les interactions pour « performer » son appartenance à sa société » (Lallement et Winkin, 2015 : 109). La participation du public se traduit aussi par une dynamique mémorielle active qui contribue à l'ancrage du Festival dans le présent, mais aussi à sa maintenance :

« (...) à Avignon, la place qui est assignée au public passe par le rôle actif qu'il peut être en mesure de jouer au sein de la chaîne de coopération qui constitue l'univers du festival. Le public d'Avignon existe comme une entité singulière et légitime. Cette reconnaissance participe, elle aussi, à l'expérience festivalière où la parole d'un festivalier compte assez pour que les uns et les autres festivaliers compris, puissent croire que tout ce qui a eu lieu à Avignon ne se serait sans doute pas passé de la même manière si « ce public-là » avait été absent. De manière saillante de 2003 à 2005, en participant à l'espace de paroles qui fonde

⁴⁴ Jean Vilar, lettre à « Éducation et Théâtre », bulletin n°7, mai 1951, citée dans : « Populaire, vous avez dit populaire ? ». *Cahiers Jean Vilar*, 115, juillet 2013, Avignon : Maison Jean Vilar, p. 41.

Avignon, le public a contribué lui aussi, à sa façon, à exister comme l'une des composantes de la « fonction-auteur » qui fonde la mythologie du festival » (Malinas, 2008 : 57).

II. RÉPONDRE À L'UTOPIE VILARIENNE FACE/DANS LE TEMPS PRÉSENT. LA CONTINUITÉ POUR UNE AUTHENTICITÉ EN ACTES

A. Auteur/direction et authenticité

1. Auteur et authenticité

Suite à la disparition prématurée de Jean Vilar, la *continuité* était selon Paul Puaux la seule manière de pérenniser son action ; un fait également rappelé par l'un des bénévoles des Amis du Festival au cours d'un entretien. Il serait incorrect de dire qu'une direction aurait plus qu'une autre répondu à la continuité du projet de Jean Vilar. À leur manière, les directions se sont employées à porter une action qu'elles jugeaient en résonnance avec le geste et l'intention à l'origine de l'institution qu'elles investissaient, représentaient, voire incarnaient. Toutes se sont accordées sur le fait que le Festival d'Avignon et avec lui, le théâtre (populaire), devaient être actuels, ancrés dans le présent et ne pas être en rupture avec le monde. Le choix des œuvres programmées, conjugué à l'importance des débats publics, contribue au renforcement de cette inscription dans le présent.

Bien entendu, chacune des directions s'accordent sur le fait que le théâtre concentre une portée sociale, politique telle qu'elle doit être partagée et accessible à tous. S'il y a une adéquation quant à la manière initiale de penser les potentialités sociales du spectacle vivant, s'observent toutefois des différences, voire des divergences, dans les façons de faire et d'agir. Bien que les analyses de réception soient le plus souvent appliquées au grand public, elles doivent également pouvoir être mises en œuvre pour comprendre les pratiques des individus chargés de poursuivre une entreprise initiée dans un passé qu'elles n'ont pas toutes pu vivre directement. Il s'agit alors de comprendre les pratiques caractérisant l'action de direction. Même si certains choix font événements, souvent des choix de programmation, il y a néanmoins du commun, c'est-à-dire ce sur quoi s'accordent les individus, ici des représentants de l'institution, qui ne sont pas seulement des représentants temporaires dans la mesure où l'image du Festival les accompagne après leur action à la direction. Pour autant, il nous revient de saisir ce qui constitue des ruptures au sein de chaque direction, afin de les envisager ensuite comme des éléments ayant une pertinence pour la construction d'une mémoire pour le public. C'est donc à l'aune du concept *d'authenticité* que nous explorerons cet espace institutionnel afin d'appréhender

les dynamiques mémorielles que le public s'approprié éventuellement. L'étude de différents types de discours (éditoriaux, conférences de presse, entretiens) permettront d'approcher cela.

1.1. *L'authenticité en sciences sociales*

Dans sa thèse, Damien Malinas a fait le choix d'éprouver les notions d'*auteur* et d'*attribution* pour comprendre comment se transmettent l'histoire et l'utopie du Festival d'Avignon, tant institutionnellement qu'à l'endroit des publics. En partant d'une assertion de Michel Foucault sur la nature du discours, le premier chapitre de *Portrait des festivaliers d'Avignon* est consacré à la « fonction-auteur », plus particulièrement à l'identification des auteurs du Festival d'Avignon ; car il est bien question d'une pluralité d'auteurs à travers une diversité d'expériences et de croyances dans le projet des origines : « Être festivalier à Avignon consiste aussi pour le spectateur à se demander non pas si « l'Avignon » de Jean Vilar a été, ou est possible, mais bien comment il doit se raconter, comment il doit se vivre ? » (Malinas, 2008 : 51). La figure de Jean Vilar est non seulement légitime, mais elle fait plus encore autorité en ce qu'il apparaît comme un « aède, c'est-à-dire un poète créateur » (Malinas, 2008 : 43) ; sa parole est *in fine* peu remise en cause. En mobilisant d'un même mouvement la question des croyances à travers l'œuvre de Paul Veyne, la métaphore du bateau de Thésée et la fonction-auteur, Damien Malinas s'interroge sur la manière dont est « revendiquée, dans la manifestation d'aujourd'hui, une certaine filiation avec l'artiste créateur d'Avignon, Jean Vilar, et comment fonctionne le discours sur l'art alors même que ce n'est plus un artiste qui est à la tête du festival » (Malinas, 2008 : 39). Depuis septembre 2013, c'est de nouveau un artiste qui exerce le rôle de directeur du Festival d'Avignon : nous pouvons donc envisager un nouvel espace de comparaison, de même qu'une nouvelle « séquence » dans l'histoire de ce festival.

Dépositaires d'un projet tant artistique que politique, les directeurs successifs du Festival revendiquent non seulement une filiation avec l'œuvre de Jean Vilar à travers leur parcours ou leurs actes pour l'institution, mais aussi une adéquation entre les valeurs originelles du mythe vilarien et les leurs. À ce titre, le concept d'authenticité peut nous aider à mieux comprendre les discours et les pratiques déployés depuis 1971. Il importe en effet de mesurer comment le Festival existe dans le présent et quelles sont les stratégies discursives, et plus largement info-communicationnelles, à l'œuvre soutenant cet ancrage. La difficulté principale reste néanmoins fortement contextuelle, car pour les directeurs, une double question demeure : faut-il « faire comme Jean Vilar » ou bien faut-il « faire ce que Jean Vilar ferait aujourd'hui » (autrement dit,

faire preuve d'une certaine imagination, voire d'une capacité de projection) ? Partant du processus d'institutionnalisation qui éclaire l'élaboration, la stabilisation et la reconnaissance partagée des fondamentaux du Festival, le concept d'authenticité est ici mobilisé pour comprendre comment l'action institutionnelle des directeurs est pensée comme une réponse adéquate idéologiquement avec le geste de Jean Vilar, mais aussi comme une intention et une réponse sincère, gage d'une légitimité du directeur. La question de l'authenticité convoque deux aspects principaux : d'une part celui de l'*originalité* et de l'*origine* que l'histoire et la sociologie de l'art permettent d'explorer, et d'autre part ce qui relève des *valeurs*.

Si le concept d'institutionnalisation a permis une mise en perspective des éléments ayant contribué à la formation du Festival d'aujourd'hui, avec ses fondamentaux qui forment et informent bon nombre de récits, c'est à la lumière du concept d'authenticité que sera interrogée l'action des directeurs successifs du Festival d'Avignon. L'institutionnalisation du Festival et du théâtre populaire à Avignon est peu ou prou stabilisée. Aussi devons-nous interroger comment cette institutionnalisation a aussi été un processus ayant produit une authenticité du Festival des premières heures. C'est elle qui ferait l'objet des positionnements des directeurs et de leurs choix *d'auteurs* et *d'attribution* du Festival. L'authenticité permet en effet de dépasser la question des ruptures et des continuités pour envisager une appropriation du Festival et une continuité en actes. Avant d'appréhender les discours et pratiques à l'œuvre dans le temps au niveau de l'institution, nous allons explorer plusieurs champs disciplinaires renseignant sur le concept d'authenticité. La sociologie et l'histoire de l'art constituent une base méthodologique certaine pour se saisir de ce concept, en prenant en compte ses évolutions et ses nuances.

1.2. L'authenticité comme origine et originalité :

L'authenticité a animé les chercheurs en histoire de l'art, en particulier sur deux périodes. La première est celle des ateliers d'artistes, Titien, Rembrandt et d'autres n'étant finalement pas toujours peintres de l'ensemble de leurs tableaux, certaines parties étant laissées aux apprentis. La seconde concerne l'émergence et la structuration d'un marché de l'art que Raymonde Moulin s'est employée à analyser structurellement et symboliquement. L'authenticité se confronte au marché ; l'artiste comme auteur, comme entité créatrice et autonome est reconnu et s'affranchit du rôle d'artisan répondant à des commandes, bien qu'elles fassent appel à sa technicité, mais aussi à la singularité de sa vision et de son geste, le distinguant des autres.

Selon Charlotte Guichard, professeure en histoire moderne, dans l'histoire de l'art, le terme *d'original* précède celui *d'authentique* (Guichard, 2014 : 13). La compréhension de cette notion prend appui sur la distinction entre *authentique* (se rapprochant d'original) et *reproduction* ; une rupture également à l'origine de l'art post-moderne et contemporain : « Rosalind Krauss, qui montrait combien le post-modernisme en art s'était pensé contre le mythe de l'original, en revendiquant au contraire la répétition comme marque de fabrique (« origin-in-repetition »), contre les valeurs d'unicité et d'originalité qui avaient classiquement structuré les mondes de l'art, et furent des éléments clefs du modernisme en art et de l'avant-garde » (Guichard, 2014 : 11-12). Avec Benjamin, les techniques de reproduction n'ont pas seulement posé la question de la diffusion des œuvres à un public élargi. Elles font aussi appel à des réflexions sur la mise à mal, voire la destruction, de l'aura d'une œuvre : « *La technique de reproduction – ainsi la désigne-t-on généralement – détache l'objet reproduit du cadre de la tradition. En multipliant les reproductions, elle remplace l'autorité de sa présence unique par une existence en masse. Et en autorisant la reproduction future à entrer en contact avec le récepteur à l'endroit où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit* » (Benjamin, 2011 : 22).

1.3. L'authenticité comme valeur (d'autorité)

Progressivement, et des sociologues de l'art comme Nathalie Heinich vont en ce sens, la définition de l'authenticité s'est rapprochée de l'identification de valeurs non marchandes en s'éloignant des seules préoccupations d'un marché de l'art et d'une reconnaissance par celui-ci. Pour André Lalande, l'authenticité « serait la limite vers laquelle tend la sincérité lorsqu'elle s'accompagne de sincérité envers soi-même, qui suppose bien plus que l'introspection impartiale : l'étude de la conduite, la cohérence des actes et des pensées » (Lalande, 2016 : 98). L'authenticité est utile pour envisager la manière dont le travail de Jean Vilar fait œuvre et relève d'une entreprise à poursuivre sans être dénaturée, en restant attaché à des valeurs et fondamentaux. Si le Festival n'est pas une œuvre d'art mais un projet artistique et politique, il n'en reste pas moins que le public témoigne d'un attachement tel – qui se mesure d'abord avec la participation dans le temps – que cette continuité est attendue. Pour autant, elle se doit d'être fidèle aux origines véhiculant des valeurs que les directeurs ne peuvent trahir ou détourner. En ce sens, les directeurs du Festival d'Avignon sont dans une certaine mesure des auteurs, mais des auteurs qui doivent incarner le geste de Vilar dans le présent :

« (...) l'authenticité se transforme et prend son sens aujourd'hui le plus large : elle devient une valeur morale, elle est expression de soi et transparence aux autres, dans une proximité intellectuelle – jamais perdue – avec celle de l'originalité en art. L'authenticité, comme valeur morale, trouve son champ d'application dans l'art : on ne dit plus seulement d'une œuvre

qu'elle est authentique parce qu'elle est originale, mais on le dit aussi de l'artiste » (Guichard, 2014 : 14).

Dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin s'interroge sur l'authenticité à partir de son *hic et nunc* la déterminant (Benjamin, 2011 : 19). L'auteur entreprend de la définir depuis cet ancrage contextuel afin de rendre compte de ses composantes symboliques qui traversent le temps et lui confèrent son autorité, elle aussi symbolique :

« L'authenticité d'une chose réside dans tout ce qu'elle peut transmettre d'elle depuis son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir d'évocation historique. Puisque celui-ci se fonde sur celle-là, si la chose tombe dans la reproduction, là où sa durée matérielle s'est dérobée aux hommes, son pouvoir de témoignage historique s'en trouve tout aussi ébranlé. S'il est vrai que cela n'est que cela, ce qui n'en est pas moins ébranlé, c'est l'autorité même de la chose » (Benjamin, 2011 : 21).

Nous faisons l'hypothèse que l'authenticité tiendrait une place particulière dans une histoire culturelle où le terme d'*héritage* est presque non-dit, où *remplacer* le fondateur est impensable. Ce sont donc des formes de continuité qui s'imposent : l'une idéologique et l'autre artistique, deux facettes de l'héritage vilarien placées au centre de l'attention et des attentes. Les actions des directeurs structurent le Festival à travers une programmation mise en regard avec une histoire plus large. Aussi, cette analyse sera introduite par l'examen des imaginaires suscités par la fonction de direction du Festival d'Avignon du côté des publics, à partir d'entretiens semi-directifs menés entre 2015 et 2018. La direction est en effet intimement liée à l'institution elle-même. À ce titre, elle permet d'envisager la construction de liens entre les festivaliers et l'institution à partir des personnalités l'incarnant et lui donnant des points d'accroche dans le présent avec une programmation ; la dimension artistique constituant le cœur de la mémoire du Festival. Le directeur est alors le lien (humain) entre public et institution dans le temps.

2. Se représenter la direction du Festival d'Avignon

Le Festival d'Avignon est une institution culturelle reconnue, appartenant au paysage artistique et évènementiel de la France depuis la fin des années 40. Pour autant, son fondateur n'est plus en vie, ni la plupart des personnes l'ayant accompagné, comme Paul Puaux, son bras droit et ami qui s'est assuré de la prise en charge de sa mémoire à travers la Maison Jean Vilar. L'institution est quant à elle toujours là, s'affirmant grâce à des idéaux et des ancrages, avec encore aujourd'hui des spectateurs des premières heures, en témoigne l'association des Amis du Festival. La maintenance du projet du théâtre populaire se concrétise ainsi à travers la continuité de publics et de l'institution en même temps que l'importance de son incarnation dans le présent. Cette dernière passe par la nomination d'une personne à la direction du Festival par un

conseil d'administration (composé de représentants des tutelles et de personnalités qualifiées).

Comme les précédentes enquêtes l'ont montré, les directeurs ne sont pas systématiquement connus par les festivaliers, même s'ils le sont plus qu'ailleurs. Les directions font l'objet de représentations par le public. Celles-ci sont essentiellement véhiculées par la programmation et sont évaluées à l'aune de la connaissance, subjective, de Jean Vilar et d'un jugement quant à l'adéquation ou la traduction plus ou moins fidèle de son héritage dans le présent. Si, et nous en faisons ici l'hypothèse, les directions constituent des cadres de la mémoire et des séquences temporelles pertinentes au Festival d'Avignon, elles sont avant tout des espaces de comparaison au niveau des esthétiques théâtrales. C'est en effet à ce niveau que les directions sont mises en relation de façon importante. Les enquêtés qui ont connu les deux dernières directions – Hortense Archambault et Vincent Baudriller puis Olivier Py – ont par exemple tendance à les opposer. Les premiers sont associés à un théâtre contemporain expérimental, avant-gardiste, des performances, une représentation marquée par des artistes à la personnalité parfois clivante, à l'image de Jan Fabre qui incarne cette radicalité esthétique à travers son activité de plasticien. Le second est associé à un théâtre de texte, et certains jeunes metteurs en scène invités deviennent emblématiques du renouveau du théâtre public comme Thomas Jolly et Julien Gosselin. Plus encore, la représentation du rôle de direction pour Olivier Py est différente de celle de l'ensemble de ses prédécesseurs, car il est d'abord qualifié par son statut d'artiste. Même si des festivaliers ne le connaissent pas encore en 2014, de nombreux échanges ont permis de rendre compte que cette qualité d'artiste (le seul après Vilar à la direction du Festival) est d'une grande importance dans sa reconnaissance et dans sa distinction.

L'importance du directeur est telle qu'il y a aussi des incertitudes et attentes chez certains spectateurs, qui savent ou perçoivent qu'un ensemble de choses vont changer. L'enquête E41 (2017) explique que c'est à travers la programmation du duo Archambault-Baudriller qu'il s'est construit en tant que spectateur. Or, il ne s'est pas entièrement retrouvé dans la programmation de 2014, la première d'Olivier Py, nouvellement directeur, avant le début de l'édition à travers la manière de qualifier une direction artistique, synthétisée par l'idée de « retour au texte ». Pour exprimer son rapport au Festival d'Avignon et à la figure du directeur, ce spectateur fait le choix de s'appuyer sur une organisation du discours relevant d'un retour d'expérience empreint du vocabulaire émotionnel et sensible : « j'ai peut-être sur-interprété », « où j'avais appris à aimer (...), où je m'étais formé », « un peu vexé », « vachement vexé ». Pour lui, le changement de direction a surtout été ressenti au niveau artistique : sa

formation de spectateur, et plus encore de festivalier (« j'avais cinq ans de Festival d'Avignon derrière moi ») lui a permis d'identifier cette rupture esthétique et de la relativiser, voire dépassionner, au cours des années (« en me l'entendant dire, je trouve ça con », « il faut chercher autre chose, c'est bien qu'il y ait aussi d'autres directeurs qui proposent d'autres esthétiques »).

Nos entretiens ont conduit à une observation complémentaire. Se sont *in fine* les spectateurs les plus expérimentés, et surtout les plus investis par une participation dépassant le cadre spectatorial, qui ont une vision moins fragmentée des directions. À titre d'exemple, l'enquête E39 (2017), ancien membre des Ceméa et un bénévole des Amis du Festival expliquent qu'ils perçoivent davantage une continuité que des ruptures entre directions ; et il est de surcroît difficile de percevoir une préférence de direction. En cela, ils nous amènent à réviser l'idée de direction comme découpage temporel, mais pour le public, cette question des directions paraît néanmoins fondamentale⁴⁵, d'autant plus le rôle de directeur du Festival d'Avignon implique une autorité et une légitimité dépassant le cadre de l'événement. La représentation des directions passe aussi par des classifications touchant à la fois au statut de la personne et ses choix artistiques. Dans la mémoire collective, il existe des idées et des images servant à élaborer une représentation à connotation négative. Ainsi, Bernard Faivre d'Arcier a été associé à la figure de l'énarque alors qu'il a entrepris une structuration du Festival, Hortense Archambault et Vincent Baudriller ont été qualifiés, depuis leurs partis pris contemporains quelquefois décriés, d'élitistes ou parisiens. Enfin, Olivier Py est essentiellement défini depuis son statut d'artiste auquel on reproche parfois la programmation de ses créations.

B. La continuité pour une authenticité en actes

Pour explorer la question de l'authenticité, nous avons choisi une analyse à partir de deux matériaux distincts, mais complémentaires. Le premier, plus accessible, est celui des éditoriaux des programmes de 1980 à 2018. Nous avons procédé à une analyse de discours dite textuelle, en s'intéressant aux fonctions du langage et à la construction de réseaux de significations ; une analyse qui s'inspirera aussi, et s'inspirera seulement, de l'analyse structurale de discours, afin d'identifier ce qui relève des marques de subjectivités, pouvant nous renseigner sur les modes d'appropriation et de revendication de l'héritage vilarien. Cette démarche sémantique permet en effet de comprendre l'agencement du discours de manière cohérente et pertinente pour l'énonciateur à travers le langage (Bourgeois et Piret, 2006 : 182). Néanmoins,

⁴⁵ D'autant plus que les publics connaissent généralement le directeur actif au cours de leur première fois.

selon Étienne Bourgeois et Anne Piret, cette forme d'analyse n'est utile que pour le texte. Aussi, au regard de l'aspect symbolique d'un éditorial, nous ne pouvons passer à côté du contexte du discours qui réaffirme cet aspect. Plus encore, nous devons prendre en compte « l'univers du discours » que Catherine Kerbrat-Orecchioni définit à partir de la « situation de communication » des « contraintes stylistico-thématiques » (Kerbrat-Orecchioni, 1980 : 17). Si l'auteur de *L'énonciation de la subjectivité dans le langage* affirme dès le chapitre introductif une critique du modèle de la communication de Jakobson, il n'en reste pas moins que celui-ci témoignait déjà d'un souci pour le contexte d'énonciation. L'éditorial est une organisation du discours institutionnel comprise comme « développement de la pensée » (Lalande, 2016 : 236) et la mise en exergue de lignes de forces d'une direction, réitérées et actualisées chaque édition. Il s'agit d'une situation de communication inscrite sur différents segments temporels contextualisant, mais qui ne concentrent pas la même intensité.

Le second matériau relève d'une production de données par entretiens conduits en 2018. Nous avons interrogé trois directeurs du Festival d'Avignon (Bernard Faivre d'Arcier, Hortense Archambault⁴⁶ et Olivier Py), ainsi qu'une co-directrice administrative (Christiane Bourbonnaud) et un directeur délégué (Paul Rondin). Le guide d'entretien a été conçu dans une optique semi-directive, de façon à créer un espace de conversation, sans considérer les directeurs et directrices comme des informateurs privilégiés, mais en vue de recueillir une mémoire qui se dépose dans une expérience du Festival qui reste bien entendu une expérience exceptionnelle au regard de l'engagement et du statut qu'elle confère. Il ne s'agit pas seulement d'une expérience qui fait des directeurs des parties prenantes, dans la mesure où l'exercice de direction convoque aussi une nécessité d'incarnation.

Il s'agit de faire dialoguer un discours qui émane d'une posture et d'une énonciation institutionnelle (éditos) avec un discours issu du vécu, émanant d'une énonciation expérientielle (entretiens) qui embrasse la pratique du Festival dans les fonctions de direction et dans la pratique spectatorielle. Cette analyse croisée postule que *l'authenticité comme valeur* primerait sur *l'originalité comme citation* dans la mise en œuvre d'un projet de direction du Festival d'Avignon et de son incarnation au sein de différentes séquences temporelles. Les discours institutionnels et expérientiels porteraient les marques de cette énonciation d'une authenticité en actes⁴⁷.

⁴⁶ Pour des raisons d'agenda et de distance géographique, nous n'avons pas pu mener un entretien avec Vincent Baudriller, qui a été co-directeur du Festival avec Hortense Archambault.

⁴⁷ La direction du Festival d'Avignon est selon Hortense Archambault un exercice d'exemplarité mais aussi d'exposition médiatique. Il est vrai que le ou la directrice du Festival prend non seulement la parole sur l'objet qui

1. Qu'est-ce qu'un directeur du Festival d'Avignon ? Exercice de style : la définition de la fonction par les directeurs

1.1. La direction artistique au cœur de la fonction de direction

Nous avons posé de la même manière la question suivante à Bernard Faivre d'Arcier, Hortense Archambault et Olivier Py : « On dit du directeur du Festival que son rôle est d'impulser des dynamiques et de donner des lignes de forces. Êtes-vous d'accord avec cette vision de la fonction que vous avez exercée ? ». Sur le fond, cette question produit un consensus. Oui, le directeur du Festival d'Avignon est force de dynamiques et doit faire exister l'institution pour laquelle il ou elle œuvre avec un ensemble de valeurs. Cette mission doit, pour chacun d'entre eux, faire que le Festival s'adresse à tous afin de répondre dans le présent au souci vilarien de démocratisation culturelle. Chacun de ses directeurs a ensuite partagé depuis une expérience vécue ce que diriger le Festival signifie.

Commençons par la définition apportée par Bernard Faivre d'Arcier pour des raisons contextuelles. Il a en effet mené la structuration et la professionnalisation du Festival. À ce titre, il a dû faire l'expérience d'une gestion plus artisanale de l'institution. Lors de notre entretien, Bernard Faivre d'Arcier a insisté sur le double aspect de la fonction : la dimension de programmation artistique puis l'aspect logistique et organisationnel. Selon lui, parce que le rôle du directeur du Festival d'Avignon est aussi d'incarner « une réflexion, une pensée sur le théâtre »⁴⁸, à travers sa personnalité, la dimension artistique doit être au cœur de la mission de direction. C'est aussi au regard de cette vision de la direction qu'il s'est associé, lors de son second mandat, à Christiane Bourbonnaud à qui a été confié le rôle de co-directrice en charge de l'aspect administratif et logistique. À partir de 2014, sous la direction d'Olivier Py, le directeur délégué Paul Rondin reconnaît le poids de cette double dimension. Pour lui, le directeur doit être conscient de l'entière du Festival, mais doit s'attacher à incarner le Festival à travers une vision et à travailler sur la dimension artistique. Le « pragmatisme de gestion » mais aussi l'aspect « stratégique » reviendrait davantage à cette codirection ou direction déléguée. Par ailleurs, dans les années 80, le directeur du Festival assumait des responsabilités fortes à l'échelle

lui est propre, mais aussi sur des sujets d'actualité politique – à titre d'exemple, le massacre de Srebrenica, la crise des intermittents du spectacle, les attentats terroristes des années 2010, des lettres adressées à des ministres avec d'autres acteurs culturels –, mais il y en aurait bien d'autres. Aussi, il existe de nombreux discours, à la fois oraux et écrits, dont nous pourrions nous emparer. Néanmoins, nous faisons le choix de ne pas dépasser ici ce corpus. Ce dernier nous semble pertinent pour saisir les empreintes de ce processus d'institutionnalisation décrit en première partie, mais aussi pour comprendre la place que prend l'authenticité – recherchée, déclarée, performée – dans la mémoire institutionnelle et comment celle-ci a ou non une résonance dans la mémoire collective.

⁴⁸ Extrait de l'entretien avec Bernard Faivre d'Arcier.

de la municipalité. Bernard Faivre d'Arcier décrit une situation où, à l'époque, le maire « donnait les clés, le premier jour du Festival »⁴⁹. Dans ses deux mandats, Bernard Faivre d'Arcier affirme aussi la nécessité d'être en retrait au moment du Festival afin de mettre en avant les artistes.

De la même façon, Hortense Archambault met l'accent sur le lien avec les artistes et leur place dans l'expérience du Festival ; celui-ci étant pour elle un espace d'exemplarité et donc d'exigence. La réponse d'Hortense Archambault à notre question a d'abord été articulée autour de la dimension temporelle : « il faut penser ce que sera cette institution dans 10 ans et lancer des choses pour qu'elle soit. Et puis, il faut se demander demain comment on va boucler la programmation et trouver des financements pour faire les projets géniaux qu'on est en train de projeter »⁵⁰. Pour Bernard Faivre d'Arcier, se sont d'abord deux aspects d'une même fonction qui sont en tension pour des raisons structurelles. Pour Hortense Archambault, en exercice lorsque la structure est stabilisée, ce sont des temporalités, d'autant plus que l'installation du Festival à Avignon a conduit à de nouvelles activités et rencontres avec les publics. La codirectrice du Festival met aussi en avant la dimension d'équipe et le partage d'un « projet fort, de le concevoir, de le réinterroger tout le temps, de le mettre en route et d'être capable de le transmettre à une équipe, puis au public, puis aux artistes »⁵¹. Cette attention pour le partage d'un projet artistique et le souci de soutien à la création trouvent leur traduction par l'installation de l'équipe du Festival à l'année à Avignon, ainsi qu'à travers la FabricA.

Olivier Py va également en ce sens quant à la direction comme dynamique et impulsion. Pour lui, la fonction dépasse la dualité qu'avait mise en exergue Bernard Faivre d'Arcier – dans le contexte qui était le sien – et comprend le rôle de direction comme une action plus globale qui croise aussi une vision du théâtre et un geste de programmation, mais aussi une dimension d'incarnation et un rôle politique du Festival via l'exemplarité, tout comme l'administration et la communication. S'il y a une vision élargie de la fonction, Olivier Py l'isole néanmoins d'une acception formelle qu'il exprime dans l'idée selon laquelle directeur « ce n'est pas un métier » mais une « vie de directeur du Festival »⁵². Dans le cadre de cet entretien, Olivier Py définit à son endroit la direction du Festival comme la continuité d'un engagement politique pour la décentralisation théâtrale. À l'instar des directeurs l'ayant précédé, l'ancrage du Festival dans le présent est une de ses missions ; il s'agit de « pouvoir [en] faire la traduction contemporaine » de

⁴⁹ Extrait de l'entretien avec Bernard Faivre d'Arcier.

⁵⁰ Extrait de l'entretien avec Hortense Archambault.

⁵¹ Extrait de l'entretien avec Hortense Archambault.

⁵² Extrait de l'entretien avec Olivier Py.

l'œuvre de Vilar. La dimension de responsabilité est aussi évoquée – voire de « responsabilité civique » – alors qu'il faut « faire entendre au public que c'est lui qui est subventionné »⁵³.

Si les projets artistiques des directions n'empruntent pas forcément les mêmes chemins, c'est bien une préoccupation institutionnelle qui est mise en exergue dans les discours recueillis. En plaçant au cœur de la fonction la dimension artistique, les directeurs espèrent créer un espace de rencontre avec les publics. D'ailleurs, si cet engagement pour la direction du Festival provient de parcours de vie, de carrières professionnelles différentes, des trajectoires artistiques, le Festival est un point de rencontre. Comme pour les publics, Hortense Archambault décrit ainsi le Festival comme un endroit où « on doit aller » dans la mesure où un ensemble de valeurs et une certaine relation au théâtre s'y déploient.

1.2. Révéler une posture à travers un éditorial

Suivant ce discours issu d'une expérience vécue, les éditos renseignent aussi, plus implicitement, sur une vision de la direction. Un éditorial est un discours écrit qui fait partie d'un objet matériel, ici un programme. Il s'agit d'une adresse faite au public du Festival – public festivalier et potentiel – sans être un discours direct du fait qu'il soit écrit et ne soit jamais précédé d'une mention. Ce que Dominique Maingueneau nomme la visée communicationnelle est ici multiple et concentre plusieurs enjeux. Un éditorial n'a en soi aucune règle de structure à respecter. Pour autant, il a vocation à contribuer à l'incarnation et plus généralement à partager une vision d'une responsabilité publique. Selon Jack Goody le texte fixe les éléments et plusieurs temporalités sont à l'œuvre : celles de l'amont d'une édition, d'une édition et de l'après, elle aussi multiple⁵⁴. À ce titre, l'exercice de l'éditorial répond à la manière dont Michel Foucault définit *l'écriture de soi*. D'après lui, l'écriture constitue « une étape essentielle dans le processus auquel tend toute l'*askésis* : à savoir l'élaboration des discours reçus et reconnus comme vrais en principes rationnels d'action. Comme élément de l'entraînement de soi, l'écriture a, pour utiliser une expression qu'on trouve chez Plutarque, une fonction *éthopoiétique* : elle est un opérateur de la transformation de la vérité en *éthos* » (Foucault, 2001 : 1 237).

Si un éditorial fonctionne comme un réservoir sémantique pour décrire la teneur d'une édition, cet espace de parole institutionnel met en avant un positionnement idéologique vis-à-vis d'une histoire, dans laquelle le directeur s'inscrit et à laquelle il contribue. Pour autant, nous n'y

⁵³ Extrait de l'entretien avec Olivier Py.

⁵⁴ Après la venue d'un festivalier, après l'édition, après un mandat d'un directeur, etc.

trouverons pas d'éléments explicites quant à ce que signifie être directeur du Festival d'Avignon. Il existe toutefois des indices permettant de mesurer ce qui caractérise une direction pour celles et ceux qui en ont la charge, celui de l'organisation du discours. Les éditos de Bernard Faivre d'Arcier sont très explicites quant à l'organisation d'un festival dans la mesure où il a été à l'origine de la structuration professionnelle. Cela fait d'ailleurs l'objet de son éditorial de 1980 qui est, selon lui, « une année charnière » et cette « transformation profonde du Festival » prendra plusieurs années. Cet éditorial reste le plus explicite quant aux ressorts de l'organisation du Festival et celui qui concentre le plus le champ lexical de la rupture et du changement.

1.3. *La signature*

La recherche d'incarnation passe aussi par les embrayeurs choisis dans les discours : le « je » est adopté par Bernard Faivre d'Arcier, au même titre qu'Hortense Archambault et Vincent Baudriller usent d'un « nous », qui est moins un « nous » institutionnel ou de communauté comme le fait aussi Olivier Py, qu'un « nous » en référence à leur duo. De plus, si Bernard Faivre d'Arcier signe ses éditoriaux par son nom en 1980, puis de 1993 à 2003, certains sont signés « L'équipe du Festival » ; un autre est sans signature. Hortense Archambault et Vincent Baudriller tout comme Olivier Py signent quant à eux les éditoriaux de leurs noms, celui des codirecteurs étant suivis de la mention de directeurs, du lieu et de la date d'écriture.

Pour Carlo Corsato, dans le domaine de la peinture, « la seule apposition d'une signature sur une œuvre d'art correspond à la volonté pour un artiste de s'en attribuer les qualités formelles, matérielles et intellectuelles et de déléguer à ces mêmes qualités la responsabilité de représenter son identité professionnelle » (*in* Guichard, 2014 : 25). Nous pourrions d'une certaine manière concevoir une programmation comme une production artistique. En signant l'éditorial, le(s) directeur(s) du Festival revendique(nt) un geste et une vision. Ils sont auteurs non seulement de la programmation, mais plus encore du Festival. Paul Puaux apposait d'ailleurs toujours le nom de Jean Vilar sur les affiches après 1971. De la même manière, Olivier Py signait bien avant le Festival sa programmation. Les affiches du Théâtre de l'Odéon comprenaient ainsi un cartouche avec « Direction Olivier Py » lors de son exercice. Ainsi, un éditorial ne constitue pas un discours performatif en soi, mais il est performatif de l'incarnation du Festival. Si signature il y a à Avignon, il n'en reste pas moins que la direction du Festival n'est pas une entreprise que l'on peut revendiquer dans une autonomie totale : la résonance avec l'impulsion vilarienne doit être perceptible et s'entend de surcroît comme une authenticité.

2. Énoncer et affirmer une posture de continuité. Le consensus du temps présent

Il nous revient d'interroger dans un même mouvement les différentes réceptions dont le projet originel a pu faire l'objet afin d'identifier quelles sont les régularités, dans les pratiques des directions, pour *continuer* le Festival d'Avignon à travers les lignes de forces idéologiques qu'avait pu énoncer et expérimenter Jean Vilar. En effet, bien que chaque traduction du projet se situe dans une forme de prolongement souscrivant aux idées fondatrices du Festival, elles n'y répondent pas toutes au même endroit car toute exhaustivité, voire mimétisme, seraient impossibles, notamment au regard de la forte contextualisation sociétale du Festival. Il s'agit donc moins de mettre en exergue les éléments de ruptures ou de continuité les uns vis-à-vis des autres, que de comprendre d'abord autour de quoi se construit le Festival, malgré une impulsion qui évolue et s'adapte en fonction du parcours de chaque individu à la direction de l'institution.

C'est ainsi que Bernard Faivre d'Arcier déclare avoir défendu une posture vis-à-vis du geste de programmation au cours de ses mandats, celle de garder « l'esprit du théâtre populaire, l'esprit de Vilar, en tout cas, l'idée de présenter du théâtre de son temps, de rendre le public accessible, de privilégier la création. Mais, en revanche, l'esthétique, elle-même, est complètement différente »⁵⁵. La notion de *temps présent* pose aussi la question des esthétiques et des écritures actuelles avec un ancrage politique du Festival à revendiquer lorsqu'il s'attache à inviter des artistes de pays alors fragilisés, voire en conflits, comme les pays de l'Est avec le projet THEOREM (THéâtre de l'Ouest et de l'Est – Rencontres Européennes du Millénaire).

Entre 2014 et 2017, Olivier Py a aussi fait le choix d'une programmation dont un pan serait un focus sur une région du monde, à partir du travail d'artistes qui en sont originaires, pour rendre compte d'une situation politique à travers des écritures actuelles. La question des classiques et de leur réadaptation, ou encore de leur retraduction, est aussi significative de sa posture qui met au cœur des textes classiques une exigence comme l'énonçait Vilar, mais aussi un espace de compréhension du présent par leur caractère universel. Pour Antigone Mouchtouris, il est dit « que ce qui a permis aux œuvres dites « classiques » d'exister est le fait qu'elles traitent de thèmes diachroniques, tout en répondant à des interrogations du présent, donc synchroniques. Sans cette contradiction, l'œuvre ne peut pas se perpétuer au-delà de son

⁵⁵ Extrait de l'entretien avec Bernard Faivre d'Arcier.

Les esthétiques ont en partie été différentes au regard de l'assise financière du Festival. Avant d'être subventionné comme il l'est depuis quelques décennies, le Festival fonctionnait effectivement de manière plus artisanale et ne pouvait par exemple pas être coproducteur de certaines créations accueillies. D'autre part, il est toujours resté important, à Avignon, de présenter et confronter des esthétiques différentes.

époque, tant au niveau du sens que de la forme » (Mouchtouris, 2003 : 109). Agnès Troly, directrice de la programmation auprès d'Olivier Py, explique que lorsque nous disons « réentendre, un grand texte, nous, nous le réentendons, mais il y a toujours une génération qui ne l'a jamais entendu et c'est bien qu'elle l'entende aussi. Et qu'elle l'entende peut-être avec des éclairages d'aujourd'hui (...) pour mieux l'appréhender. Donc, il est bon de remonter *Andromaque* ou *Iphigénie*, de réentendre ces textes de Racine, ou de Molière, ou d'Eschyle (...) qui sont toujours une matière à réflexion pour aujourd'hui, pour continuer à inventer le présent et à se projeter dans l'avenir »⁵⁶.

Quant à Hortense Archambault, lorsque nous l'avons interrogée sur la manière dont une direction du Festival se confronte à la rencontre entre répertoire classique et contemporain, et à la constitution de ce dernier qui est selon elle « dans l'ADN d'Avignon », elle admet que « Vilar interrogeait les classiques mais pour les remettre dans le présent et pour interroger l'actualité » en ayant pour souci, aussi, de « bousculer » par sa curiosité⁵⁷. Pour Hortense Archambault et Vincent Baudriller, la contemporanéité est au cœur de la démarche d'ancrage du Festival dans son temps, passe par les propositions artistiques et la manière dont elles existent à travers la diversité d'expériences des publics.

3. Parler de/par Jean Vilar

L'affirmation du rôle de direction reste ceinte d'un aspect de justification par la mise en dialogue de ses actions avec la figure de Jean Vilar. Être directeur du Festival, c'est aussi se saisir de la parole et/ou de l'autorité symbolique de Vilar, dans le récit de sa démarche, et notamment celle de programmation. Pour autant, il n'en est pas fait mention de manière systématique dans les éditoriaux des programmes entre 1980 et 2018 (voir annexes). La figure de Jean Vilar est pourtant présente au sein de certains d'entre eux ; exception faite d'Alain Crombecque qui n'écrira pas d'éditoriaux, hormis en 1988, pour citer les artistes invités. En 1980, Bernard Faivre d'Arcier convoque ainsi pour son premier mandat le « Jean Vilar du changement » pour expliquer l'amorce qu'il entreprend pour professionnaliser et structurer le Festival en association (« Le Festival d'Avignon n'est plus depuis longtemps la présentation estivale d'un centre de création théâtrale, à vocation nationale et populaire installé à Paris. Jean Vilar avait lui-même conduit ce changement »). L'année suivante, en 1981, il fait à nouveau appel à lui dans un registre commémoratif qui se voit conjugué à la réaffirmation de son œuvre dans le présent

⁵⁶ Extrait de l'entretien avec Agnès Troly.

⁵⁷ Extrait de l'entretien avec Hortense Archambault.

(« Dix ans après la mort de Jean Vilar, son fondateur, le Festival sera plus que jamais une terre d'échanges, de rencontres entre des équipes artistiques et les publics d'Avignon »). Il sera à nouveau cité pour introduire le projet d'enquête sur le public qui fait écho à une initiative de Vilar quelques années auparavant. Bernard Faivre d'Arcier citera une dernière fois Jean Vilar dans son éditorial de 1984, pour affirmer la place de la danse dans la programmation, et fait pour cela appel à la mémoire du public et l'invitation faite à Maurice Béjart en 1966.

Comme Bernard Faivre d'Arcier, Olivier Py convoque la figure de Jean Vilar pour citer une définition connue du Festival : « Nous en reviendrons toujours à ces quelques mots de Vilar définissant d'un trait notre Festival : « le ciel, la nuit, le texte, le peuple, la fête » ». Le « nous » est un embrayeur de personne qui fait appel à la communauté festivalière dans son ensemble, c'est-à-dire à tous ceux ayant fait l'expérience du Festival, aussi plurielles ces expériences puissent-elles avoir été. L'auteur fait dès lors appel à une mémoire individuelle et collective. Olivier Py mentionnera une seconde fois, en 2016, le fondateur du Festival, là aussi dans un contexte commémoratif, en vue d'appuyer la relation du Festival avec le présent (« Quand Jean Vilar a imaginé un pacte entre les artistes et la République, il savait ouvrir un asile aux volontés utopiques, aux rassemblements de diversités et à l'amour des possibles », puis « Oui, nous insistons, si les puissants ne croient plus en la culture, c'est qu'ils ne croient plus à la souveraineté du peuple. Voilà ce que Jean Vilar est venu dire à Avignon et qu'inlassablement nous dirons encore lors de cette 70^e édition »). À nouveau, le « nous » fait référence à la communauté festivalière dont l'auteur suppose des valeurs partagées.

Hortense Archambault et Vincent Baudriller ont fait le choix de ne pas citer Jean Vilar dans leur éditorial d'arrivée. Cette mention arrivera en 2006 et 2007, puis sera réitérée entre 2011 et 2013. Les éditoriaux de 2006 et 2007 débutent par un récit de la genèse du Festival, avec comme protagonistes le couple Zervos, René Char et Jean Vilar. La récapitulation de 2006 intervient dans un contexte double : une édition anniversaire (60^e), mais aussi une édition particulièrement violente en 2005. Nous supposons que si cette mention était avant tout un souci de ramener l'œuvre de Vilar dans le présent, au-delà d'un aspect commémoratif, elle est aussi une façon d'affirmer une filiation, en l'occurrence artistique, avec le projet originel, d'autant plus qu'elle est renouvelée en 2007. Cette mention est réitérée en 2012 à l'occasion du 100^e anniversaire de sa naissance. Entre 2011 et 2013, elles soutiennent la construction de la FabricA, mettant au centre la relation au public et la création (« En 1966, alors qu'il repensait

complètement le Festival d'Avignon qu'il avait créé vingt ans plus tôt, Jean Vilar écrivait : « Un lieu de travail et de répétitions, c'est ce qui nous manque le plus actuellement »).

Les mentions de Jean Vilar par Bernard Faivre d'Acier et Olivier Py sont proches ; deux modes de citations en appui de la présentation d'une démarche voulue en écho avec l'authenticité vilarienne. Elles ont une valeur d'ancrage car elles interviennent dans le cadre du premier mandat, donc de la première rencontre entre un directeur et le public du Festival. Les éditoriaux d'Hortense Archambault et de Vincent Baudriller s'extraient d'une présentation de leur projet par la figure du fondateur, privilégiant une filiation avec la dynamique institutionnelle et de sa contemporanéité jugée fondamentale. Quoiqu'il en soit, ces mentions de Jean Vilar dans un espace communicationnel symbolique amènent à évaluer sa valeur d'ancrage, de justification et de légitimité. Rappelons qu'il s'agit d'un discours qui participe à renforcer l'image d'un projet en même tant que la construction d'une manière d'incarner le Festival dans une entreprise qui ne peut être que celle de la continuité. En ce sens, les éditions anniversaires font moins appel à la commémoration qu'à une réactualisation de l'ancrage du Festival dans son temps, une valeur authentique du projet vilarien. Au sein des discours issus des éditoriaux et des entretiens, deux orientations sont saillantes et constituent les principales orientations des actions pour le Festival d'Avignon dans le temps : la *rencontre* et la *découverte*. Aussi, reviendrons-nous sur la manière dont la continuité du projet vilarien produit un dépassement d'une esthétique théâtrale instituée avant d'identifier ce qui caractérise les différentes directions quant à leurs programmations.

C. Approche tripartite de l'authenticité institutionnelle au Festival d'Avignon

1. La rencontre artistique comme paradigme

1.1. Le déplacement des esthétiques originelles

Si la liberté artistique est totale, les directeurs du Festival d'Avignon doivent répondre à une contradiction rendant parfois périlleux leur exercice. Celle-ci n'est pas imposée par un individu ou une instance, mais elle l'est socialement par celles et ceux pour qui le Festival compte car ils adhèrent au projet artistique le définissant. Les directeurs doivent à la fois répondre d'un héritage envers le théâtre populaire et conserver *l'essence* ou *l'authenticité* du Festival en même temps qu'ils doivent en faire une institution culturelle du présent :

« Exister dans la généalogie du Festival d'Avignon relève avant tout d'une construction. La transmission, la destination, le « depositariat » et finalement l'usage d'une place, d'un lieu de parole dans le dispositif « festival » tel qu'il existe à Avignon supposent donc de s'approprier la mythologie avignonnaise, d'y croire, ou du moins de faire croire que l'on y croit, de manière que cette mythologie puisse coïncider avec les intérêts que l'on tente de

défendre » (Malinas, Pamart, Pourquier-Jacquín et Roth, 2012 : 138).

Comme l'indique Jacques Le Goff, par « la métaphore des âges de la vie, *antique* participe ainsi à l'ambiguïté d'un concept pris entre la sagesse et la sénilité. Mais c'est *moderne* qui engendre le couple et son jeu dialectique. C'est en effet du sentiment de rupture avec le passé que naît la conscience de la modernité » (Le Goff, 1988 : 62). Les directeurs du Festival d'Avignon doivent maîtriser cette conjugaison qui participerait de la maintenance de l'essence du Festival de Vilar, ou de son authenticité, mais aussi de sa modernité (la *sagesse* dont parle Le Goff, qui correspondrait dans une certaine mesure à l'utopie du théâtre populaire des *années Vilar* mais aussi à son statut peu contestable), qui comprend en même temps un ancrage social fort. La recherche de cet équilibre ne fait jamais l'unanimité dans le public, mais le désaccord, ou la confrontation de points de vues divergents dans ce double espace qu'est celui de la parole et du théâtre, lui-même dans une dynamique festivalière, est néanmoins l'un des signes de vitalité (Fabiani, 2018). Les directeurs peuvent faire face à plusieurs types de modernisations s'évaluant principalement depuis le public, un projet suscitant diverses réceptions :

« On distinguera – sans se dissimuler le caractère relativement arbitraire de cette distinction – trois types de modernisation : 1) la modernisation équilibrée où la percée réussie de *moderne* n'a pas détruit les valeurs d'*antique* (ancien) ; 2) la modernisation conflictuelle où tout en n'atteignant qu'une partie de la société la tendance vers *moderne* a créé des conflits graves avec les traditions anciennes ; 3) la modernisation tâtonnante qui, sous des formes diverses, cherche à concilier *moderne et antique* (ancien) non à travers un nouvel équilibre général, mais par des choix partiels » (Le Goff, 1988 : 83-84).

Dès la première édition d'un directeur du Festival, le grand public comme le public professionnel évalue et débat de son rapport avec l'héritage vilarien. Cette évaluation se formalise aussi à travers des bilans dans la presse, touchant autant à une édition qu'à un mandat. Le positionnement que chaque direction entreprend vis-à-vis de l'esthétique des origines peut se traduire par la recherche d'une réinvention des fondamentaux, dont le rapport au répertoire. Dans des discours publics comme la conférence de presse, Olivier Py évoque un retour aux origines du Festival à travers des choix artistiques en résonnance avec l'idée du texte, de même qu'avec l'esthétique du tréteau chère à Vilar. Celle-ci est mobilisée dans quelques-uns des lieux et des configurations telles que le feuilleton théâtral au jardin Ceccano, l'itinérance ou encore la création avec les personnes détenues du centre pénitentiaire au Pontet. Pour parler de ces projets, la direction n'hésite pas à employer des mots chargés symboliquement et à parler « d'économie de la pauvreté ». Dans le cadre de notre entretien avec Olivier Py, en évoquant le spectacle en itinérance depuis une photographie de la représentation de *L'enfance à l'œuvre*⁵⁸ à

⁵⁸ Il s'agit du spectacle en itinérance *L'enfance à l'œuvre* pour l'édition 2017, mis en scène par Robin Renucci.

l'Afpa, le directeur du Festival décrit ainsi le sens qu'il accorde à cette simplicité : « je me souviens, d'ailleurs c'était dans ce lieu-là, à l'Afpa, la première fois que j'ai entendu les trompettes sur un *ghetto blaster* : ça m'a provoqué une émotion irréprouvable, j'avais l'impression que l'on retournait à l'origine de tout et que là, alors, on était indestructibles, incontestables et pauvres. C'est vraiment quelque chose... C'est la force de la pauvreté »⁵⁹. *Pauvreté* est ici entendue comme un retour à l'utile, donc à l'essentiel pour être au service du texte dramatique, sans s'appuyer sur des artifices, pour un rapport direct avec le public. Elle renvoie à une partie de la démarche artistique et, cette acception de la pauvreté, si elle peut interpeller ou être en contradiction avec ce que nous connaissons de l'échelle, voire des dimensions de l'événement, ne serait pas entendue et vécue comme un manque. Il s'agirait d'un emploi relevant moins du sens commun (la dimension économique), pour renvoyer plutôt à une dimension religieuse, le cas échéant catholique. Ici, il faudrait en effet entendre « la force de la pauvreté » comme étant la « renonciation volontaire et complète aux biens de la terre, selon l'esprit de l'Évangile »⁶⁰.

Le mot *pauvreté* n'est certainement pas choisi arbitrairement, d'autant plus en sachant que l'énonciateur est le directeur de l'institution en question, qui en connaît donc toute la mécanique budgétaire. Cette acception de *pauvreté*, théorisée au-delà de l'aspect strictement budgétaire, se distingue de la question de la baisse de certaines des subventions publiques que reçoit l'institution, même si en un sens, elle peut aussi en être une forme de contre-pied. Dans ce cas, le Festival, le plus souvent en la personne d'Olivier Py, mais aussi de son directeur délégué Paul Rondin, évoque plutôt le fait que certains élus « n'y croient pas »⁶¹ et le fait qu'ils ne reconnaissent pas le potentiel social et les retombées économiques de la culture. Deux discours distincts se côtoient : celui du parti pris artistique assumé de la simplicité et du rapport direct entre le public et les artistes dans l'idée d'un retour aux origines du théâtre populaire, et celui du parti pris politique critiquant un soutien public à la culture vécu comme étant de plus en plus fragile. Cette simplicité est donc articulée à un propos artistique en même temps qu'elle peut être une réponse à des baisses de dotations publiques. Pour autant, ces deux aspects du discours institutionnel ne sont pas contradictoires. La simplicité du dispositif scénique relève d'un choix pour soutenir certains projets artistiques, sans résumer le geste de programmation. Le tréteau trouve ainsi une traduction contemporaine dans le feuilleton théâtral, un dispositif inauguré en juillet 2015, à l'invitation du philosophe Alain Badiou. Installé entre les platanes et les oliviers du jardin Ceccano, celui de la médiathèque municipale du centre-ville, le tréteau brut

⁵⁹ Extrait de l'entretien avec Olivier Py.

⁶⁰ Définition de « Pauvreté » par le CNRTL : cnrtl.fr/definition/pauvret%C3%A9

⁶¹ Extrait de l'entretien avec Paul Rondin.

accueille chaque jour pour 50 minutes une troupe d'amateurs et de professionnels autour d'une thématique soutenue par la lecture (gratuite) de grands textes⁶². D'un autre côté, sous la direction d'Olivier Py, le Festival d'Avignon accueille aussi des productions d'envergure et techniquement couteuses, à l'image de *Thyeste* de Thomas Jolly en 2018, *Die Kabale* de Frank Castorf en 2017, *Les Dammés* d'Ivo van Hove en 2016, ou encore *Richard III* de Thomas Ostermeier en 2015. Toutefois, les baisses de certaines dotations requièrent d'opérer des choix en vue d'un équilibre budgétaire : un Festival plus court, ou l'impossibilité de proposer un spectacle à la carrière de Boulbon, très regrettée par le public.

Le déplacement vis-à-vis de l'esthétique des origines se traduit aussi par une modernisation qui a pu être vécue comme étant plus conflictuelle pour la direction d'Hortense Archambault et Vincent Baudriller, même si cette voie avait été d'abord empruntée par Bernard Faivre d'Arcier. D'ailleurs, depuis une question sur la relation répertoire-contemporain au Festival, Hortense Archambault décrit son rapport entretenu avec l'héritage de Jean Vilar. Partant d'un article bilan du *Monde* faisant référence au duo Archambault-Baudriller comme « les libres enfants de Vilar », Hortense Archambault explique quel a été leur relation à cet héritage, où il n'a jamais été question de « jeter », au contraire et ce, malgré les critiques qui ont pu être faites, mais auquel il fallait rendre sa contemporanéité. Pour elle, Avignon doit rester le lieu où se posent des questions actuelles à travers des mises en scène contemporaines (classiques ou nouvelles écritures). Hortense Archambault pose également ouvertement la question qui a animé notre approche de l'authenticité : faut-il faire ce que Vilar a fait ou faut-il faire ce que Vilar aurait fait aujourd'hui ? La co-initiatrice de la FabricA décrit un rapport à l'héritage vilarien où il est possible de continuer à cultiver des valeurs qu'elle nomme « universelles » et « de partage », à travers d'autres gestes artistiques, plus contemporains⁶³.

Depuis la fin de la direction de Paul Puaux, s'il y a eu un déplacement manifeste de l'ascèse vilarienne vers des productions plus conséquentes et couteuses (dû à un contexte de structuration budgétaire), l'esthétique théâtrale du Festival est d'une certaine manière en

⁶² En 2015, c'est *La République de Platon* qui inaugurerait le dispositif. En 2017, des textes de poètes et d'intellectuels comme Senghor, Simone Weil, Hannah Arendt ou encore Asli Erdogan choisis par Christiane Taubira et Anne-Laure Liégeois étaient lus par des amateurs et des comédiens du Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Puis, en 2018, David Bobée consacre son feuilleton à la question du genre, portée à travers des textes littéraires ou politiques engagés. La seule exception de ce format fut l'année 2016, celle de la 70^e édition, qui eu pour fil rouge l'histoire du Festival d'Avignon, mais toujours dans une dynamique de lecture publique d'archives, de lettres de spectateurs ou d'artistes, d'articles de presse ou de travaux scientifiques.

⁶³ C'est d'ailleurs cet ancrage dans une contemporanéité en débat que les rencontres publiques ont pris une nouvelle envergure (renouvelée et intensifiée). Pour Hortense Archambault et Vincent Baudriller, la programmation est un discours, porté sur le Festival, avec et par l'artiste associé.

résonnance avec l'idée de simplicité, qui équivaut à une recherche du théâtre comme activité civique, et non à une économie budgétaire. Pour nuancer notre assertion, il faut mettre en avant le fait qu'en s'inscrivant dans la durée, des transformations de cette esthétique originelle ont eu lieu au fil de chaque direction. Le Festival est ainsi un lieu où se forge un répertoire contemporain, composé d'écritures plurielles (créations, traductions, écritures au plateau, etc.) et des mises en scène nécessitant de lourdes productions, avec un dépassement de l'esthétique de l'ascèse en conservant toutefois l'aspect politique du théâtre et une adresse au public.

1.2. Le rapport à la création

L'un des axes paradigmatiques la direction du Festival d'Avignon relève de la découverte à travers la création, répondant à une exigence dramatique et politique. C'est au niveau du rapport à la création et aux esthétiques que des nuances s'observent. Il peut se traduire par une valorisation de l'avant-garde et de l'expérimentation de nouvelles formes. Bernard Faivre d'Arcier fit connaître Romeo Castellucci, mais aussi la danse contemporaine en invitant à plusieurs reprises Pina Bausch. Il défend avoir programmé des artistes de sa génération comme Daniel Mesguich et Georges Lavaudant, un choix qu'il reconnaît aussi à ces successeurs. Hortense Archambault et Vincent Baudriller ont amené au Festival la performance et des esthétiques parfois radicales. Ils ont inventé la figure de l'artiste associé, participant à l'élaboration de la programmation, vécue comme rupture dans la manière de concevoir la direction artistique de l'institution.

D'autres directeurs pensent la création depuis l'expérience spectatorielle et l'idée que le public forme une communauté qui participe directement à l'œuvre avec la programmation de pièces fleuves. Alain Crombecque initie cette tradition en accueillant *Le Mahabharata*, mis en scène par Peter Brook en 1985, puis *Le soulier de satin* par Antoine Vitez deux ans plus tard. Bernard Faivre d'Arcier invitera Olivier Py pour les 24 heures de *La Servante* en 1995. Hortense Archambault et Vincent Baudriller programmeront quelques créations hors normes comme les 11 heures du quatuor *Le Sang des promesses* de Wajdi Mouawad. Quant à Olivier Py, il fera de ces événements théâtraux des rendez-vous réguliers avec *Henry VI* de Thomas Jolly en 2014, ou encore *2666* en 2016 et une adaptation de 8 heures de Don DeLillo en 2018 par Julien Gosselin.

Pour Olivier Py, la création est aussi abordée dans une filiation avec l'ascèse que valorisait Vilar à travers le théâtre de tréteaux comme l'itinérance, qui est la décentralisation des 3km, le

feuilleton théâtral au jardin Ceccano, mais aussi dans ce qui a été nommé par le public en 2014 le « retour au texte », à partir de la figure du poète et de la narration. Depuis 2014, le discours institutionnel du Festival insiste sur ce retour aux fondamentaux de Vilar. Le souci du texte dramatique se retrouve aussi au centre de l'atelier théâtre mené en partenariat avec le centre pénitentiaire du Pontet. Les comédiens détenus ont en effet travaillé et présenté des textes comme *Hamlet*, *Antigone* mais aussi *Prométhée enchaîné* et *Les Perses*, eux-mêmes qualifiés de classiques et qui, malgré leur ancienneté, ont toujours une résonance dans le présent.

1.3. Instituer un rapport à la découverte

Ces rapports à la création contribuent à la construction d'un répertoire contemporain. C'est de surcroît avec le public du Festival d'Avignon que des noms comme Maurice Béjart, Pina Bausch, Carolyn Carlson pour la danse, Antoine Vitez, Peter Brook, Ariane Mnouchkine pour le théâtre, sont entrés dans la mémoire collective et ont dépassé le cadre temporel de leur époque. Par ailleurs, et quelque soit le rapport à la création contemporaine, le Festival d'Avignon est défini comme étant dans le temps un espace de questionnement sur le monde à travers des œuvres théâtrales, musicales, chorégraphiques ou interdisciplinaires. La découverte passe d'abord par l'ouverture à d'autres disciplines. Bernard Faivre d'Arcier a ainsi associé au sein de ses programmations des esthétiques théâtrales dissemblables comme celles d'Ariane Mnouchkine et Romeo Castellucci. S'il énonce un souci de faire d'Avignon un lieu inédit de création à l'international, la place des classiques est également signifiante (notamment l'œuvre de Shakespeare qu'il a souhaité montrer dans son intégralité durant ses mandats), ce qui était pour lui « le rêve de Vilar ». De la même manière, il a invité plusieurs années successives Claude Gallotta qui était selon lui un chorégraphe majeur de la danse française à connaître.

L'institution d'un rapport à la découverte passe par d'autres dispositifs, ne relevant pas forcément de la programmation. Il faut prendre en compte la dimension tarifaire qui, au-delà de tarifs particuliers créé aussi une adresse. Car si le renouvellement des formes théâtrales défendues par le Festival peut participer à l'enclenchement de pratiques, la création de tarifs spécifiques et d'abonnements vont aussi en ce sens. À ce titre, la posture de continuité, et plus généralement le rôle de direction, ne peuvent seulement se réaliser par la dimension artistique. C'est en effet le maintien d'une relation privilégiée entre artistes et publics, mais aussi entre la communauté festivalière et l'institution dans le temps qui montrent en quoi l'authenticité peut être en actes depuis l'impulsion vilarienne. De la même manière, l'adresse à la jeunesse est l'une

des postures jugées historiques du Festival d'Avignon. C'est aussi pour cette raison que les publics les plus âgés n'hésitent pas à dire qu'il y n'a jamais assez de jeunes au Festival et que l'institution a pour obligation de faire des spectateurs les plus jeunes des festivaliers.

2. La continuité dans la relation au public et la rencontre directe avec les artistes

Au Festival d'Avignon, la rencontre se traduit par la volonté d'un rassemblement populaire, autrement dit de répondre à l'ambition d'un théâtre populaire, à travers des œuvres, mais aussi la parole publique au sein des débats. La présence des rencontres publiques irrigue tous les projets des directions. Dans leurs éditoriaux, Hortense Archambault et Vincent Baudriller invitent presque systématiquement les festivaliers à préparer ou poursuivre un spectacle, mais aussi rencontrer à des artistes et des penseurs dans le cadre des différents débats. Dans son éditorial d'arrivée en 2014, Olivier Py associe le Festival à l'image d'un « grand atelier de la pensée », faisant en même temps référence à la création d'un espace de débats et de rencontres désormais centralisé sur le site Pasteur de l'Université d'Avignon⁶⁴.

Les références directes aux débats ont lieu dans le programme qui en présente les détails. Depuis 2014, le discours institutionnel sur ce lieu du Festival que nous retrouvons dans ces pages cristallise la dynamique participante du public d'Avignon, de même que la nécessité de se confronter à des paradoxes et difficultés inhérentes à l'histoire des sociétés. Les formulations suivantes sont ainsi mobilisées : « dialogue possible à nouveau » (2014) ; « assumant les tragédies qui nous percutent » (2016) ; « ce mouvement nous demande réactivité, agilité, partage des savoirs » (2017) ; « N'être pas seulement spectateur mais aussi acteurs de la vitalité intellectuelle qui invente aujourd'hui, demain et après-demain » (2018). À partir de 2016, *citoyenneté* est ajouté dans la description générale du dispositif : « un espace de pensée, de convivialité et de citoyenneté ». Cette dimension critique et ouverte était également présente dans la direction précédente à travers le Théâtre des idées : « [il] dessine depuis dix ans ce que pourrait être un service public des idées, un accès direct, libre, gratuit et partagé à l'intellectualité » (2013).

Chaque direction construit à son image des espaces de rencontres ; la place accordée aux débats fait l'objet d'une programmation à part entière. Qu'elles soient nommées Théâtre des

⁶⁴ Il n'y aura pas d'autres références directes aux lieux de débats. Les éditoriaux d'Olivier Py semblent pensés comme des plaidoyers construits autour d'une thématique déployée et articulée autour d'une image ou d'une métaphore, et qui interpelle le lecteur et l'invite à prendre part aux débats à partir de plusieurs modalités et un choix spécifique d'embrayeur (« nous » en référence à une communauté, même si le « nous » permet aussi de faire référence au Festival comme institution composée de membres qui sont à son service).

idées, Ateliers de la pensée ou Rencontres du Verger, les rencontres sont parties intégrantes du programme. Si cette ambition du rassemblement de la société autour du théâtre est objectivement partagée, les directions n'y parviennent pas de la même façon. Le Festival d'Avignon bénéficie de manière constante de l'image du lieu principal de discussion et de réflexion sur la culture car les débats ne concernent pas seulement les spectacles. Ce modèle de rencontre est constitutif de la forme festival et irrigue la plupart de ces événements. La rencontre et l'échange avec l'artiste ne sont toutefois pas aussi directs pour le cinéma (filtre de la presse ou du dispositif de *master class*) ou dans le champ musical car la rencontre dans le cadre de débat n'existe pas réellement (la rencontre passe par l'expérience musicale).

3. Relation(s) au territoire

3.1. Le Festival et sa ville, la municipalité et son festival. Une relation renouvelée avec la structuration du Festival d'Avignon

« Il était une fois un homme et une ville, qui se rencontrèrent, s'aimèrent, se marièrent et eurent un enfant nommé Festival ». Voici l'incipit que propose Thomas Jolly dans sa capsule vidéo sur la création du Festival d'Avignon. Outre une tournure romancée, à la fois drôle et efficace, cette image souligne un élément central de l'institutionnalisation du Festival : sa rencontre et sa relation avec une ville. L'attraction pour Avignon est le fruit d'une invitation du couple Zervos et du poète René Char, mais aussi du maire communiste Georges Pons et la réalisation d'une ambition de décentralisation théâtrale. Investir la cité des Papes avec le théâtre était une manière de créer une rencontre entre cet art et un public qui en était alors éloigné (Ethis, 2002), d'autant plus dans un contexte d'après-guerre. Mais si Avignon a rencontré son festival, cette ville n'était pas le premier choix de cette aventure théâtrale alors naissante.

Dans « « Myths-logiques ». Lorsqu'il a fallu faire le choix d'Avignon pour implanter le Festival », Frédéric Gimello-Mesplomb décrit la genèse du Festival. La décentralisation telle qu'elle se pensait avant les années 50 était basée sur l'idée de mouvement et non du modèle que nous connaissons avec l'invention des CDN par la suite. Ainsi, 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, limités dans le temps, vers un seul et unique lieu d'animation » (Gimello-Mesplomb *in* Ethis, 2002 : 56). La forme festival n'était pas plus reconnue dans les « recommandations de Gémier et de Copeau qui faisaient des troupes locales

permanentes le terreau de l'animation en région » (*in* Ethis, 2002 : 56). Le sociologue, rappelant que Vilar contracte un prêt pour la Semaine d'art, souligne aussi la faible dotation attribuée par le Ministère des Affaires culturelles d'alors. Longtemps, les festivals n'ont pas été considérés de la même façon que le théâtre qui dépendait du « Conseil de l'éducation populaire et des sports chargé d'investir le domaine de l'animation et de la pratique amateur » (*in* Ethis, 2002 : 57).

Si l'histoire du Festival d'Avignon et celle de la ville ont certes été liées depuis 1947, au départ, elle n'est ni évidente, ni un âge d'or que nous pourrions imaginer aujourd'hui. C'est d'abord un comité municipal qui est en charge de la gestion du Festival, Jean Vilar impulse une direction artistique, sans être encore aux commandes. Frédéric Gimello rappelle que l'année 1954 est celle de la désapprobation dudit comité municipal quant à la programmation proposée. Cette altercation amène le comité à formuler à Vilar une demande de démission, refusée par le maire de l'époque « face à la pression populaire (le docteur Pons et Paul Puaux ayant notamment réuni en un temps record 25 000 signatures dans une pétition en faveur de Vilar) » (*in* Ethis, 2001 : 55). C'est à partir de cette période que le T.N.P. prendra la place que l'on connaît et donnera l'image restée en mémoire « d'un homme et d'une troupe », correspondant aux canons de la décentralisation théâtrale du début du XXe siècle. Différents maires se sont succédés et les tensions entre Vilar et la municipalité jalonnent les premières années du Festival.

Les relations entre l'institution culturelle et la municipalité évoluent durant les ruptures structurelles sous le premier mandat de Bernard Faivre d'Arcier. Ces ruptures structurelles ont eu lieu à deux périodes. Il y a d'abord celle de l'organisation administrative, le Festival n'est plus en régie municipale (budget non autonome) dans les années 80. À ce moment, la ville entre au conseil d'administration, dont la constitution répond au statut associatif. La nouvelle structuration budgétaire mène à l'octroi de subventions et à l'ouverture de lieux pour certaines représentations. Il y a ensuite, au début des années 2000, l'installation complète à Avignon de l'administration du Festival qui, dans une certaine mesure, a amélioré le dialogue grâce à une appropriation plus forte de l'événement par la ville. Rappelons que les statuts du Festival d'Avignon précisent que l'association doit s'attacher à un ancrage local à travers des collaborations avec des collectivités, des institutions et des acteurs de son territoire.

Ces dernières décennies, malgré un ensemble de mesures et dispositifs entre le Festival et la ville d'Avignon, des conflits persistent, ceux-ci pouvant être dus à des sensibilités politiques

différentes, mais aussi à la relation d'une municipalité envers son Festival. Ces dernières années, un refus municipal d'ouverture de lieux est générateur de tensions entre les deux parties.

3.2. Les tensions contemporaines

La direction du Festival d'Avignon par Olivier Py prend effet dans un contexte politique territorial empreint de diverses tensions. La première précède l'édition 2014, il s'agit des élections municipales : sont conduits au second tour, un candidat du Front National (FN) avec 29,63% des suffrages au premier tour, la candidate sous l'étiquette du Parti Socialiste (PS) qui recueille 29,54% des voix et le candidat UMP avec 20,91% des voix. Administrée par la droite depuis les années 90, la mairie d'Avignon sera finalement représentée par la candidate de gauche avec 47,47% des voix au second tour, dans un contexte de triangulaire. Lors de cette période électorale, Olivier Py avait explicitement pris position pour la candidate socialiste, en faisant de surcroît comprendre que si la mairie basculait à l'extrême droite, le Festival n'aurait pas lieu à Avignon au regard de l'impossible réunion de valeurs⁶⁵. Cette annonce n'avait pas fait l'unanimité pour les non-électeurs du FN et avait suscité de nombreuses réactions qui posaient la question suivante : finalement, à qui appartient le Festival d'Avignon ?

Si on lui prête des qualités d'acteur structurant du territoire, la relation de la ville, notamment sa municipalité, avec le Festival n'est pas dénuée de tensions, cette situation étant, nous l'avons vu, ancienne. Sur la période actuelle, la relation entre la ville et l'institution s'est progressivement dégradée de manière explicite depuis le début des années 2010. Au regard du contexte budgétaire local et national en tension, la mairie d'Avignon a fait le choix de diminuer un ensemble de dotations auprès de structures culturelles. Le Festival d'Avignon a donc connu une baisse de soutiens financiers sous forme de subventions de la part de la mairie. Mais, au-delà d'un contexte financier difficile, la ville d'Avignon dont le poste d'adjoint à la culture n'a pas été remplacé depuis 2016, énonce un discours qui n'est plus celui d'une ville se définissant culturellement à travers le festival et le théâtre. La politique culturelle de la ville se recoupe au sein de plusieurs domaines (patrimoine, tourisme, développement économique, politique de la ville, etc.) mais ne dispose pas d'un représentant qui incarnerait une impulsion. La ville, dont la

⁶⁵ « Je ne vois pas comment, d'ailleurs, le festival pourrait vivre, défendre ses idées qui sont des idées d'ouverture, d'accueil de l'autre. Je ne vois pas comment le festival pourrait vivre à Avignon avec une mairie Front National, ça me semble inimaginable » : « 1er tour des élections municipales - Avignon - Olivier Py : "Si le FN passe, le festival n'aura aucune autre solution que de partir », 25 mars 2014, disponible à partir de : lepoint.fr/municipales-2014/1er-tour-des-elections-municipales-avignon-olivier-py-si-le-fn-passe-le-festival-n-aura-aucune-autre-solution-que-de-partir-24-03-2014-1805041_1966.php

représentation sociale nationale, voire internationale, passe par le théâtre et le patrimoine, n'énonce pas un projet de politique culturelle lisible.

L'autre point de tension cristallisé au niveau territorial est celui qui existe entre le Festival d'Avignon « IN » et le OFF, loin d'être récent. Cette friction est fondatrice alors que le OFF se construit en tant qu'espace théâtral contestataire du projet de Vilar. Au fil des années, cette tension prend pour paradigme l'opposition entre théâtre public et privé, qui n'est pourtant pas absolue dans le OFF puisqu'il accueille des compagnies subventionnées. Mais la réelle opposition est celle associant le OFF à un marché (en lui reprochant sa trop grande expansion) qui accueille aussi des propositions théâtrales se rapprochant d'un théâtre bourgeois, notamment la programmation de certaines scènes de spectacles humoristiques (*one man show*). Pour autant, s'il n'existe pas de collaborations directes entre ces deux associations, il y a des tentatives de synchronisation des dates et des circulations (des artistes du « IN » ont déjà joué dans le OFF). La tension entre ces deux festivals vient aussi du fait qu'ils sont parfois confondus, l'espace de la ville étant d'une certaine manière partagé, et qu'ils sont opposés dans certains imaginaires : « le « IN » serait élitiste et non le OFF » ou « le « IN » serait un théâtre de qualité et le OFF serait essentiellement du théâtre de boulevard ». Du côté du « IN », les exclusivistes sont rares (s'il y en a plus du côté du OFF, c'est aussi parce que la population générale ou la jauge est plus nombreuse). Deux économies du spectacle vivant et deux approches de la programmation se font face, l'une incarnée par une ou deux figures (Jean Vilar et la direction actuelle), l'autre non (le président du OFF n'est pas forcément connu du plus grand nombre car moins médiatisé) et sont parfois opposées. Pour autant, comme nous l'a rappelé Christiane Bourbonnaud dans le cadre de notre entretien, si l'annulation de l'édition 2003 a non seulement pu montrer que le Festival d'Avignon « est mortel », elle a également montré que la dynamique économique et culturelle repose aussi grandement sur le « IN » au regard des impacts que cette annulation a eu sur le OFF.

3.3. *La FabricA*

Au-delà d'une double fonction dans le rôle de directeur du Festival (artistique et organisationnel), il y existe d'autres jeux d'échelles (local, national et international, grand public, artistes, professionnels et personnalités politiques, public potentiel). L'installation des bureaux du Festival à Avignon dès l'arrivée à la direction d'Hortense Archambault et de Vincent Baudriller a contribué à un nouveau rapport de l'institution à son territoire. Si les actions

culturelles ont toujours existé, notamment entretenues avec les Ceméa, cette installation a permis le développement de projets à l'année avec les publics locaux (dont scolaires). Le duo Archambault-Baudriller a été à l'origine de deux inventions qui ont eu une résonance forte : celle de l'instauration de rencontres avec les artistes de l'édition à venir de l'automne au printemps précédant l'édition, et celle du chantier de la FabricA. Cet ancrage a contribué à redéfinir les contours de l'institution festivalière qui, au-delà de sa temporalité événementielle, s'affirme comme une institution culturelle pérenne et comme un acteur politique de son territoire. Les rencontres mensuelles avec les artistes et les différentes présentations participent de la définition d'une temporalité nouvelle qui peut générer des liens de proximité entre les habitants et le Festival⁶⁶. La FabricA est un projet qui, selon Hortense Archambault et Vincent Baudriller, répond à une attente de Jean Vilar : aucun lieu de résidence ne permettait aux artistes de créer dans les conditions techniques (et exceptionnelles) qui sont celles de la Cour d'honneur. La FabricA est un projet pensé pour être au service de la création, qui permet « d'affirmer Avignon comme un endroit de production »⁶⁷, mais aussi au service de l'accueil de « formes que les lieux du Festival ne permettaient pas d'accueillir ».

La FabricA est implantée dans un contexte double : celui du Festival d'Avignon dont l'histoire et l'image sont chargées symboliquement et enserrées dans une ambition de culture comme service public. Elle est aussi implantée dans un quartier au confluent de deux Zones Urbaines Sensibles que sont Monclar et Champfleury, *extra muros*, qui font partie des quartiers Politique de la ville. Au fil des années de construction de la FabricA, Hortense Archambault et Vincent Baudriller d'abord, puis Olivier Py⁶⁸ une fois le bâtiment livré, ont insisté sur un nouvel espace de rencontre, celui du Festival et de son territoire dans une saisonnalité qui relève du quotidien. La FabricA est devenu le lieu de rencontres entre artistes et publics ayant vocation à appartenir aux uns autant qu'aux autres. Le bâtiment est un lieu de création au même titre qu'une infrastructure au service des projets d'Éducation Artistique et Culturelle, scolaires ou non. La mémoire du Festival se dépose aussi depuis la FabricA en dehors de la période événementielle par des rencontres, mais aussi pour les plus jeunes participant par exemple au

⁶⁶ Dans le cadre de notre entretien, Hortense Archambault insiste d'ailleurs sur le fait que les relations avec les habitants ont conduit à entretenir cette proximité sur le long terme, une relation qu'elle juge directe, les festivaliers n'hésitant pas à les interpeller (en les appelant « Hortense et Vincent »).

⁶⁷ Extrait de l'entretien avec Hortense Archambault.

⁶⁸ Olivier Py a formulé à partir de la FabricA l'idée désormais ancrée dans le langage du Festival de la *décentralisation des 3km* qui s'accompagne des actions culturelles en dehors des remparts et du spectacle en itinérance.

dispositif de la Web-TV⁶⁹. Cependant, le Festival ne dispose pas d'un budget suffisant pour garantir un fonctionnement au quotidien ; l'ouverture sur le quartier est plus laborieuse que si la FabricA pouvait être un lieu de passage, voire un lieu actif toute l'année comme l'est, dans une autre mesure, le CentQuatre. Longtemps, le statut de la FabricA n'a d'ailleurs pas été entièrement lisible pour une partie du public et la première plaquette de présentation (2013-2014) décrivait plus un bâtiment outil qu'un lieu de vie. Progressivement, notamment avec les représentations de pièces fleuves (*Henry VI* de Thomas Jolly en 2014, *2666* de Julien Gosselin en 2016) le lieu a été situé géographiquement et les spectateurs locaux se le sont approprié.

La FabricA s'appuie sur plusieurs temporalités (préparation avec les rencontres et les actions culturelles, création avec les résidences, lancement avec la conférence de presse). Elle est devenue emblématique du statut du Festival comme acteur culturel du territoire. Pour autant, même si elle est aussi pensée en référence à la Cour d'honneur, la FabricA ne peut pas être un bâtiment totem du Festival au regard de l'autorité symbolique que la Cour exerce. Programmatiques, lieux et actions culturelles posent ainsi les jalons de manières d'interroger le public au Festival. Nous allons ci-après explorer ces espaces de questionnements tant à travers des dispositifs d'enquêtes qu'à partir des dispositifs participant de la définition d'un festivalier.

III. COMMENT SE POSE LA QUESTION DES PUBLICS AU FESTIVAL D'AVIGNON ?

En ouverture d'une rencontre publique à l'Université d'Avignon en décembre 2018, Olivier Py revient sur une phrase de Victor Hugo dans sa préface d'*Angelo, tyran de Padoue* : « Autrefois, le poète disait : le public ; aujourd'hui le poète dit : le peuple ». Pour lui, nous serions aujourd'hui dans la situation inverse car *public* ne signifierait plus *peuple* comme le théâtre révolutionnaire pouvait l'incarner. Le Festival d'Avignon, au regard de ses idéaux fondateurs, serait alors l'un des espaces où le poète, par le théâtre, pourrait faire que le *public* soit à nouveau le *peuple*. Il s'agit de s'interroger sur la façon dont se pose la question du public au Festival, et comprendre pourquoi elle fonctionne comme une référence à l'échelle nationale et désormais internationale. Pour le dire autrement, qu'a produit l'aventure du théâtre populaire, bâtie sur un nouveau rapport au public, et comment ce questionnement est en même temps devenu modélisant pour des politiques publiques à destination de l'éducation et la culture ? Revenir sur les exigences formulées envers le théâtre depuis la création du Ministère des Affaires Culturelles en 1959 permet de considérer depuis un angle à la fois institutionnel et politique, au sens

⁶⁹ Voir note en annexes sur les dispositifs d'EAC.

étatique, la réflexion que le Festival d'Avignon a construite dans le temps, avant la création du ministère par André Malraux. Celle-ci s'est développée non seulement à partir de la continuité vis-à-vis du projet politique de Vilar, mais aussi depuis une démarche d'enquête scientifique sur son public, inspirant aujourd'hui bon nombre de structures et organisations culturelles.

A. Public(s) : une notion interrogée depuis le théâtre

1. Des exigences historiques envers le théâtre

La structuration progressive d'un Ministère de la Culture⁷⁰ et d'une action publique envers elle n'est pas sans liens avec des dynamiques relatives au théâtre, en particulier à ce qui préfigurait le théâtre public et qui relevait de l'éducation populaire. Nous avons préalablement vu à travers l'institutionnalisation du Festival la manière dont il prend sa source dans des idéaux voulant faire du théâtre une propédeutique à la citoyenneté, mais aussi un espace de formation du spectateur comme citoyen. L'entreprise de décentralisation théâtrale a contribué à cet élan et s'est progressivement institutionnalisée dans le courant de la IV^e République avec l'action de Jeanne Laurent, alors nommée au poste de sous-directrice des spectacles et de la musique au sein de la direction générale des Arts et des Lettres, sous l'égide du Ministère de l'Éducation Nationale en 1946. Elle s'est emparée du projet de décentralisation culturelle en travaillant en relation avec des hommes de théâtre comme Jean Vilar, Charles Dullin ou encore Louis Jouvet, tous animés par le souci d'éducation populaire et du décloisonnement social de la fréquentation des salles de théâtre, en plus d'une recherche de dépassement du théâtre bourgeois. La mise en œuvre de la politique de développement culturel s'est notamment inscrite dans le sillon tracé par la décentralisation théâtrale. Jeanne Laurent a en effet été à l'initiative des premiers CDN au sortir de la guerre. Cette initiative a été poursuivie en même temps que réinventée par André Malraux lorsqu'il dessina un réseau de Maisons de la culture sur le territoire.

Si l'État a progressivement élargi son spectre de préoccupations et d'actions au cours de sa structuration, avec un soutien à la création et des investissements pour la construction d'institutions culturelles d'envergure comme les musées nationaux, le théâtre a été un espace d'attention qui a dépassé les seules préoccupations artistiques, en étant la clé de voûte de l'invention des politiques culturelles françaises. Il reste à ce jour l'un des lieux de réflexion et d'invention de l'action publique pour la culture à travers ses structures publiques, mais aussi

⁷⁰ Les différentes appellations que ce ministère a connues seraient d'ailleurs intéressantes à analyser car elles nous renseignent sur les champs d'actions au cœur des préoccupations de l'État, mais surtout des paradigmes institutionnels à l'endroit de la culture.

certaines événements. Le Festival d'Avignon en est un exemple significatif, même sur la période contemporaine, notamment en étant choisi pour accueillir la signature de la Charte pour l'Éducation Artistique et Culturelle entre les ministères de tutelles en juillet 2016. Mais, comme le rappelle Frédéric Gimello-Mesplomb, les tutelles chargées de la culture n'ont pas tout de suite reconnu les festivals comme geste de décentralisation. L'épaisseur de l'histoire des politiques culturelles en France est telle qu'il serait bien impossible de la restituer en quelques lignes. Il existe cependant des fondamentaux nous renseignant sur le Festival d'Avignon comme acteur de référence quant à l'institutionnalisation d'un souci de faire de la culture une préoccupation publique, plus encore un service public, en participant aussi à la formation d'un public qualifié d'unique par son engagement et sa fidélité par des professionnels de la culture et des artistes.

Si « à quelques exceptions près, le théâtre a vu s'écorner sa primauté symbolique parmi les arts de la cité » (Waresquiel, 2001 : 585), il n'en reste pas moins dans l'imaginaire collectif un cadre de référence tant du point de vue de la création (avec de fortes attentes du théâtre public) que de l'action politique. Il est en effet surtout attendu des metteurs en scène et des comédiens qu'ils prennent la parole, voire qu'ils prennent position, sur des sujets sociétaux, que d'autres artistes comme des musiciens, de même que les plasticiens. Ces derniers sont moins présents dans la sphère médiatique grand public ; leur champ d'action étant relativement autonome pour certains, en l'occurrence celui du marché de l'art pour les plasticiens, avant d'être la société.

Le milieu du XXe siècle a été marqué par des événements ayant contribué à faire du théâtre une sphère publique en résonance avec la société. La Déclaration de Villeurbanne avec une nouvelle définition de la notion de public (et non-public) ou encore les Rencontres d'Avignon sous le signe du Développement Culturel, une terminologie neuve et prometteuse puisqu'elle s'intéresse dès les années 60 aux territoires, ont posé les jalons d'une relation où le théâtre est un interlocuteur direct pour les pouvoirs publics. Le théâtre est appréhendé comme un espace d'innovation, artistique autant que politique, mais aussi un espace de transgressions à protéger. À ce titre, il est un espace social qui compte pour la mémoire collective car il devient un espace de synchronisation et de questionnement collectif, mais aussi de la mémoire sociale. Dans la perspective de mesurer l'idéal de la démocratisation de la culture et des effets des politiques progressivement mises en place, le Ministère entreprend de quantifier et qualifier les pratiques culturelles, à commencer par le théâtre puis le spectacle vivant à partir de 1973, en suivant peu ou prou ce qu'avait initié Vilar avec l'enquête de Janine Larrue.

2. L'enquête de Janine Larrue

2.1. *La découverte douce-amère de l'étude inaugurale*

Publiée en 1968, l'enquête de Janine Larrue est celle qui est précédée de la formule devenue une ritournelle du discours sur le public : celle de « l'ombre au tableau ». Car si, comme le dit Jean Vilar, les résultats sont encourageants et donnent à voir une relation effective de fidélité entre le public et la manifestation, la lecture douce-amère de cette étude tient à la représentation des ouvriers dans la population enquêtée, beaucoup plus faible qu'escomptée (1%), et surtout espérée, tant on sait que le discours du théâtre populaire englobe par définition la figure de l'ouvrier. L'introduction de Janine Larrue comporte d'ailleurs une inclinaison en ce sens lorsqu'elle dit qu'à « travers la connaissance des spectateurs, nous savons bien que se déchiffrent le succès, l'échec ou les limites des entreprises populaires qui se veulent populaires. Or, parmi celles-ci, le festival d'Avignon fait figure d'exemple »⁷¹. Les enquêtes interrogent et mesurent les représentations construites depuis des discours, des ambitions ou des expériences. Il s'agit moins de déconstruire et de faire des préconisations que de proposer une vision objectivée en dialogue avec les représentations sociales qui coexistent. Néanmoins, si ce 1% était un coup brutal à l'utopie vilarienne, il n'en restait pas moins un élément important puisqu'Avignon était le lieu de culture ayant la capacité de rassembler ce 1%, contrairement à d'autres. Sans tomber dans un relativisme, il faut prendre acte que la représentation des ouvriers se pose différemment sur la période contemporaine, celle-ci étant à Avignon toujours plus importante qu'ailleurs pour le théâtre, en témoignent des études du DEPS.

Dans les années 60, s'il existait déjà des études sur les publics des CDN et des MJC, le champ des festivals était encore vierge en termes de connaissances sur ses participants, même si cette dynamique culturelle prenait peu à peu de l'ampleur dans les territoires. « Le personnage du festivalier » est encore le grand inconnu et déjà, une distinction est envisagée vis-à-vis des pratiques culturelles au cours de l'année. Janine Larrue suggère l'existence d'un « amateur des festivals » dès les années 60, mais peut-être un peu précipitamment selon ses conclusions. L'objectif principal est clairement énoncé : décrire l'identité du public et le connaître « à travers deux portraits à broser : le festivalier d'Avignon et l'amateur des festivals ».

⁷¹ Lang (Nicole). 1969. « Le Festival et son public ». Cahiers du conseil culturel, supplément n°15 « Avignon-Expansion », Juillet 1969 (côte THE 730 LAR à l'antenne de la BnF de la Maison Jean Vilar).

2.2. Le cadre et quelques résultats de l'enquête

Bien que l'organisation déployée pour réaliser cette étude ait été modeste en termes de dispositif, elle a néanmoins été facilitée par l'échelle de l'événement, neuf spectacles ayant été présentés en 1967. Pour autant, les manifestations du Verger étaient développées et l'ancrage du Festival sur son territoire tel que les questions touristiques et de rayonnement pouvaient être posées (« les incidences des migrations touristiques sur la fréquentation du Festival »). Si cette étude intervient à une période où le Festival était structuré différemment, il existe une forme de permanence dans des traits caractéristiques (une échelle de la programmation qui s'agrandit, le OFF qui s'affirme et qui rassemble un public exclusiviste ou partagé, l'émergence d'autres événements culturels dans la région, etc.).

L'enquête de Janine Larrue offre une première photographie scientifique et un réservoir sémantique de référence pour décrire le public du Festival d'Avignon. Contrairement à Nicole Lang presque 15 ans plus tard, Janine Larrue ne s'essaie pas à la création de catégories-portraits qui marqueront fortement les représentations du public par lui-même. Le questionnement sur l'identité du public est orienté vers l'élaboration d'idées pour penser sociologiquement le « personnage du festivalier », tant en lien avec l'événement (« la relation des spectateurs avec le Festival ») qu'en dehors de celui-ci (« le comportement des spectateurs en matière de théâtre »), posant les jalons des questionnements contemporains sur les carrières de spectateurs. Quoiqu'il en soit, dès la fin des années 60, la forme festival se caractérise par un double aspect de la participation, à la fois spectatorielle et discursive à travers la prise de parole. Lors de cette enquête, il a par exemple été mis en avant que 35% des festivaliers participaient aux manifestations du Verger, sous la forme de débats et tables rondes, de concerts et de lectures. Il s'agit d'une donnée significative lorsqu'on sait que cet espace du Verger véhicule bon nombre de représentations de l'utopie vilarienne dans le temps.

2.3. Apporter une réflexion temporelle

Un pan de l'étude menée par Janine Larrue est consacré aux « fluctuations du public », c'est-à-dire que « la singularité d'un public considéré globalement et relativement à d'autres n'exclut pas l'éventualité de variations internes » (Larrue, 1969 : 17), et de rajouter qu'il serait trompeur de croire « que, pendant un festival, chaque jour en vaut un autre pour tous les spectateurs » (Larrue, 1969 : 17). Pour Janine Larrue, le public « change d'un mois à l'autre » et

change également « d'un jour à l'autre ». La forme festival fait d'une pratique culturelle exceptionnelle ou ponctuelle, un élément constant d'une période donnée. Pour autant, le public varie entre les représentations du lundi au mercredi et celles du jeudi au dimanche, les premières rassemblant un public d'enseignants et d'étudiants, les secondes un public plus hétérogène. L'autrice renvoie cette différenciation aux habitudes et aux sorties théâtrales en dehors du Festival, au-delà des contraintes inhérentes aux congés posés pour l'occasion. Pour elle, ceux qui fréquentent les représentations de fin de semaine, même pendant le Festival, voient le théâtre comme un « événement exceptionnel » qui fait l'objet d'une sortie le week-end, non inscrite dans le quotidien. Empreinte d'observations sociologiques, celles de la relation entre identité professionnelle et sorties culturelles, cette compréhension temporelle du Festival des années 60 doit nourrir une approche de la forme festival contemporaine, beaucoup plus dense et complexe dans sa structure. Il n'est en effet pas anodin de fréquenter une partie de la semaine ou une semaine du Festival plutôt qu'une autre. Aujourd'hui encore, ces segments temporels constitutifs de la structure de l'événement sont le lieu de divers modes de rassemblements.

3. L'enquête de Nicole Lang

3.1. Le renouvellement du cadre de l'enquête

Au début des années 80, l'image institutionnelle du Festival d'Avignon est installée, et l'effet de notoriété, voire d'espace de légitimité artistique, irrigue les représentations :

« La notoriété et l'ampleur du Festival qui est « tout de même le plus grand festival du monde », la place qu'il occupe dans la mémoire collective font qu'il est véritablement une institution avec tout ce qu'un tel statut signifie en termes d'autorité culturelle, de force de légitimation des œuvres qui y sont présentées ; en d'autres termes, il se donne comme norme vivante » (Larrue, 1969 : 52).

L'idée de *norme vivante* interpelle et sera utile pour comprendre comment l'institutionnalisation du Festival d'Avignon produit encore aujourd'hui l'image d'un espace de référence pour les publics et pour les pratiques qui touchent à la culture et au théâtre. Mais ce statut normatif n'en fait pas pour autant une institution non discutable et éthérée, au contraire. *Norme vivante* pose bien la question de la rencontre entre passé et présent : établie comme telle par le passé et à l'œuvre dans le présent, si le Festival d'Avignon est une *norme vivante*, il se doit d'être réactualisé, réévalué, rediscuté par celles et ceux lui donnant corps, en tant que norme et institution de référence, le public. Voulant qualifier le Festival d'Avignon comme un espace de référence pour le théâtre, ce choix rhétorique renvoie en plutôt à ce que l'on demande en fait au Festival d'être. Par-là même, la question de la réactualisation des enquêtes sur ce public semblait

nécessaire pour faire suite aux premières connaissances produites à partir de l'édition de 1967.

L'enquête menée par Nicole Lang se distingue de celle de Janine Larrue pour plusieurs raisons. La première tient au cadre même de la recherche. L'étude qui fit l'objet de la publication de 1981 émane en effet du Deps en devenir, c'est-à-dire du Service des études et recherches du Ministère de la Culture. Publiée pour une large audience au bulletin *Développement Culturel* dans la collection « Repères », dans le cadre d'un rapport d'enquête à diffusion plus restreinte, l'enquête « Avignon 1981 » décrit un événement où le public s'appréhende à partir de portraits-types, mais aussi des représentations sociales et des images touchant à l'événement (la rumeur, le OFF, la dimension exploratoire). Le rapport d'enquête montre que l'étude est marquée par l'institutionnalisation du travail de recherche au sein du Ministère de la Culture, notamment au regard de la mise en perspective, dès l'introduction, que le public d'Avignon entretient avec la culture et par le chapitre « L'amour de l'art : les goûts et les pratiques ». Il s'agit de définir des typologies de rapports aux œuvres théâtrales dans le cadre ordinaire et dans celui du Festival d'Avignon. Pour autant, le public du Festival constitue bien le cœur de l'étude et ce dernier est interrogé à partir de plusieurs images, notamment celle de *l'intellectuel* et de *l'hédoniste*. Ont donc été créés des portraits-types à partir de modes de relation envers l'institution et sa manifestation, ces portraits-types véhiculant des images facilement appropriables par tous pour raconter le public du Festival. L'expression des motivations pour y venir sont peu ou prou celles que nous retrouvons aujourd'hui. Elles touchent autant à la notoriété de l'événement qu'à la possibilité de « compenser son manque de culture théâtrale », ou encore de découverte en faisant d'Avignon un lieu-ressource ou bien pour « rattraper le retard pris pendant l'année, venir faire le plein de spectacles » en en faisant un lieu-d'exercice de son appétence théâtrale.

3.2. La rumeur : clé de voûte de la participation festivalière à Avignon

Cette enquête est marquée par la mise en exergue de la rumeur comme composante structurante de l'expérience festivalière, tant dans le « IN » que le OFF, où elle se déploie même plus intensément. Nicole Lang associe à la rumeur des groupes de spectateurs, notamment en fonction de l'expérience du Festival. Ainsi, il n'existe pas « une » rumeur unique mais différents niveaux de rumeur qui touchent différents types de publics, et, à l'intérieur d'un type de public donné, la rumeur touche différemment les uns et les autres suivant qu'ils ont une pratique « ouverte » ou « close » du Festival » (Lang, 1982 : 123). L'étude de 1981 met en avant les dynamiques communicationnelles à l'œuvre, au-delà de celles impulsées par les outils

traditionnels et/ou institutionnels d'information. Cette place accordée à la rumeur déplace donc la question de l'autorité culturelle du Festival. Par le truchement de la programmation, le public s'autonomise et prend en charge la production de discours sur les œuvres qu'il rencontre pendant son séjour. Nicole Lang exprime d'ailleurs l'idée que l'appui sur la rumeur pour sélectionner un spectacle constitue un choix « extra déterminé », qui relève du positionnement de l'œuvre dans le champ d'une édition :

« Outre cette fonction d' « ouverture » des choix, l'exercice de la rumeur a également une fonction gratifiante importante puisqu'il permet au public dans son ensemble, pris dans un champ de forces qu'il a le sentiment de mal maîtriser, de récupérer un peu de pouvoir, face à une institution culturelle imposante. La rumeur est donc comme un contre-pouvoir exercé par le public, face au pouvoir culturel de l'Institution-Festival. On pourrait dire aussi que la possibilité pour le public d'être actif dans le mécanisme de la prescription vient redresser la « passivité » de la position de consommateur culturel. La façon dont chacun se sent ou non partie prenante dans la constitution de la rumeur détermine donc en partie la manière dont il se vit en tant que spectateur » (Lang, 1982 : 122).

Les remous de cette parole incertaine basée sur des « on dit » font de la rumeur un mouvement de la parole. Elle se diffuse, se détourne mais ne saurait *in fine* être autre chose que le pendant de la croyance que nous pouvons accorder à la parole festivalière ; ceci nous rappelle la formule employée par Paul Veyne pour qualifier le mythe : « Quand il s'agit des dieux et des héros, la seule source de connaissance est le « on dit », et cette source a une mystérieuse autorité » (Veyne, 1983 : 34). Certaines rumeurs développent d'ailleurs un motif qui alimente le récit mythique du Festival dans la mesure où elles vont en porter une image parfois idéalisée. En un sens, la rumeur suis un *pattern* de circulation qui se calque, *a minima*, sur celui du mythe qui, « comme son nom l'indique, il est un récit, mais anonyme, qu'on peut recueillir et répéter, mais dont on ne saurait être l'auteur » (Veyne, 1983 : 34)⁷². À ce titre, elle est empreinte d'une oralité et s'inscrit dans des modes de transmission de proximité relationnelle ou topographique. Pour autant, la rumeur est à considérer avec un nouveau regard alors qu'elle passe de l'oral à l'écrit, à travers l'usage que les festivaliers peuvent avoir des réseaux sociaux. Quoiqu'il en soit, la rumeur scande une édition ; elle est l'un des incontournables qu'il ne sera pas donné à tous de comprendre, d'en être l'auteur ou d'y avoir accès en temps et en heure. Le rapport à la rumeur définit aussi une familiarité du public vis-à-vis du Festival, et donc aussi une maîtrise et une expertise de l'univers de contraintes. L'importance de la rumeur reste encore structurante dans les pratiques festivalières quand on sait qu'en 2018, 38,4% des festivaliers réservent uniquement avant le Festival, 15,4% uniquement pendant et 45,1% à la fois avant et pendant l'événement. Cette dernière information montre en quoi la participation au Festival est un compromis

⁷² « Les publics du Festival d'Avignon : de la tradition de la rencontre à l'accueil du numérique dans la pratique festivalière. Pour une (ré)invention des formes et des territoires de l'information ? » (Mémoire Master 2, 2015).

nécessaire entre une préparation et une improvisation.

3.3. *Apporter une réflexion temporelle à partir de l'intérêt accordé au rythme*

Sans entrer dans le paradigme de la suspension volontaire d'incrédulité, l'étude « Avignon 1981 » convoque la dimension diégétique du Festival interrogeant le *dedans* et le *dehors*, un aspect de l'expérience que la rumeur suggérait déjà. Les entretiens rendent saillant un souhait « d'entrer dans le Festival » et plus encore de se sentir « intégré à la vie du Festival » en se reconnaissant « dans l'événement collectif » (Lang, 1982 : 84). Avignon porte l'image de la fête, un espace que le public qualifie d'utopique et d'effervescent, auquel les deux festivals contribuent à leur manière. De plus, l'enquête « Avignon 1981 » postule de l'existence de « modes d'emploi » du Festival, et plus encore d'une nouvelle temporalité qu'il faudrait suivre *a minima*, même de manière « distanciée », c'est-à-dire en ne participant qu'aux représentations :

« Le fait que ce soit le spectacle qui rythme le séjour et que les heures de la plus grande activité soient vespérales et nocturnes, induit une perception du temps particulière, il y a « perte de la notion de temps » ; le temps avignonnais se dilate (l'impression d'être là depuis plus longtemps qu'en réalité) ou s'inverse (« prendre la nuit pour le jour ») de façon tout à fait remarquable. Ce vécu du temps très particulier – qui peut être par ailleurs à l'origine de la fatigue ou du sentiment de saturation – fait que néanmoins, chez une partie du public, une expérience comme celle qui a consisté cette année à donner une représentation nocturne continue (de 22 heures à 6 heures du matin) de « L'Odyssée » au Verger d'Urbain V, aura été extrêmement bien reçue et aura même représenté un des moments culminant » (Lang, 1982 : 88-89).

Nous relevons déjà des éléments relatifs à l'idée d'un bouleversement du temps quotidien, tenant aussi à l'évolution de la structure de l'événement, plus dense, et occupant plus d'espace au sein de la ville. De neuf spectacles en 1967, l'édition 1981 comptabilisait plus de cinquante propositions (des petites formes et performances jusqu'aux spectacles dans les cours, cloîtres et autres lieux). L'exemple de *L'Odyssée*, une traversée nocturne au Verger, montre aussi qu'Avignon devient peu à peu un espace d'expérimentation, de rupture avec les formats conventionnels du spectacle ; « the power of assembly is an integral element of the power of art as performative art. They are two aspects of a same dynamic » (Fabiani, 2005 : 5).

B. L'invention du festivalier

1. Le festivalier e(s)t participant

1.1. La part d'engagement dans la participation

Le mot *participant* appartient d'abord au champ lexical vilarien. *Faire du spectateur un participant* est une des images ayant animé le projet du théâtre populaire en postulant que le

spectateur, dans son rôle de regardeur, n'est pas passif, mais bien actif à travers sa réception d'une œuvre. En décentralisant le théâtre à Avignon, ce souci de participation pris une autre dimension avec l'établissement progressif de la forme festival, d'abord à travers les rencontres du Verger et les prises de paroles publiques rendues possibles par ce dispositif.

Public participant est une des formules toujours en questionnement car elle relève de l'ADN du projet d'Avignon. À ce titre, elle a été interrogée par Janine Larrue, puis par Nicole Lang, et réinterrogée dans les programmes de recherche du Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon. La posture participante irrigue plusieurs espaces du Festival, ne se limitant pas aux prises de parole en public, en embrassant aussi la transmission. Penser la participation implique d'en avoir une perception élargie, qui comprend l'idée d'engagement dans le sens où un festivalier entre dans un espace empreint de normes et de références tant empiriques que symboliques. *Participation* s'accompagne d'*engagement* dans la mesure où le rôle de festivalier relève d'une disposition à s'inscrire, à s'approprier et à contribuer à un univers de contraintes qui sont parties prenantes de la constitution et de la pérennité d'un groupe social. André Lalande définit une *pensée engagée* comme prenant d'une part « au sérieux les conséquences morales et sociales qu'elle implique, de l'autre celle qui reconnaît l'obligation d'être fidèle à un projet (le plus souvent collectif) dont elle a précédemment adopté le principe. On peut à cet égard rapprocher l'idée d'engagement de celle de loyalisme » (Lalande, 2016 : 283-284). Le public sait qu'il lui appartient de dire son sentiment sur le Festival d'Avignon, et d'évaluer plus ou moins ouvertement la manière dont cette institution répond dans le temps présent à l'authenticité dont elle doit faire preuve vis-à-vis de son utopie fondatrice. Bien sûr, tous les festivaliers ne prennent pas ouvertement parole : la participation et la construction de l'expertise se font aussi dans l'écoute. Rappelons que le dispositif peut être impressionnant ; des festivaliers ont ainsi indiqué qu'ils n'osaient pas prendre la parole parce qu'ils étaient intimidés. Cette remarque n'est toutefois pas nouvelle. Nous la retrouvons dans des courriers de 1967 : un spectateur écrit à Jean Vilar : « J'aurais aimé vous faire ces remarques au Verger mais je n'ai pu m'y rendre et je me sens gêné de vous les adresser car je ne doute pas un seul instant de votre souci de recherche de qualité et du respect que vous avez toujours manifesté envers le public »⁷³. Sur la période contemporaine :

- « (...) pour mon travail, je suis capable d'animer des réunions, de faire des formations, donc ça c'est un sujet que je maîtrise, je le fais. Mais des fois il faut que je me fasse violence mais je le fais. Par contre je n'arrive pas à prendre la parole en public, pour l'instant... Des fois ça me démange (*rires*) » (E24).
- « (...) il doit y avoir une certaine timidité de prendre la parole quand on ne se sent pas spécialiste

⁷³ Boîte d'archive à la BnF d'Avignon : 4-ACOL-1 – 151 – Festival 1967 – Courrier du public.

de la question (...) on n'a bien nos idées en tête et quand on les formule dans nos têtes ça va. Mais, étant donné que on doit passer au-dessus du stress de prendre la parole en public, après on ne formule pas très bien comme on voudrait. Alors ça devient confus (...). Et, peut-être aussi le fait vous voyez que ce soit sur une estrade, on a tous des souvenirs d'école, ça ne fait pas pareil que si on était plus, si tout le monde était au même niveau, parce qu'après tout pourquoi avoir des gradins pour entendre des gens, vous voyez, on n'a pas besoin de les voir, c'est pas du spectacle, c'est de la réflexion » (E26).

La participation convoque une dimension d'engagement qui sous-tend elle-même une disponibilité, à un « état d'esprit dont les sentiments, l'action ou le jugement ne sont restreints par aucun engagement antérieur » (Lalande, 2016 : 239). La notion de *public participant*, s'envisage comme un engagement vis-à-vis d'une forme culturelle : au-delà de prises de paroles en public, elle se traduit par une réitération de la fréquentation, une disposition à accepter l'univers de contraintes normatives et symboliques de l'événement et de la communauté la constituant ; venir à Avignon est une chose, y revenir en est une autre. Enfin, s'il existe un engagement intellectuel et corporel, il en est un autre qui est matériel (l'investissement économique que peut représenter un séjour festivalier). Celui-ci ne peut être occulté, car si il ne constitue pas le seul critère d'accès au Festival, l'expérience demande la plupart du temps des économies :

- « Mais c'est vrai que ça a un coût : moi je viens les trois semaines, c'est vrai que ça me paye un voyage » (E25).
- « On dépense beaucoup, mais pour des raisons de santé on fait moins, et puis pour des raisons complexes on fait moins de grands voyages, donc du coup, c'est pas un sacrifice : on prépare, on anticipe, on se fait un budget d'Avignon et, c'est quatre jours d'Avignon, ça compte beaucoup pour nous, donc on peut les faire, on les maintient et économiquement... » (E34).
- « J'ai un budget oui (...). De toute façon Avignon ça revient tous les mois de juillet, donc c'est l'avantage. Et c'est vrai que moi je prépare dès septembre un budget par mois » (E37).

1.2. *Exit, voice and loyalty*

Participation, engagement, disposition à. Cette terminologie rend compte de l'investissement à la fois personnel et collectif du public dans le temps. Jean-Louis Fabiani réinterroge cette posture et ces modes de prises de parole à partir de la conceptualisation qu'Albert Hirschman établit dans *Exit, Voice and Loyalty : Responses to Decline in Firms, Organization, and States*. Basé sur trois configurations communicationnelles, ce modèle est un prisme pour questionner les qualifications habituellement associées au public d'Avignon et les différentes interventions du public dans la sphère festivalière.

L'*exit* se définit par une rupture, une façon de mettre fin au « *contrat qui le constitue comme spectateur* » (Fabiani, 2012). Elle peut être partielle en quittant une représentation en train de se jouer, ou totale lorsque la décision est prise de ne plus revenir au Festival. *Voice* renvoie à la

prise de parole pour exprimer plus ou moins publiquement un sentiment, un enthousiasme ou un désaccord. Cette démarche peut concerner un seul spectacle, une édition ou bien le Festival dans son statut institutionnel. Cet acte énonciatif renvoie au « pacte avignonnais », autrement dit à la légitimité de chacun à prendre la parole dans l'espace du Festival : « le moins lettré ou le moins accrédité des spectateurs peut entrer dans le jeu du débat. Assurés et décontractés, les participants qui interviennent n'hésitent pas à présenter des points de vue subjectifs et à les justifier. Ils affirment tous le droit à la critique et croient en la vertu de cette dernière » (Fabiani, 2008 : 122). Enfin, *loyalty* s'attache à rendre compte de la relation qui se maintient dans le temps et qui se détache de la personnalité des directeurs et de leur geste de programmation pour se poser plutôt sur l'institution elle-même. Le public, central à Avignon, s'interroge donc depuis la figure du spectateur *participant*, et de ce que cela sous-tend idéalement, mais aussi à partir de ses modes d'intervention directe effectivement observables. Ces modes d'intervention se déploient désormais aussi sur Internet ; l'utilisation des réseaux sociaux permettant une médiatisation et une mise en récit de sa *sortie*, de sa *prise de parole* ou de sa *loyauté*.

1.3. Un public médiateur

La participation telle que nous l'avons appréhendée met en exergue une posture engagée vis-à-vis d'une pratique culturelle qui convoque en même temps la production de discours au sein d'espaces publics ou semi-publics. Avec la figure connue du public participant, Emmanuel Ethis énonce une image complémentaire pour qualifier cette posture et disposition engagée envers le Festival, celle de médiation. La notion de *public médiateur* naît notamment du constat selon lequel le public du Festival d'Avignon contribue lui-même à son renouvellement et son ouverture, en transmettant son expérience à d'autres à l'extérieur de l'environnement festivalier :

« 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 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 » (Ethis, 2002 : 25).

Cette posture de médiation concerne deux situations principales : la réhabilitation et l'initiation. La première touche à la réhabilitation de l'image du Festival d'Avignon pour celles et ceux qui en auraient une représentation stéréotypée négative ; par exemple son image élitiste ou parisienne, pouvant entretenir l'idée excluante, souvent entendue, que « le Festival, ce n'est pas pour moi ». Le partage d'expérience ou l'invitation à une édition peut constituer une tentative de

rupture et d'ouverture à la pratique. Cette médiation par la réhabilitation relève d'une persuasion dans la mesure où elle se base sur le vécu et sur l'émotion. La seconde touche à une médiation par l'initiation qui se conjugue avec la transmission. Dans cette situation, il n'existe pas forcément un *a priori* orientant négativement la perception de l'événement. La transmission familiale, notamment des grands-parents vers les petits-enfants, constitue la forme archétypale de cette médiation par l'initiation, qui commence souvent par la Cour d'honneur, une porte d'entrée fréquente car emblématique. Cette initiation s'énonce le plus souvent comme une volonté de faire connaître un événement qui compte ; elle est moins une imposition qu'une découverte du Festival car elle s'inscrit dans un temps des vacances scolaires.

Cette médiation, que nous avons choisi de qualifier de *réhabilitation* ou *d'initiation*, doit son influence à ce qu'Antoine Hennion nomme les attachements, « les corps, et les collectifs, les choses et les dispositifs, tous sont des médiateurs, ils sont à la fois déterminants et déterminés, ils portent des contraintes et font rebondir le cours des choses » (Hennion, 2004 : 22). Cette médiation repose sur un attachement faisant du spectateur un « *connoisseur* », c'est-à-dire « celui qui cultive son plaisir esthétique par son expérience » (Gimello-Mesplomb et Amalou, 2014 : 57). Ces diverses formes d'attachement émaneraient moins de prédispositions sociales que d'une relation réflexive à un objet artistique ou une pratique ; Avignon s'expérimente davantage comme un espace d'exercice d'une inclinaison pour la culture – dans un registre tant savant que ludique – et dépasse le plus souvent une pratique de distinction sociale ou une bonne volonté culturelle (Ethis, 2002). Le Festival d'Avignon est alors aussi vécu comme une expérience.

L'une des spécificités temporelles de la forme festival, à la fois celle de la durée et de la répétition annuelle, appelle à considérer l'adhésion des publics à un rendez-vous, à un projet artistique dans lequel ils se reconnaissent et auquel ils ont plaisir à participer. Cette adhésion pose alors la question de la réitération d'une pratique, mais aussi de ce qu'Antigone Mouchtouris appelle l'adhésion à un style. Ici, le style peut renvoyer à une esthétique ou plus généralement à certaines pratiques culturelles : l'adhésion y « devient l'espace de sa sociabilité et représente – au niveau de l'individu – la transmutation d'une humeur » (Mouchtouris, 2003 ; 105). L'articulation entre pratique spectatorielle et débats, de même que l'adhésion du public qui peut conduire à une fidélité (Antigone Mouchtouris), voire à une loyauté (Jean-Louis Fabiani) permettent de soutenir la formation du public. Nous avons affaire à la construction d'expertises de même qu'à la constitution d'une communauté de spectateurs dans le temps.

2. De la participation à la carrière de spectateur

2.1. Cultiver sa carrière de spectateur : la découverte

De la forme festival naît, à Avignon, l'idée d'un public participant. À partir du rôle de festivalier s'impose aussi la notion de *carrière de spectateur*, c'est-à-dire l'élaboration dans le temps d'un parcours de découverte et de fréquentation d'œuvres qui devient peu à peu cohérent ou, selon Emmanuel Ethis, *rationnalisé*, avec l'identité culturelle. Les festivals relèvent souvent de points culminants au sein de parcours de spectateurs, bon nombre d'entre eux positionnant leur choix programmation, au-delà de la forme artistique, sur la découverte et la création ; des œuvres inédites n'ayant pas encore rencontré le public. Avignon, Cannes et Rennes sont en cela emblématiques de la forme festival dans leur champ artistique, et dans le type de rencontres les caractérisant. En 2018, lorsque nous demandions aux festivaliers d'Avignon les motivations principales de leur venue, 58,4%, la part la plus conséquente, ont répondu « pour découvrir des créations ». Grâce aux entretiens, nous comprenons que l'attente concerne autant la découverte de scénographies, de démarches innovantes, de textes contemporains ou du renouvellement esthétique des metteurs en scène suivis depuis plusieurs années. Pour 58,3% des enquêtés, la dimension de création et d'avant-première est importante au Festival d'Avignon.

En même temps, les festivals constituent des moments d'exercice d'expertise, ils sont des moments d'intensification de pratiques sur une temporalité condensée. Par exemple, les rencontres des Ceméa sont des lieux de rencontre, d'écoute et d'interprétation active, voire interactive entre spectateurs. Il n'est pas rare qu'un festivalier réagisse à la prise de parole d'un autre, pour aller dans son sens (« moi aussi j'ai ressenti... », « comme la personne avant moi, je pense que... ») ou pour exprimer un avis contraire (« je ne suis pas d'accord avec... »). La matière première de ces débats est celle du ressenti et de l'expérience du spectateur prise dans une dynamique festivalière, mais aussi dans une carrière de spectateur. Cette posture valorise la compétence interprétative du spectateur dans sa subjectivité qui est devenue :

« (...) du fait de la prolifération des produits culturels, très intertextuelle. Le spectateur évalue des œuvres au sein d'un « univers étendu » de la production culturelle. Ainsi, la situation de réception excède-t-elle la seule perception de l'œuvre en tant que texte : si en voyant une œuvre A on pense très fort à une œuvre B à laquelle elle renvoie, on est en train de voir « en situation » une œuvre A+B » (Leveratto et Jullier, 2001 : 6a).

Il s'agit d'exprimer un ressenti individuel qui, au contact d'autres, forme un discours non pas académique mais collectif, sans être une synthèse ou une négociation entre diverses postures et réceptions.

Avignon admet une composante distinctive vis-à-vis de Cannes et de Rennes, celle de la fréquentation en dehors de l'événement de la forme artistique qu'elle promeut. Nous le verrons, les festivaliers de Rennes fréquentent assidument les concerts pendant l'année, ceux de Cannes, les salles de cinéma. À l'inverse, les pratiques culturelles *extra festivalières* du public d'Avignon se polarisent autour de deux postures extrêmes : ceux qui font du Festival une manière de parachever leur parcours intensif pendant la saison théâtrale, et ceux qui font du Festival l'un des seuls moments de confrontation avec les arts de la scène pendant l'année⁷⁴. Cinéma, musique ou spectacle vivant, les festivals sont des temps qui comptent biographiquement et leur fréquentation plus ou moins assidue formalise leur inscription dans un calendrier à la fois social et individuel. Cette régularité constitue une actualisation des carrières de spectateurs qui y expérimentent un autre type de relation à autrui, avec qui ils partagent une même inclinaison pour une forme artistique, sans pour autant partager des goûts similaires, voire proches.

2.2. Un dispositif de reconnaissance de la carrière de spectateur à Avignon

Dans les débats publics, la présence des acteurs de l'éducation populaire au Festival d'Avignon laisse à penser qu'il souhaite mettre en avant l'idée d'une formation du spectateur en proposant des espaces de réflexivité depuis les propositions artistiques. À partir de ce modèle, d'autres formes ont émergé, notamment un format dérivé des rencontres artistes/publics habituelles. Depuis juillet 2017, en relation avec la direction du Festival, les Ceméa ont inventé un nouveau format de rencontre également basée sur l'expression de ressentis. *Mon Festival, nos festivals* est un dispositif qui s'apparente aux *Dialogues* dans l'expression de la subjectivité, mais celle-ci ne se fait pas dans la rencontre avec un artiste : ce n'est plus une expérience spectatorielle particulière qui est au centre, mais une expérience festivalière générale pouvant englober le OFF (rappelé à la première session entre spectateurs).

À l'écart dans le jardin Pasteur, des bancs sont disposés en cercle et la rencontre a lieu avant sa fermeture, de 18h30 à 19h30. Durant la discussion, la parole est donnée aux festivaliers et les animateurs ont un rôle de modération en veillant à sa circulation ; un rôle qui reste proche de celui des *Dialogues*. Les Ceméa invitent le public à une réflexivité sur la manière de vivre le Festival d'Avignon dans plusieurs épaisseurs temporelles (la première fois, aujourd'hui, le temps du spectacle, de la rencontre), à comprendre ce que l'on y recherche ou trouve, et comment les

⁷⁴ Nous le verrons, il ne s'agit pas ici de raisons économiques, ou pas seulement. Il est davantage question des attentes artistiques que génère le Festival d'Avignon et le fait que cette offre culturelle ne soit pas forcément accessible sur tous les territoires.

manières de le vivre et ce que l'on en attend évoluent⁷⁵. Ainsi, en dépassant le cadre des dialogues avec les artistes, le Festival cultive une réflexivité en créant un espace où le public est invité à une mise en perspective de son activité de festivalier dans le temps.

C. L'affirmation d'une forme festival

1. L'espace des débats comme questionnement sur le public

Les débats occupent une place centrale dans le projet d'Avignon et sont à ce titre constitutifs de la forme festival. Ces dispositifs de rencontres publiques participent d'un rapport au spectacle vivant qui concentre plusieurs temporalités et échelles. Le rapport au théâtre y est à la fois individuel et collectif. Il devient aussi une expérience spectatorielle *ex tempore* et une expérience diffuse *a posteriori*. Cette expérience spectatorielle, à la fois esthétique et sociale, ne se limite pas à la rencontre avec une œuvre car elle embrasse aussi l'aspect conversationnel qu'elle génère, que celui-ci se fasse dans une configuration publique, semi-publique ou privée. La place accordée au partage de ressentis et aux rencontres souligne une performativité de la posture de réception, depuis la prise de parole ou l'attention accordée au débat. *In fine*, il n'y a guère de passivité : le fait de ne pas prendre la parole en public ne veut pas dire que les festivaliers sont passifs face à l'échange qui leur est proposé. Il en va de même pour la situation de réception : la participation à la représentation ne se résume pas à la présence sur le plateau. Les sciences de l'information et de la communication et la sociologie de la culture engagent à donner toute l'attention qu'elle mérite à la participation intellectuelle et émotionnelle à la représentation. Ces formes de participation permettent de montrer que le temps du théâtre ne se résume pas à celui de la représentation, bien que le spectacle vivant soit une forme artistique du *hic et nunc*, mais dont l'écho peut perdurer bien au-delà à travers la reprise du texte, son élévation au rang de classique, mais aussi et surtout par le fait qu'il puisse être réactualisé et mobilisé au sein de carrières de spectateurs à l'instar de Jacqueline M. En 2013, cette spectatrice a présenté dans *Cour d'honneur* de Jérôme Bel son histoire avec *Antigone*, rencontrée pour la première fois à Avignon en 1960, elle a revu 50 ans plus tard ce personnage avec la mise en scène de Satoshi Miyagi. Pour elle, cette pièce a un sens tout à fait particulier car elle l'a aidée à trouver un modèle pour traverser des épreuves de vie difficiles.

⁷⁵ « Mon Festival, nos festivals » est révélateur de la place accordée au vécu du spectateur, au souci d'empreinte du Festival dans le vécu ainsi qu'à la volonté d'unir des expériences plurielles et des singularités dans une expérience commune. Notons par ailleurs qu'il n'existe aucune captation de ces rencontres afin de laisser naître un échange plus spontané et libéré, alors que tous les débats publics sont enregistrés.

Les rencontres et les débats convoquent de surcroît la temporalité des pratiques culturelles et, dans le cas d'un festival comme Avignon, celle de la formation des publics. Comme l'a décrit Damien Malinas, si nous pouvons réécrire le récit de notre première fois au Festival afin qu'il soit plus cohérent avec une expérience actuelle, nous pouvons aussi faire évoluer notre avis et notre lecture d'une œuvre tout au long de notre carrière de spectateur selon Antigone Mouchtouris. Étudiant la rencontre entre une œuvre et un spectateur, elle écrit :

« La réception s'inscrit dans une temporalité car le temps est une valeur d'échange qui permet de mesurer la perception. L'œuvre exposée marque ainsi l'être humain dans sa subjectivité individuelle et dans la synchronisation : c'est dans ces deux temps que se produit l'échange qui, chez la personne-spectateur, a pris forme par la communication, le partage et la sensation d'une expérience unique. L'échange a lieu également avec les autres personnes, dans la production d'une communication simultanée, qui s'exprime par le passage d'une expérience individuelle à une expérience collective » (Mouchtouris, 2003 : 110-111).

Les entretiens auprès des festivaliers montrent un attachement à cet aspect du Festival : les spectateurs défendent cet espace d'expression, de critique et de liberté donnant toujours plus de résonance à la forme festival comme « lieu de la critique sociale » (Fabiani, 2012). L'organisation de ces temps de discussion, qui débordent parfois de la représentation, constitue un des éléments constants dans l'histoire du Festival. Finalement, et au-delà de l'enrichissement d'une programmation culturelle et d'une manière de prolonger la discussion dans une configuration particulière, l'espace des débats à Avignon est lui-même un questionnement sur le public. Pour Étienne Tassin, la création d'un espace public fait appel à un « agir ensemble » :

« La formation d'un espace public doit ici être entendue dans le double sens de processus et de projet, *processus historique* qui a rendu possible l'émergence d'un tel espace et *projet politique*, fondé sur l'idée de constituer le citoyen par le théâtre. Si la vie politique a besoin d'un espace public où le citoyen se constitue en juge et si elle a besoin d'une scène où le citoyen devient acteur, il est possible de penser la vie artistique dans les mêmes termes. En assimilant le jugement de goût à une appréciation culturelle, Hannah Arendt avait ouvert une brèche permettant le rapprochement entre art et politique, entre jugement esthétique et jugement politique » (Tassin *in* Fleury, 2006 : 163).

Le dispositif de débat n'est pas semblable dans tous les festivals. De plus, les mutations successives des configurations et des programmations des débats, du *Verger* aux *Ateliers de la pensée* en passant par le *Théâtre des idées*, traduisent autant de façons d'appréhender la participation du public comme spectateur, mais aussi comme citoyen dans le projet du Festival d'Avignon.

2. La création du OFF. Élargissement du spectre de la pratique festivalière

Originellement institué sur le mode de la rupture, le OFF s'est construit sur une image contestataire du geste de programmation de Jean Vilar, renforcée par les événements de l'année

1968. À la disparition de ce dernier en 1971, l'élan du OFF ne s'est pas pour autant tari : le OFF n'a cessé de s'agrandir, d'aucun diront qu'il s'est plutôt transformé, pour devenir un événement polyphonique dans la mesure où la parole des figures fondatrices comme André Benedetto et Gérard Gélis n'y occupe plus la même place. Sans parler, de fait, des *OFFs*, le OFF s'est construit sur l'idée que chaque lieu, institutionnel ou non, pouvait proposer sa propre programmation. D'année en année, les théâtres des Doms, des Carmes, des Halles ou encore la Manufacture sont devenus des lieux reconnus, faisant ainsi du OFF un temps de découverte de créations et non de reprises. Au regard de son expansion, le OFF participe pleinement de l'ambiance juilletiste de la ville et de son effervescence, l'affichage modélisant d'ailleurs une image archétypale et largement partagée d'une ville habitée par le théâtre. Plus encore, partageant l'espace urbain, l'espace théâtral, s'il ne se confond pas entre le « IN » et le OFF, montre toutefois qu'il existe une circulation d'un événement à l'autre qui n'est pas anecdotique. Avignon devient une ville en festivals : le rôle de festivalier y est renforcé puisque l'investissement touche bien à deux événements, donc à deux types de programmations. Il y a un élargissement de la pratique festivalière entre des formes théâtrales différentes.

La question du public s'est envisagée à partir de cette circulation, mais aussi depuis une opposition partielle entre ces événements. Il est aussi fréquent qu'ils soient confondus, ou non distingués, en raison d'un manque d'expérience ou de connaissance de leurs histoires respectives. L'opposition courante tient à l'élitisme de l'un ou la faible qualité de l'autre ; pour ceux qui fréquentaient le OFF il y a quelques années, il serait devenu inaccessible et sa programmation de plus de 1 500 spectacles s'apparenterait plus à une dérive mercantile qu'à un espace alternatif de découvertes. La création du OFF a d'abord posé la question du public entre deux choix, l'un institutionnel et l'autre en contestation de cette institutionnalisation. Cette barrière s'est peu à peu estompée, puis elle s'est réaffirmée à partir d'un déplacement des représentations. Pour autant, cette dualité au sein d'un même espace qui partage une partie de son histoire reste pertinente pour poser la question des publics et de l'autonomisation de leur carrière de spectateur. L'institutionnalisation du Festival d'Avignon passe autant par la définition d'un projet artistique qu'à travers l'invention d'un certain rapport au public, dans un contexte singulier, celui de la forme festival alors naissante. Il convient à présent d'interroger l'évolution de la sociomorphologie du public du Festival d'Avignon sur la période contemporaine, dans une démarche de comparaison dans le temps, mais aussi territorialement à travers le corpus sur lequel cette recherche s'appuie.

- Deuxième chapitre -

La sociomorphologie du public du Festival d'Avignon

I. (RE)PENSER AVIGNON ET SES PUBLICS DEPUIS L'ÉVOLUTION DE LA FORME FESTIVAL

A. Où en sont les recherches sur les festivals et les pratiques numériques en Sciences de l'information et de la communication ?

1. Les festivals dans le champ de la recherche en sciences sociales

1.1. *Les festivals au cœur des pratiques culturelles contemporaines*

En 2015, une carte interactive accompagnée d'un titre accrocheur se propageait sur les réseaux sociaux. *Cartocrise – Culture française tu te meurs*⁷⁶ représentait l'ensemble des manifestations festivières supprimées, annulées ou fermées, quelque soit la forme artistique programmée. Littérature, théâtre, cinéma, arts de la rue, danse, arts plastiques, musique et pluridisciplinarité : aucune forme n'a été laissée de côté pour protester contre la baisse des dotations publiques envers les collectivités, impactant directement celles attribuées à la culture. La *Cartocrise des festivals* a été largement partagée et a remis en débat les choix politiques à l'échelle territoriale où la culture est souvent tributaire de la teneur des élections, et plus récemment de la réorganisation administrative des régions et de la réaffectation des compétences entre les collectivités. Par sa diffusion massive, la *Cartocrise* a mis en exergue l'attachement des français à cette *culture du festival*. Les festivals sont des rendez-vous qui comptent dans le calendrier de la société française, mais aussi à l'échelle européenne. C'est aussi ce que raconte *Télérama* lorsque la rédaction cartographie chaque année ses festivals favoris de l'été. La vie des festivals est faite d'instabilités, voire de vulnérabilités, essentiellement budgétaires. Pour autant, cette forme répond à un rapport collectif à la culture et aux œuvres.

En France comme à l'international, quelque soit les zones géographiques ou la période de l'année, la recrudescence de festivals n'est plus en expansion, mais généralisée. S'ils sont loin d'être égaux en termes de longévité et s'ils n'ont pas la même résonance auprès des publics, ces événements sont autant d'opportunités de développement économique et culturel des territoires. À ce titre, bon nombre de communes ou d'agglomérations veulent se doter de *leur* festival, artistique ou non, pour renforcer leur identité. Phénomène de la fin du XXe siècle et tout particulièrement du XXIe, « un format paradigmatique de la manifestation culturelle »

⁷⁶ La « Cartocrise – Culture française tu te meurs » est disponible en ligne.

devenu en somme « un universel » (Malinas et Roth, 2017), la forme festival, dans sa structure actuelle, reste une idée relativement neuve, même si *festival* apparaît dans le vocabulaire occidental entre le XIV^e et le XVI^e. Le sens commun de l'époque est alors celui de festivité, de rituel, de tradition ou encore de rassemblement. Selon l'ethnologue Owe Ronström, un festival se traduit par la suspension de certaines activités du quotidien ; nos habitudes sont mises de côté en vue d'une disponibilité pour une activité spécifique, à un rythme lui aussi spécifique.

1.2. La forme festival et les *Events Studies*

La littérature scientifique construite sur la connaissance de cette forme de rassemblement a été dense dans les domaines de l'anthropologie et de la sociologie et ce, dès leurs prémices. Elle s'est ensuite considérablement renouvelée pour participer à la définition d'une forme désormais contemporaine et plus massive, mais non moins ancrée dans les pratiques et les valeurs de la société qui évolue. L'article de Donald Getz *The Nature of Scope of Festival Studies* constitue une entrée qui renseigne sur les festivals en tant que terrain de recherche et champ universitaire. Il fait effectivement le choix de faire des *Festival Studies* une composante à part entière des *Event Studies* car il existe selon lui d'une part une diversité des approches pour appréhender les festivals comme des objets de recherche, en tant qu'éléments de l'organisation de la vie sociale, et qu'il y a d'autre part ce qu'il décrit comme « l'universalité des festivités et la popularité des expériences festivières » (Getz, 2010 : 1). Diversité des approches et universalité d'une forme culturelle constituent pour lui l'essence de la forme festival, et justifient une approche disciplinaire à part entière.

À partir du constat selon lequel des festivals se retrouvent dans toutes les cultures et dans tous les pays, Donald Getz justifie l'intérêt que peuvent porter l'anthropologie et la sociologie à ce type d'événement qui s'inscrit dans un rythme calendaire de la vie en société ou en groupe. En revanche, il convient de poser dès à présent une condition à la lecture de cette publication : le terme *festival* ne recoupe pas dans cet article des acceptions et définitions stables et homogènes, pas plus qu'il ne se rapproche complètement de la définition de la forme festival telle que la conceptualise le Laboratoire Culture et Communication. Néanmoins, le travail que propose Donald Getz n'a pas vocation à explorer précisément la forme festival depuis le seul prisme de la répétition et de la célébration, mais plutôt de donner un cadre théorique élargi qui décrit comment celle-ci est appréhendée. Il s'agit plutôt une démarche bibliographique alors qu'il s'intéresse à la manière dont les chercheurs étudient les festivals. Depuis un corpus de

publications en langue anglaise comprenant le mot *festival*, l'auteur de *The Nature en Scope of Festival Studies* analyse les sujets traités pour en isoler trois discours dominants. Dans cette publication, *discours* renvoie à une structure de raisonnement ou de création de connaissances comprenant à la fois la dimension théorique et la mise en application de ces connaissances. Les discours identifiés sont (1) *Discourse on the Roles, Meanings and Impacts of Festivals in Society and Culture* ; (2) *Discourse on Festival Tourism* ; (3) *Discourse on Festival Management*.

C'est au sein du premier *discours*, ou espace de réflexion, qu'est né le travail d'analyse scientifique sur les festivals auquel nous nous référons car il s'agit d'un travail anthropologique et sociologique. Cette tradition de recherche regroupe des travaux très divers qui peuvent porter sur des mythes, des rituels, des spectacles ou des célébrations, qu'elles soient religieuses ou laïques. Notre travail s'éloigne cependant des travaux où le terme *festival* est utilisé pour désigner des événements à dimension traditionnelle, religieuse ou folklorique. Bien que cet article constitue un état de l'art partiel sur l'étude des festivals, puisqu'il ne comprend que des travaux en anglais, il restitue globalement l'intérêt que cette forme culturelle suscite auprès de la communauté universitaire.

Un ouvrage mené sous la direction de Jane Ali-Knight, Martin Robertson, Alan Fyall et Adele Ladkin met aussi en exergue les thématiques à partir desquelles s'articulent les recherches sur les festivals dans le domaine des *Events Studies*. L'ouvrage *International Perspectives of Festivals en Events : Paradigms of Analysis* publié en 2009 est construit autour des champs de réflexion suivants : (1) *Destination, Image and Development* ; (2) *Community and Identity, Audience and Participant Experience* ; (3) *Managing the Event*. Nous retrouvons des catégories proches de celles établies par Donald Getz, à l'instar de la dimension anthropologique (identité, communautés) qui croise celle du tourisme et de la territorialisation des événements.

1.3. Une approche communicationnelle et symbolique des festivals

Comme évoqué dans le premier chapitre à partir des travaux de Jean-Louis Fabiani, la forme festival s'appréhende aussi comme un espace public critique. Les festivals modélisent des temps de synchronisation (Roth, 2017) autour d'objets et de formes culturelles faisant naître des débats allant au-delà de ces productions artistiques pour questionner le monde. Même si la création n'est pas au cœur de tous les festivals, les rencontres et les débats, qu'ils soient publics

ou professionnels, sont néanmoins concentrés autour d'enjeux contemporains à partir des œuvres et des artistes.

Depuis le début des années 90, le Laboratoire Culture et Communication s'attache à produire des connaissances sur les pratiques culturelles depuis les festivals. C'est dans ce contexte que s'inscrit ce projet de thèse. Les chercheurs en SIC et en sociologie de la culture ont porté leur attention sur les enjeux info-communicationnels des festivals, mais aussi sur les dynamiques de transmission au prisme de la sociologie des pratiques culturelles et de la réception. Ce travail longitudinal est adossé à une recherche empirique depuis un corpus de festivals d'abord constitué des festivals de Cannes et d'Avignon, puis élargi progressivement aux Rencontres Trans Musicales de Rennes, aux Vieilles Charrues et au Festival Lumière pour former le corpus GaFes. Les festivals culturels ont été appréhendés en mobilisant des notions qui ancrent l'expérience culturelle dans des parcours de vies et dans une dynamique de construction de soi. Si les festivals constituent « un format paradigmatique de la manifestation culturelle » (Malinas et Roth, 2017), ils sont aussi des espaces d'expertises et de formation des publics, ainsi qu'une manière de vivre et de pratiquer la culture depuis un certain engagement du spectateur dans une situation collective de réception. Aussi, les festivals sont-ils des lieux de réflexivité pour les publics : on vient y réfléchir collectivement sur des pratiques et des sujets qui nous animent. Plus encore, on ne vient pas seulement à Cannes pour parler de cinéma, mais pour parler du monde depuis le cinéma ; il en va de même pour le théâtre à Avignon.

Le numéro 24 de *Culture et Musées* introduisait le lancement du programme GaFes et avec lui, l'étude des pratiques numériques en festivals. Depuis une démarche empirique sur des terrains festivaliers, des chercheurs en sciences sociales s'interrogent sur une redéfinition de la démocratisation culturelle à travers les pratiques numériques des spectateurs. Ce faisant, il s'agissait de comprendre ce que le numérique produit à l'endroit des pratiques spectatorielles jusque-là observées, de même qu'à la démocratisation culturelle en allant voir comment les publics s'emparent des outils numériques et de quelles manières ces pratiques participent de la définition d'une « attestation personnelle d'association et de coopération à l'événement » (Ethis et Poli, 2014 : 24). Pour Damien Malinas, ce n'est pas « la fin de la démocratisation culturelle, mais la fin de son régime énoncé par des objets matériels de la légitimité culturelle uniquement fondés dans les mondes des cultures savantes » (Malinas, 2014 : 19) au profit de l'expérience et de la prise de parole/de l'écriture du spectateur. Avant d'aborder les pratiques festivalières dans leur environnement social et temporel, nous terminerons la recontextualisation de notre

réflexion par la notion de *festivalisation*. Selon nous, celle-ci participe de l'appréhension de la forme festival comme *temps social*. Pour ce faire, nos lectures seront plus internationales dans la mesure où ce concept reste peu mobilisé dans la littérature scientifique francophone.

2. De la « forme festival » à la « festivalisation »

2.1. Découverte d'un concept

Le concept de festivalisation est intervenu plus tardivement que d'autres dans ce travail de thèse. Il a néanmoins été un élément de réflexion structurant pour faire le lien entre nos questionnements touchant à la compréhension de la forme festival depuis ses composantes et dynamiques temporelles. Cette découverte a émergé à trois endroits. À la lecture de l'article d'Owe Ronström « Festivals et festivalisation » d'abord, et plus généralement au numéro de la revue dont il est issu ; dans les échanges avec So-hee Han, docteure de l'équipe de recherche ayant placé ce concept au cœur de son travail de thèse ; enfin, à partir des premiers échanges entre des membres de l'équipe du projet GaFes avec la Napier University d'Édimbourg. Le concept de festivalisation est le résultat de recherches en sciences sociales – sociologie, anthropologie, ethnomusicologie – et s'inscrit dans le sillon des *Event Studies*. Dans la mesure où il ne s'agit pas d'un concept sur lequel repose entièrement l'architecture de ce travail, nous présenterons à grands traits les principes qui le fondent, pour l'investir de manière diffuse.

Dans un article qui porte plus spécifiquement sur des événements musicaux dans les pays nordiques, Owe Ronström revient sur la recrudescence des festivals, plus particulièrement sur la manière de les considérer. Pour lui, il est préférable de parler de « festivalisation des événements » dans la mesure où, depuis le début des années 2000, des événements comme des fêtes, des commémorations ou des foires sont qualifiés de *festivals* seulement parce qu'ils se répètent, c'est-à-dire parce qu'ils sont récurrents. Il leur est ainsi donné « une étiquette générale, susceptible d'être appliquée à tout et n'importe quoi » (Ronström : 2014, 33). Ici, s'observent à la fois une attribution du mot festival à des événements qui, dans leur essence, ne le sont pas vraiment, et une hausse généralisée du nombre d'événements récurrents, dont certains sont effectivement des festivals. Pour autant, la festivalisation ne se réduit pas à cette recrudescence et à la qualification hâtive de rassemblements partageant une récurrence calendaire. La thèse de So-hee Han fournit des éléments de compréhension de la festivalisation dans le contexte des festivals culturels. Il s'agit d'un processus établi sur une dynamique tripartite : la régularité de l'événement, sa contribution culturelle et sa contribution économique qui, à nouveau, se situe à

la croisée des approches anthropologiques et socio-économique propre aux *Event Studies*, qui tendent d'ailleurs vers les *Festival Studies* (Han, 2018 : 58). Le second aspect sur lequel repose la festivalisation est celui de la contribution économique et de la capacité d'un événement à générer une dynamique le dépassant. Aussi :

« (...) une ville festivalisée a un système économique particulier. Elle est développée sous l'appellation de ville touristique et culturelle. En d'autres termes, la culture devient l'atout majeur pour faire connaître la ville et attirer les visiteurs. On constate jusqu'à aujourd'hui que l'impact économique issu du festival est largement confirmé par différentes analyses dans les villes et que la réputation du festival y contribue » (Han, 2018 : 61).

Pour appuyer son propos, So-hee Han cite Andrew Smith pour qui : « Festivalisation is not just an instrumental process involving new economic modes, but one which involves the wider reframing of the city as a site of play and consumption » (Han, 2018 : 61). De plus, dans une approche socio-anthropologique, Emmanuelle Lallement admet que si « certaines fêtes dites traditionnelles connaissent des résurgences, des survivances, des réhabilitations, comme les fêtes de village, d'autres types de fête s'inscrivent d'emblée dans la modernité urbaine et mondialisée comme les festivals, et dans le marché concurrentiel des identités territoriales, collectives, voire individuelles » (Lallement, 2018 : 10).

La contribution à l'économie d'un territoire s'accompagne d'une contribution culturelle : la présence pérenne d'un festival sur un territoire contribue à une offre culturelle à la fois à plus spécifique, et une offre culturelle à l'année également en résonnance avec celle qui est au cœur de l'événement phare. Elle peut contribuer au maintien et au renouvellement des équipements de création et diffusion, et donc, à nouveau, à une intensification de l'offre en termes de sorties culturelles. Cette contribution touche à l'image d'une ville et à la représentation sociale dont elle bénéficie en dehors de son territoire. Nous le verrons, le Festival d'Avignon met en tension la question de la contribution culturelle : le niveau d'offre culturelle du territoire ne semble pas être à la hauteur de l'exigence et des besoins que le Festival d'Avignon crée, à l'inverse de la ville de Rennes avec les Trans Musicales. Mais, d'un point de vue symbolique, la ville d'Avignon est entièrement associée au théâtre et au patrimoine qui l'accueille, notamment le Palais des papes. Il existe donc une ambivalence importante à interroger. La contribution culturelle des festivals se mesure également à la création des OFF, des *Fringe* et autres festivals qui naissent en opposition ou en complément d'un festival déjà établi comme institution (le Festival d'Avignon et le OFF, le Festival de Cannes et la Quinzaine des Réalisateurs, parmi d'autres sélections parallèles, les Rencontres Trans Musicales de Rennes et Bars en Trans, etc.).

2.2. *La festivalisation au service d'une réflexion temporelle sur les festivals culturels*

À partir des éléments rassemblés à propos des festivals, nous faisons l'hypothèse que la festivalisation renverrait à un processus à l'échelle macro-sociale qui constituerait en même temps une connaissance préalable pour étudier les temps sociaux qui relèveraient plutôt de l'échelle microsociale. La festivalisation décrit en effet un processus qui touche les sociétés contemporaines dans leurs manières de réorganiser le cadre des expériences culturelles, au confluent de préoccupations artistiques, identitaires, culturelles, territoriales et économiques.

« Il s'avère que cette dimension marchande, spécifique à certains festivals, n'est pas toujours soulevée. Les discours en faveur des festivals mettent le plus souvent en récit les aspects suivants : la valeur fédératrice et la création de nouveaux publics ; la dynamique de mise en réseaux et la médiation entre différents acteurs ; le soutien à la création artistique, la valorisation ou même la légitimation des œuvres artistiques contemporaines ; le potentiel de démocratisation de l'accès à la culture ; la mise en place de dispositifs mobiles de diffusion permettant l'étendue de la présence culturelle sur les territoires ; le renforcement de l'économie locale ; la valorisation des villes et leur rayonnement à différents niveaux » (Spinelli, 2018 : 28).

Par ailleurs, si le concept de *temps social* peut s'appliquer comme concept général, et si nous pouvons effectivement identifier des régularités, chaque festival produit néanmoins une organisation temporelle socialement partagée qui lui est propre, car celle-ci est au service d'une pratique. La régularisation du rassemblement et de l'activité sociale se ferait ainsi par le rythme et la création de structures temporelles tournées vers la bonne réalisation de pratiques dans un cadre donné : « ensemble, les cadres primaires d'un groupe social constituent l'élément central de sa culture (...). Il faut s'efforcer de se représenter ce qu'est, pour un groupe donné, le cadre de ses cadres, son système de croyances sa « cosmologie » » (Goffman, 1991 : 36). Chaque cadre festivalier institutionnalise et typifie un ensemble de pratiques au regard des contraintes et des spécificités de chaque événement. Emmanuelle Lallement identifie d'ailleurs un polymorphisme des fêtes, mais aussi de leurs ambitions : « Elles se multiplient ici et là ; certaines se copient, voire se miment et se déplacent, perdent leur sens premier pour se commercialiser, d'autres s'institutionnalisent et se politisent » (Lallement, 2018 : 9). Aussi, la festivalisation peut potentiellement entraîner une perte d'authenticité pour certains événements.

Si elle éclaire des dynamiques temporelles, la festivalisation est un processus permettant de renforcer une analyse territorialisée, caractéristique de l'approche développée par le Laboratoire Culture et Communication. À ce titre, la festivalisation permet de rendre saillantes ce que So-hee Han nomme les contributions culturelles et économiques des festivals : quelles empreintes laissent-ils sur leurs territoires en termes de pratiques culturelles en dehors de la

période événementielle ? Dans la première enquête sur le public du Festival d'Avignon, Janine Larrue parle d'un « pouvoir d'attraction du Festival ». Plus encore, dans les années 70, le projet de développement culturel de la ville d'Avignon fait du Festival un réservoir de potentialités en termes de développement culturel et de rayonnement : « Le Festival d'Avignon a développé dans cette ville la conscience d'une vocation culturelle que le patrimoine archéologique rend parfaitement possible. Les différentes forces vives de la population sont acquises à cette idée comme en témoignent, par exemple, le consensus des différents partis politiques et la participation active de l'Église au Festival d'Avignon »⁷⁷. Frédéric Gimello-Mesplomb (*in* Ethis, 2002) rappelle que l'idée de consensus est d'une certaine façon à relativiser, car l'adhésion et le soutien à Vilar et son festival n'a pas toujours été une évidence.

Mais une analyse territorialisée ne se résume pas à considérer l'impact d'un événement sur son territoire. L'étude de la forme festival passe effectivement par un corpus d'événements ancrés sur des territoires spécifiques, les pratiques des publics observées s'entendent aussi dans un espace géographique donné. Par ailleurs, il ne s'agit pas seulement de définir l'organisation de la forme festival au prisme du temps, ni même de définir le temps lui-même, mais bien de comprendre comment se structure temporellement l'expérience sociale, et comment celle-ci s'insère dans un contexte plus grand, celui de son histoire, marquée par l'institutionnalisation de valeurs et de pratiques. Il s'agit d'un double mouvement : une analyse temporelle qui ne se défait pas d'une analyse territorialisée de la forme festival et des pratiques de ses participants.

3. Vers une approche temporelle de la forme festival

3.1. Partir d'une approche anthropologique

Les auteurs de « The Nature and Scope of Festival Studies » et de « Festivals et festivalisations » reviennent sur une constante de ces événements qui accompagnera notre réflexion sur les festivals telle que nous pouvons la développer en sciences sociales, à savoir la récurrence dans un agenda social. Celle-ci conduit à s'intéresser à l'ouvrage d'Alessandro Falassi *Time Out of Time. Essays on the Festival* publié en 1987. L'anthropologue y propose une définition des festivals à partir de l'idée suivante : « a sacred or profane time of celebration marked by special observances », c'est-à-dire « un moment sacré ou profane de célébration régit par certaines pratiques ». Pour lui, les festivals relèvent de célébrations collectives, religieuses ou laïques, autour d'un sujet et/ou d'un objet donné dont l'intérêt est partagé par les membres du

⁷⁷ Archives à la BnF à la Maison Jean Vilar: 4-ACOL-1 394 « Développement culturel d'Avignon-Automne 1971 ».

groupe : « Un moment social récurrent auquel, par différents moyens et à travers une série d'événements coordonnés, tous les membres d'une communauté participent directement ou indirectement, unis par des liens ethniques, linguistiques, religieux ou historiques, et partageant une même conception du monde » (Malinas et Roth, 2017). Le périmètre de compréhension et d'analyse des festivals, depuis une telle approche, cristallise des enjeux en termes d'identité, de valeurs partagées et d'une forme de continuité pour le groupe social concerné (Getz, 2010 : 2).

L'approche anthropologique d'Alessandro Falassi rend saillante une spécificité structurelle fondamentale de la forme festival : son inscription spatio-temporelle. Un festival doit être appréhendé comme un événement délimité dans le *temps*, dans *l'espace* et défini par une *action*. Se sont là trois caractéristiques constitutives de cette forme culturelle. En festival, le temps, plus exactement le rythme quotidien est perturbé, voire suspendu. En y participant, le festivalier passe implicitement un pacte et, pour vivre l'expérience, il doit accepter de se confronter à autre temps social que celui du quotidien, celui de la société. Une plus grande disponibilité est nécessaire, se rapprochant de la suspension d'incrédulité pour entrer dans l'ambiance festivalière. Cette « disponibilité du spectateur avant et après la représentation [qui] constitue un des traits les plus saillants de la situation festivalière » (Malinas et Roth, 2017).

Une approche temporelle de la forme festival convoque aussi une approche temporelle du public. Un public n'est jamais exactement le même d'une année à l'autre, entre primo-festivaliers, estivations et *exit*, le renouvellement est constamment à l'œuvre dans la structure d'un public. Pour autant, nous faisons l'hypothèse que le public d'un festival constituerait une communauté temporelle dépassant la seule période événementielle. Comme le souligne Pierre Sorlin, le « public est une communauté passagère qui, cependant, a ses règles et ses rites et qui ne se dissout pas quand l'occasion de son rassemblement est passée » (Sorlin, 1992). De même, dans l'ouvrage collectif *Rites et rythmes de l'œuvre (II)*, Christine Dussud rappelle que l'expérience théâtrale se situe au confluent d'une expérience individuelle et collective, mais qu'elle est aussi insérée dans plusieurs niveaux temporels, se rapprochant de divers espaces diégétiques :

« (...) le lieu culturel (ici la salle de théâtre) et les multiples temporalités qui s'y installent, invitent à des expériences plurielles de l'œuvre, parce que la question du temps, du lieu, du rythme et du rite permettent une articulation entre l'espace-temps singulier et l'espace-temps collectif étant approchés eux-mêmes par une interrogation à trois dimensions : l'espace-temps réel de la représentation théâtrale (ou espace objectivé), l'espace-temps imaginaire (celui d'une fiction présentée sur scène) et l'espace-temps symbolique (celui de la pratique culturelle et des représentations sociales de celle-ci » (Dussud, 2005 : 201).

Enfin, pour Céline Spinelli qui fait dialoguer deux espaces festifs, celui de la fête et celui

du festival, des convergences peuvent être relevées :

« (...) le plus évident concerne le rapport au temps et à l'espace : la festivité se présente comme un moment extraordinaire, à potentiel créatif et transgressif, qui transforme la perception et le vécu de l'espace, notamment dans le cadre d'événements qui se déroulent dans des lieux de la vie quotidienne. Le rattachement territorial est par ailleurs une empreinte significative des fêtes et des festivals puisque tous deux opèrent comme des outils d'attraction. Selon l'amplitude, ces phénomènes engendrent la mobilité d'une quantité plus ou moins significative de personnes, ce qui génère la dynamisation de l'économie locale, tout en favorisant la fabrication d'un renouveau de l'image projetée par les villes d'accueil (...). Enfin, en tant que « fait social total », fêtes et festivals agissent sur le plan socioculturel, politique et économique, de sorte que l'événement festif se configure comme un terrain particulièrement riche pour l'analyse des rouages du monde contemporain » (Spinelli, 2018 : 29).

3.2. Rythmes

À la modification du rythme quotidien s'ajoutent des activités spéciales et exceptionnelles comme des fêtes, mais surtout l'intensification de sorties culturelles. En 2017, au Festival d'Avignon, 10,5% des festivaliers dont la durée de séjour était inférieure à cinq jours ont par exemple vu entre 10 et 15 représentations. Cette donnée illustre l'idée d'intensification lorsque nous savons que la même année, 27,6% des festivaliers ont assisté à 5 représentations au cours des douze derniers mois. De la même manière, un festivalier cannois ou lyonnais se rendra davantage au cinéma sur une durée resserrée, voire plusieurs fois dans une même journée, de surcroît à des horaires qui ne correspondent pas à des horaires de sorties habituelles (séances du matin). Aussi, y a-t-il une requalification des activités sociales, de leur nature et de leur temporalité ; et les personnes qui nous accompagnent pour en faire l'expérience sont probablement différentes de celles avec qui nous les partageons durant l'année. Selon les sociologues Damien Malinas et Raphaël Roth, en festival :

« (...) ce n'est pas le caractère unique de la représentation qui affecte l'expérience de l'œuvre, puisque, pour l'essentiel, ces œuvres peuvent être vues ailleurs dans des contextes non-festivaliers. C'est plutôt le tempo spécifique de leur distribution dans un espace qui est simultanément un lieu de mémoire et une épreuve cruciale de la présence au monde à travers le constat de l'existence d'un collectif (monde de la nation pour Avignon, monde global pour Cannes) » (Malinas et Roth, 2017).

Si les festivals génèrent des rythmes différents, appelant à des réorganisations temporelles des cadres de l'expérience quotidienne, il existe aussi des requalifications ou des bouleversements du point de vue spatial. Lorsqu'un festival se déploie dans une ville, les espaces investis le sont rarement à l'année pour leur activité habituelle, et certains lieux peuvent devenir difficiles d'accès dès lors qu'ils fonctionnent comme des coulisses ou sont transformés en lieux de représentation.

L'étude de la forme festival implique la description des caractéristiques temporelles des institutions, de leurs spécificités, des pratiques et des interactions sociales qu'elles génèrent, conduisant elles-mêmes à la formation de références communicationnelles et symboliques. À ce titre, la notion de *temps social* sera structurante pour une approche temporelle de cette forme culturelle. La dimension numérique, qui irrigue désormais le champ des festivals culturels, en constitue une porte d'entrée privilégiée. Il s'agit d'un objet de recherche à construire, rendant compte de l'émergence de pratiques, de même qu'il permet de renforcer la connaissance de celles existantes, et d'interroger leur réinvention au contact de technologies nouvelles.

B. Le choix d'une démarche comparative depuis le programme GaFes

1. Définition et pertinence d'un corpus

Dès le début des années 90, le Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon a bâti son expertise scientifique sur l'étude des pratiques culturelles et festivières à travers les sciences de l'information et de la communication et la sociologie de la culture. Les membres de cette équipe ont été à l'origine de différents programmes de recherche, chacun s'échelonnant sur plusieurs éditions, afin de mesurer structures et pratiques des festivaliers dans le temps. La première série d'enquêtes a permis d'une part l'élaboration d'une méthode empirique, également pensée dans une perspective comparative avec le Festival de Cannes, et d'autre part l'établissement d'une représentation scientifique de la sociomorphologie de ce public, qui a constitué le socle de nos connaissances. La seconde série d'enquêtes s'est saisie de ces résultats afin de les mettre en perspective avec des pratiques relevant de la transmission, et les a par ailleurs explorés au prisme de la notion de *public participant*, devenue le qualificatif de référence pour les publics du Festival d'Avignon. De ces séries d'enquêtes est né le programme de recherche « Galerie des festivals » financé par l'Agence Nationale de la Recherche (ANR) entre septembre 2014 et décembre 2018, qui a réuni des chercheurs du Laboratoire Culture et Communication (LCC), du Laboratoire Informatique d'Avignon (LIA) ainsi que des partenaires socioéconomiques travaillant sur les enquêtes (GECE) et des spécialistes du numérique (Syllabs et Eurecom). Ce programme pluridisciplinaire avait pour objectif d'étudier et mesurer l'activité numérique autour des festivals, de produire de la connaissance sur les pratiques culturelles et festivières depuis le numérique (écrans, Internet, réseaux sociaux, contenus audiovisuels, etc.), ainsi que d'identifier et d'analyser les interactions et les contenus produits sur Internet.

Si le projet de recherche que nous restituons a fait l'objet d'un financement par une

allocation nationale de recherche et non ANR⁷⁸, il a aussi été conduit en même temps que le projet GaFes dans la mesure où c'est à partir du Festival d'Avignon qu'ont été produites les premières données sur la forme festival et les pratiques festivières. Le Festival d'Avignon est en effet le seul festival à être suivi par un laboratoire universitaire sur une longue durée, et à avoir une connaissance sociologique de son public sur plus de 20 ans. À ce titre, le il fait partie intégrante du corpus de festivals du projet GaFes. Ce dernier est composé du Festival d'Avignon, du Marché du film à Cannes, des Rencontres Trans Musicales de Rennes, du Festival Lumière à Lyon et des Vieilles Charrues à Carhaix. La pertinence de ce corpus tient à la pluralité des disciplines artistiques programmées, aux différentes saisonnalités et durées dans lesquelles les événements sont inscrits, à la typologie des zones géographiques (le quart-sud-est et la Bretagne, des zones urbaines et des zones rurales), ainsi qu'aux époques de création de ces festivals. En tant qu'espaces de débats et creusets de l'invention de la professionnalisation de la culture (politique culturelle, norme ISO 20121 de développement durable et solidaire, rapport à l'international à la création et aux industries culturelles), ces cinq festivals concentrent une démarche d'exemplarité. C'est en cela que leur réunion et comparaison permettent de produire des connaissances sur la forme festival à partir d'un corpus représentatif⁷⁹.

L'enjeu de la démarche comparative est d'identifier les variations dans la sociomorphologie du public et dans les pratiques festivières dans le temps et entre différents événements. L'ensemble des protocoles d'enquêtes a été établi à partir de deux références structurantes : *La po(i)étique du questionnaire. Le spectateur imaginé*, un ouvrage d'Emmanuel Ethis publié en 2004, et « L'espace mental de l'enquête », un article en trois parties écrit par Jean-Claude Passeron qui a été publié dans deux numéros de la revue *Enquête* en 1995 et 1996. Les questionnaires administrés entre 2015 et 2018 ont été conçus de manière à pouvoir comparer directement un ensemble de données ; les enquêtes ont fait l'objet de protocoles d'enquêtes similaires. Cette méthode comparative permet de réduire le risque de biais dans la confrontation des données. La méthodologie élaborée entre 2015 et 2018 se caractérise notamment par l'échantillonnage empirique spontané, établi depuis l'administration numérique du

⁷⁸ Financement par une allocation nationale de recherche entre le 01/10/2015 et le 30/09/2018. Une thèse par financement ANR a été conduite par Alexandre Delorme, portant plus spécifiquement sur le numérique.

⁷⁹ Le projet GaFes est structuré autour de trois principales étapes. La première a été celle de la récolte de données amorcée dès 2015, le Festival de Cannes ayant été le premier terrain à en bénéficier. Est ensuite venue la création de scénarios d'usages pour ces données, c'est-à-dire la définition des usages scientifiques (pour les chercheurs en SIC et en informatique), industriels (pour les partenaires du projet) et culturels (pour les festivals). La création d'une plateforme numérique d'observatoire des festivals est une autre étape de ce projet. Il est question de mettre en place un outil de veille et de prospective destiné aux festivaliers, aux organisateurs, aux institutions culturelles et aux chercheurs.

questionnaire. Les festivaliers ont eu la liberté, une fois le questionnaire reçu, de répondre ou non à l'étude ; ils font de fait partie de la population qui nous intéresse initialement car ils vont voir au moins un spectacle. Cette méthode se distingue toutefois, en partie, des passations précédentes (1990-2003 et 2003-2011) qui étaient conduites avec des questionnaires imprimés, administrés sur des lieux du « IN » et du OFF. Aussi, bien que 85% des enquêtés du « IN » se rendent dans le OFF, nous n'avons pas dans nos questionnaires les exclusivistes du OFF. Ces données existent néanmoins puisque deux enquêtes ont été conduites en 2017 et 2018 à l'attention du OFF. La nouveauté méthodologique tient en partie au fait que les questionnaires sont administrés numériquement, depuis le logiciel de billetterie des institutions culturelles.

Au regard des perspectives de recherche initialement énoncées, l'une des principales ambitions du programme GaFes est de définir un terrain numérique (Delorme, 2020). Le partage du travail empirique entre chercheurs en sciences sociales et en informatique conduit en effet à l'identification d'un nouvel espace d'enquête, qui n'est pour autant ni distinct, ni opposé au terrain anthropologique. Dans sa thèse relevant directement de la partie sciences sociales du programme GaFes, Alexandre Delorme identifie les caractéristiques qui participent de la modélisation d'un terrain numérique. En premier lieu, un terrain numérique ne se définirait pas depuis l'idée d'un espace virtuel car sa compréhension embrasserait l'espace anthropologique en même temps que les interactions et productions en ligne qui relèveraient de l'action du festival. À ce titre, Alexandre Delorme indique que l'étude d'un festival depuis son terrain numérique implique nécessairement une connaissance empirique de l'événement, qualifié de « contexte de production des données ». Par ailleurs, et toujours selon ses travaux, tout terrain numérique doit faire l'objet d'une collaboration scientifique élargie entre sciences sociales et informatiques. Un terrain numérique se définit également à partir de caractéristiques temporelles singulières car il est un terrain dit « diffus » et sujet à des évolutions dans le temps (Delorme, 2016).

2. Définition de la démarche de comparaison

Avant d'en venir aux données produites par questionnaire, et d'effectuer des comparaisons entre les festivals du corpus, nous ne pouvons faire l'économie d'une sous-partie méthodologique. Elle s'avère utile à plusieurs titres : elle engage d'abord à définir les points de comparaison entre le Festival d'Avignon et les autres festivals du corpus GaFes pour l'analyse des pratiques festivalières qui suit. Elle permet ensuite, avant même l'analyse, d'identifier les axes qui répondent aux concepts porteurs de notre projet, à savoir la notion de temps (social) pour la forme festival et les dynamiques mémorielles à l'œuvre qu'un travail sur les pratiques

numériques permet de révéler. Nous allons commencer par le Festival de Cannes en raison de sa proximité historique au sein du travail de l'équipe avignonnaise. Nous évoquerons ensuite les Rencontres Trans Musicales de Rennes au regard du dialogue constant établi entre ces deux événements depuis 2014. Viendra ensuite le Festival Lumière compte tenu de la dimension mémorielle qu'il partage avec le Festival d'Avignon. Le festival des Vieilles Charrues sera évoqué en dernier car il est celui qui comporte le moins de liens directs de comparaisons.

(1) Le dialogue entre le terrain avignonnais et cannois est constitutif de l'ensemble des programmes de recherche du Laboratoire Culture et Communication sur les publics des festivals. Notre projet de recherche doit *ipso facto* s'inscrire dans une continuité avec le travail préalablement entrepris et conceptualisé depuis ces deux terrains. L'un des points d'ancrage de cette continuité est le lien que partagent ces institutions avec leurs publics, notamment au regard de la spécificité de leur période de création (festivals de l'après-guerre et de la « reconstruction »)⁸⁰, mais aussi de leur ambition artistique et politique qui découle de ce même contexte. Une comparaison entre Cannes et Avignon implique que soient développées des questions relatives à la portée nationale et internationale de ces événements, ainsi qu'au rapport différencié au statut de festivalier, impliquant un ensemble de codes, de pratiques et de représentations telles que peut les envisager Erving Goffman dans *La mise en scène de la vie quotidienne* où il propose, à travers la métaphore théâtre, des concepts et des démonstrations visant à saisir les jeux informationnels, la maîtrise des impressions, les stratégies et les tactiques des individus dans la relation à l'autre.

Si la pertinence de cette comparaison réside en grande partie dans la résonance des dynamiques institutionnelles au sein des pratiques festivières, elle est aussi alimentée par le fait qu'Avignon et Cannes sont forts d'une histoire de plus de 70 ans. Parce qu'il s'agit des seuls festivals ayant une histoire aussi longue en France, ils ont été modélisants non seulement pour la forme festival à l'échelle nationale, mais aussi à l'étranger compte tenu de leur portée et de leurs programmations internationales ; de même, leur capacité à rassembler un public de tous les continents a fait du Sud de la France un rendez-vous des passionnés et professionnels des arts de la scène et du cinéma. Les pratiques festivières s'envisagent dans une épaisseur temporelle importante, qui convoque un cadre mémoriel embrassant de fait plusieurs générations de spectateurs, au sein duquel les festivaliers cherchent à s'inscrire et les pratiques se réinventent.

⁸⁰ La reconstruction intervient à plusieurs endroits : reconstruction d'une vie culturelle et sociale, reconstruction d'un rapport à la culture, reconstruction de valeurs et d'un vivre ensemble possibles grâce à la liberté d'expression.

(2) Le terrain des Rencontres Trans Musicales de Rennes est le second espace de comparaison structurant de cette recherche. Pour ce faire, l'articulation avec le Festival d'Avignon est envisagée à trois endroits. Le premier fait écho au précédent : il s'agit d'appréhender les pratiques des publics depuis l'ambition artistique du festival qui appelle (c'est ici le point de convergence significatif avec Avignon) à l'émancipation du spectateur, à son autonomie et à la formation du public⁸¹. Le second point de pertinence avec Avignon est celui du rôle exercé par ces acteurs sur leur territoire grâce aux dispositifs d'action culturelle à l'année ; ces derniers contribuant à une politique culturelle territoriale relevant de l'Éducation Artistique et Culturelle. Le troisième point de comparaison est celui permettant d'approcher les dynamiques mémorielles dans la relation entre un public et une institution culturelle, ainsi que les pratiques relatives aux archives audiovisuelles. Le site *Mémoire de Trans* (et maintenant *Histoires de publics*) constitue un réservoir de souvenirs de festivaliers qui forment un espace de mémoire collective inédit, rendu possible par les outils numériques. Par ailleurs, la convention de recherche établie entre l'Association Trans Musicales de Rennes (ATM) et l'équipe de recherche en sciences sociales du LCC permet de travailler cette comparaison avec une grande quantité de données (questionnaires, entretiens, ateliers participatifs, graphes), une récolte pensée dans cette démarche comparative et ce, même sur des objets d'intérêts spécifiques à l'instar de la rencontre entre institutions festivalière et carcérale ou du travail effectué sur les archives audiovisuelles en ligne.

(3) Dans une perspective comparative, le lien entre les festivals d'Avignon et Lumière pourrait relever de leur ancrage territorial et du sens qu'y prennent leur action au regard de l'histoire qu'ils y racontent (la décentralisation à travers l'action de Vilar pour Avignon, l'invention du cinématographe par les frères Lumière à Lyon)⁸². Leurs dynamiques institutionnelles ne sont pas si étrangères l'une à l'autre. Le Festival Lumière porte aussi une ambition de démocratisation culturelle, pour le patrimoine cinématographique, et d'ouverture à tous les publics : le cinéma est non seulement entendu comme un lieu commun, dans la forme artistique autant que lieu physique, la salle de cinéma, mais aussi comme un bien commun. Le patrimoine cinématographique est appréhendé comme une mémoire et une culture communes pour le présent. C'est donc l'aspect mémoriel et patrimonial qui animera principalement la comparaison, d'autant plus que le festival lyonnais est adossé à l'Institut Lumière.

⁸¹ L'Association Trans Musicales de Rennes (ATM) choisi de parler d'affranchissement et d'autonomisation.

⁸² La ville de Lyon a gardé l'aspect technique et patrimonial du cinéma même si la région Rhône-Alpes est la deuxième région de tournage derrière l'Île-de-France. La dimension industrielle se partage entre Paris et Cannes à travers son festival qui incarne de surcroît l'espace international du cinéma en France.

Pour développer cette comparaison, le prisme de la cinéphilie sera mobilisé, c'est-à-dire une pratique qui se définit en termes d'engagement. Dans la continuité des dynamiques cinéphiles, notons que le rapport à l'artiste est d'une certaine manière proche de celui d'Avignon (l'artiste comme auteur). Les *Master Class* sont des moments forts de la programmation d'une édition lyonnaise. L'exercice de prise de parole qui s'y déploie se distingue de celui de la conférence de presse qui caractérise davantage les discours au Festival de Cannes, un espace de parole rassemblant le plus souvent une équipe et non un artiste seul. La configuration de la *Master Class* va créer une situation d'écoute et d'interaction qui se rapproche de celle d'un cours magistral, faisant écho à la dimension de formation des publics dans la sphère festivalière. L'artiste est accompagné d'un discutant qui va l'amener à produire un discours sur le registre de l'expérience, de l'expertise, du débat, dans un temps long, ce qui le différencie à nouveau de la forme de l'interview, plus condensée et formatée. Il existe ici une configuration différente dans la production de discours qui participe à l'émergence d'une parole elle aussi différente : en conférence de presse, un artiste parle d'un travail présenté au public dans une logique de promotion ; en *Master Class*, l'artiste parle de son rapport personnel, voire intime, au cinéma, autrement dit, de sa carrière de cinéphile, un statut qu'il partage avec le public.

(4) L'articulation avec les Vieilles Charrues est sans doute la moins évidente au regard de la grande dissemblance des deux événements (dans leur durée, dans le geste de programmation, dans la topographie). Néanmoins, les Vieilles Charrues et le Festival d'Avignon ont en commun plusieurs caractéristiques, à commencer par le rôle joué par la scénarisation, les emblèmes et le rapport à l'espace. De plus, il s'agit des deux festivals de ce corpus ayant une carte assez proche graphiquement. Au-delà des caractéristiques liées à leur structure, le Festival d'Avignon et les Vieilles Charrues cultivent aussi un lien avec leur territoire depuis la place qu'ils accordent au bénévolat qui ne s'observe pas dans les autres festivals du corpus GaFes.

3. Un corpus pour poursuivre la connaissance de la forme festival

La démarche comparative mobilisée dans ce travail de thèse sera orchestrée à partir de trois thématiques générales. La première relève de l'appropriation des valeurs de l'institution par le public et son réinvestissement dans des pratiques festivalières. La seconde permet d'envisager le rôle structurant de l'événement, à la fois artistiquement et politiquement, qui contribuerait à la formation des publics. La troisième envisage ces festivals comme des espaces mémoriels, tant à l'échelle individuelle que collective, en prenant en compte le rôle que joue la mémoire dans la construction individuelle et dans celle du public, ainsi que dans la manière d'envisager une

expérience et de construire une expertise. Il s'agit de déployer une démarche comparative qui s'appuie sur des nœuds sémantiques formés à la fois par des caractéristiques communes aux festivals (au-delà de la forme festival) et par ce qui les différencie (plus structurellement qu'idéologiquement d'ailleurs). Ce corpus a été établi à dessein de poursuivre la connaissance de la forme festival et permettre d'en envisager plusieurs facettes. Le terme de « forme festival » est l'un des motifs récurrents de cette recherche. Les structures communicationnelles, informationnelles et symboliques des festivals sont en effet au cœur du projet scientifique porté au sein du Laboratoire Culture et Communication à partir des festivals d'Avignon et de Cannes. Finalement, qu'est-ce qui caractérise un festival culturel ? Quels modes d'organisations sociales sont à l'œuvre ? Quels rapports aux œuvres ces modes d'organisation permettent-ils ? Quelle est la part d'appropriation de dynamiques collectives par les individus ? Comment un événement culturel s'inscrit-il dans la durée et mobilise-t-il dans le temps des générations de spectateurs ?

Dans cette recherche, nous faisons le choix de proposer une contribution à la connaissance de la forme festival à partir de ses structures temporelles. Grâce à notre démarche comparative, les festivals pourraient être appréhendés comme des temps sociaux (quatrième chapitre). Pour l'heure, nous le qualifions d'un temps faisant appel à des organisations et des dynamiques collectives dans sa structuration, laissant place à une autonomie relative des membres du groupe (Fabiani, Guillou et Malinas, 2017). Pour qu'il soit social, le temps doit être construit et vécu autour d'un élément de la vie sociale que les individus ont en commun, ce qui convoque aussi une synchronisation des pratiques. Parce que l'articulation entre temps et société est dense, la confrontation à la notion de temps social nécessite un appui sur des recherches issues de la sociologie durkheimienne. En explorant les structurations temporelles à l'œuvre au sein de la forme festival, nous essayerons de comprendre comme celles-ci contribuent à la pérennité de la mémoire du public, bien que sa composition ne soit jamais identique d'une édition à l'autre. Aussi, faisons-nous l'hypothèse que les festivals pourraient être considérés comme des *palimpsestes* (Genette, 1992) – voire une *archive* – c'est-à-dire que l'histoire et l'expérience des festivals font l'objet d'écritures et réécritures, qui ne s'effacent jamais complètement et forment non pas une accumulation dissonante, mais un tout signifiant.

C. La forme festival à l'épreuve des terrains anthropologique et numérique

Avant de connaître l'expansion des deux dernières décennies, et avant même son inscription dans les pratiques quotidiennes, les réseaux et les outils numériques avaient d'ores et déjà fait l'objet de nombreuses publications scientifiques. D'Arpanet, en passant par la

cybernétique pour arriver aux réseaux sociaux tels que nous les connaissons, l'informatique, Internet et plus récemment le numérique et ses objets connectés sont au centre des préoccupations de chercheurs dans de nombreuses disciplines et sur de nombreux terrains. Ces espaces et outils convoquent des interrogations en termes d'interaction, de transmission et d'usages, mais aussi de terrain. Si le numérique semble familier pour une partie de la population et s'impose peu à peu comme un paradigme pour les défenseurs de l'idée d'une « ère numérique », nous devons garder un œil critique pour en comprendre les usages sociaux dans une épaisseur temporelle finalement peu dense. Dans un laps de temps réduit, comment ces pratiques s'affirment-elles ou évoluent-elles ? Précédant l'émergence du Web, les *Media Studies* ont favorisé les études de ces réseaux. Les SIC ont entrepris de produire des connaissances sur l'influence des médias avant de s'intéresser à leurs usages et à leurs réceptions. L'Europe et les États-Unis ont été le creuset du développement de ces *Medias Studies* avec une structuration des écoles de pensée dès les années 50. Alors que les Écoles de Columbia et de Francfort proposent deux visions distinctes quant à l'influence des médias sur les masses, le courant *Uses and Gratifications* puis les *Cultural Studies* se centreront sur les usages de manière interdisciplinaire à partir des années 70. Bien que les ordinateurs personnels, plus généralement les écrans, de même qu'Internet soient des objets ordinaires depuis une dizaine d'années, les chercheurs en sciences sociales et les informaticiens travaillent de concert afin de produire des connaissances définitives sur le Web et les technologies connectées. Cela est d'autant plus marqué qu'un vocabulaire se tisse pour nommer ces recherches (*Digital Studies*, humanités numériques, etc.).

Ceint d'enjeux à la fois techniques, sociaux et culturels, le numérique tend à faire corps avec plusieurs disciplines et devient un objet d'étude qui s'extrait difficilement d'une démarche interdisciplinaire. Le numérique irrigue en effet des questions informatiques et sociologiques tout comme il prend place au sein de débats économiques, philosophiques et éthiques. Récemment, les restructurations récurrentes des plateformes numériques et les objets toujours plus connectés guident les débats vers le cas des données personnelles, le dernier sujet en discussion étant celui du Règlement Général sur la Protection des Données ou RGPD, promulgué en 2016, et entré en vigueur l'été 2018. Par ailleurs, dans certains cas, les pratiques d'Internet participent à de nouvelles approches de la notion de communauté à laquelle on tend à attacher l'adjectif « virtuelle » dans son environnement numérique. Privilégiant une approche interdisciplinaire, les chercheurs interrogent les liens qui se tissent entre les individus, les enjeux et les codes portés par ces espaces d'interactions, revisitant ainsi les différents schémas de la communication. Plus encore, l'irrigation de la société par les pratiques et objets numériques, si

elle paraît aller de soi, est telle qu'elle nécessite une réflexion sur les méthodes d'explorations. Les festivals culturels sont des espaces d'innovations artistiques mais aussi d'expérimentations, tant pour les acteurs culturels que les publics, mais aussi les chercheurs. Ils constituent un terrain idéal de l'analyse des pratiques sociales au regard de leur concentration et du rassemblement qu'ils génèrent. Ils sont ainsi des espaces d'analyses pertinents des pratiques numériques dont l'étude dans le contexte culturel est encore peu développée en France.

1. Terrains anthropologique et numérique : faut-il réinventer le travail empirique ?

1.1. Terrain anthropologique et terrain numérique, quelles distinctions, quelles composantes communes ?

Opposer de façon nette et absolue ce que nous vivons sur le terrain anthropologique et ce qui se joue sur Internet est d'une certaine manière séduisante. La distinction entre *réel* et *virtuel* est aussi courante dans le sens commun. Néanmoins, c'est plutôt dans une complémentarité et un prolongement du physique vers le numérique que nous préférons envisager les résultats du projet GaFes. En effet, l'architecture du terrain numérique d'un festival est à la fois issue de la structure de l'événement, en même temps qu'elle repose sur les réseaux et espaces publics numériques existant en dehors d'elle (comme les réseaux sociaux). Si le débat reste l'une des caractéristiques du Festival dans le temps, il faut aussi considérer ces réseaux sociaux comme autant d'espaces permettant l'entrée dans de nouveaux cercles de spectateurs à travers des interactions modalisées, notamment les *hashtags*.

L'opposition entre terrain anthropologique et numérique paraît désuète dans la mesure où c'est précisément le terrain numérique qui a été un révélateur de pratiques que nous n'avions pas forcément envisagées, en l'occurrence, la mémoire et des archives audiovisuelles. Dans ce travail, terrains anthropologique et numérique ne sont pas opposés mais appréhendés dans un même mouvement. L'attention portée à la démarche de description du terrain anthropologique doit donc se retrouver pour le terrain numérique. Pour autant, se gardant d'une posture relativiste, l'un et l'autre de ces espaces sociaux ne mobilisent pas de la même façon les modes d'interaction ou d'expression. Par exemple, l'écrit, l'oral ou les images ne sont pas mobilisés de manière homogène et dans des contextes identiques. Les compétences communicationnelles et culturelles des individus ne sont-elles pas redéfinies partiellement par les caractéristiques et les normes propres aux écritures numériques ? Aussi, identifierons-nous les espaces de participation et de prise de parole dans leurs situations communicationnelles.

1.2. *L'adaptation du chercheur au terrain : une posture traditionnelle de la démarche empirique*

Quelque soit le terrain étudié, le chercheur en sciences sociales doit définir l'endroit depuis lequel il va produire une analyse. *Street Corner Society* ou encore *Outsiders* sont deux exemples où le chercheur établit une posture adéquate en fonction de ses objectifs, de la réalité sociale et de ses contraintes dont il souhaite rendre compte à travers une méthodologie rigoureuse. Dans la situation qui est la nôtre, nous privilégierons une observation participante complète sur le terrain anthropologique puisque nous prenons part comme festivalière à l'événement (réserver des places, assister à des spectacles et des débats, visiter la librairie, circuler dans la ville). Il s'agit aussi d'une posture double puisque le fait d'être titulaire d'une accréditation permet d'avoir accès à certaines coulisses, qui font partiellement écho à celles que décrit Goffman (le bar professionnel par exemple est une coulisse vis-à-vis du grand public, mais non vis-à-vis de ses pairs en tant que professionnel). Les moments où nous devons nous déclarer sont seulement ceux des entretiens puisque nous demandons d'enregistrer l'échange.

L'investissement du terrain numérique pose des questions complémentaires. Dans un premier temps, il a lieu de manière diffuse toute l'année à l'occasion des activités médiatiques du Festival d'Avignon, dont la conférence de presse du mois de mars est la plus importante. Sur le terrain numérique, il peut s'agir de privilégier une observation périphérique à certains moments afin de ne pas perturber des interactions ou leur déroulement normal. Ainsi, en 2015, le public était encore peu actif sur les réseaux sociaux du Festival ; se sont principalement des étudiants et l'équipe de recherche avignonnaise qui utilisaient Twitter pendant la conférence de presse. Cette problématique s'est estompée quand une partie du public a davantage investi cet espace de parole les années suivantes. Trouver sa place sur le terrain est un exercice d'équilibre entre la connaissance effective par la pratique quotidienne des outils numériques conjuguée à la distance critique propice à l'observation. Une enquête sur les pratiques numériques des festivaliers d'Avignon implique une pratique des espaces de participation étudiés maîtrisée *a minima* comme la pratique du terrain anthropologique. Il s'agit alors moins de réinventer des méthodes que d'adapter ces outils traditionnels et une posture à la situation de communication qui s'étend sur Internet. *La compétence anthropologique* se conjugue avec une *compétence numérique*.

Par ailleurs, dans une entreprise de description du terrain numérique, nous devons faire preuve de certaines précautions. La lecture de l'ouvrage de Claude Grignon et de Jean-Claude Passeron, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, trouve un écho

méthodologique dans ce questionnement sur l'étude des pratiques numériques dans le contexte des festivals culturels. Dans cet ouvrage, ils partagent leur vision critique de la manière dont les cultures populaires sont décrites et analysées dans les sciences sociales, plus particulièrement en quoi ces prismes d'analyse sont directement empruntés à la culture savante. Les auteurs dénoncent l'étude des cultures dites populaires par l'intermédiaire de terminologies et d'appareillages théoriques habituellement utilisés dans l'étude de la culture dite dominante. Bien qu'en partie extrait du cadre de la dialectique savant/populaire, cette préoccupation sémantique est pertinente pour être appliquée à l'étude du terrain numérique à travers le langage et les outils théoriques empiriques traditionnels, c'est-à-dire ceux du terrain anthropologique. Autrement dit, alors qu'on ne peut pas mobiliser uniquement le langage et les outils de conceptualisation propres à la « culture dominante » et ses prismes théoriques pour une analyse de la « culture dominée », qu'en est-il pour décrire le terrain numérique à partir de la terminologie et les techniques d'enquête du terrain physique et du champ sémantique de l'espace public ?⁸³

Enfin, au regard des démarches interdisciplinaires qu'elles nécessitent, les études sur les pratiques numériques font appel à la problématique soulevée par Jean-Claude Passeron dans son article « L'espace mental de l'enquête ». Ici, il ne s'agit plus de la relation entre sociologue et statisticien, mais entre sociologue et informaticien qui récolte et génère des modes de visualisation des données récoltées sur Internet. Pour Jean-Claude Passeron, récolte, traitement et analyse doivent être opérés dans un même espace de raisonnement :

« (...) l'espace de l'enquête est un univers de significations solidaires, présent dans toutes les assertions du sociologue qui tirent leur pertinence empirique d'y être insérées (...). Une enquête est la mise en actes empiriques d'un raisonnement d'ensemble et, en chacun de ses actes de traitement de l'information ou de formulation des énoncés, le chercheur reste dans ce raisonnement » (Passeron, 1995 : 6).

Le recueil de données dans « le cours historique du monde » précède le traitement et l'analyse que le sociologue doit prendre en charge, car un travail de recherche renvoie à « un espace argumentatif où sont virtuellement présentes toutes les connaissances théoriques et techniques susceptibles, à n'importe quel moment de son raisonnement, d'enrichir la portée de ses assertions, de les rectifier ou d'y objecter, par quoi se précise sans cesse, en se faisant plus cohérente, la définition de son espace assertorique » (Passeron, 1995 : 7). La collaboration avec

⁸³ Cela pose plus généralement la question de la langue dans la description sociologique : Erving Goffman mobilise en effet pendant un temps la métaphore théâtrale dans son étude des interactions, Grignon et Passeron nous rappellent que Pierre Bourdieu se saisit quant à lui de termes appartenant au cadre économique avec le concept de « capital » pour parler des « ressources » qu'un individu acquerrait en fonction de son appartenance socioculturelle. « Les publics du Festival d'Avignon : de la tradition de la rencontre à l'accueil du numérique dans la pratique festivalière. Pour une (ré)invention des formes et des territoires de l'information ? » (Mémoire de Master 2, 2015).

les chercheurs en informatique a été pensée de manière à conserver cet espace de raisonnement, tout en partageant un espace mental de l'enquête au regard de l'ampleur et de l'interdisciplinarité du programme de recherche. Dans cette thèse, si nous traiterons essentiellement les données produites par les outils traditionnels de l'enquête en sciences sociales, nous aurons aussi à disposition des données que nous n'avons pas récoltées, mais auxquelles nous avons contribué en termes de stratégie de recueil (communication de mots clés) et qui ont fait l'objet d'échanges et de travail de définition avec l'équipe du LIA.

1.3. L'adaptation des outils de l'enquête en sciences sociales

Plusieurs ambitions animent ce projet de recherche. Il s'agit d'abord de produire des connaissances sur les pratiques numériques des festivaliers et de les resituer dans des dynamiques temporelles et mémorielles propres au Festival d'Avignon. Il s'agit aussi de comprendre ce qu'une approche par le numérique nous apprend de la forme festival. À ce titre, il existe plusieurs niveaux de questionnements à définir et articuler. Le numérique fait partie des composantes récentes du Festival. Aussi, devons-nous identifier des pratiques émergentes en même tant que nous devons identifier ce que le numérique fait aux pratiques festivières qui le précèdent : il convient de qualifier des pratiques effectivement nouvelles et de mesurer ce qui relève de transformations, ou non, de pratiques existantes au contact du numérique.

Déployer les outils de l'enquête en sociologie de la culture nécessite d'anticiper un dialogue autour de pratiques qui ne sont ni toujours visibles, objectivées, ni jugées légitimes. Ces études demandent aux enquêtés de déclarer, voire qualifier, des pratiques pour lesquelles une attention/conscience ne va pas forcément de soi. Par exemple, lorsque qu'est demandé à un festivalier ce qui a été déterminant pour choisir un spectacle, sont privilégiés les proches et non l'appareil ou le réseau par lequel le message a transité. Au regard du niveau d'équipement en écrans et d'accès à Internet atteint dans la population française, l'administration d'un questionnaire en ligne est possible pour une représentativité effective. Le protocole d'enquête décrit les enjeux de l'adaptation du questionnaire sur Internet. Ajoutons que l'enquête s'est faite aussi en appui sur le dispositif du Living Lab Supramuros, lancé en juillet 2015. Situé sur le site Pasteur de l'Université d'Avignon où se tiennent les Ateliers de la pensée depuis l'édition 2014, l'équipe de recherche investi une ancienne salle de TP de chimie pour créer un espace collaboratif de recherche qui accueille notamment les ateliers participatifs au mois de juillet⁸⁴.

⁸⁴ Les ateliers participatifs sont des dispositifs d'enquête inventés sur le terrain des Rencontres Trans Musicales de Rennes par les sociologues du projet GaFes. Il s'agit d'un espace où les festivaliers sont invités à partager leur

2. Le numérique et les (nouvelles) temporalités festivières

À plusieurs reprises, nous avons insisté sur le fait que la forme festival se définit en partie par ses caractéristiques temporelles. Un festival est délimité dans le temps et dans l'espace ; certaines institutions festivières n'ont pas seulement une activité événementielle mais aussi une action culturelle sur leur territoire, relevant notamment de la démocratisation culturelle qu'elles parachèvent durant la période événementielle. Ces activités leur donnent une visibilité accrue dans leur région. Des festivals ont de surcroît une légitimité dans leur domaine artistique qui mène aussi à une activité médiatique. Des directeurs de festivals peuvent intervenir sur des sujets sociétaux à partir de la légitimité que leur institution ou leur statut leur confère.

La conversion progressive au numérique au niveau des outils et modes de communication avec le grand public a, dans une certaine mesure, contribué à l'élargissement des barrières temporelles de ces événements. Bien sûr, les festivaliers se sont toujours informés en amont du festival, en ont toujours parlé en dehors de sa période événementielle et ont toujours entretenu et partagé collectivement leurs souvenirs. Ce sont néanmoins les formes de participation et les contenus associés qui sont à interroger au contact des différentes temporalités structurant un festival. Nous ne pourrions pas produire un travail exhaustif sur la transformation ou l'émergence de pratiques festivières au contact du numérique. Celui-ci a plutôt été pour nous une entrée et un révélateur de pratiques ayant une coloration mémorielle. À ce titre, il nous revient en outre de considérer les pratiques numériques à la fois dans une immédiateté plus grande, notamment propre aux réseaux sociaux et à la forme événementielle, en même temps que dans une épaisseur temporelle plus conséquente, au regard de l'accumulation des contenus et archives mises à la disposition de tous en ligne (à la fois par l'institution et à travers les traces que les festivaliers laissent de leur participation en ligne).

La dimension « avant, pendant et après » sera toujours présente, un cadre temporel habituel. Elle nécessite cependant une mise en perspective temporellement plus ample, dans laquelle se construit un parcours de spectateur, auquel un individu peut également avoir accès en ligne. Nous le verrons, les espaces de participation numérique en ligne se rapprochent de palimpsestes, des supports où la précédente écriture est recouverte par une autre. Nous étudierons donc moins les pratiques numériques des festivaliers que les dynamiques temporelles et mémorielles que le numérique permet d'observer.

expérience d'un festival depuis une thématique préalablement définie. La parole y circule librement et l'intervention de chercheurs est avant tout à visée d'animation pour entretenir la libre expression de son expérience festivière.

3. Le recueil de données sur Internet : un corpus d'analyse complémentaire

Les données principales dont nous disposons ont été produites via des questionnaires en lignes administrés à chaque édition du Festival entre 2015 et 2018, d'entretiens avec les festivaliers et d'observations participantes sur les terrains anthropologique et numérique. Grâce à l'inscription de cette thèse dans le programme ANR GaFes, nous disposons de surcroît de données récoltées par les chercheurs en informatique sur des réseaux sociaux et notamment sur Twitter. L'équipe du LIA associée au projet GaFes a récolté des *microblogs*⁸⁵ sur certains réseaux sociaux à partir de mots clés et de *hashtags* à la fois officiels pour un festival (#FDA18) et non officiels (mots clés fournis par l'équipe de sociologues à partir d'une connaissance empirique). Ces millions de données sont mises en forme dans un graphe qui rend compte de l'activité numérique autour d'un festival sur une certaine temporalité. Nous devons intégrer ce matériau atypique à notre réflexion et à notre « espace mental de l'enquête ». Lors des éditions 2017 et 2018 du Festival, l'équipe du projet GaFes, sociologues et informaticiens, avaient organisé un atelier participatif avec des festivaliers autour de ces graphes édités quotidiennement à partir des descripteurs utiles à la récolte (*hashtags* officiels et non officiels). Les échanges ayant eu lieu durant ces ateliers pourront être mobilisés dans les prochains chapitres.

II. PORTRAITS DES FESTIVALIERS D'AVIGNON

Le Ministère de la Culture alors installé, l'injonction de l'accès aux œuvres pour tous se formalise. Le lien entre les institutions artistiques et culturelles et les publics deviennent peu à peu affaires de relations dites « publiques » ou « avec le(s) public(s) », parfois même « d'action culturelle ». Avec la décentralisation s'est façonnée une professionnalisation plus complexe des structures culturelles. Avec cette même décentralisation se sont aussi mis en place cahiers des charges, missions tournées vers le développement des publics, projets de développement culturel des territoires... Le public comme projet se normalise, s'institutionnalise ; une situation qui dérive parfois quand le public se réduit à une donnée quantitative dans certains bilans et dossiers de subventions. En même temps, ce nouveau mode d'action contribue à une représentation de la politique publique à l'étranger et devient une marque de fabrique de la France. Cette organisation, résultant notamment de l'inscription des arts et de la culture dans le projet de service public, avec une volonté d'établir un ministère dédié à la culture, avec la déclaration de Villeurbanne ou encore la création du réseau de CDN, est par ailleurs liée à un

⁸⁵ De courtes publications dont les données comprennent aussi des informations temporelles et de géolocalisation.

autre événement, le Festival d'Avignon. C'est en effet à cet endroit que s'est posée politiquement la question du public, voire des publics et ce, continuellement depuis 1947.

En 1964, sous les hospices du Festival d'Avignon, les premières Rencontres d'Avignon consacrées au développement culturel ont eu lieu. Les participants, acteurs culturels, élus, chercheurs, associations ou encore syndicats, « refusent de définir la culture et choisissent de faire du développement culturel un concept opératoire » (Poirrier, 1997). Dans l'histoire des politiques culturelles, les Rencontres d'Avignon ont fait date car s'y sont rencontrées des ambitions pour la culture et l'éducation et se sont formalisées les premières dynamiques de l'action culturelle telle que nous la connaissons aujourd'hui. Comme nous avons essayé de le retranscrire dans le premier chapitre, de la Sarthe à Avignon en passant par Chaillot et Suresnes, Vilar a œuvré pour être au service du public, et, depuis sa disparition en 1971, les directeurs successifs se sont relayés pour *continuer* son projet, et faire œuvre d'une recherche d'authenticité vis-à-vis de cette ambition artistique et politique. En sept décennies, force est de constater que si le contexte social, politique et artistique évolue, il en va de même pour le Festival d'Avignon, son organisation, sa structure mais aussi son public et ses pratiques.

Aujourd'hui, le contexte n'est plus seulement celui de l'invention à proprement parler de « manières de faire » avec le public, mais plutôt de comprendre ce qui se joue, ce qui se fabrique avec lui et ce qui peut éventuellement se réinventer pour effectivement construire des relations fortes entre des œuvres et des spectateurs. Avignon est depuis plus de 70 ans un espace privilégié pour appréhender non seulement la place du théâtre dans nos vies et la relation que nous pouvons nouer avec lui ; il est aussi un événement qui rassemble et permet de comprendre les dynamiques de construction de soi à travers des expériences esthétiques. Plus encore, il maintient son identité d'espace privilégié pour interroger l'idéal de la démocratisation culturelle. À côté des dynamiques scientifiques, le besoin d'études sur les publics émane d'une demande sociale : une institution culturelle souhaite connaître ses spectateurs et travailler à toujours plus d'accessibilité et d'ouverture, à une relation qui se tisserait avec son territoire et une volonté d'en être un acteur structurant. Les enquêtes sociologiques articulant l'administration de questionnaires et le prolongement du dialogue par des entretiens servent à établir une connaissance relevant de la sociodémographie et des pratiques du public, en même temps qu'elles permettent de relativiser une perception parfois restrictive, sinon stéréotypée, du public du Festival qui, par son histoire et ses revendications, tend à susciter des attentes fortes, sinon

des exigences au regard de sa place dans l'histoire de la démocratisation culturelle depuis l'après-guerre, et plus particulièrement depuis la création d'un Ministère de la Culture.

Certes, depuis l'édition de 1947, la structure démographique du public s'est transformée. Il serait en revanche peu pertinent, voire déraisonnable, d'y voir soit perte de son identité originelle ou de son authenticité, soit une fréquentation parfois résumée à un rassemblement de spectateurs parisiens. Le développement de la société a bien normalement engendré un ensemble de changements structurels, facteurs de cette transformation progressive. D'autres dynamiques, certes plus discrètes, ont aussi permis de rebattre les cartes de cette répartition géographique des publics du Festival d'Avignon à l'origine fortement locale. Les Ceméa accueillent depuis les années 50 des jeunes de toutes les régions ; des spectateurs qui tendent à revenir au Festival dans une pratique autonome. D'un autre côté, le tourisme culturel s'affirme comme un enjeu de rayonnement pour les territoires.

Plus généralement, le Festival d'Avignon s'est positionné comme une manifestation de référence en termes de programmation, avec un propos de soutien à la création contemporaine internationale. D'ailleurs, le positionnement vis-à-vis du Festival n'est pas le même pour les festivaliers en fonction de leurs sorties culturelles à l'année. Si la décentralisation théâtrale est l'une des missions du service public, il n'en reste pas moins que certains territoires n'ont pas pleinement accès à une offre culturelle qui se rapprocherait des esthétiques ou propositions avignonaises. La majeure partie de cette offre culturelle irrigue en effet pour beaucoup les grandes et moyennes agglomérations qui disposent de structures pouvant techniquement accueillir des productions d'une certaine ampleur. Pour les spectateurs de ces territoires plus isolés artistiquement, en termes d'équipements donc, ou pour ceux n'entretenant pas de sorties au théâtre pendant l'année, Avignon peut être vécu comme une saison théâtrale (le Festival étant décrit par certains spectateurs comme un « rattrapage culturel »). À l'inverse, les festivaliers qui sont aussi publics du spectacle vivant de septembre à juin qualifient le Festival d'Avignon soit comme un prolongement de la saison qui vient de s'achever, soit comme une préparation de celle qui s'annonce. Enfin, l'internationalisation de la programmation, notamment impulsée, à l'origine, par Alain Crombecque, a contribué à l'ouverture du Festival sur le monde, avec une dynamique récente des pays asiatiques ces cinq dernières années. Rappelons que certains pays comme la Chine ou la Corée du Sud se situent actuellement dans une période de développement économique, rendant accessible le tourisme culturel en Europe aux classes

moyennes supérieures. Ces spectateurs conjuguent leur venue au Festival d'Avignon avec la découverte de la région et de son patrimoine dans le cadre de groupes organisés.

Le Festival s'est construit sur un positionnement politique. Les études menées depuis le début des années 90 ont notamment abouti au constat qu'il est progressivement devenu un événement significatif en termes de débats sur les politiques culturelles et éducatives. Si le Festival d'Avignon a pris une nouvelle ampleur à partir des années 80 sous la direction de Bernard Faivre d'Arcier, avec une restructuration juridique et administrative, il est aussi devenu un lieu de formation. Un lieu de formation des publics, avec le propos fondateur du théâtre populaire, la place accordée aux débats, l'accueil par les Ceméa et les dispositifs d'Éducation Artistique et Culturelle mis en place chaque année. Un lieu de formation professionnelle, avec la création de l'ISTS en 1986, mais aussi le rôle de la Maison Professionnelle du Spectacle Vivant. L'évolution de la structure du public est donc à replacer dans un environnement social complexe car elle se situe au confluent de situations imbriquées et parfois interdépendantes. C'est dans l'épaisseur de ce contexte, décrit ici de façon impressionniste, qu'il faut pouvoir situer et analyser la représentation des différentes échelles territoriales (locale, nationale, européenne, internationale) et sociales (niveau de diplôme, de revenus, catégories socioprofessionnelles) au sein de la structure sociodémographique de ce public d'Avignon.

Afin de répondre aux questionnements ayant jalonné notre parcours de recherche sur ce terrain festivalier, nous avons conçu un protocole d'enquête échelonné sur quatre ans (description détaillée en annexes). Pour l'heure, nous indiquerons les références qui ont essentiellement contribué à son élaboration. L'ouvrage d'Emmanuel Ethis *Pour une po(i)étique du questionnaire en sociologie de la culture. Le spectateur imaginé* a été une base méthodologique pour la conception de nos questionnaires. Pour ce faire, nous nous sommes employée à une organisation qui répondrait aux trois registres sémiologiques de l'enquête (Ethis, 2004 : 37-38) : « le registre de l'expertise, du jugement et de la compétence », « le registre de la mémoire, du souvenir et de l'affirmation de soi » et « le registre de l'identité ». *Le Raisonnement sociologique* de Jean-Claude Passeron, et son chapitre sur la place de l'expérimentation dans les disciplines historiques comme la sociologie, a été une approche de référence dans notre organisation. Les enquêtes conduites sur le terrain du Festival d'Avignon ont pour ambition de construire une connaissance sociodémographique du public dans le temps. Il s'agit moins de créer un ensemble de catégories et de classifications, voire un profil-type, que d'identifier des groupes d'expériences et un ensemble de régularités au sein de la composition du public. Nous allons

ainsi revenir sur les différents aspects sociomorphologiques d'un groupe social à dessein de comprendre non seulement sa structure, mais aussi ce qui sous-tend un ensemble de pratiques individuelles et collectives, de même que des modes de relation à l'institution.

A. Sociomorphologie du public

1. Représentation hommes/femmes au sein du public

Lorsqu'il s'agit d'interroger la composition du public, les enquêtes menées dans le cadre du projet GaFes arrivent à une conclusion proche de celles menées jusqu'alors, à savoir que la structure du public se caractérise par une importante représentation des femmes (**tableau n°1**).

Tableau n°1 – Répartition hommes/femmes des festivaliers entre 2015 et 2018 :

Question : Vous êtes ?

	FDA15 (e)	FDA15 (%)	FDA16 (e)	FDA16 (%)	FDA17 (e)	FDA17 (%)	FDA18 (e)	FDA18 (%)
Non réponse	47	2,3	29	1,6	27,0	1,5	29,0	1,7
Un homme	729	35,2	633	34,6	638	36,0	608	35,3
Une femme	1 297	62,6	1 166	63,8	1 105	62,4	1 085	63,0
Total	2 073	100,0	1 828	100,0	1 770	100,0	1 722	100,0

Il faut lire : En 2018, les femmes représentent 63% des festivaliers enquêtés au Festival d'Avignon.

Depuis 2014, nous pouvons observer que la répartition est effectivement de l'ordre de 40/60. Cette répartition s'observe aussi sein du public du OFF, interrogé en 2017 par questionnaire. Il en va de même lorsque nous nous référerons aux enquêtes du début des années 2000 où nous constatons une répartition similaire entre hommes et femmes, si ce n'est plus marquée (66% en 2011), et plus encore aux premières enquêtes (59% en 1967)⁸⁶. Qualifier cette situation de surreprésentation se justifie aussi dans la mesure où les femmes représentent 51,5% de la population française en 2017 selon l'Insee⁸⁷. Au cours des 20 dernières années, la présence plus marquée des femmes au Festival est une constante, ou pour le dire autrement, une caractéristique de la population. Cette forte représentativité des femmes dans un public est néanmoins loin d'être exclusive au Festival d'Avignon. Bien que les festivalières soient plus nombreuses à Avignon, reconnaissons aussi que le public du spectacle vivant est lui-même majoritairement composé de femmes⁸⁸. Certaines sorties culturelles demeurent toutefois des

⁸⁶ Équipe Culture et Communication, 2011, « Les publics du Festival d'Avignon 2011 ». *Les synthèses*.

⁸⁷ Insee, « Population totale par sexe et âge au 1^{er} janvier 2018, France Bilan démographique 2017 ». Disponible à partir de : insee.fr/fr/statistiques/1892086?sommaire=1912926

⁸⁸ Deps, 2017. *Chiffres clés. Statistiques de la culture et de la communication*. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication, p. 111.

pratiques pour lesquelles la représentativité des hommes est plus conséquente, à l'instar de la fréquentation des salles et d'événements de musiques actuelles. À titre d'exemple, en 2017, 48,5% des festivaliers des Rencontres Trans Musicales sont des femmes⁸⁹.

L'observation participante prolongée constitue l'un des aspects méthodologiques structurants de la relation que le Laboratoire Culture et Communication entretient avec le terrain. En outre, ce travail doit d'être articulé avec l'analyse des données statistiques dans la mesure où ce recueil de matériaux complémentaires et qualitatifs contribue non seulement à corroborer des hypothèses, mais aussi à restituer des situations qui constituent autant de prises sur le réel, redonnant leur teneur empirique aux données quantitatives recueillies auprès des festivaliers. Cette posture d'observation participante renouvelée appelle notamment à dépasser des analyses isolées, qui tiendraient à la seule lecture des chiffres, afin de restituer plutôt ce qui relève des pratiques observables. Pour le dire autrement, la part de la population féminine dans le public Festival d'Avignon n'est pas à interroger comme un prolongement logique d'une surreprésentation des femmes au théâtre à l'année. Il s'agit de partir de ce constat d'un public effectivement plus féminin et de voir ce que cela traduit en termes de pratiques *in situ*. Ainsi, lors des observations estivales, les femmes tendent à donner le cap d'un séjour et de certaines pratiques festivalières, tant au niveau individuel et personnel que collectif. L'observation et les entretiens ont par exemple permis de relever que dans un couple hétérosexuel, le plus souvent âgé de plus de 40 ans, ce sont les femmes qui choisissent les spectacles et réservent les places. Nous observons également que les étudiantes sont plus mobilisées que les étudiants, une sous-population qui tend d'ailleurs à inscrire sa venue au Festival dans un tissu de sociabilités se renouvelant d'une année à l'autre, notamment dans le temps des études. En juillet 2016, 64,6% des festivaliers en cours d'études sont des femmes. Nous verrons que c'est aussi à partir d'une association entre pratique culturelle et sociabilité/rendez-vous que le Festival d'Avignon s'inscrit dans des parcours de vie, et dans des mémoires collectives.

Le Festival d'Avignon n'est alors pas une pratique féminine, mais plutôt une pratique culturelle où la participation des femmes impulse un certain ton. Si les rencontres avec les artistes sont, d'après les données quantitatives, autant fréquentées par les hommes que par les femmes, le travail d'observation mène néanmoins au constat que ce sont les femmes qui y prennent le plus la parole. Des tris croisés cristallisent des dynamiques complémentaires : c'est d'abord le public des femmes qui développe une pratique autonome du Festival d'Avignon,

⁸⁹ Laboratoire Culture et Communication. 2017. « Publics et émotions. Rencontres Trans Musicales de Rennes 2017 ». *Les synthèses*.

voire une pratique en dehors du cercle familial, en privilégiant notamment la venue entre amis, alors que les hommes pratiquent plutôt le Festival avec leur conjoint(e) et leur(s) enfant(s).

2. Âges et structures générationnelles

2.1. *Un souci permanent*

Le rajeunissement des publics de la culture est l'une des marottes des institutions culturelles, qu'il s'agisse des administrations ou des acteurs. Il est aussi un souci permanent du Festival, notamment quand la courbe des âges s'est inversée alors même que le public était en fait fidèle dans le temps. Le Festival est l'un des espaces où est interrogé de façon récurrente ce rajeunissement et la recherche de renouvellement du public, à la lumière du souci de démocratisation culturelle. Mais, d'un point de vue sociologique, de quoi l'âge est-il le signe ? S'il fait partie des variables indépendantes, c'est-à-dire explicatives (Martin, 2017), il n'en reste pas moins qu'il est « troublant, [c'est] de laisser croire systématiquement que ces tranches d'âge sont un parfait résumé d'une expérience du monde homogène, commune, que l'on pourrait opposer à toutes les autres » (Ethis, 2004 : 47). La période souvent ciblée des moins de 25 ans est ainsi une période de vie en somme instable car elle correspond à un temps de construction et d'affirmation de soi encore en mouvement. Dans sa thèse sur les pratiques cinématographiques des étudiants, Stéphanie Pourquoiier-Jacquain avait montré que le temps des études est à la fois un moment d'affirmation de ses goûts, mais aussi de découverte et d'autonomisation progressif. Dans les enquêtes sur les publics de la culture, l'âge fonctionne comme un indicateur de renouvellement. Le chercheur doit cependant le dépasser pour interroger l'inscription d'un projet artistique dans le présent et une capacité à mobiliser plusieurs générations autour de formes artistiques. Interroger *âges* et *générations* doit se faire dans un souci de compréhension de construction identitaire à l'œuvre : les festivals sont des lieux privilégiés de découvertes artistiques où se forment des expertises, et où les identités (culturelles) se réaffirment.

Le traitement des données relatives à l'âge doit se faire parcimonieusement, à commencer par la formulation de la question. Il est en effet préférable de laisser une question ouverte (date de naissance) pour plusieurs raisons : tout d'abord ne pas créer une impression de classement à travers des catégories figées (ce qui n'est pas toujours bien vécu pour les personnes les plus âgées de « la dernière classe d'âge ») qui empêchent de surcroît une liberté d'analyse avec le recodage. Ensuite, le recodage ne doit pas être unique mais s'adapter aux questionnements du chercheur. Selon Olivier Martin, « c'est au sociologue de trouver un compromis raisonnable et

acceptable du point de vue statistique et sociologique : le recodage d'une variable quantitative doit respecter le principe statistique, sans pour autant sacrifier l'exigence du sens sociologique de la variable » (Martin, 2017 : 52). Aussi, avons-nous fait le choix d'une question ouverte afin de les diversifier pour répondre à deux principes de recodage cités par Olivier Martin : « esthétique ou mathématique » (catégories régulières) et « sociologique » (correspondance avec le terrain) (Martin, 2017 : 51-52)⁹⁰. Nous avons ainsi recodé en « moins de 26 ans » et « moins de 30 ans », ce qui a un sens sociologique dans les pratiques culturelles, dans des parcours de vie ou dans des catégories institutionnelles correspondant par exemple à une politique tarifaire ou d'abonnement.

2.2. Coprésence des générations

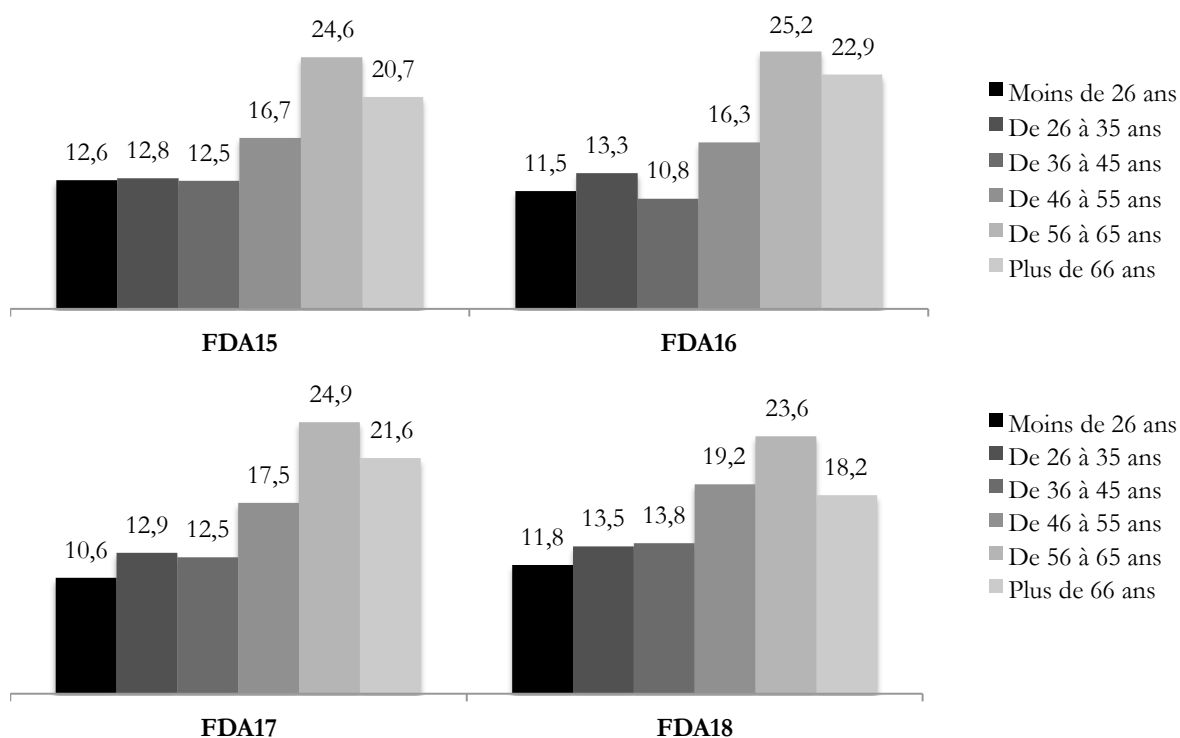
Entre 2015 et 2018, le Festival d'Avignon rassemble des générations, que celles-ci se définissent en classes d'âges ou par l'expérience du festival. L'évolution de la répartition des générations au sein de la population festivalière en termes d'âges se redessine progressivement, mais ne se détache guère d'une polarité connue entre une forte représentation des plus jeunes et des plus âgés. Une double dynamique s'établit : celle de la fidélité du public qui se conjugue à un renouvellement et à une ouverture stable aux primo-festivaliers, qui ne sont pas de fait les plus jeunes. La courbe des âges est *ipso facto* liée à cette fidélité reconduite dont fait preuve une part conséquente du public, même si des estivations prolongées ont lieu. Les moins de 26 ans d'hier se trouvent aujourd'hui dans la classe d'âge supérieure. La coprésence des générations demeure l'une des grandes caractéristiques de la structure du public du Festival ces dix dernières années⁹¹.

⁹⁰ Nous n'avons pas mobilisé le recodage statistique qui vise à créer des classes équilibrées. D'ailleurs, nous remarquons que les catégories ne sont pas fortement déséquilibrées et permettent de bien saisir la répartition des générations.

⁹¹ Il nous revient par ailleurs de renvoyer le lecteur à l'encadré en annexes qui décrit les biais existants à cette mesure des classes d'âge qui ne peut pas prendre en compte le jeune public car le questionnaire est administré par e-mail.

Graphique n°1 - Répartition des festivaliers en fonction de leur âge entre 2015 et 2018 :

Question : Votre date de naissance.



Il faut lire : En 2017, 12,9% des festivaliers enquêtés ont entre 26 et 35 ans.

Le **graphique n°1** ainsi que les **tableaux n°2 et 2bis** mettent en évidence une forte présence des moins de 30 ans et des 56-65 ans. Une mise en perspective sur quatre éditions permet de constater qu'en 2016, les plus de 56 ans étaient plus représentés dans la population festivalière. Comme pour la hausse de la part des festivaliers parisiens lors de cette édition, nous associons cette variation à la programmation exceptionnelle de la troupe de la Comédie-Française dans la Cour d'honneur, dont le public est, d'après les études du Deps, plus âgé. Quant aux festivaliers les plus jeunes, leur part reste stable, hormis une légère inflexion en 2017, ce qui reste une variation peu significative. Il faudrait en effet pouvoir prendre en compte les jeunes spectateurs qui ne réservent pas par eux-mêmes leurs places, et notamment les mineurs. Plus généralement, les précédentes enquêtes avaient montré une hausse significative des festivaliers les plus jeunes et des étudiants au début des années 2000, correspondant notamment à de nouveaux choix de programmation et à une relation plus territoriale aux publics lors de l'arrivée d'Hortense Archambault et Vincent Baudriller à la direction du Festival d'Avignon. Le contact de la jeunesse aux arts et à la culture demeure un enjeu structurant des politiques culturelles et éducatives, mais aussi des institutions culturelles, à travers les idéaux et dynamiques de la démocratisation culturelle et de l'EAC.

Tableau n°2 – Représentativité des 16-30 ans dans la population festivalière (2015-2018) :

	FDA15 (e)	FDA15 (%)	FDA16 (e)	FDA16 (%)	FDA17 (e)	FDA17 (%)	FDA18 (e)	FDA18 (%)
16-30 ans	361	18,4	310	17,9	305	18,5	286	17,7
Plus de 30 ans	1 601	81,6	1 426	82,1	1 340	81,5	1 327	82,3
Total	1 962	100,0	1 736	100,0	1 645	100,0	1 613	100,0

Il faut lire : En 2018, 17,7% des festivaliers enquêtés ont moins entre 16 et 30 ans

La catégorie moins de 26 ans correspond à un découpage ayant une pertinence relative à l'entrée dans la vie active, et par là-même à la politique tarifaire pour une population qui n'est pas forcément autonome financièrement (réponse par des tarifs plus bas et des abonnements pour les jeunes et les étudiants). Cette homogénéité en termes de parcours de vie ne constitue pas pour autant une catégorie générationnelle. À ce titre, nous avons fait le choix de créer une catégorie moins de 30 ans qui embrasse davantage ce qui s'en rapproche, avec des références et des manières de vivre partagées. Cette cohorte permet d'interroger avec plus de pertinence la jeunesse, mais aussi une période d'autonomisation culturelle. Plus encore, le Festival d'Avignon programme de jeunes metteurs en scène (Thomas Jolly, Julien Gosselin, Caroline Guiela Nguyen, artistes trentenaires de ces dernières années) dont les spectacles sont suivis par les jeunes spectateurs, pouvant d'ailleurs créer une communauté autour d'eux. Les 16-30 ans⁹² représentent peu ou prou entre 18 et 19% de la population festivalière enquêtée ces quatre dernières années dans le « IN ». Cette part en fait une population représentative de la population française, comme en témoigne le traitement secondaire opéré sur la base de données de l'Insee disponible sur son site Internet ([tableau n°2bis](#)).

Tableau n°2bis – Représentativité des moins de 30 ans dans la population française (2015-2018) :

	Pop. Fr. 01/01/16 (e)	Pop. Fr. 01/01/16 (%)	Pop. Fr. 01/01/17 (e)	Pop. Fr. 01/01/17 (%)	Pop. Fr. 01/01/18 (e)	Pop. Fr. 01/01/18 (%)	Pop. Fr. 01/01/19 (e)	Pop. Fr. 01/01/19 (%)
Moins de 15 ans	11 432 940	17,2	12 198 620	18,4	12 113 376	18,1	12 019 420	18,0
15-30 ans	12 614 974	18,9	12 588 967	18,6	12 536 523	18,7	12 489 046	18,6
Plus de 30 ans	42 554 731	63,9	41 980 833	70,0	42 240 800	63,2	42 484 233	63,4
Total	66 602 645	100,0	66 768 420	100,0	66 890 699	100,0	66 992 699	100,0

Source : Insee.

Il faut lire : Au 1^{er} janvier 2019, 18,6% de la population française avait entre 15 et 30 ans.

⁹² Les spectateurs les plus jeunes n'étant pas touchés par l'envoi de mail par la billetterie du Festival.

2.3. Fidélités générationnelles et parcours de vie

L'étude des données relatives aux classes d'âges montre que la tranche d'âge intermédiaire correspondant aux 36-45 ans est celle qui reste la moins conséquente dans la population festivalière à Avignon. Le poids de cette sous-population dans la population enquêtée est d'ailleurs proche entre le « IN » et le OFF. L'âge du premier enfant reculant en moyenne à 32 ans pour les plus diplômés, d'après l'Insee, cette période de vie coïncide avec des parcours familiaux plus contraignants, pouvant être difficilement conciliables avec une pratique festivalière soutenue (même si les individus sont désormais stables professionnellement). La fréquentation du Festival peut effectivement devenir plus compliquée en termes d'organisation et de gestion des horaires lorsqu'elle se fait accompagnée de jeunes enfants (les spectacles commençant à 22 heures pouvant être un frein). Les plus jeunes ne sont toutefois pas absents dans le public. Les spectateurs âgés de moins de 18 ans trouvent leur place dans le dispositif festivalier d'Avignon et assistent à des propositions dites tout public. Les spectateurs les plus jeunes ont une autonomie relative en termes de processus décisionnel : ils viennent le plus souvent avec leurs parents ou grands-parents (Malinas, 2008), mais aussi dans le cadre d'actions culturelles. Mais la fidélité envers l'événement n'est pas l'apanage des spectateurs les plus âgés. Le **tableau n°3** présente les dynamiques de la fidélité au Festival en fonction de l'âge : 10,7% des moins de 26 ans ont déjà participé entre 5 et 9 fois au Festival. De même, un quart des plus de 66 ans ont participé à moins de 5 éditions et un autre quart à plus de 25.

Tableau n°3 – Nombre de participations au Festival d'Avignon en fonction de l'âge (2017) :

	Moins de 26 ans	De 26 à 35 ans	De 36 à 45 ans	De 46 à 55 ans	De 56 à 65 ans	Plus de 66 ans
Moins de 5 fois	83,3	64,1	47,0	43,4	38,1	24,1
De 5 à 9 fois	10,7	18,2	25,0	25,8	16,7	16,3
De 10 à 14 fois	2,4	12,0	13,5	10,5	15,4	14,1
De 15 à 19 fois	3,6	1,9	7,5	6,4	10,9	10,6
De 20 à 24 fois	-	1,9	5,5	7,9	5,3	9,4
Plus de 25 fois	-	1,9	1,5	6,0	13,6	25,6
Total	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0

Khi2=321,0 ddl=25 p=0,001 (Très significatif) V de Cramer=0,203 - Pourcentages en colonnes.

Il faut lire : En 2017, 10,7% des moins de 26 ans sont venus entre 5 et 9 fois au Festival d'Avignon.

Dans leur ouvrage issu d'une enquête sur les publics du OFF en 2017, Damien Malinas et Quentin Amalou relèvent que pour les plus jeunes spectateurs du territoire avignonnais, la pratique du OFF se fait en famille depuis de nombreuses années et qu'à ce titre, il s'agit moins de demander « depuis combien de temps venez-vous au Festival » que « depuis combien de

temps habitez-vous Avignon et ses alentours». Pour les jeunes publics locaux, le OFF fait souvent partie d'une pratique familiale initiée avec les parents ou les grands-parents. Il peut d'ailleurs être vécu comme un espace d'émancipation et des premières fois au théâtre sans l'accompagnement de sa famille. Il arrive aussi que le OFF soit une des premières expériences professionnelles pour ces jeunes qui affichent ou travaillent à la billetterie de théâtres.

3. Provenance géographique

En préambule de ce chapitre était schématiquement décrit le contexte social au sein duquel il convient de situer les variations de la structure du public du Festival d'Avignon ; structure où la provenance géographique des spectateurs est une information cardinale. En effet, plus qu'un espace géographique donné et délimité, un festival est avant tout un événement territorialisé ; il existe des rapports sociaux à un territoire et à un événement lui-même ancré sur ce même territoire. Ces rapports sociaux varient en fonction de la provenance géographique et du vécu des individus. Nous pouvons donc distinguer d'une part des rapports sociaux d'individus habitant Avignon et ses alentours vis-à-vis de ce même territoire (*id est*, du territoire vers le territoire), d'autre part des rapports sociaux d'individus venant d'un territoire extérieur vers le territoire avignonnais, c'est-à-dire le vivant temporairement et dans un autre contexte que celui du quotidien. De même, les rapports sociaux envers le territoire d'Avignon seront différents si les individus le connaissent en dehors de sa configuration festivalière. Au reste, le public d'un événement culturel ne se résume pas à un regroupement dans un espace donné, pas plus qu'il n'est la seule addition des individus en présence : « la société n'est pas une simple somme d'individus, mais le système formé par leur association représente une réalité qui a ses caractères propres » (Durkheim, 2017 : 224). Il est aussi une communauté temporelle qui entretient *de facto* un rapport temporel à l'événement et son territoire.

C'est notamment à partir de la relation à l'espace festivalier, c'est-à-dire *mis en dispositif* tant par les festivals « IN », OFF que par les publics, que naît la question de la scénarisation, discutée plus loin. Dans une certaine mesure, Avignon est vécu comme un décor (Poggi *in* Ethis, 2002) par celles et ceux qui ne connaîtraient pas la ville en dehors de l'événement. De même l'imaginaire d'Avignon de septembre à juin est le plus souvent construit au prisme du théâtre : de l'extérieur, Avignon est vue comme la ville du théâtre et ce, bien qu'il existe une dissonance entre l'offre culturelle à l'année et celle de la période du festival (« IN » et OFF). Avant d'interroger ces rapports sociaux au territoire du Festival, nous allons préalablement faire

état de la représentation des zones géographiques dans le public afin de déconstruire certaines idées reçues et décrire plus objectivement la composition du public.

C'est donc en premier lieu à partir du contexte que nous avons présenté ci-avant qu'il faut relativiser la sociomorphologie du public et avec elle, une présence des publics locaux et parisiens ces dix dernières années. Toutes les caractéristiques qui ont été touchées du doigt en introduction de ce chapitre, ont contribué à l'essor de la mixité géographique et sociale de ce public, avec une mobilisation régionale qui témoigne d'une bonne relation entre le festival et les habitants de son territoire, et une mobilisation parisienne *in fine* modérée qui, nous le verrons, relève d'une pratique professionnelle ou du prolongement de sorties culturelles à l'année dans le cadre d'un tourisme estival lui aussi culturel.

Tableau n°4 – Répartition des festivaliers en fonction de leur provenance géographique par région entre 2015 et 2018 :

Question : Votre code postal :

	FDA15 (e)	FDA15 (%)	FDA16 (e)	FDA16 (%)	FDA17 (e)	FDA17 (%)	FDA18 (e)	FDA18 (%)
Non réponse	106	5,1	57	3,1	56	3,2	-	-
Vaucluse et Bouches-du- Rhône	363	17,5	278	15,2	271	15,3	234	14,2
Ceinture régionale	336	16,2	281	15,4	280	15,8	236	14,3
Paris	405	19,5	393	21,5	342	19,3	336	20,3
Région parisienne	198	9,6	207	11,3	164	9,3	183	11,1
Autres départements	518	25,0	464	25,4	521	29,4	522	31,6
Autres pays	147	7,1	148	8,1	136	7,7	142	8,6
Total	2 073	100,0	1 828	100,0	1 770	100,0	1 653	100,0

**Ceinture régionale : Alpes-de-Haute-Provence, Hautes-Alpes, Alpes-Maritimes, Ardèche, Drôme, Gard, Hérault, Isère, Rhône, Var.*

Il faut lire : Entre 2015 et 2018, les spectateurs provenant du Vaucluse et des Bouches-du-Rhône représentent en moyenne 15% de la population festivalière enquêtée.

Le **tableau n°4** présente ainsi une distribution relativement stable en fonction de critères géographiques, la variation la plus significative concernant la proportion du public en provenance d'Île-de-France et de Paris. En 2016, dans notre rapport d'enquête, nous faisons l'hypothèse que la programmation d'une pièce avec la troupe de la Comédie-Française, une première depuis 1993, pouvait avoir induit une mobilisation exceptionnelle d'une partie de son

public, ne fréquentant habituellement pas le Festival d'Avignon.

L'intérêt sociologique pour la composition géographique du public tient à ce qu'elle pose la question de l'adresse du Festival à l'ensemble du pays. Institutionnellement décrit comme « un projet national en région »⁹³ et de décentralisation théâtrale, ce festival est supposé conduire une action culturelle de service public à travers une programmation exigeante et qui s'adresse à tous. La provenance géographique des spectateurs sous-tend non seulement l'idée que le Festival d'Avignon doit rassembler la nation autour du théâtre, mais ces critères géographiques impliquent eux-mêmes des enjeux sociaux. Les tris croisés indiquent que les spectateurs les plus éloignés d'Avignon sont ceux qui ont le plus de ressources financières ou encore ceux qui disposent d'une situation professionnelle plus confortable : « Généralement, plus on vient de loin, plus on est sursélectionnés au sens académique de la sociologie : profession, revenus et niveau d'études » (Ethis, Fabiani et Malinas, 2008 : 83). Ainsi, alors qu'il est moins présent dans la population enquêtée (environ 10%), le public international représente 14,3% des festivaliers ayant un revenu annuel net supérieur à 50 000 euros. Enfin, la question de la démocratisation culturelle par le numérique reste à questionner avec attention.

Parce que le Festival d'Avignon est souvent décrié comme un événement parisien, voire élitiste, notre analyse de la provenance géographique du public commence par la représentation des spectateurs parisiens dans la population festivalière. Il existe en effet une dimension conflictuelle vis-à-vis de ce public parisien. Celui-ci est souvent associé aux professionnels à qui les « bonnes places » seraient réservées. Bien que ce conflit ne soit pas neuf, il reste ancré dans les représentations que le public peut avoir sur lui-même ces dix dernières années. Il se renforce lors de l'ouverture de la billetterie, lorsque des pièces et dates sont rapidement complètes.⁹⁴

⁹³ France Télévisions, « Le Festival d'Avignon à travers ses affiches » : [youtube.com/watch?v=7_LkeVvYZ4w](https://www.youtube.com/watch?v=7_LkeVvYZ4w) Vidéo mise en ligne le 8 juillet 2018 sur Youtube.

⁹⁴ Il est aussi un autre endroit où nous avons pu mesurer une telle perception du public parisien. À l'occasion de la Nuit des idées fin janvier 2018, sous la forme d'une petite conférence, Olivier Py a présenté une histoire du Festival d'Avignon à travers ses affiches. Cette initiative a été reconduite lors de la 72^e édition : sur trois dimanches, à la Maison Jean Vilar, cette *pastille* était reprise. La présentation qui s'est tenue lors de la Nuit des idées a été destinée à un public uniquement avignonnais. Alors que le directeur du Festival expérimente quelques traits d'humour quant au public parisien, le public a été réceptif et a ri aux remarques à l'instar de la formule « En Avignon », « il est écrit « France », au cas où on pense qu'Avignon ne soit pas en France », etc. Au cours des présentations au mois de juillet 2018, si certains spectateurs ont eux aussi réagi à ces traits d'humour, les spectateurs étaient beaucoup plus scolaires qu'en janvier où le public réagissait à plusieurs reprises, discutant aussi pendant l'intervention d'Olivier Py.

2.1. « En » Avignon vs. « À » Avignon. Les spectateurs parisiens : imaginaire et représentativité

La population festivalière originaire d'Île-de-France est majoritairement composée de spectateurs de la capitale et de la proche banlieue. Cette caractéristique peut en partie être liée à la dimension professionnelle du Festival dans la mesure où la ville de Paris concentre un grand nombre de structures artistiques, culturelles et médiatiques. Nous ne pouvons toutefois nous satisfaire de cette seule conclusion puisque les festivaliers professionnels sont également rattachés à des scènes et des institutions publiques dont le réseau s'étend sur tout le territoire (théâtres, universités, administrations). La venue au Festival d'Avignon pour cette sous-population semble davantage répondre à une continuité des pratiques culturelles soutenues dans le cadre d'un temps de loisirs, se rapprochant alors d'un tourisme culturel. Le Festival étant sur la route des vacances pour une partie de ces spectateurs, la fréquence de leurs pratiques de sorties culturelles peut se prolonger au cours de la période estivale. Ainsi, en 2017, si les publics parisiens sont 25,4% à se rendre plus de 25 fois au théâtre au cours de l'année, cela concerne 4,8% des festivaliers du Vaucluse et des Bouches-du-Rhône. Pour autant des tris croisés plus spécifiques mettent en lumière que ces festivaliers ne sont pas les plus assidus. 11,4% des spectateurs habitant le Vaucluse et les Bouches-du-Rhône ont fréquenté entre 15 et 19 fois le Festival, cela concerne à l'inverse 5,3% des publics provenant de Paris et 1,8% d'Île-de-France.

Le **tableau n°4** présente également une répartition des festivaliers selon leur provenance géographique qui connaît une légère évolution pour l'année 2016. Le public originaire de la région parisienne (Paris et Île-de-France) semble effectivement avoir un poids démographique plus conséquent dans la population globale enquêtée pour la 70^e édition ; le public parisien reste cependant plus fortement représenté que le public francilien. De fait, cette hausse, somme toute significative de la représentation du public provenant de Paris *intra muros*, doit être interrogée à l'aune d'une hypothèse qui découle d'une spécificité de la programmation. La 70^e édition du Festival d'Avignon a en effet été marquée par la venue de la troupe de la Comédie-Française pour *Les Damnés*, mis en scène par Ivo van Hove dans la Cour d'honneur du Palais des papes. La dimension exceptionnelle de ce choix de spectacle n'est pas seulement liée à la renommée de la troupe ou du metteur en scène, mais plutôt au fait que la Comédie-Française n'a pas été programmée au Festival d'Avignon depuis 1993. Cet événement a fait l'objet d'un impact médiatique conséquent, d'autant plus qu'elle a connu une annonce inédite puisqu'elle a eu lieu un an en avance, à la clôture du Festival 2015. Cet événement pourrait dès lors avoir eu un impact sur la composition sociodémographique du public de cette édition, une partie du public

de la Comédie-Française venant peu, voire jamais, au Festival aurait pu faire le déplacement pour assister à cette représentation. Aussi, certaines des caractéristiques sociodémographiques de ce public pourraient se retrouver de manière saillante dans la composition du public d'Avignon en 2016, perturbant à la marge une composition stable. Pour éprouver cette hypothèse, nous mobiliserons des données issues d'études existantes sur les publics de la Comédie-Française. Il convient d'évaluer une corrélation éventuelle entre la présence de cette proposition dans la programmation, et une évolution significative des profils festivaliers par rapport aux dernières années mais aussi des suivantes.

L'étude conduite en 1997 par le Deps avait mis en exergue que le public de la Comédie-Française revendique non seulement sa fréquentation à travers un panel de motivations, mais témoigne en même temps d'un fort attachement à l'institution. Cet attachement est aussi perceptible dans la mobilisation des spectateurs pour des rendez-vous comme *Les Journées particulières* où ils assistent à la mise en scène de moments peu inconnus de l'histoire de l'institution, reconstruits à travers ses archives. À l'image des autres théâtres nationaux, la Comédie-Française base son fonctionnement sur une saison et des abonnements. Pour la saison 2012-2013, elle comptait près de 9 800 abonnés qui occupaient plus de 46 500 places sur l'année dans ses salles parisiennes⁹⁵. Cette institution est par ailleurs intimement ancrée sur le territoire d'Île-de-France et dans l'histoire culturelle de Paris, même si ses productions sont également très suivies lors des tournées en régions. Le public de la Comédie-Française est donc majoritairement parisien (45% en 1997) et francilien (36% en 1997)⁹⁶, au regard de son inscription territoriale ; cette spécificité engage à faire émerger cette hypothèse. En effet, au regard de cet intérêt pour l'institution et le suivi de la troupe dans le temps, nous pouvons envisager qu'une partie du public le plus assidu serait venu pour assister à cette représentation dans la Cour d'honneur, et n'aurait pas attendu les représentations salle Richelieu. Si une mobilisation exceptionnelle d'une partie du public fréquentant habituellement la Comédie-Française peut être observée, la variation de la structure en termes de provenance géographique reste néanmoins à relativiser car elle est inférieure à 5 points. Nous pouvons *a contrario* nous interroger sur l'augmentation continue, de 6,6 points, de la représentation des autres départements entre 2015 et 2018 (de 25% à 31,6%). Cette évolution pourrait découler d'un périmètre médiatique plus important pour le Festival d'Avignon à l'échelle nationale, ainsi

⁹⁵ Éléments chiffrés issus du site Internet de la Comédie-Française : comedie-francaise.fr/la-comedie-francaise-aujourd'hui.php?id=493

⁹⁶ Ministère de la Culture et de la Communication (1998). « Les publics de la Comédie-Française ». Développement culturel.

qu'une présence accrue dans la saison culturelle grâce aux coproductions de spectacles en tournée en France, pouvant inciter des spectateurs à venir (re)découvrir ce festival. Ce dernier ne s'éteint pas début août : il se poursuit à travers les tournées, les ressentis qui accompagnent les carrières de spectateurs à l'année, mais aussi sur son territoire avec les rencontres mensuelles à la FabricA et les actions d'Éducation Artistique et Culturelle. S'il n'existe pas de relation univoque entre les habitants du territoire et le festival, les publics locaux vivent néanmoins différemment l'événement car ils le traversent de part en part ; le Festival devient partie prenante du quotidien pendant trois semaines.

3.2. Public local et régional

L'étude des données décrivant l'origine géographique des spectateurs conduit à considérer avec attention la représentativité des festivaliers locaux et régionaux dont l'importance rend saillante un ancrage du Festival sur un territoire plus ou moins élargi⁹⁷. Cette forte représentativité dans la sociomorphologie du public est une des constantes des dernières années décennies. Le public local témoigne d'une participation constante aux actions du Festival sur son territoire : rencontres avec le public, conférences de presse et présentations publiques de la programmation. Il se mobilise fortement le jour de l'ouverture de la billetterie au Cloître Saint-Louis, avant son lancement en ligne et par téléphone, une mobilisation qui rend compte d'une appropriation de l'événement par son territoire. Lors de cette première épreuve du festivalier, une impatience et la volonté d'assurer sa participation au Festival transparaissent dans les entretiens. Une tension est palpable avant la distribution des numéros d'arrivée par les équipes d'accueil. Le déroulement de la journée rend également visible la revendication d'une expérience : les festivaliers ont non seulement une connaissance de ce dispositif, mais sont aussi en mesure de rappeler « comment c'était avant ». C'est effectivement le public local qui a participé au plus grand nombre d'éditions du Festival d'Avignon et qui en est un médiateur singulier, en témoigne par exemple l'engagement des Amis du Festival.

La durée d'une vingtaine de jours du Festival et son déploiement du centre-ville jusqu'aux villages environnants engagent plus aisément les publics locaux à y prendre part, même pour assister à une seule proposition. La proximité géographique avec le Festival induit une manière de le pratiquer un peu différente des autres : assistant principalement à moins de 10 spectacles (83%) lors d'une édition, les festivaliers du Vaucluse et des Bouches-du-Rhône n'ont

⁹⁷ La définition du périmètre de la ceinture régionale repose sur l'organisation proposée dans les précédents programmes de recherche que nous avons conservée dans une démarche comparative.

pas de problème à éclater leur séjour sur plusieurs périodes et à échelonner leur programme sur trois semaines, tout en le conciliant avec les débats ou d'autres sorties culturelles dans la région. L'ambiance festivalière se glisse dans le quotidien. Elle peut devenir moteur de pratiques de sorties qui ne seraient pas forcément insérées dans l'agenda journalier hors festival : restaurant, spectacles ou sorties culturelles (« L'histoire du Festival d'Avignon se visite », propositions gratuites, expositions, etc.). La densité du Festival, inscrite sur une durée prolongée, permet aux publics locaux de profiter de la diversité des propositions et de découvrir plusieurs facettes de l'événement, en faisant notamment l'expérience des périodes le précédant (effervescence avec l'arrivée des compagnies du OFF dès le mois de juin) et le suivant (calme du mois d'août).

Nombre de festivals sont des catalyseurs de dynamiques spectatoriennes à l'échelle locale : Avignon, Rennes et Lyon en font partie, ils incarnent une forme d'appropriation d'un événement par les habitants pour qui le festival est un temps fort de leur ville. L'importante représentation des publics locaux et régionaux est d'ailleurs aussi effective dans le public du OFF. Une partie du public local profite du OFF jusqu'aux derniers jours où il est parfois plus simple d'avoir des places. Contrairement au Festival de Cannes ou aux Vieilles Charrues, ces trois institutions (Avignon, Rennes et Lyon) développent depuis longtemps des projets à destination des publics de leur territoire à l'année. Le Festival d'Avignon s'appuie sur la FabricA (les rencontres au Théâtre Benoît-XII avant 2013), les Trans Musicales sur l'Ubu et le Festival Lumière sur l'Institut Lumière avec sa programmation. Alors que la *festivalisation* s'est intensifiée ces deux dernières décennies, tous les festivals ne conduisent pas forcément d'actions à l'année, souvent pour des raisons financières, et certains ne sont pas implantés dans leur ville à l'image du Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, dont les bureaux sont basés à Paris. Bon nombre de ces festivals sont construits sur une dimension événementielle. En cela, Avignon, Rennes et Lyon relèvent aussi d'institutions culturelles car leurs actions dépassent le cadre événementiel : ils sont considérés comme des acteurs que l'on peut mobiliser pour des sujets en lien avec des politiques culturelles par exemple (ainsi, Béatrice Macé, co-fondatrice et co-directrice des Trans Musicales est membre du Haut Conseil pour l'Éducation Artistique et Culturelle).

Si la sphère locale tend vers une stabilité en termes de représentation dans le temps, elle a davantage fluctué si l'on se base sur l'enquête de 2000. En isolant la sous-population « IN », nous arrivons à une représentation du public régional à hauteur de 7,9% qui se rapprochera des 10% à partir de 2004 quand le Festival installera ses bureaux à Avignon. Bien que les méthodes de passation des enquêtes ne soient pas identiques, cet écart dans les données n'en reste pas

moins révélateur d'une ouverture du Festival d'Avignon sur sa région, une ouverture de la dynamique festivalière qui a également concerné le OFF. Pour autant, l'engagement que des festivals portent sur leur territoire n'enlève en rien l'ambition nationale, voire internationale, qu'ils peuvent cultiver. Si, comme l'expliquent les auteurs d'*Avignon ou le public participant*, l'idée de rendez-vous est manifeste pour les publics locaux (sans être une forme de *notabilité culturelle locale*), la spécificité de la forme festival tient aussi à la diversité des jeux d'échelles : il s'agit avant tout d'une forme culturelle se définissant depuis un grand rassemblement.

« Les publics d'Avignon sont le produit d'une histoire particulière. Implanté dans une ville de taille moyenne située sur une grande voie de circulation touristique Nord-Sud, le Festival d'Avignon ne peut être entièrement analysé à l'aune de la *notabilité culturelle locale* souvent attribuée aux pratiques urbaines les plus distinctives comme l'opéra. Le phénomène de la *notabilité culturelle locale* joue sur le plaisir et l'intérêt que les publics prennent à se retrouver entre eux. En ce sens, leur présence à l'opéra fonctionne comme une « inter-reconnaissance » qui justifie de leur participation à une vie sociale dont ils s'estiment être les principaux acteurs. Si on peut noter des effets indéniables de ce phénomène de notabilité culturelle locale le jour des premières à la Cour d'honneur, le régime de fréquentation du Festival repose inversement sur un régime de fréquentation qui relègue cet aspect à l'arrière-plan des motivations qui organisent les pratiques. De plus, la durée du Festival et son offre sont tels que les « retrouvailles » des publics appartenant à la sphère géographique locale se dissolvent dans un brassage géographique national, voire internationale, ce qui rend les participants, en soi, plus anonymes » (Ethis, Fabiani et Malinas, 2008 : 83).

3.3. *Public national*

Les institutions culturelles dites permanentes ont développé une organisation autour d'une saison. Pour bon nombre d'entre elles, une part de leur stabilité passe par l'abonnement. Ce fonctionnement rend compte d'une volonté de fidéliser un public et d'inscrire sa venue dans une pratique renouvelée. Pour autant, l'abonnement est en même temps un frein à la découverte d'une institution culturelle ou à une première entrée au théâtre au regard de l'engagement qu'il nécessite (moins trois spectacles) ; de plus, beaucoup de réservations sont complètes dès juin. C'est notamment ce qui avait caractérisé la démarche d'Irina Brook à son arrivée au Théâtre National de Nice en janvier 2014, et qui avait déstabilisé une partie des habitués du CDN⁹⁸.

D'un autre côté, les théâtres s'ajustent aux pratiques de sorties des spectateurs : les bars, les librairies et l'aménagement d'espaces où s'installer font l'objet d'une attention particulière

⁹⁸ Dans son dernier éditorial, elle exprime une vision ouverte et plurielle de la venue au théâtre en questionnant à nouveau l'abonnement : « Le plaisir en effet, d'abord et avant tout, le plaisir du spectateur ! Et la liberté totale pour lui de n'en faire qu'à sa tête. S'abonner, réserver, prendre sa place à la dernière minute... Avec l'équipe du tnn, nous avons rendu ces opérations encore plus faciles et fluides pour qu'il ne reste que l'essentiel : l'envie et le partage du théâtre, quand ça vous chante, comme ça vous en-chante ! » : « Une nouvelle saison comme une invitation aux délices », disponible à partir de : tnn.fr/fr/edito

pour ces lieux. Il s'agit d'inviter le public à une expérience non seulement esthétique, mais également à une expérience élargie de sortie culturelle en faisant du théâtre un lieu de vie. Dans un ouvrage coordonné par Pascale Goeschel et Jean-Claude Yon, rassemblant sociologues et historiens, Florence Fix consacre un chapitre à l'exploration de la façon dont les théâtres ne cessent de se repenser comme un espace public que le spectateur façonnerait lui-même (espaces d'attente, de discussion à l'issue d'une représentation, etc.) car le théâtre, en tant que lieu, est avant tout un espace de sociabilité. Cette volonté d'ancrage dans un territoire, soutenu par l'abonnement, participe à une forme d'homogénéité dans le public en termes de provenance géographique (qui peut parfois engendrer une homogénéité en termes de catégorie socioprofessionnelle ou de niveau de revenus). Les publics locaux sont invités à faire du théâtre plus qu'un lieu de représentation, c'est-à-dire un lieu de vie qu'ils s'approprient (mais la logique d'abonnement ne permet pas d'aller entièrement en ce sens). Aussi, de par leur inscription temporellement située, conjuguée à la dimension d'événement inhérente à leur forme, les festivals sont plus enclins à rassembler des publics d'horizons géographiques dispersés, qui se retrouvent autour d'un objet culturel qu'ils ont en commun :

« Les échelles d'observation, tout comme les réflexions politiques qui les accompagnent ne sont pas les mêmes selon qu'on examine un équipement culturel qui fonctionne à l'année sur un territoire donné ou un festival comme celui d'Avignon. Dans le premier cas, on lira les chiffres de fréquentation de cet équipement à l'aune de sa plus ou moins grande capacité à drainer les publics du territoire pour lequel il a été conçu. Cela peut, au reste, devenir un enjeu de politique local important. Dans le cas d'un festival, c'est la capacité à mobiliser un public autour d'une pratique et c'est le territoire de la pratique que l'on mesure et dans le cas du Festival d'Avignon, l'échelle devient celle de l'espace de la pratique du théâtre dans son ensemble, c'est-à-dire l'espace national » (Ethis, Fabiani et Malinas, 2008 : 79).

Les publics des autres départements français rassemblent une population ayant majoritairement plus de 36 ans. Pour autant, la sous-population qui comporte le plus de retraités est celle des festivaliers locaux et régionaux, ces derniers rassemblant en réalité une plus grande part de toutes les classes d'âges. Les festivaliers du Vaucluse et des Bouches-du-Rhône sont donc à la fois jeunes et âgés, c'est-à-dire à l'image de la population générale. À l'inverse, le public parisien est très jeune et les rapports entre les classes sont presque inversés : c'est en effet la seule sous-population où les plus de 66 ans représentent moins de 20% des enquêtés.

3.4. Public international

L'internationalisation progressive de la programmation du Festival d'Avignon a été impulsée par Bernard Faivre d'Arcier, puis soutenue par Alain Crombecque. Elle a participé à la formation d'un public lui aussi plus international. Le Festival n'est pas seulement international à

travers les artistes qui y présentent des œuvres : le public témoigne au même titre de cette ouverture. Les pièces en langue étrangère contribuent à l'entrée de personnes étrangères dans la fréquentation du Festival. Cependant, le surtitrage est uniquement proposé en français ; il limite en cela l'accès aux œuvres d'un point de vue linguistique. Il se développe peu à peu à travers les lunettes de sur-titrages expérimentées en 2015 et 2017 et adoptées en 2019 (coréen, arabe, etc.). Il s'agit d'une des raisons faisant que le public étranger est le moins représenté, même si la barrière de la langue n'est pas systématique (la danse est plus accessible à un public non francophone). Pour autant, nous observons une importante représentativité de spectateurs européens, une sous-population où les francophones sont les plus présents comme les suisses, les belges et les luxembourgeois.

L'Allemagne est également très représentée dans la distribution de la population festivalière européenne⁹⁹. Il y a une filiation connue entre l'Allemagne et le Festival d'Avignon (auteurs et metteurs en scène) ; la présence d'un artiste comme Thomas Ostermeier peut, par exemple, constituer un moteur pour les spectateurs allemands qui suivent l'activité de la Schaubühne. Cette filiation relève aussi de la relation au théâtre : le paysage du spectacle vivant est beaucoup plus proche dans sa structuration et ses esthétiques entre ces deux pays qu'avec les nations anglophones, notamment les États-Unis dont les artistes sont très peu présents à Avignon¹⁰⁰. Thomas Ostermeier est aussi un metteur en scène bilingue qui monte des pièces en français. Sa parole est récurrente et écoutée par le théâtre public (professionnels et grand public). Une veille sur Internet montre ainsi une présence médiatique touchant tant à ses propositions artistiques en tournées qu'à ses prises de positions sur la culture dans la société contemporaine, et le rôle politique du théâtre dans une période de tensions culturelles et économiques vives.

Il faudrait toutefois considérer à la hausse la part internationale du public du Festival d'Avignon dans la mesure où les questionnaires 2015-2018 n'ont été proposés qu'en français. Pour préciser la provenance des spectateurs étrangers, il conviendrait de travailler à partir des données de la billetterie ; des statistiques complémentaires pour une vision peut-être plus proche de la population festivalière en provenance de pays non limitrophes ou francophones. Les focus géographiques de 2014 à 2017 (Grèce, Argentine, Moyen-Orient, Afrique Sub-

⁹⁹ L'étude des données statistiques du site Internet du Festival que nous avons pu effectuer en 2015 et 2016 confirme d'ailleurs cette présence internationale plus européenne.

¹⁰⁰ Si des chorégraphes nord-américains ont été très présents un temps à Avignon, par exemple avec Merce Cunningham, il est vrai que le théâtre de cette région du monde est peu programmé, voire méconnu en Europe.

saharienne), de même que des œuvres comme la traduction de *Antigone* par le metteur en scène japonais Satoshi Miyagi, peuvent contribuer à la venue de spectateurs de ces régions du monde habituellement moins présents. En 2017, lors de cette *Antigone*, des délégations japonaises avaient fait le déplacement. De plus, comme l'a montré So-hee Han dans sa thèse en 2018, l'accueil de ces œuvres et leurs tournées contribue à la circulation d'informations sur le Festival dans le monde qui n'émanent plus seulement des organismes de tourisme, mais de la presse et des individus en faisant l'expérience, grâce au réseaux sociaux. So-hee Han montre qu'une participation au Festival s'inscrit aussi, pour ces publics asiatiques, dans un parcours plus large et dans un contexte touristique (celui des *tours operators* notamment). C'est d'ailleurs le terme de « tour » qui est mobilisé pour parler d'un voyage touristique en Europe. Le passage par Avignon peut être motivé par une volonté de découvrir les festivals (« IN » et OFF), et surtout la Provence, un territoire souvent idéalisé, avec ses emblèmes avec en tête de file la lavande. Le tourisme est donc lié à la participation internationale et il est à mettre en résonance avec le développement économique des pays concernés :

« Le tourisme vers l'Europe suscite l'attention de l'Asie de l'Extrême-Orient depuis la fin des années 80. Les touristes japonais sont venus en premier. Ensuite, les Coréens découvrent ce continent. Aujourd'hui, les Chinois arrivent. L'ordre de leur présence en Europe est lié également à l'évolution économique de chaque pays. Il est indispensable de comprendre l'économie pour parler du développement du tourisme » (Han, 2018 : 84).

Quant au OFF, force est de constater qu'il programme aussi des artistes internationaux et qu'à l'image du Fringe d'Édimbourg, il est attractif pour des spectateurs étrangers. Plus généralement, pour Céline Spinelli, l'un « des aspects les plus frappants des festivals est le rapport à l'internationalisation des pratiques et à la formation de réseaux de circulation » (Spinelli, 2018 : 28) dans la mesure où « les festivals répondent de façon plus spécifique à des dynamiques du monde contemporain et de la globalisation, phénomène que ces dispositifs sont eux-mêmes en mesure de renforcer » (Spinelli, 2018 : 28).

B. Structure socioprofessionnelle du public

1. Un public essentiellement diplômé de l'enseignement supérieur

Ces vingt dernières années, le public du Festival d'Avignon est majoritairement resté un public diplômé de l'enseignement supérieur ou, autrement dit, un public qui a effectué (ou qui est en train d'effectuer) une poursuite d'études après le baccalauréat (**tableau n°5**). Notons par ailleurs que si le Festival rassemble une population étudiante significative, dont le poids est plus important que dans la population française, ils sont étudiants de l'enseignement supérieur. Procéder par tris croisés permet une connaissance approfondie de cette répartition. Ce sont en

outre les spectateurs les plus âgés, voire même les publics retraités, qui constituent principalement la part des spectateurs non titulaires d'un diplôme de l'enseignement supérieur.

Tableau n°5 – Répartition des festivaliers en fonction de leur niveau de diplôme (2016-2018) :

Question : Quel est votre niveau de diplôme ?

	FDA16 (e)	FDA16 (%)	FDA17 (e)	FDA17 (%)	FDA18 (e)	FDA18 (%)
Non réponse	25	1,4	26	1,5	54	3,1
CE, BEP, CAP	21	1,1	24	1,4	24	1,4
Bac	81	4,4	93	5,3	79	4,6
Bac à Bac +3	280	15,3	262	14,8	258	15,0
Bac +3 à Bac +5	785	42,9	738	41,7	695	40,4
Supérieur à Bac +5	589	32,2	573	32,4	581	33,7
Ne souhaite pas répondre	47	2,6	54	3,1	31	1,8
Total	1 828	100,0	1 770	100,0	1 722	100,0

Résultats en pourcentages. Pourcentages en colonnes.

Il faut lire : En 2018, 40,4% des festivaliers enquêtés se déclarent diplômés au niveau Bac+3 à Bac+5.

Des tris croisés complémentaires indiquent également que ce sont les festivaliers locaux qui composent essentiellement la fraction des spectateurs les moins diplômés. Pour autant, la majeure partie des spectateurs locaux est titulaire d'un diplôme de l'enseignement supérieur. À l'inverse, la sous-population la plus diplômée est celle des publics internationaux. Il convient toutefois de corréliser cette caractéristique à d'autres éléments sociodémographiques. Nous savons que les niveaux de diplôme et de revenus tendent à se rejoindre : venir d'un autre pays induit des coûts plus conséquents que pour des spectateurs français, qui peuvent d'ailleurs organiser des séjours plus courts (moins de 5 jours) ; ce qui est moins évident pour des spectateurs séparés de la France par plus de kilomètres (Allemagne, Royaume-Uni, Asie, etc.)¹⁰¹. Ainsi, les plus de 65 ans sont à la fois les plus et les moins diplômés parmi les répondants. À l'inverse, la répartition des moins de 26 ans se polarise essentiellement entre Bac à Bac+3 (29,6% en 2016) et Bac+3 à Bac+5 (46,7% en 2016). Sur cette édition, les moins de 26 ans enquêtés sont pour près de 73% en cours d'étude et 27% en lien avec le marché du travail (en emploi ou en recherche d'emploi).

Une fois ces données établies et mises en relation, que nous dit *in fine* le niveau de diplôme des publics du spectacle vivant, le cas échéant du Festival d'Avignon ? Pourquoi cette

¹⁰¹ Malgré cela, des études récentes ont montré que la population française se dirige de plus en plus vers l'université et l'enseignement supérieur. Selon une étude de l'INSEE en 2013, 26,8% de la population française âgée de plus de 15 ans, et non scolarisée, était diplômée de l'enseignement supérieur, contre 23,6% en 2008. Cette enquête montrait aussi qu'en cinq ans, le taux de diplôme avait tendance à s'accroître.

caractéristique est-elle toujours interrogée dans les questionnaires sociologiques ? Autrement dit, de quoi est-elle aujourd'hui l'indicateur, voire le signe ? Si la connaissance du niveau de diplôme ne nous renseigne pas sur les compétences culturelles des spectateurs interrogés, compétences qui se construisent dans les expériences artistiques, au contact des œuvres (Leveratto et Jullier, 2010), depuis la construction d'une expertise relative à un goût pour telle ou telle forme, ou dans une dynamique d'Éducation Artistique et Culturelle, elle indique néanmoins que la culture est une pratique sociale, et parfois une préoccupation, qui n'irrigue pas de manière égale toute la population (depuis le niveau de qualifications professionnelles). Cet éloignement peut-être dû à des raisons pratiques (financières, contraintes professionnelles, géographique) ou symboliques (certains individus déclarant que la culture n'est pas pour eux).

S'il n'est effectivement pas possible de prétendre à une représentation égale, ou équitable par rapport à la répartition nationale, de tous les diplômés, et par extension de toutes les catégories socioprofessionnelles, dans un public, le monde de la culture et ses institutions se questionnent néanmoins sur la manière de rendre accessibles à tous les œuvres dans leur diversité, en revendiquant la culture comme service public ou culture commune, voire comme un droit. Dès lors, si le fait d'interroger le niveau de diplôme et les catégories socioprofessionnelles des festivaliers résulte d'abord d'une méthode d'enquête qui émane d'une tradition sociologique interrogeant les pratiques selon le positionnement d'un individu dans le champ social (en référence à *La Distinction* de Pierre Bourdieu), cela cristallise de surcroît l'attention témoignée au projet vilarien, ayant pour ambition de rassembler un public pluriel dans ses horizons sociaux, mais aussi des idées et des passions : « En fait, la communion du public tant espérée par Vilar se réalise : ce n'est pas sur l'origine sociale des festivaliers qu'elle se fait mais parce que ceux-ci ont en commun plus que la seule passion du théâtre ou, pour le dire autrement, leur seul intérêt pour le théâtre » (Ethis, Malinas et Zerbib, 2002 : 217).

Si la classification depuis le niveau de diplôme est réalisée selon des modalités générales, questionner directement la situation professionnelle permet d'interroger la mixité sociale et de comprendre comment le Festival d'Avignon s'adresse non pas à une « élite diplômée » ou au « monde de la culture », comme cela lui est parfois reproché, mais s'essaie à déployer le projet du théâtre populaire dans le contexte contemporain, un contexte socioculturel et économique largement dissemblable de celui des origines au sortir de la Seconde Guerre Mondiale.

2. Catégories socioprofessionnelles

2.1. L'horizon professionnel des spectateurs, un espace d'attente

L'idéal de la démocratisation culturelle est chaque année éprouvé au prisme de la participation au Festival d'Avignon : qui vient, dans quelles proportions, etc. Dans le sillage des enquêtes sur les pratiques culturelles, cet idéal de la culture pour tous est notamment évalué à partir de l'étude de la composition socioprofessionnelle des publics. En questionnant les horizons professionnels du public, il s'agit de comprendre comment le Festival répond dans le présent à l'ambition originelle du théâtre populaire et ce, alors même qu'il y avait « une ombre au tableau » dès l'époque de Jean Vilar : le 1% d'ouvriers. Avec les niveaux de revenus et de diplôme, le type d'activité professionnelle permet d'évaluer une mixité sociale et une représentation se rapprochant de la structure de la société. L'intérêt porté à la sociomorphologie est aussi symbolique. La question de « l'ouvrier », si elle se pose aujourd'hui différemment à l'échelle de la société, constitue encore une référence, voire une unité de mesure¹⁰², du projet de démocratisation culturelle au Festival. Lors de la conférence de presse en mars 2018, Olivier Py introduit sa prise de parole avec des données issues des enquêtes menées en collaboration avec le Laboratoire Culture et Communication, dont celles concernant la part d'ouvriers et d'employés, rassemblées pour arriver autour des 10%.

L'éducation populaire et le théâtre populaire portent un idéal républicain¹⁰³ car ils s'agit, selon les mots de Jean Vilar, de « rassembler et unir » la nation dans son ensemble. La présence de *l'ouvrier* a été rapidement placée au cœur du discours sur le théâtre populaire, et découle du travail de définition, entre *foule*, *peuple* et *populaire*. Plus qu'une catégorie socioprofessionnelle, *ouvrier* fonctionne comme un mythe tel que le conçoit Paul Veyne. Il ne convoque pas une forme de nostalgie, mais plutôt une « idéologie des origines »¹⁰⁴, ou une authenticité vis-à-vis du projet fondateur. Quant à la transmission de cette « idéologie des origines », elle repose sur des configurations institutionnelles (en disant que la composition du public du Festival doit refléter la composition de la société et que celui-ci s'adresse à tous), politiques (en revenant sur le fait qu'Avignon est le festival de la décentralisation et de l'invention des politiques culturelles), mais également interpersonnelles, donc générationnelles, le public portant un discours sur lui-même.

¹⁰² *Ouvrier* n'est pas désuet, mais il est aujourd'hui remplacé par d'autres qualificatifs à l'instar des *classes populaires*.

¹⁰³ Fleury (Laurent). 2006. *Le TNP de Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. « Res Publica », (p. 23).

¹⁰⁴ Veyne (Paul). 1983. *Les grecs ont-ils cru à leurs mythes*. Paris: Seuil, coll. « Des Travaux », p. 87.

Plus qu'ailleurs, il est question de la composition sociodémographique du public ; cette idéologie se voit ainsi mêlée à des récits qui s'appuient sur un vécu effectif ou sur sa seule connaissance grâce au témoignage. Il est par ailleurs important de rappeler que :

« Les échelles d'observation, tout comme les réflexions politiques qui les accompagnent ne sont pas les mêmes selon qu'on examine un équipement culturel qui fonctionne toute l'année sur un territoire donné ou un festival comme celui d'Avignon. Dans le premier cas, on lira les chiffres de fréquentation de cet équipement à l'aune de sa plus ou moins grande capacité à drainer des publics du territoire pour lequel il a été conçu (...). Dans le cas d'un festival, c'est la capacité à mobiliser un public autour d'une pratique et c'est le territoire de la pratique que l'on mesure et dans le cas du Festival d'Avignon, l'échelle devient celle de l'espace de la pratique du théâtre dans son ensemble, c'est-à-dire l'espace national » (Ethis, Fabiani, Malinas, 2008 : 79).

2.2. Situations professionnelles et des festivaliers d'Avignon : où en est l'idéal du théâtre populaire ?

Le talon sociologique a été construit en plusieurs niveaux afin d'avoir accès à diverses données sur la situation professionnelle. Entre 2016 et 2018, plus de 50% du public est actif, 29% retraité, 10% en cours d'études (sans compter les plus jeunes scolarisés), 4% en recherche d'emploi, 5% inactif ou dans une autre situation professionnelle. Remarquons d'ores et déjà que la moitié de la population enquêtée est en activité professionnelle : nous mesurons ici un engagement des spectateurs alors qu'une partie de leurs congés est consacrée à la culture. Même si, pour la plupart, les festivaliers sont actifs, il faut interroger plus spécifiquement leur répartition en fonction de leur catégorie socioprofessionnelle. Le **tableau n°6** a été établi depuis une classification élargie des catégories définies par l'Insee dans l'optique de constater des dynamiques plus détaillées. Les grandes catégories ont été regroupées dans la dernière colonne du tableau afin d'avoir une vision synthétique de la répartition des spectateurs avec ce critère.

Si la présence des cadres et des professions intermédiaires est la plus importante – et elle l'est au moins d'après les enquêtes depuis le début des années 2000 –, faisant naturellement écho au niveau de diplôme précédemment analysé, il n'en reste pas moins que la présence des employés (près de 7%), et plus particulièrement des employés de la fonction publique, ainsi que des ouvriers (2,3%) est elle aussi significative ; la part des ouvriers est en effet plus élevée en 2017 qu'en 2001, à sous-population comparable (« IN »). Les tris croisés nous permettent de constater à nouveau que la mixité sociale est plus importante à l'échelle régionale. Rappelons-nous aussi que l'éloignement géographique nécessite de plus grands moyens économiques pour un séjour. Enfin, bien qu'il y ait une représentation plus manifeste des professions de la classe moyenne supérieure, nous constatons en même temps une présence réservée de chefs d'entreprises ou encore de professions libérales ; les employés étant davantage mobilisés.

Tableau n°6 – Répartition des festivaliers selon leur catégorie socioprofessionnelle (2017) :

Question : Quelle est votre catégorie socioprofessionnelle ?

	Fréquence (%)	Recodage (%)
Non-réponse	3,5	3,5
Agriculteurs exploitants	0,2	0,2
Artisans, commerçants, chefs d'entreprise	2,7	2,7
Professions libérales et assimilés	9,2	9,2
Cadres de la fonction publique, professions intellectuelles et artistiques	26,6	37,1
Cadres d'entreprise	10,5	
Professions intermédiaires de l'enseignement, de la santé, de la fonction publique et assimilés	11,6	12,9
Professions intermédiaires administratives et commerciales des entreprises	1,3	
Employés de la fonction publique	4,6	6,9
Employés administratifs d'entreprise	1,7	
Employés de commerce	0,6	
Personnels des services directs aux particuliers	0,3	2,3
Ouvriers	0,2	
Contremaîtres, agents de maîtrise	0,8	
Techniciens	1,0	
Retraités	15,4	15,4
Étudiants	8,4	8,8
Élèves	0,4	
Inactif	1,0	1,0
Total	100,0	100,0

Résultats en pourcentages.

Il faut lire : En 2017, les employés de la fonction publique représentent 4,6% de la population enquêtée.

2.3. Le public étudiant

Le public étudiant est un des groupes dont la présence est structurante au Festival d'Avignon. Dans les années 60 les étudiants formaient l'un des groupes les plus actifs au sein du public, en témoignent l'étude de Janine Larrue. Pour autant, le rajeunissement des publics de la culture, la démocratisation et l'ouverture des lieux artistiques aux plus jeunes demeurent les axes vers lesquelles les politiques culturelles sont orientées. Les études sur les publics de la culture montrent que la part la plus conséquente des spectateurs, notamment pour le spectacle vivant, est vieillissante. Pour autant, les plus jeunes ne sont pas éloignés des lieux de culture, mais les pratiques culturelles tendent à se vivre non pas dans une exclusivité à la salle de spectacle, mais de manière diffuse et moins territorialisée, se réalisant à la fois dans les fréquentation de festivals, mais aussi en ligne à travers les contenus audiovisuels. Ainsi, si 19,9% des étudiants

enquêtés sont allés plus de 25 fois au théâtre au cours de l'année écoulée, 23,8% y sont allés moins de 5 fois. Les données produites en 2017 avec le projet GaFes permettent d'étayer le rapport des étudiants vis-à-vis des autres festivals : 18% de ces enquêtés ont ainsi assisté à deux festivals au cours des douze derniers mois (cette répartition est plus importante si nous nous référons aux enquêtes sur les publics des Trans Musicales de Rennes).

Dans ce contexte d'équivalence entre diversité générationnelle et bonne santé des structures culturelles, la question du public étudiant est centrale et tend à résumer tout un pan de la démarche de démocratisation culturelle à mener. Par ailleurs, la fracture générationnelle se conjugue avec la fracture territoriale ; se pose alors la question de l'auto-exclusion des lieux institutionnels. D'un point de vue géographique, à large échelle, 17,9% des étudiants enquêtés viennent de la ceinture régionale, 13,2% du Vaucluse et des Bouches-du-Rhône et 23,2% de Paris. Au reste, 12,6% viennent d'Île-de-France, 27,8% des autres départements et 3,5% d'autres pays. La relation entre le territoire immédiat et la fréquentation du Festival n'est notamment pas facilitée par la conjoncture du logement, les baux des studios étant le plus souvent de 10 mois, les étudiants doivent rendre leur logement pour la période estivale.

Le public étudiant constitue en lui-même une attente forte, et si les regards se portent encore beaucoup sur la représentation des publics ouvriers et des fractions sociales les moins favorisées économiquement et professionnellement, ce groupe fait aussi l'objet de nombreuses attentes car il renvoie à la jeunesse. Le Festival d'Avignon n'est pas exempt de ce questionnement sur la place des étudiants dans son public, d'autant plus qu'il est supposé être une institution exemplaire. La part du public étudiant y a connu des fluctuations, certaines étant en partie liées à la question même de la fidélité du public qui, naturellement, s'il est fidèle, vieillit avec son festival. Sur la période contemporaine, cette représentation se rapproche des 10%, une donnée qui ne concerne pas les jeunes de moins de 16 ans compte tenu des modalités de passation numérique des questionnaires sur la période 2015-2018.

La relation entre le Festival d'Avignon et le public étudiant est importante tant du point de vue de la vitalité générationnelle du public et son renouvellement que de la formation des publics de la culture et de ce que représente le Festival lui-même. Le temps des études est une tranche de vie significative quant à la construction de soi, l'affirmation de ses goûts artistiques, plus généralement de son autonomie. Dans sa thèse, la chercheuse en sciences de l'information et de la communication Stéphanie Pourquoier-Jacquain avait exploré cette période de vie comme

un « temps des possibles » et d'autonomie culturelle. Pour elle, le temps des études est « un marqueur de l'identité qui incite l'individu à percevoir en l'avenir, et à travers les valeurs qu'il retiendra de son expérience universitaire, l'importance du temps de formation comme celui de la construction de celui qu'il a envie de devenir » (Pourquier-Jacquin, 2015 : 415). Le temps des études est une phase liminaire dans un processus d'autonomisation et d'affirmation de soi, en formant de nouveaux cercles de sociabilité qui se rassemblent non plus autour de critères sociaux, mais avant tout autour de valeurs communes et de goûts. Il n'est ainsi pas surprenant que 55% des festivaliers étudiants de l'édition 2017 soient venus au Festival d'Avignon entre amis (près d'un quart sont aussi venus avec leur parents). Le Festival d'Avignon a par conséquent une résonance comme lieu de découverte et de formation de son autonomie culturelle. La période des études relève d'un prisme temporel fort pour comprendre la structuration d'une relation avec des œuvres et des institutions culturelles. Parmi les étudiants de l'édition 2017, 41,7% sont *primo-festivaliers* ; 45% sont venus pour la première fois entre 2007 et 2017 et 6% entre 1997 et 2007. Lors de leur venue, 64,2% ont vu moins de 5 spectacles, 26,5% entre 5 et 9 représentations au Festival d'Avignon (« IN ») et, en parallèle, 23,2% ont également vu entre 5 et 9 pièces dans le OFF. Quant à la durée de séjour, elle est pour 42,4% comprise entre 5 et 9 jours, à l'image de la durée moyenne à l'échelle de la population générale.

3. Structure du foyer

À partir de 2016, le talon sociologique a été enrichi en vue de définir de nouvelles façons d'appréhender l'activité professionnelle des spectateurs et l'accessibilité économique du Festival souvent mise en exergue. Les questionnaires de 2016 à 2018 interrogeaient ainsi les festivaliers sur leur niveau de revenus annuel net (avec une possibilité de ne pas répondre) (**tableau n°7**). Il existe en effet une image stéréotypée du public du Festival qui serait une élite intellectuelle et économique, une classe privilégiée. Or, les données recueillies rendent compte d'une représentation relativement équitable entre les différentes tranches de revenus dans la population enquêtée, la plus représentée étant celle associée à la classe dite moyenne ; les 36-56 ans sont majoritairement situés dans cette tranche de revenus.

Tableau n°7 – Répartition des publics en fonction du niveau de revenu annuel net (2016-2018) :

Question : Quel est votre niveau de revenu annuel net ?

	FDA16 (e)	FDA16 (%)	FDA17 (e)	FDA17 (%)	FDA18 (e)	FDA18 (%)
Non réponse	67	3,7	70	4,0	82	4,8
Moins de 10 000 euros	109	6,0	120	6,8	123	7,1
Entre 10 001 et 20 000 euros	167	9,1	188	10,6	201	11,7
Entre 20 001 et 30 000 euros	390	21,3	357	20,2	328	19,0
Entre 30 001 et 40 000 euros	288	15,8	297	16,8	280	16,3
Entre 40 001 et 50 000 euros	163	8,9	172	9,7	163	9,5
Plus de 50 000 euros	266	14,6	244	13,8	270	16,0
Ne souhaite pas répondre	378	20,7	322	18,2	275	16,0
Total	1 828	100,0	1 770	100,0	1 722	100,0

Résultats en pourcentages. Pourcentages en colonnes.

Il faut lire : En 2018, 19% des festivaliers enquêtés déclarent avoir un revenu annuel net compris entre 20 001 et 30 000 euros.

En complément, des tris croisés montrent que les revenus les plus modestes sont moins rattachés aux tranches d'âges intermédiaires qu'aux cohortes des plus jeunes et des plus âgés. La situation financière des moins de 26 ans s'explique en partie par le fait que près de 70% sont en cours d'études. Les revenus les plus élevés sont quant à eux liés aux plus de 56 ans. Il n'existe cependant pas de corrélation entre le niveau de revenus et la durée de séjour ou le nombre de spectacles vus durant une édition. Le croisement entre le niveau de revenu et la durée de séjour laisse néanmoins envisager que les spectateurs rémunérés annuellement moins de 10 000 euros, dont on sait qu'ils sont essentiellement étudiants, sont ceux qui restent plus de 25 jours au Festival. Nous faisons l'hypothèse que si ces spectateurs participent au Festival par goût du théâtre, ils conjugueraient aussi cette pratique à un emploi saisonnier, les festivals (« IN » et OFF) exerçant des externalités positives sur le territoire quant à l'employabilité estivale, surtout pour des postes du tertiaire (accueil, billetterie, logistique). Aussi, s'il existe une forme de sur-sélection du public au niveau du diplôme, il n'existe guère de sur-sélection du public d'un point de vue économique. Ce sont effectivement les classes moyennes et les classes moyennes supérieures qui constituent la part principale du public d'un point de vue économique.

Le talon sociologique a également été complété en 2017 avec des informations sur la composition du foyer, c'est-à-dire sur la présence d'enfants et leur âge. Ces données éclairent notamment la plus faible participation des 36-45 ans au Festival, déjà identifiée. Ainsi, 56,4% des enquêtés déclarent avoir des enfants en 2017 et 51,5% en 2018. Les réponses des enquêtés

mettent par ailleurs en exergue que la plupart des spectateurs qui sont parents, et qui se rendent au Festival, ont des enfants qui ne sont plus en bas-âge, voire qui ne sont plus scolarisés dans le secondaire (de plus de 18 ans). En 2017, 36,2% des festivaliers parents ont des enfants de plus de 26 ans et 13% de 20 à 25 ans. Il n'est en revanche pas anecdotique de voir des familles au Festival. Une enquêtée interrogée par entretien l'été 2015 racontait que ses parents et son frère avaient pour habitude de venir voir des pièces ensemble, et pas seulement à la Cour d'honneur. De la même manière, une enquêtée retraitée interrogée en 2017 nous expliquait être venue très longtemps avec ses petits-enfants et avoir ensuite inscrite sa petite-fille aux Ceméa.

C. Grand public et public professionnel

1. Description des tensions récentes

Le Festival d'Avignon est un espace de formation des publics, notamment si nous tenons compte de la place accordée à la découverte théâtrale et aux débats publics. Il est aussi un événement où se rassemblent des professionnels de la culture pour se rencontrer et échanger sur des pratiques et problématiques qui traversent leur champ d'activité. À ce titre, le Festival d'Avignon est un rendez-vous de la *profession*, sans être pour autant un *festival professionnel*, comme l'est le Festival de Cannes. À l'instar des Rencontres Trans Musicales de Rennes, parce qu'il est un festival de création, le Festival d'Avignon réunit des programmeurs et des équipes des institutions qui vont accueillir des spectacles en tournées, mais aussi des professionnels de la culture participant à des débats sur l'actualité de leur secteur. Depuis plusieurs décennies, et notamment la période de professionnalisation du secteur artistique et culturel, des tensions existent cependant pour le grand public. Les observations participantes menées aux abords de la billetterie avant et pendant le Festival permettent de saisir sur le vif des paroles de festivaliers relatifs à la présence des professionnels, dont certaines deviennent récurrentes.

Par exemple, lorsque certains spectacles sont attendus ou acclamés par le public, les réservations, pourtant régulées par le Festival, se font massivement. C'est à ce moment-là que nous isolons ce qui relève des « coups de gueule » de spectateurs n'ayant pas pu avoir de places, des prises de paroles publiques (*voix*) qui ne sont des déceptions grimées en colère, voire parfois des abandons le temps d'une édition (*exil*). Parmi les reproches les plus systématiques vient le fait que les professionnels bénéficieraient des meilleures places : « toutes les places sont données aux professionnels », « il n'y a jamais de places pour le public *lambda* », « les meilleures places ne sont pas pour le grand public » (propos rapportés). Tout comme l'image d'un « public parisien

surdiplômé travaillant dans la culture » est l'un des stéréotypes à la vie dure, l'image d'un public professionnel prenant trop de places est persistante. Les études par questionnaires donnent toutefois matière à relativiser cette présence : il existe effectivement une répartition stable entre le grand public et le public professionnel qui est de l'ordre de 80/20, au moins depuis l'enquête 2015. D'autre part, la relation avec les professionnels est depuis longtemps conflictuelle lorsqu'on pense au peu d'attention portée à la presse critique pendant le Festival. Les critiques qui comptent sont avant tout celles des autres festivaliers, et non des journalistes. Étant au fait de cette tension vive et ranimée à chaque ouverture de la billetterie, le Festival d'Avignon avait fait le choix de procéder à une réhabilitation de l'activité de la profession du secteur culturel. Dans le programme 2018, le Festival consacre une double page où se déploie un discours explicatif du rôle de ces publics pour les productions, les tournées, la valorisation à l'international des créations et du Festival, et plus généralement l'économie du spectacle vivant.

2. Pratiques festivières : quelles convergences, quelles dissemblances ?

En 2017, les festivaliers déclarant venir à Avignon pour des raisons professionnelles sont pour la plupart de Paris (32,7%) et des autres départements (27,2%). Cette représentativité confirme l'hypothèse selon laquelle le Festival d'Avignon serait un temps de rassemblement des professionnels de la culture. À l'inverse, seuls 4,7% des spectateurs venant au Festival pour des raisons professionnelles sont du Vaucluse et des Bouches-du-Rhône. Cette faible représentation peut s'expliquer de deux manières : les professionnels de la culture locaux viennent au Festival, mais non pas dans une perspective liée à leur activité professionnelle ; cette faible représentation peut être liée au peu d'équipements culturels sur ces territoires. En effet, mis à part le CDN de La Criée et les scènes nationales de La Garance à Cavillon et du Merlan à Marseille, ainsi que les scènes conventionnées d'Arles et de Nîmes, le territoire est peu pourvu en équipements de la décentralisation au regard de la place de la culture l'été, générée par différents festivals (Avignon, Aix-en-Provence, Marseille, Arles, etc.). La carte des CDN produite par le Ministère de la Culture et de la Communication, montre en effet que le sud de la France est peu équipé en comparaison avec les régions du nord.

Quant aux pratiques festivières, les publics venant à Avignon pour des raisons professionnelles sont 21,7% à y rester moins de 5 jours, 44,5% entre 5 et 9 jours et 10,4% plus de 25 jours. Seuls 5,1% ont une durée de séjour comprise entre 15 à 19 jours. De manière générale, cette sous-population tend à rester plus longtemps au Festival. S'il n'y a pas de

distinction significative entre le nombre de spectacles vus dans le « IN » et le OFF avec le grand public (même si, dans la mesure où ils y sont plus longtemps, ils peuvent y voir davantage de spectacles), il existe des distinctions quant à la construction du séjour. Les publics professionnels sont ainsi moins nombreux à se rendre au feuilleton théâtral au jardin Ceccano.

L'une des fortes distinctions s'observe plus particulièrement en dehors du Festival. Les professionnels ont en effet des pratiques de sorties au théâtre plus soutenues : 39% d'entre eux disent être allés plus de 25 fois au théâtre au cours des douze derniers mois contre 9,7% des festivaliers n'étant pas venus à Avignon pour des raisons professionnelles. Il en va de même pour les spectacles de danse. Cela est d'autant plus important lorsque nous savons que la population se déclarant ici professionnelle représente moins de 20% du public enquêté. Il n'existe cependant pas de forte distinction quant à la pratique de visionnage de captations, si ce n'est que ces professionnels les regardent moins à la télévision que le grand public.

En 2017, parmi les festivaliers professionnels, 22,4% déclarent participer aux Ateliers de la pensée et 18,5% à la semaine professionnelle (les débats organisés au cloître Saint-Louis par la Maison Professionnelle du Spectacle Vivant). Pour la population enquêtée dans son ensemble, la répartition est comparable pour les rencontres du site Pasteur, mais elle est beaucoup moins importante pour les rencontres du cloître Saint-Louis (3,9% en 2017 et 6,4% en 2018). Le Festival d'Avignon est un moment de synchronisation entre professionnels du secteur qui se retrouvent pour des débats publics, mais aussi pour des réunions entre partenaires culturels. Cette dimension est significative : un festivalier comédien, fréquentant davantage le OFF, confiait ainsi qu'il avait « rencontré autant de programmateurs en trois jours qu'en six mois. Alors que, tu vois, j'habite Paris. Donc en fait, ça concentre et ça provoque du croisement » (extrait entretien E33 (1)). Le grand public d'Avignon est relativement à l'écoute des problématiques qui traversent ce champ d'activité, mais il concentre principalement son attention sur les débats où les artistes sont invités à prendre la parole, que cela concerne une œuvre ou une question sociétale. En cela, pour le grand public, le Festival est aussi un temps de synchronisation pour prendre le pouls de la création, de la vitalité du secteur, de ses perspectives mais aussi de ce que les artistes ont à dire sur la société. Un festivalier décrit les rencontres publiques du Festival comme un espace où émergent « chaque fois des idées neuves qui ouvrent la porte sur des thèmes » pour lesquels ils n'ont « pas trop le temps pendant l'année » (extrait d'un questionnaire 2015).

III. FRÉQUENTATION, RYTHMES ET RELATIONS : LE FESTIVAL D'AVIGNON COMME SÉQUENCE DE FORMATION DES PUBLICS

Depuis plus de dix ans, l'État, les collectivités territoriales et des acteurs du champ artistique développent une politique culturelle et éducative, pensée dans un même mouvement et dans une approche recherchant une égalité territoriale, prenant en même temps en compte les spécificités propres à chaque territoire. L'Éducation Artistique et Culturelle (EAC) est une politique nationale, notamment suivie par ses deux ministères de tutelle, la Culture et l'Éducation. En vue de faire de l'EAC un souci de service public, un conseil national a été mis en place en 2005 : le Haut conseil à l'Éducation Artistique et Culturelle (HCEAC) assuré d'une composition représentative (État, collectivités territoriales, acteurs culturels, parents d'élèves).

Traduction contemporaine du projet de démocratisation culturelle, l'Éducation artistique et culturelle¹⁰⁵ telle qu'elle est aujourd'hui portée institutionnellement se formalise par une structuration tripartite, notamment présentée dans la « Charte pour l'Éducation Artistique et Culturelle » signée entre son Haut Conseil et les ministères de la Culture et de l'Éducation Nationale en juillet 2016 au Festival d'Avignon. L'Éducation Artistique et Culturelle se définit ainsi par la complémentarité de l'apprentissage de références culturelles et la fréquentation des œuvres, la pratique artistique et la rencontre avec des artistes. Elle embrasse toutes les formes artistiques, des arts vivants au cinéma, en passant par les arts visuels et le patrimoine, et a pour ambition d'accompagner la formation de l'individu tout au long de la vie, avec un ancrage fort au cours de la scolarité, grâce à des Parcours d'Éducation Artistique et Culturelle, mais aussi dans le temps des études supérieures. Cette démarche d'EAC comme service public s'inscrit dans la filiation du modèle de soutien de l'État envers la culture en prenant un nouvel appui sur l'institution qu'est l'école républicaine. Aspiration de nombreux acteurs des mouvements d'éducation populaire dès le début du XXe siècle, un dialogue resserré entre culture et éducation s'opère peu à peu, même si, pour Jean Caune, ce dernier a connu des échecs par le passé. Nous l'avons vu, le souci de rapprochement entre culture et éducation émane d'une institutionnalisation progressive de la reconnaissance de la culture comme matière première de la construction de soi et de la vie en société. Cette dynamique d'EAC se retrouvait déjà dans certains festivals, avant qu'elle ne prenne le nom que nous lui connaissons aujourd'hui, et s'est aussi forgée au contact de ces expérimentations (Ethis, Malinas et Guillou, 2018).

¹⁰⁵ Voir la notice : publicationnaire.huma-num.fr/notice/education-artistique-et-culturelle/

Compte tenu de son histoire idéologique, le Festival d'Avignon est un événement pertinent pour interroger les pratiques culturelles mais aussi le rapport à la culture depuis son apprentissage et sa pratique dans le cadre scolaire, dépassant la seule question du capital culturel. Comme le Festival d'Avignon, l'Éducation artistique et culturelle est liée à l'idée de rencontre (rencontre avec une forme artistique, avec une œuvre, avec des artistes, avec d'autres spectateurs, etc.). La représentation des différentes générations au sein du public du Festival, conjuguée à l'engagement de ce public pour la culture, en fait de surcroît un terrain adapté pour mesurer et comprendre les pratiques culturelles et festivières au prisme de l'EAC. L'espace des actions culturelles du Festival d'Avignon ¹⁰⁶ permet de s'intéresser doublement à l'expérimentation de ces dispositifs, à la fois dans le temps scolaire et sur le terrain festivalier.

A. Avant Avignon : l'EAC dans les parcours de spectateurs

1. L'EAC à l'école et disparités générationnelles

Le **tableau n°8** nous renseigne sur l'accès à la culture qu'a pu connaître le public du Festival à l'école. Le premier constat est qu'une part conséquente du public a bénéficié d'un dispositif s'apparentant à l'EAC au moins une fois au cours de sa scolarité. Le second est celui de la prédominance de l'apprentissage sur la pratique artistique, mais aussi sur la rencontre avec des artistes, *in fine* la moins partagée. Rappelons qu'une démarche d'EAC telle qu'elle s'entend aujourd'hui n'est pas seulement l'expérimentation de l'une de ces activités, mais une conjugaison des trois, pouvant être mis en dialogue avec le programme scolaire.

Tableau n°8 – L'Éducation Artistique et Culturelle dans le parcours des festivaliers (2017-2018) :

Question : Dans le cadre de votre scolarité et de vos études, avez-vous :

	FDA17 (e)	FDA17 (%)	FDA18 (e)	FDA18 (%)
Non réponse	69	-	65	-
Pratiqué une activité artistique	787	44,5	833	48,4
Rencontré un ou des artistes	617	34,9	633	36,8
Reçu des enseignements sur la culture	909	51,4	936	54,4
Aucune de ces propositions	513	29,0	460	26,7
Total / interrogés	1 770	159,7	1 722	

FDA17 : Interrogés : 1 770 / Répondants : 1 701 / Réponses : 2 826 ; Pourcentages calculés sur la base des interrogés

FDA18 : Interrogés : 1 770 / Répondants : 1 701 / Réponses : 2 862 ; Pourcentages calculés sur la base des interrogés

Il faut lire : En 2017, 44,% des festivaliers enquêtés ont déclaré avoir déjà pratiqué une activité artistique à l'école.

¹⁰⁶ Des initiatives comme la Web-TV, le jumelage avec des établissements scolaires intégrés au Réseau d'Éducation Prioritaire REP+, le dispositif Lycéens en Avignon, les rencontres avec les artistes, le feuilleton théâtral qui associe des artistes et des amateurs ou encore le spectacle en itinérance.

Si la répartition entre les différentes pratiques composant un dispositif d'Éducation Artistique et Culturelle ne fait pas l'objet d'écarts conséquents, il n'en reste pas moins qu'une fois posée la question de l'âge, cette répartition s'en trouve bouleversée et des disparités marquées sont identifiables. Les spectateurs de moins de 26 ans sont ceux ayant le plus bénéficié d'actions relevant de l'EAC. À l'inverse, ce sont les plus de 66 ans qui en ont été les plus éloignés. Cette différence entre deux générations tient pour beaucoup à la restructuration des programmes pour faire entrer l'expérience artistique dans le parcours scolaire non plus comme une option ou comme une activité liée au bon vouloir d'un enseignant sensible à la question artistique. L'autre spécificité générationnelle est l'importance de l'écart entre les enseignements sur la culture (activité dominante) et la rencontre avec des artistes (la plus rare). Bien qu'il existe des disparités d'accès aux dispositifs d'EAC en fonction d'autres critères sociodémographiques, le prisme de l'âge reste le plus pertinent pour les mesurer. Parmi les festivaliers n'ayant pas eu accès à une expérience relevant de l'EAC à l'école, 2,3% ont moins de 26 ans et 29% ont entre 56 et 65 ans.

Une analyse plus approfondie de ces données permettrait également de définir s'il existe une relation de dépendance significative entre la pratique d'activités relevant de l'EAC dans le parcours scolaire et la fréquence de sorties culturelles, qui peut néanmoins varier selon la forme artistique. Enfin, si une partie des résultats des enquêtes nous renseigne sur les pratiques artistiques en amateur, cette section consacrée à l'EAC permet aussi d'identifier une dynamique depuis le cadre scolaire dans la poursuite d'une pratique artistique. Ainsi, 39,2% des enquêtés déclarent avoir conservé une activité artistique après l'avoir pratiquée à l'école.

2. Références culturelles en mémoire

Les références littéraires (59,9%) et théâtrales (42,8%) sont celles qui sont déclarées comme étant les plus gardées en mémoire par le public du Festival d'Avignon (FDA18) ; les classiques occupent une place importante dans ces références. En 2017, lorsque la question a été posée pour la première fois, les références les plus récurrentes étaient liées au théâtre classique (Corneille, Racine, Molière, Shakespeare, Antigone) et plus générale (histoire de l'art, musique), sûrement en raison de leur caractère académique.

La question posée sur le fait de garder en mémoire une référence artistique en particulier ne doit pas être confondue avec l'idée que cette référence compte. Mais finalement, pourquoi

une connaissance rencontrée pendant la scolarité, ou plus généralement il y a longtemps, est-elle, plus qu'une autre, restée en mémoire ? Plusieurs éléments de réflexion appartenant à l'anthropologie de la mémoire permettent de répondre partiellement à cette question que nous explorerons plus amplement dans le cinquième chapitre. La persistance d'une information dans la mémoire d'un individu, ou d'un groupe formé à partir de caractéristiques ou pratiques partagées, répondrait autant à des processus cognitifs que sociaux. L'anthropologie de la mémoire pose notamment la question de ce que Susan Blackmore a désigné comme la « mémorabilité » des informations. Cette approche est basée sur l'idée que certaines structures contribuent à une meilleure empreinte de souvenirs ou de connaissances dans la mémoire, à l'image des structures narratives. D'un autre côté, l'intrication entre mémoire et identité serait telle qu'elle serait une composante déterminante de cette mémorabilité à l'échelle individuelle. Pour l'anthropologue Joël Candau, il n'y a d'ailleurs « pas lieu de distinguer mémoire et identité tant les deux notions sont liées » (Candau, 2005 : 114). Enfin, nombreuses sont les études sur la mémoire qui insistent sur l'idée de « choc émotionnel » dans la formation de la mémoire à long terme. Si une expérience esthétique peut être plus à-même de susciter un choc émotionnel compte tenu de la dimension spectaculaire qu'elle peut dégager, une référence culturelle peut aussi, à un moment du développement de l'individu, être une interpellation cognitive forte, encore plus si elle est accompagnée ou fait l'objet d'un accompagnement.

Pour autant, cette mémorabilité n'est pas immuable. Elle peut se dégrader, s'oublier progressivement, se modifier ou encore s'enrichir au gré des expériences qui en permettent une actualisation. Celle-ci se formalise notamment par le fait d'aller au théâtre, de lire ou tout simplement d'avoir des pratiques culturelles. Les mises en scène contemporaines des textes du répertoire dramatique, de même que les retraductions, sont autant de (re)découvertes de références que nous avons pu rencontrer dans d'autres contextes, scolaire ou non. Une référence classique ne chasse pas une contemporanéité : Thomas Ostermeier monte par exemple de nombreux textes classiques (*La mort de Danton* en 2001, *Hamlet* en 2008, *Richard III* en 2015 au Festival ou encore *La Mouette* en 2016, *La Nuit des Rois* en 2018 pendant la saison théâtrale), mais il est décrit comme un artiste faisant acte d'une démarche contemporaine.

3. Pratiques artistiques en amateur

La pratique spectatorielle, au cœur des pratiques culturelles, s'accompagne pour 65% des festivaliers de pratiques artistiques en amateur qui touchent en premier lieu au spectacle vivant

(théâtre, danse, musique), même si elle concerne aussi les arts plastiques, l'écriture et la photographie, une pratique plus ordinaire, que Bourdieu n'hésitait pas à qualifier *d'art moyen*, et démocratisée avec les outils numériques (appareils photos, *smartphones* et autres écrans nomades). Actifs en tant que récepteurs, les publics du Festival d'Avignon le sont aussi lorsqu'il s'agit de se mettre en posture de création. Pratiquer une activité en amateur suggère un attachement plus fort envers une forme artistique, en prolongeant non seulement une expérience esthétique en tant que spectateur, mais en devenant soi-même en posture de création ou de performance. Patrice Flichy, Professeur de sociologie, proposant une analyse de la *Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, qualifie la posture de l'amateur comme relevant d'une « réception créatrice » (Flichy, 2010 : 13). Les pratiques artistiques amateurs permettent de surcroît à l'individu de devenir un « expert-spécialiste », voire un « expert par expérience » ; et de rajouter que « Bien entendu, les pratiques amateurs n'ont pas attendu l'ère numérique pour se développer : elles accompagnent le mouvement d'industrialisation et de professionnalisation de la seconde moitié du XIXe siècle » (Flichy, 2010 : 14).

Pratiquer est une manière d'apprendre tout au long de la vie et d'enrichir une expérience spectatorielle préalable à partir d'une expérience corporelle propice à une appréhension élargie et une réception sensorielle plus importante. Jean-Marc Leveratto, dont la démarche relève de l'anthropologie culturelle, définit d'ailleurs l'expérience esthétique comme une expérience du corps. Expérimenter par soi-même une forme artistique engage à un autre niveau de lecture et une autre appréhension des œuvres vues dans un contexte spectatorial. Une expertise s'élargie car elle est façonnée par une identification plus corporelle à l'artiste. La pratique artistique, quels qu'en soient le degré et la fréquence, relève non seulement de convictions intimes, relatives et argumentées au sein de carrières de spectateurs, mais aussi d'une affirmation identitaire publique, pouvant participer à rendre plus légitimes des goûts et des pratiques. Les festivaliers âgés de moins de 26 ans sont nombreux à pratiquer une activité artistique en amateur : en 2017, ils ne sont que 18% à ne déclarer aucune pratique alors que cela concerne plus de 48% des plus de 65 ans. Ces activités menées le plus souvent en groupe amènent à expérimenter autrement un goût pour une forme artistique et constituent des espaces de sociabilités ; il y a une construction identitaire grâce à la pratique, et la pratique avec des pairs.

Les pratiques amateurs peuvent également être rapprochées de la recherche de contenus produits aussi par des amateurs. 12,5% des enquêtés déclarent par exemple lire des blogs culturels, un support émergent de diffusion de l'information et de notoriété dans le spectacle

vivant. Les blogs sont initialement tenus par des amateurs des arts de la scène qui, progressivement, se professionnalisent, et sont considérés comme tels par les institutions culturelles (accréditations, invitations, etc.). Ces dernières années ont été marquées par la recrudescence de bloggeurs qui peuvent devenir des influences importantes sur la toile, et exercent et diffusent leur activité par l'intermédiaire de Twitter et d'un blog. C'est peut-être la dimension d'amateur qui engage le public à suivre ces spectateurs, les critiques de la presse traditionnelle étant peu considérées pendant le Festival d'Avignon.

B. Relations au Festival d'Avignon : devenir festivalier

1. Fréquence, assiduité et fidélité : la question de la durée et de l'intensité

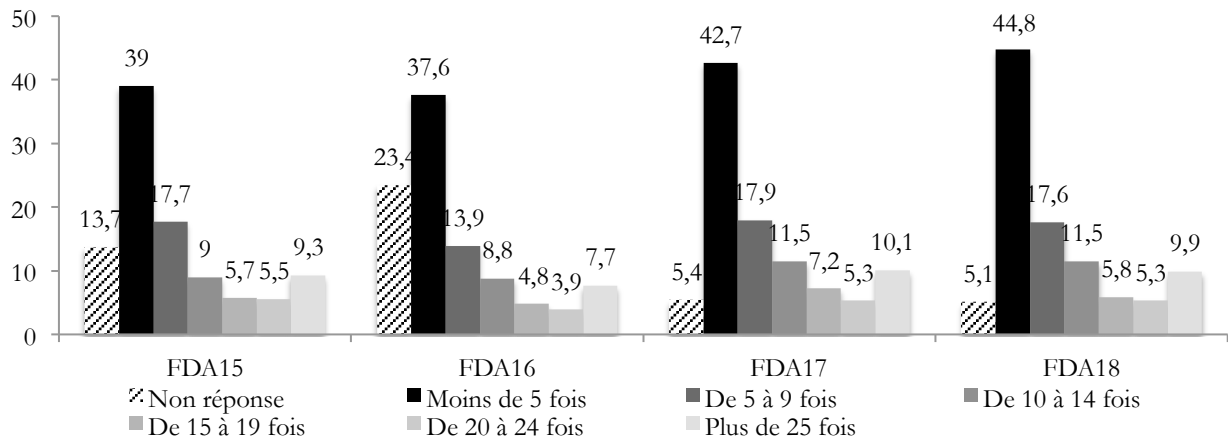
1.1. Définition des outils de caractérisation des rythmes festivaliers

Si la régularité concourt à la définition de la forme festival, qu'en est-il du statut de festivalier, autrement dit des individus dont la participation enclenche l'événement ? Quelle récurrence serait suffisante pour être effectivement considéré comme festivalier ? Fréquentation, assiduité et fidélité sont des concepts-outils pour décrire des modes de relation au Festival d'Avignon dans le temps, qu'il s'agisse d'un temps court ou long, de séquences festivières espacées ou d'un enchaînement des campagnes festivières. La fréquence constitue l'unité de mesure la plus descriptive et, en cela, la plus objective, même si cette donnée reste estimée. Par fréquence, nous entendons le nombre de venues au Festival d'Avignon qu'un enquêté déclare, ou pour le dire plus simplement, le nombre d'éditions auxquelles il a participé. L'assiduité renvoie à une pratique où l'estivation est faible, c'est-à-dire où l'intervalle entre deux éditions est inexistant ou peu important. Quant à la fidélité, elle convoque une relation dans le temps long, une fréquentation qui s'étire dans la durée. Elle n'implique pas forcément l'assiduité, donc des retours fréquents et rapprochés, mais plutôt une participation prenant racine dans des parcours de vie. Une fidélité assidue existe aussi et convoque dès lors un engagement exceptionnel puisqu'intense et durable :

« 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. La singularité commune des spectateurs d'Avignon, on l'aura compris, c'est d'être à la fois fidèles et assidus, une singularité qui consacre, là bien plus qu'ailleurs, le public du Festival en public expert » (Ethis, 2008 : 62).

Graphique n°2 – Nombre de venues au Festival d'Avignon (2015-2018) (1) :

Question : Combien de fois êtes-vous venu(e) au Festival d'Avignon (indiquez zéro si c'est la première fois que vous venez)?



Il faut lire : En 2018, 17,6% des festivaliers enquêtés sont venus entre 5 et 9 fois au Festival d'Avignon (« IN »).

Ensemble, *fréquence*, *assiduité* et *fidélité* éclairent et distinguent des carrières festivalières. Le **graphique n°2** rend plus particulièrement compte de la fréquentation du Festival. La présence progressivement accrue des primo-festivaliers et des non initiés est la tendance la plus stable sur ces quatre dernières années : la représentation de ceux ayant participé à moins de 5 éditions du Festival passe de 39% en 2015 à 37,6% en 2016, 42,7% en 2017 jusqu'à 44,8% en 2018. À l'instar des éditions antérieures à 2015, la part des primo-festivaliers, celles et ceux qui viennent à Avignon pour la première fois, correspond à 18% de la population enquêtée. Les entretiens auprès des festivaliers soutiennent l'idée selon laquelle ils tendent à estimer le nombre d'éditions auxquelles ils ont participé soit depuis le souvenir des pièces qu'ils ont vues, et qui les ont marqués, soit en se demandant quelles années ils ne sont pas venus à Avignon et pour quelles raisons. Élément également notable entre 2015 et 2018, le taux de non-réponse a considérablement diminué, ce qui permet de gagner en précision.

1.2. Assiduité et fidélité : sur la question des degrés d'intensité

L'assiduité et la fidélité, bien que les structures rythmiques qui les caractérisent soient distinctes, traduisent des attachements à l'événement.

« Ce qu'il s'agit de comprendre et de retenir ici tient en définitive à ce que permet de découvrir la forme festival en tant qu'événement qui a lieu chaque année au même moment : on pratique le festival doté d'une fidélité et d'une assiduité qui définissent notre identité de spectateur dans le temps. Cette identité de spectateur est, en effet, animée d'un rythme de fréquentation constant repérable par l'estivation soit donc la période que nous laissons entre deux festivals. Cette période constante nous permet de « lire » dans la durée la relation effective que chaque spectateur peut avoir d'une intensité de la pratique. Corollairement, on peut dire que c'est par l'entremise du phénomène festival que cette intensité de la pratique devient observable » (Ethis, Fabiani et Malinas, 2008 : 106).

Bien qu'elles soient deux dynamiques différentes, l'assiduité et la fidélité vis-à-vis du Festival peuvent être appréhendées depuis une mise en relation entre la fréquence, telle qu'elle a été décrite ci-avant, et des critères relevant de facteurs sociomorphologiques à l'instar de l'âge des festivaliers (**tableau n°9**). Si l'entrée dans la pratique festivalière n'est pas exclusive au public jeune, la fidélité envers le Festival n'est pas, de fait, le pli des générations âgées. Naturellement, plus un spectateur avance en âge, plus il peut avoir eu l'opportunité de participer à un grand nombre d'éditions. Pour autant, 5,4% des spectateurs de l'édition 2015 alors âgés de moins de 26 ans avaient déjà participé à plus de 10 éditions du Festival d'Avignon, ce qui laisse présager une pratique alors accompagnée, en famille, mais qui est peut-être devenue plus rapidement autonome. À l'inverse, un quart des plus de 65 ans est venu moins de 5 fois. S'il existe une corrélation entre l'âge et la fréquentation du Festival dans le temps, celle-ci n'en reste pas moins un lien qui, seul, est insuffisant pour décrire l'attachement envers l'institution.

Tableau n°9 – Nombre de venues au Festival d'Avignon en fonction de l'âge en 2015 :

	Moins de 5 fois	De 5 à 9 fois	De 10 à 14 fois	De 15 à 19 fois	De 20 à 24 fois	Plus de 25 fois	Total
Moins de 25 ans	79,7	14,8	4,6	0,4	0,4	-	100,0
De 26 à 35 ans	66,1	20,8	7,8	2,0	1,2	2,0	100,0
De 36 à 45 ans	43,8	27,7	15,7	7,7	3,8	1,3	100,0
De 46 à 55 ans	36,7	23,9	14,9	8,0	9,0	7,6	100,0
De 56 à 65 ans	33,4	22,8	7,9	8,7	11,1	16,1	100,0
Plus de 65 ans	25,1	12,5	12,1	11,1	9,0	30,1	100,0
Total	45,2	20,6	10,4	6,7	6,5	10,6	100,0

*Khi²=428,1 ddl=25 p=0,001 (Très significatif) V de Cramer=0,224 – Résultats en pourcentages. Pourcentages en lignes.
Il faut lire : En 2015, 4,6% des festivaliers de moins de 25 ans ont participé au Festival d'Avignon entre 10 et 14 fois.*

Pour explorer cette dimension de fidélité, le **tableau n°10** donne à voir la continuité d'une pratique, de la première fois d'un festivalier jusqu'à sa participation de 2017. Sa lecture nécessite quelques précautions car il n'indique pas le nombre de primo-festivaliers par période/mandat. Il indique plutôt l'année de la première fois des festivaliers présents lors de l'édition 2017. Le découpage par mandats a été choisi non pas dans une logique d'opposition des directions, mais dans un souci de prendre en compte les temporalités de chacune et leur effet de « cadre social de la mémoire » pour le public du Festival d'Avignon ; car s'il permet un découpage régulier du temps, ce mode d'organisation des données autorise également un découpage en cohérence avec le cadre temporel de l'expérience du Festival d'Avignon, qui l'ancre alors moins dans une perspective historique que mémorielle, donc sociale.

Tableau n°10 – Année de la première fois au Festival d'Avignon pour les festivaliers de 2017 :

	Effectifs	Fréquence (%)
Avant 1971 (Jean Vilar)	101	6,5
De 1971 à 1979 (Paul Puaux)	121	7,8
De 1980 à 1984 (Bernard Faivre d'Arcier)	93	6,0
De 1986 à 1992 (Alain Crombecque)	123	7,9
De 1993 à 2003 (Bernard Faivre d'Arcier)	256	16,5
De 2004 à 2007 (Hortense Archambault et Vincent Baudriller)	134	8,6
De 2008 à 2013 (Hortense Archambault et Vincent Baudriller)	262	16,8
De 2014 à 2016 (Olivier Py)	233	15,0
En 2017 (Olivier Py)	233	15,0
Total	1 556	100,0

Résultats en pourcentages.

Il faut lire : En 2017, 6,5% des festivaliers sont venus pour la première fois au Festival d'Avignon avant 1971.

Ces données informent de la place que le Festival peut avoir au sein de carrières de spectateurs, mais aussi dans des parcours de vie si nous prenons acte des 6,5% de festivaliers de 2017 déclarant être venus pour la première fois au Festival avant 1971, c'est-à-dire sous la direction de Vilar. En formant une sous-population à partir de cette cohorte, nous constatons que 19,8% sont âgés de 56 à 65 ans et 71,3% de plus de 66 ans : pour eux, la découverte du Festival a eu lieu au cours de l'adolescence. Quant aux festivaliers de 2017 ayant fréquenté l'événement pour la première fois entre 2014 et 2016, 22,7% d'entre eux avaient moins de 26 ans et 19,7% avaient entre 26 et 35 ans. Plus encore, sur la période 2014-2016, 54,5% des primo-festivaliers de l'édition 2017 étaient pour 54,5% en emploi et 19,7% en cours d'études. Allant plus loin, en 2017, si 29,6% des primo-festivaliers avaient moins de 26 ans, 15% avaient entre 56 et 65 ans. Et si 10,3% des spectateurs de 2017 qui étaient primo-festivaliers sur la période 2008-2013 (il y a 9-4 ans) ont plus de 66 ans, 9,9% en ont moins de 26. S'il existe des corrélations évidentes quant à l'écart entre l'année de la première fois et l'âge, l'expérience, et par extension l'expertise du Festival, irriguent bien l'ensemble des classes d'âge des festivaliers.

1.3. Avignon, un temps culturel qui compte : production d'une ritualisation

La description faite de la fréquence de participation d'une part, et de l'assiduité et/ou de la fidélité vis-à-vis du Festival d'Avignon de l'autre, amènera à isoler dans le chapitre suivant des groupes d'expérience. Pour l'heure, ces modes de réitération d'une pratique festivalière dans le temps mènent à les considérer au-delà de leur seule récurrence. De quoi ces modes de renouvellement d'une pratique sont-ils le signe ? Quel sens accorder au fait de revenir ? Le Festival change certes sa programmation tous les ans, mais le dispositif, lui, reste le même. Néanmoins, et comme le soulignent Emmanuel Ethis, Jean-Louis Fabiani et Damien Malinas :

« (...) on pratique le festival doté d'une fidélité et d'une assiduité qui définissent notre identité de spectateur dans le temps. Cette identité de spectateur est, en effet, animée d'un rythme de fréquentation constant repérable par l'estivation soit donc la période que nous laissons entre deux festivals. Cette période constante nous permet de « lire » dans la durée la relation effective que chaque spectateur peut avoir d'une intensité de la pratique. Corollairement, on peut dire que c'est par l'entremise du phénomène festival que cette intensité de la pratique devient observable » (Ethis, Fabiani et Malinas, 2008 : 106).

La fréquentation du Festival serait en résonance avec l'identité culturelle. Elle serait motivée par la recherche d'une expérience qui ne pourrait avoir lieu qu'à cet endroit et, pour cela, un déplacement (à la fois géographique, donc physique, et intellectuel, une disposition à être festivalier) serait nécessaire. Venir découvrir le Festival est une chose. Y revenir en est une autre. Y re(re)venir en est encore différent. Expérimentant une approche durkheimienne de la forme festival, Jean-Louis Fabiani interroge le rassemblement et l'effervescence qu'il peut produire, et conclue : « there may indeed be some differentiation within the apparently more unified and regulated celebrations, and that there is always room for individual attitudes to manifest themselves in even most collective of events » (Fabiani, 2005 : 25). S'il serait peu raisonnable de vouloir typifier et classer strictement des motivations *à faire le Festival*, il existe bien des points de convergence, qui se déclinent en fonction de chaque carrière de spectateur.

Dans les encadrés ci-dessous, nous avons demandé aux enquêtés ce qui leur donne envie de revenir au Festival. Ces extraits d'entretiens rendent saillante l'idée d'une pratique festivalière inscrite dans une habitude culturelle qui se conjugue à la volonté de s'extraire du quotidien (le rythme, les pratiques qu'il impose). « Parenthèse », « enrichissement », « besoin », « s'extraire », « ces circonstances-là », « peu de discontinuité », « habitude » et « habitude vitale » sont autant de termes employés par ces spectateurs, nous renseignant sur l'énonciation et la manière de rendre intelligible une pratique festivalière inscrite dans le temps.

Extrait d'entretien E32 FDA16 (F et H/Périgueux/Enseignants de primaire retraités/Plus de 10 venues au Festival)

E32 (2). Moi je dirais que ça nous offre une parenthèse, un peu, ça ne nous coupe pas du monde, pas du tout puisqu'on reste, on lit les journaux et on s'informe. Mais c'est quand même une parenthèse qui permet tout simplement de se distancier un peu du quotidien et de l'immédiateté de l'information. De, sans se déconnecter, d'avoir un temps de réflexion et un bain de poésie, d'art, de danse et d'être dans cette parenthèse, qui nourrit après, longtemps après, quand on a la chance d'avoir accès à des spectacles qui nous intéressent, qui nous émeuvent, qui nous enrichissent intellectuellement, culturellement.

Extrait d'entretien E34 FDA16 (F(1) et H(2)/Paris/Médecins retraités/Plus de 10 venues au Festival)

E34 (1). D'abord parce que c'est un besoin, dans le théâtre. Essayez de découvrir des choses et puis participer un peu d'activités collectives autour du théâtre, réfléchir.

Extrait d'entretien E40 FDA16 (H/55 ans/Avignon/Inspecteur général de l'administration/Plus de 10 venues au Festival)

E40. (...) enfin pour moi c'est un très, très beau moment dans l'année parce qu'on a la chance de s'extraire, de réfléchir, de rencontrer du monde, de discuter... Il y a beaucoup de conversations, d'échanges qui n'ont jamais lieu si on n'est pas dans ces circonstances-là (...). Mais, comme vous vous intéressez aux questions du public c'est quand même, c'est quand même aussi une sorte de grande communauté : c'est-à-dire tout le monde n'a pas vu la même chose au même moment, tout le monde ne pense pas la même chose au même moment du même spectacle, mais ça se raconte (...). Et donc, le temps s'arrête un peu (...).

Extrait d'entretien E42 FDA17 (F/Paris/Cadre de la fonction publique/Plus de 10 venues au Festival) :

E42. Alors, j'ai commencé à venir observer le Festival d'Avignon quand j'étais enfant, c'était une sortie comme si on allait regarder un cabinet de curiosités, dans les années 70, pour les gens de la région, mais on n'allait pas aux spectacles. Et donc, j'y suis revenue jeune adulte, ou étudiante en fait je faisais du camping à l'époque et c'était de manière autonome on va dire, enfin pour la première fois en 1984. (...). Cette année, en fait, il y a eu très peu de discontinuité depuis 30 ans, quelques années vraiment très particulières où je ne pouvais pas venir, mais sinon j'ai été très, très fidèle (...) parce qu'il y a à la fois la force de l'habitude ; ça c'est vrai, moi j'ai l'habitude de passer un week-end au mois de juillet, maintenant, c'est de courts séjours, mais j'ai l'habitude de passer un peu de temps, un week-end à Avignon, plutôt le premier ou le deuxième week-end, voilà. Et, la plupart du temps, je peux y revenir ensuite pour voir d'autres spectacles, bon, là cette année c'était un peu plus compliqué. J'étais motivée en termes de spectacles par *Antigone*, cette année, notamment (...).

Extrait d'entretien E44 FDA17 (F/Nantes/Historienne d'art/Plus de 10 venues au Festival) :

E44. (...) j'y vais depuis, je n'ai pas compté, mais depuis 25 ans régulièrement tous les ans. Donc c'est une habitude vitale. C'est important et d'ailleurs je songe à y venir plus souvent. Vous savez, c'est quand même assez coûteux Avignon, surtout quand on habite loin, il y a le déplacement, l'hébergement, et puis je regarde, je vois énormément de spectacles, je participe à un maximum de débats, tout ça. Donc c'est vrai que ça a un certain coût, mais je pense prolonger... J'aimerais, l'idéal c'est au moins une dizaine de jours en fait, et être sur un rythme peut-être un peu plus cool que celui que je pratique, mais déjà quelques jours sont très précieux.

Dans le langage courant, l'habitude renvoie à une routine ordinaire, à une répétition automatique intégrée, presque inconsciente dans les gestes et les pratiques quotidiennes. L'habitude décrit aussi une certaine usure en opposition à la nouveauté, à la discontinuité ou la rupture, voire à l'enchantement. Bien heureusement, elle ne se résume pas à son aspect ordinaire et peut, sémantiquement, porter une promesse d'exceptionnel. Le renouvellement et la récurrence de la fréquentation du Festival d'Avignon sont associés à une *habitude* ayant une visée bien particulière : celle de rompre avec le quotidien, et avec lui, la linéarité du temps ou encore l'immédiateté des informations. Venir à Avignon reviendrait à recréer de l'exceptionnel en rupture avec les façons de faire de tous les jours et ce, même si cette exception fait office d'habitude inscrite dans un cycle : « But as of late, artistic activity has emerged as a means of releasing oneself from social routines and becoming stringly integrated into community and its institutions » (Fabiani, 2005 : 9). Précisant que cela puisse paraître paradoxal, en citant ici Émile Durkheim, Jean-Louis Fabiani insiste sur le fait que l'art et la culture participent à dépasser les

règles imposées par le social. Par cette dimension de récurrence et d'habitude réitérée à dessein, le Festival d'Avignon comme *habitude* prend des caractéristiques d'une ritualisation. Répétée de manière cyclique ou récurrente, cette pratique a un sens pour notre identité. De plus, le Festival d'Avignon est une « pratique collective chez les plus jeunes spectateurs, [et] le temps transforme la fréquentation du Festival en habitude de plus en plus individualisée » (Ethis, 2008 : 62).

2. De la « première fois » (reformulée) au statut de festivalier confirmé : le sens de l'expérience avignonnaise

2.1. Passer du statut de primo-festivalier à celui de festivalier

Le devenir festivalier comprend de fait le statut de primo-festivalier qui correspond à une posture de découverte au sens premier puisqu'il s'agit d'une découverte par l'expérience. En regardant en arrière, et en se positionnant sur le mode du récit, cette première fois peut être remémorée et reconstituée d'un point de vue initiatique. Mais elle peut également être vécue sur ce mode initiatique lorsqu'Avignon s'impose comme un « passage obligé » ou un « rite de passage » pour un individu appartenant à un groupe social pour qui la culture occupe une place importante. Cette nécessité touche d'ailleurs à la fois le Festival d'Avignon et le OFF. Ainsi, en 2015, une étudiante belge nous confiait participer au Festival d'Avignon (« IN ») car son cercle amical et son cercle professionnel étaient proches du spectacle vivant et, selon ses termes, « tout le monde connaît Avignon ». De même, pour des étudiants dans le domaine culturel, la découverte du festival est une connaissance par l'expérience qui compte, et beaucoup travaillent aux billetteries des théâtres du OFF ou en tant que personnel d'accueil dans le « IN ». Être passé par Avignon peut conférer une légitimité à un individu lorsqu'il est question de pratiques culturelles et de connaissances sur le théâtre. Cette reconnaissance sociale renvoie au *pattern* ternaire du rite de passage tel qu'Arnold van Gennep l'a conceptualisé : il y a un changement d'état du fait d'avoir franchi un seuil, celui d'avoir vécu au moins une édition du Festival et qui permet l'agrégation à une communauté en revenant (ici, le public du Festival).

Le souvenir de la première fois peut-être approximatif car fondu dans l'histoire festivalière l'ayant suivie, tout comme être extrêmement précis dans le cadre d'une expérience récente ou d'un souvenir vif. Comme le rappelait Damien Malinas dans ses recherches, il arrive que la manière dont un individu ait vécu sa première fois ne corresponde plus à la posture dans laquelle il vit le Festival aujourd'hui. S'il arrive que le souvenir soit altéré par le temps et par la superposition des expériences, il arrive aussi que son récit subisse des reconfigurations pour

gagner en cohérence avec l'évolution du parcours de spectateurs. Cette réécriture peut se lire sur le mode de la dissonance cognitive, une notion que Léon Festinger renvoie aux stratégies, plus ou moins conscientes, visant à rétablir un déséquilibre entre une attente forte et une expérience. La première fois constitue un *incipit* des biographies festivalières. Il est préférable de rendre à chacune leur singularité et d'éviter toute typification même si des motivations à la découverte d'Avignon se recourent autour de grandes thématiques :

« Une autre limite de méthode consiste aussi à préciser que toutes les premières fois de toutes les époques du Festival ne se valent pas car se serait considérer dès lors que le Festival d'Avignon fonctionnerait comme un filtre neutre qui sélectionnerait ses publics sans les transformer. Cela s'assimilerait aussi à la négation du festival et la singularité des temps qui le composent. Ceci est important car on peut évidemment repérer des moments forts où l'événement festival se lie à des facteurs externes comme dans les périodes 1966-1968 ou 2003-2005 qui donnent un sens particulier à la première fois festivalière. (...) le traitement statistique des données quantitatives sur les premières fois ne peut que se limiter à dresser une configuration partielle qui définit des ordres de grandeur et d'attribution des pratiques relatifs à un « qui fait quoi, avec qui et quand » » (Malinas, 2006 : 252-253).

Le passage du statut de primo-festivalier à celui de festivalier s'appréhende aussi à travers le concept d'*expérience* tel que le conçoit John Dewey. Nous pouvons parler d'*expérience* en tant que telle lorsque le devenir festivalier s'inscrit dans un « mouvement d'un point à un autre » (Dewey, 2010 : 82), autrement dit quand une situation est « conclue si harmonieusement que son terme est un parachèvement et non une cessation » (Dewey, 2010 : 80).

2.2. *Transmission, venue en groupe et autonomie*

Le Festival d'Avignon faisant l'objet de représentations parfois intimidantes depuis l'extérieur, nous comprenons que sa découverte soit essentiellement initiée dans le cadre d'un groupe. L'entrée dans la pratique festivalière nécessite autant des clés de lecture qu'un guide pour apprendre à décoder la programmation, l'organisation du dispositif, les informations et les rumeurs qui y circulent, mais aussi, et plus simplement, à s'orienter dans un espace urbain peu lisible pour un individu ne connaissant pas la ville. La venue entre amis (37,1%) et en famille, que cela soit avec son/sa conjoint(e) et ses enfants (36,1%), ou bien avec ses parents et sa fratrie (15%), constituent les premiers modes d'entrée dans le Festival. Pour les plus jeunes, les séjours aux Ceméa sont plus courants lorsqu'une transmission familiale préalable a eu lieu. D'un autre côté, en 2017, 16,4% des primo-festivaliers ont fait le choix de découvrir le Festival par eux-mêmes, une pratique qui interpelle car elle reste élevée pour une manifestation dense et complexe dans son organisation.

Dès lors qu'une pratique festivalière s'inscrit dans la durée, les primo-festivaliers d'hier traversent une nouvelle phase liminaire, symbolique, qui est celle de l'individualisation de leur pratique. Ainsi, lorsque nous avons demandé aux festivaliers, dans le cadre d'entretiens entre 2015 et 2018, s'ils avaient le sentiment que leur manière de *faire le Festival* avait changé dans le temps, la réponse était essentiellement positive. Pour autant, bien qu'il y ait un certain accord quant à une transformation évidente de la manière de *faire le Festival*, cette évolution emprunte plusieurs directions. La première, surtout pour les plus jeunes, est celle de l'autonomisation vis-à-vis d'un cercle familial ou amical de la fin de l'adolescence, plus généralement du cercle au sein duquel la fréquentation du Festival a été initiée. Cette autonomisation conduit d'ailleurs à une pratique plus intense que celle vécue avec le groupe initiateur, les plus jeunes tendant à avoir une estimation plus faible que les festivaliers se situant dans les classes d'âges supérieures :

- « (...) au début, j'y allais avec mes parents, on faisait confiance aux tracteurs dans la rue, on se laissait un peu portée et souvent on était déçu *etcetera* » (E16).
- « (...) j'ai commencé à 18 ans, j'en ai 26, les conditions ont évolué, au début j'étais avec des groupes de potes au camping, voilà... Après j'ai commencé à faire des coloc' dans Avignon et puis maintenant quand je viens, je travaille donc déjà à ce niveau-là, les conditions ont changé, du coup ça change aussi les conditions de spectateur » (E17).
- « (...) je n'ai plus 17 ans et puis quand j'y allais en tant que spectateur j'y allais avec des amis qui adoraient le théâtre et c'est pas du tout la même façon de voir le Festival ; on passait beaucoup de temps à des terrasses à consulter les programmes, à essayer de voir ce qui était encore disponible, essayer de grappiller deux, trois, places dans le « IN » car à l'époque on était encore étudiants et on allait majoritairement dans le OFF » (E18).

L'autonomie acquise au contact de l'expérience mène souvent à une socialisation culturelle secondaire : le festival est un espace de rencontre ; les festivaliers y reviennent aussi avec des personnes qu'ils y ont rencontrées ou avec des groupes de pairs qu'ils ne fréquentent presque exclusivement à cette occasion. L'autre aspect ressortant des entretiens tient à cette dimension d'autonomie : ce qui change véritablement dans l'évolution de la pratique, c'est avant tout la connaissance et la familiarité avec le théâtre acquis dans les parcours de spectateurs :

- « (...) je suis beaucoup plus familier avec les noms, avec les formes, avec le vocabulaire des programmes, *etcetera*. Je suis beaucoup moins à tâtons (...). Tu vois, en 2010, en 2010 je ne suis fan de personne, je suis fan de Wajdi Mouawad, aller, parce que j'ai vu une pièce de lui, ça a changé... Ça paraît con de dire ça, mais ça a changé ma vie. Mais en fait c'est un peu le cas tu vois, parce que ça m'a ouvert à des trucs qui sont maintenant importants pour moi » (E41).
- « (...) au début (...) j'étais peut-être un petit peu moins téméraire on va dire : j'allais voir parce que c'est un auteur que j'aimais bien, ou un metteur en scène que j'aimais bien, et maintenant je me laisse un petit peu plus portée par mon instinct et je me détache de ma zone de confort (...). Donc ça j'aime bien, sur le Festival d'Avignon, laisser une deuxième chance à des choses que j'ai déjà vues dans l'année et qui éventuellement m'auraient un petit peu déçues » (E37).

Au-delà de la plus grande proximité avec le spectacle vivant, ses esthétiques et ses artistes, la familiarité avec le dispositif festivalier en elle-même est aussi convoquée :

- Le public du Festival d'Avignon : des expériences vécues au temps remémoré -

- « (...) ce qui a changé surtout c'est que j'ai plus mes marques maintenant. Ça veut dire qu'en fait, et puis bon à force de venir j'ai des références, c'est-à-dire que je commence à connaître des troupes, j'essaie de lire avant sur les metteurs en scène que je vais voir, je lis après » (E24).
- « Mais oui complètement. D'abord j'ai commencé par le cinéma, puis après on a commencé à faire le OFF. Puis quand je venais sur trois, quatre jours, souvent, tu vois, on retrouve des gens, on retrouve des amis, on retrouve... Tu vois hop, on se croise, on se recroise, les gens partent, reviennent. Donc je me suis fais des marathons : le voyais quatre, cinq pièces par jour. Puis plus tu vas au théâtre, plus tu l'aimes. Plus tu l'aimes dans sa finesse et son raffinement » (E25).
- « (...) on devient plus sérieux, ou on a envie de voir plus. On regrette quand on rate quelque chose. Oui, oui, donc du coup on devient plus attachés : moi j'ai du mal à imaginer une année sans Festival d'Avignon ; c'est un déséquilibre total... » (E35).

D'autre part, des spectateurs déclarent avoir toujours la même attitude, en préparant notamment leur séjour façon similaire, et en s'appuyant sur les mêmes informations :

- « (...) j'organise un peu toujours de la même façon : bon je surveille attentivement le pré-programme. Bon, déjà on a des échos parfois par les uns ou par les autres (...), on apprend un certain nombre de choses. Bon, et puis, dès qu'apparaît le pré-programme je commence à regarder un petit peu quels sont les metteurs en scène invités » (E39).
- « (...) j'ai toujours eu la même attitude. Alors, par contre, ce qui est important pour moi, c'est vrai qu'autrefois, je m'y connaissais beaucoup moins en théâtre, parce que pendant assez longtemps, je ne voulais un peu rien connaître pour changer justement de mon métier, je suis dans un domaine où j'ai une attitude de plaisir bien évidemment, mais aussi professionnelle où je connais les choses, les gens, *etcetera*, et là je voulais vraiment être vierge, que ce soit du pur plaisir, donc je voyais, c'était bien, je retenais ou non le metteur en scène, ça n'avait aucune importance, je m'estimais vraiment en vacances » (E44).

Il ressort de ces discours un aspect processuel de la fréquentation du Festival d'Avignon. Elle commence par une transmission qui s'accompagne le plus souvent d'une venue en groupe. Celle-ci peut ensuite conduire à une autonomie lorsque le renouvellement et la répétition d'une pratique se fait en dehors du groupe initiateur. Stéphanie Pourquoier-Jacquin reconnaît que la :

« (...) construction de l'autonomie culturelle n'est donc pas un processus linéaire, fixe, ou qui s'inscrit dans une dynamique similaire à tous, elle se construit de manière indépendante et se nourrit des apports des rituels éprouvés seul, ou en groupe et responsabilise par la suite l'individu dans la position qu'il prendra à son tour au sein de son groupe ; celui de prescripteur » (Pourquier-Jacquin, 2015 : 177).

Le devenir festivalier se fonde ainsi dans l'autonomie, c'est-à-dire la capacité d'un individu à opérer en pleine conscience un ensemble de choix sans que ne pèse sur lui une contrainte extérieure. Des approches sociologiques et philosophiques, convoquées dans le dictionnaire d'André Lalande, soulignent de surcroît que le positionnement de l'individu se fait dans un contexte collectif, celui du groupe social de référence, quel qu'il soit (communauté, famille ou nation par exemple). Ce dernier exerce non pas une oppression, mais constitue plutôt un cadre de référence en termes de valeurs et de conception du monde¹⁰⁷.

¹⁰⁷ La notion d'autonomisation est abordée par cette entrée dans le chapitre de Jean-Louis Fabiani et Lauriane Guillou dans l'ouvrage à paraître sur les Trans Musicales de Rennes dirigé par Damien Malinas.

C. Situer Avignon dans des carrières de spectateurs

1. Le théâtre dans les parcours de spectateurs

1.1. Un public participant à l'année

La mesure des pratiques culturelles à l'année s'envisage en deux temps. Comme une pratique déclarée d'abord (parfois sous-évaluée ou surévaluée) et comme une pratique estimée ensuite car elle repose sur la mémoire du spectateur au moment de l'administration du questionnaire, moins précise que s'il avait le temps de comptabiliser ses sorties échelonnées pendant l'année en revenant sur son agenda. Les portraits que le **tableau n°11** permet de dessiner n'en sont pas pour autant erronés ; une tendance plutôt qu'une pratique effective, nous renseignant sur un rapport aux pratiques culturelles. Ces données permettent de définir le public du Festival d'Avignon comme étant non seulement actif culturellement pendant son séjour festivalier, mais aussi toute l'année. Nombreux sont les festivaliers qui se disent animés par le spectacle vivant, que cela se traduise par une pratique spectatorielle, en amateur, ou le seul suivi de l'actualité du spectacle vivant à travers des médias et des contenus numériques (des captations), mais aussi à travers leurs prises de parole pour partager et confronter des expertises.

Tableau n°11 – Sorties à un spectacle de théâtre au cours des douze derniers mois (2015-2017) :

Question : Depuis un an, combien de fois êtes-vous allée(e) (hors Festival d'Avignon) au théâtre ?

	FDA15 (e)	FDA15 (%)	FDA16 (e)	FDA16 (%)	FDA17 (e)	FDA17 (%)
Non réponse	88	4,2	58	3,2	124	7,0
Moins de 5 fois	642	31,0	470	25,7	489	27,6
De 5 à 9 fois	452	21,8	405	22,2	381	21,5
De 10 à 14 fois	332	16,0	292	16,0	270	15,3
De 15 à 19 fois	132	6,4	135	7,4	146	8,2
De 20 à 24 fois	128	6,2	175	9,6	113	6,4
25 fois et plus	299	14,4	293	16,0	247	14,0
Total	2 073	100,0	1 828	100,0	1 770	100,0

Résultats en pourcentages. Pourcentages en colonnes.

Il faut lire : En 2017, 14% des festivaliers enquêtés sont allés plus de 25 fois au théâtre au cours des douze derniers mois.

Nombreux sont les spectateurs habités par des goûts et des dynamiques artistiques, de sorte que la saison théâtrale peut être vécue pour certains comme une période d'attente, une préparation ou un prolongement d'Avignon. Malgré une opposition en termes de temporalité (diffuse/condensée), de rythme (espacement temporel entre deux propositions), de disponibilité (la sortie au spectacle gravite autour d'un agenda du quotidien alors que c'est l'agenda qui

s'adapte aux horaires des représentations en juillet), pratiques culturelles à l'année et pratiques festivalières d'Avignon ne sont pas pour autant en dissonance. Ces deux lectures de la pratique du Festival d'Avignon (aboutissement d'une année d'attente ou continuité des découvertes) traversent en effet les prises de parole du public dans sa définition d'Avignon et participent à donner du sens à leurs pratiques culturelles en dehors du Festival. Des échanges informels et des entretiens avec les festivaliers confirment cette appétence pour la culture, le spectacle vivant et la création : nombreux sont les spectateurs qui suivent le travail d'un metteur en scène, d'un comédien, d'une troupe ; d'ailleurs, ce sont des artistes qu'ils ont parfois découverts lors d'une édition. Thomas Ostermeier, Thomas Jolly et Tiago Rodrigues ont été les artistes les plus cités ces dernières années. Le metteur en scène reste ainsi de manière pérenne le premier critère de choix de spectacles au Festival d'Avignon, ou autrement dit, le repère le plus important.

De même, la saison théâtrale est parfois vécue comme une « séance de rattrapage » (propos rapportés) pour des festivaliers, dans le cas de spectacles qu'ils n'ont pas pu voir à Avignon pour des raisons pratiques (contraintes d'agenda ou indisponibilité de places). Pour autant, retarder sa découverte d'un spectacle peut être souhaité notamment dans le cas de pièces qui entreraient dans les seconds choix, c'est-à-dire pour lesquelles un individu hésite et préfère favoriser des coups de cœur ou une attirance particulière motivée par des goûts affirmés et conscients (metteur en scène, comédiens, texte) ; les festivaliers incertains attendent l'avis du public pour se décider à voir ou non ladite représentation, en tournée ou à Avignon. Lors d'un entretien, une festivalière affirmait attendre le passage d'une pièce dans un théâtre de Toulouse car elle y serait plus confortablement assise, la pièce étant en effet d'une durée importante. Nous pouvons observer un écart conséquent entre la tranche 20-24 fois et plus de 25 fois au théâtre ; finalement, il y a autant de spectateurs qui sont allés entre 10 et 14 fois au théâtre et plus de 25 fois la saison passée. Comme évoqué plus haut, les festivaliers professionnels composent une part conséquente de la catégorie ayant le plus de sorties au théâtre à l'année.

1.2. De la pratique à l'engagement

L'attachement au théâtre se constate aussi à travers la démarche d'abonnement : 40,8% des festivaliers sont abonnés à une structure culturelle. Pour autant, ne pas être allé au théâtre au cours des douze derniers mois constitue un indicateur fiable en termes de pratique déclarée, effective et remémorée, qui renseigne sur un rapport à la culture. Si elle ne constitue pas une donnée sociodémographique, la sortie au théâtre pendant l'année est l'une des caractéristiques

définitoires du public du Festival d'Avignon. Alors que seuls 2% des festivaliers enquêtés en 2017 déclarent ne pas être allés au théâtre au cours des douze derniers mois, cette pratique culturelle s'envisage comme une pratique structurante¹⁰⁸, en opposition à la dynamique mesurée à l'échelle nationale par le Deps (en 2017, sur 100 personnes, 19 sont allés au théâtre au moins une fois, 13 une ou deux fois et 6 trois fois ou plus)¹⁰⁹.

En raisonnant en négatif, les données recueillies sur les pratiques culturelles du public du Festival mettent en exergue une activité culturelle plus marquée que celle de la population française dans son ensemble, car le théâtre y est en effet loin d'être une sortie culturelle généralisée et touchant chacune des catégories sociales. Les festivaliers d'Avignon marquent ainsi par leur participation un engagement que nous pouvons élargir du théâtre à la culture alors que 1% des festivaliers n'ont pas fréquenté de salle de cinéma pendant l'année, 6% de concert, 13% n'ont pas assisté à un spectacle de danse au cours de la saison passée, 15% n'ont participé à aucun autre festival et 32% n'ont pas été spectateurs d'opéra. Il nous revient de modérer cette dernière information : voir un opéra ne signifie pas forcément se rendre à l'opéra. Des spectacles d'opéra sont en effet aussi programmés dans des scènes nationales, des théâtres conventionnés et les tarifs sont très différents entre un théâtre public et un opéra. La pratique spectatorielle ne se confond donc pas avec le lieu où le spectacle est vu. Cette distinction nous paraît fondamentale car s'il existe effectivement une pratique de sortie au théâtre plus soutenue pour le public du Festival qu'au sein de la population française, il n'en reste pas moins que ces sorties sont essentiellement centrées sur le théâtre et la danse : l'opéra et le cirque sont les deux formes artistiques avec lesquelles le public d'Avignon est le moins familier¹¹⁰. Avec le théâtre, le cinéma est l'une des grandes constantes en termes de pratiques culturelles des festivaliers d'Avignon telles qu'elles sont mesurées depuis les années 90, notamment pour les spectateurs originaires d'Île-de-France et du territoire d'Avignon.

¹⁰⁸ Pour Pierre Bourdieu, si un habitus est une « structure structurée », il est aussi une « structure structurante. Cette définition est présente dans *La distinction* (1979).

¹⁰⁹ Données issues de *Chiffres clés. Statistiques de la culture et de la communication 2017*. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication, Deps, p. 175.

¹¹⁰ Leur diffusion n'est pas aussi homogène sur le territoire français que celles du théâtre et de la danse. Les scènes nationales programment des œuvres pluridisciplinaires ou de cirque, et de plus en plus d'institutions accueillent ponctuellement ces spectacles dans le cadre d'événements ou de festivals, mais les espaces de diffusion dédiés restent en nombre réduit. L'opéra nécessite le plus souvent des structures hautement équipées qui ne sont pas présentes dans tous les départements.

2. Pratiques culturelles et disparités régionales

2.1. *La sortie au théâtre, une pratique territorialisée ?*

L'origine géographique des festivaliers constitue un des éclairages quant à ces écarts de pratiques. L'intensité de la sortie au théâtre est significativement corrélée à un lieu de vie en zone urbaine, Paris étant la zone géographique la plus dotée pour ces propositions, c'est-à-dire le territoire où l'offre théâtrale, mais aussi chorégraphique, est quantitativement plus dense qu'ailleurs. Il existe une concentration forte de théâtres publics et privés qui permettent un accès à des propositions diverses, de même que des événements qui enrichissent les programmations des structures pérennes à l'image du Festival d'Automne qui, pour certains, est un prolongement d'Avignon. C'est ainsi que 35,2% des spectateurs s'étant rendus au théâtre plus de 25 fois les douze mois précédant l'enquête habitent Paris (et un quart des spectateurs parisiens ont vu plus de 25 pièces au cours des douze derniers mois).

Le Vaucluse et les Bouches-du-Rhône sont *a contrario* les départements comptant le moins de sorties au théâtre de septembre à juin et ce, malgré une forte représentativité au sein de la population enquêtée ; 43,5% d'entre eux sont allés moins de 5 fois voir une pièce. Il serait faux d'avancer que les sorties au théâtre seraient l'apanage des habitants de la capitale. Les festivaliers originaires des autres départements se répartissent en effet équitablement dans toutes les classes et se rendent principalement entre 5 et 14 fois au théâtre dans l'année. Notons aussi que les spectateurs d'autres pays sont corrélativement mobilisés de façon significative pour assister à des pièces : si ces spectateurs représentent près de 8% des enquêtés en 2017, ils sont 25,7% à s'y être rendu plus de 25 fois lors de l'année écoulée.

2.2. *Une festivalisation en demie teinte ?*

Il est primordial de ne pas associer ces écarts de sorties à une forme de désintérêt d'une partie du public pour le théâtre en dehors de la période festivalière. Cet engagement différencié entre la pratique spectatorielle en juillet et une fréquence plus ou moins soutenue de sorties culturelles pendant la saison peut être expliqué de diverses façons. Nous pouvons faire l'hypothèse que la faible participation pendant l'année d'une partie de la population enquêtée pourrait être due à une offre culturelle ne satisfaisant pas complètement les publics sur leur territoire, c'est-à-dire en contradiction par rapport à ce qu'ils aiment et recherchent au Festival. Nous pouvons également faire l'hypothèse que cette variation dans les pratiques culturelles

serait liée à des raisons économiques. Les festivaliers locaux, qui fréquentent le moins les théâtres pendant l'année, tendent effectivement, pour une part significative, à se situer dans les tranches de revenus les moins élevées. L'hypothèse du décalage de l'offre théâtrale en saison par rapport aux goûts des publics semble d'une certaine manière être plus pertinente si nous considérons l'intensité d'autres pratiques culturelles pendant l'année, comme celle des expositions (très présentes sur le territoire régional) et plus particulièrement du cinéma. La diversité des écrans avignonnais et leur haute fréquentation montrent un report d'une pratique vers une autre pendant l'année. La programmation théâtrale ne serait pas « à la hauteur » des attentes et des goûts créés par la dynamique festivalière et la qualité des propositions cinématographiques (du cinéma d'auteur d'Utopia aux productions grand public des deux multiplexes et des cinémas de centre-ville) seraient une réponse à une appétence, et plus encore un besoin, pour la culture.

« Sur un plan sociologique, cette fréquentation est aussi le signe d'une population sensibilisée à la chose culturelle et, ce, notamment par le Festival. Enfin, c'est aussi l'aubaine d'un effet pervers : les Avignonnais se rabattent à l'année vers le cinéma en raison de l'absence d'équipement conséquent liée à une volonté politique capable de structurer une vie théâtrale pourtant riche » (Ethis, Fabiani et Malinas, 2008 : 91).

À ce titre, la contribution culturelle de la *festivalisation* de la ville identifiée par So-hee Han serait ici à interroger avec plus d'attention, d'autant plus si nous observons ce qui se joue, à l'inverse, à Rennes. D'après l'enquête menée aux Trans Musicales en 2017, 25% des festivaliers enquêtés habitant Rennes sont allés plus de 10 fois voir un concert ou cours des douze derniers mois. La pratique des Trans soutient aussi des dynamiques de sorties culturelles pour les publics locaux. Le Festival d'Avignon et le festival OFF contribuent grandement à une symbolique culturelle de la ville, à une effervescence et une diversité des esthétiques au regard du grand nombre de lieux accueillant du théâtre. Si le public est au fait de la tension immobilière (lieux éphémères) et économiques (pour les compagnies), il n'en reste pas moins qu'Avignon bénéficie d'une représentation intimement liée au théâtre à travers ses festivals et au patrimoine à travers le Palais des papes et le Pont d'Avignon. S'il existe une contribution culturelle, celle-ci est avant tout symbolique (par l'imaginaire généré en dehors de la ville), mais aussi par la manière dont sont nommés les lieux du quotidien (bon nombre de lieux de restauration ont par exemple des noms en lien avec le théâtre). Si cette contribution culturelle intervient au niveau symbolique, elle est toutefois moins importante au niveau des pratiques et du développement d'infrastructures ou de programmation en réponse à ce que produisent le « IN » et le OFF.

2.3. Confrontation d'un imaginaire et d'une réalité

Pour autant, la ville d'Avignon bénéficie d'un imaginaire positif depuis l'extérieur en ce qui concerne sa vie culturelle. Une enquêtée a par exemple expliqué vouloir y vivre pour la taille de la ville et son offre culturelle à l'année. De plus, il n'est pas rare d'entendre des éloges à l'égard de la ville et de sa vitalité culturelle. Bon nombre d'étudiants en culture et communication, en Licence et en Master, connaissent bien un commentaire quant à leur choix de lieu d'études supérieures (étudier à Avignon serait idéal quand on aime la culture, c'est la ville du théâtre et du patrimoine). Néanmoins, habiter Avignon montre qu'il existe une offre culturelle qui se renouvelle peu, en dehors de lieux comme la Chartreuse, le Théâtre des Doms et les Hivernales, des espaces importants de création qui contribuent à une vitalité et attractivité du territoire pour des artistes en résidence. La Chartreuse déploie aussi une action d'EAC de fond et pérenne qui amène les élèves jusqu'à des lectures publiques en juillet. En revanche, à quelques exceptions près, le territoire, pas seulement Avignon, n'est pas totalement en mesure de retenir une grande partie des étudiants formés à la culture sur la région¹¹¹.

¹¹¹ Ils trouvent le plus souvent des emplois dans des festivals et des structures culturelles dans toute la France, mais peu sur le territoire où ils se sont formés (d'après l'étude sur les *alumni* du Master Stratégie du Développement Culturel menée en 2016 au moment de l'évaluation HCERES).

- CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE -

L'ancrage du Festival d'Avignon dans des dynamiques relevant de l'éducation populaire permet de mieux comprendre pourquoi le public est initialement et fondamentalement placé au cœur du projet, et en quoi « Jean Vilar est à l'évidence l'héritier d'un long processus de définition sociale du public comme une entité devant être produite et liée par un travail de politique culturelle » (Fabiani, 2008 : 28). Une partie des participants sait ainsi que le Festival appartient au public et qu'il peut, au regard de cet engagement, contribuer à la maintenance du projet fondateur en prenant la parole (orale ou écrite). Le passé de ce festival, dont les lignes de forces sont connues d'une partie des festivaliers, constitue un réservoir symbolique qui permet de veiller à une forme de continuité avec le projet fondateur auquel le public souscrit en partie à travers sa fidélité et/ou ses prises de positions observables dans l'espace public du Festival. S'il y a un regard en arrière, pour autant, le Festival d'Avignon n'est pas vécu comme une tentative de reproduction de la Semaine d'Art ou des *années T.N.P.*, mais plutôt comme un événement à *l'œuvre*¹¹² qui puise une partie de sa pérennité dans des valeurs partagées, des récits, etc. L'institutionnalisation du Festival d'Avignon, et ce qui relève de ses fondamentaux, a été éprouvée au contact du concept d'authenticité, notamment à l'aune des actions et des choix des directions successives pour le Festival. Ce déplacement nous a ainsi permis de mesurer l'ancrage et la résonance dans le présent souhaités pour ce festival.

Le Festival d'Avignon a aussi été un espace d'invention d'un nouveau rapport au public dans une perspective de service public puisqu'il s'adresse à tous. En conjuguant cet idéal à un souci de projet national en région, l'institution en devenir réinvente la décentralisation théâtrale. De plus, le choix des œuvres programmées, conjugué à l'importance des débats publics, est pensé à dessein de renforcer la place du Festival dans le présent, à penser le monde en faisant prendre conscience que ce qui se passe à l'autre bout du monde concerne tout autant la société occidentale. C'est peut-être là une des évolutions les plus marquées, celle de l'internationalisation du projet politique du Festival d'Avignon, intervenant différemment dans l'histoire même du Festival au regard de l'histoire contemporaine. Pour Jean-Louis Fabiani, les festivals culturels ont la capacité de :

¹¹² Il s'agit d'un terme que le Festival d'Avignon mobilise lui-même, autrement dit une réflexivité de l'institution. Nous l'avons par exemple rencontré dans le cadre des entretiens avec des membres de l'équipe permanente. Ce terme sous-tend l'idée selon laquelle 1) le Festival ne dure pas qu'un mois dans l'année 2) le Festival est *au travail* ou *au service du public et des artistes* de manière continue, ce qui fait écho au caractère d'*obligation* dont parlait Laurent Fleury lorsqu'il proposait une définition approfondie de la formule « théâtre, service public » 3) le Festival est agissant dans des parcours de vie.

«(...) re-built and recharge a community by regularly performing rituals and systematically archiving a memory of the events, as well as providing a shared understanding of what cultural life should be in the future. Festivals are always crowded with teeming argumentative people, who disagree about many things but who hold at least one belief in common : that festival is the archetype of public space, where physical closeness and a right to speak define primary conditions of collective life. That is the reason why their symbolic and political capital is extremely high, and that they are viewed on television by millions, and discussed by people who have never even gone to Avignon or Cannes. Cannes has done much to persuade us that cinema is not only a universal medium, but also a great art. Avignon spread the notion of theatre as being public service. And both of these events have played a fundamental role in framing our conception of culture, as well as being cognitive experiences that produce classifications and evaluations » (Fabiani, 2018 : 27-28).

Les enquêtes et leur continuité dans le temps permettent par ailleurs de poursuivre la production de connaissances sur le public de ce festival, et finalement d'interroger dans le présent l'évolution de sa structure au contact de nouvelles politiques et dynamiques culturelles, mais aussi technologiques notamment au contact du numérique. Le concept de festivalisation est un apport récent et permet de mettre l'accent d'une nouvelle façon sur l'impact territorial effectivement mesurable des festivals, mais aussi des dynamiques temporelles qu'ils génèrent à travers leur contribution culturelle et de l'empreinte qu'ils sont à-mêmes de laisser sur un territoire dans la durée, mais aussi dans des parcours de spectateurs. Si le talon sociologique est un outil fondamental d'une démarche sociologique, force est de constater que les données relatives à la fréquentation du Festival d'Avignon dans le temps offrent un autre point de vue sur la connaissance des publics qu'il convient d'explorer spécifiquement à travers différentes variables. Le prochain chapitre de cette thèse sera dès lors consacré à l'étude des rythmes festivaliers au prisme de groupes d'expériences que nous allons définir à partir des particularités de notre terrain de recherche.

- DEUXIÈME PARTIE -

Existe-t-il un temps

social festivalier ?

Explorer les

configurations

temporelles de

l'expérience de

la forme festival

à Avignon.

« (...) à l'approche des théâtres c'est comme à l'approche du feu on sent bien qu'il y a une vérité qu'on ne pourra pas formuler, il n'y a pas d'autre possibilité que de fermer les yeux, et s'offrir à une chose plus grande ».

Olivier Py, *Orlando ou l'impatience*.

« Qu'est-ce donc qu'un homme si ce n'est une accumulation d'histoires vécues, rapportées, imaginées, qui, mises bout à bout, finissent par faire une vie ? ».

Laurent Gaudé, *Les oliviers du négus*.

- Troisième chapitre -

Une diversité de pratiques tournées vers la (re)découverte, la rencontre, l'expertise et la mémoire du spectateur

I. LES PRATIQUES FESTIVALIÈRES ET LEURS DYNAMIQUES TEMPORELLES : APPROCHES INDIVIDUELLES ET COLLECTIVES DU PUBLIC À PARTIR DE GROUPES D'EXPÉRIENCE

L'ambiance festivalière qui habite la ville d'Avignon pendant le mois de juillet se caractérise par des images d'effervescence, de fête, de course au spectacle ou d'épreuve. Cette ambiance contribue aussi à des contraintes temporelles se traduisant le plus souvent par un rythme propre à la forme festival, le distinguant notamment d'un rapport ordinaire à la sortie culturelle. En même temps, dans son ouvrage *Les temps sociaux*, la sociologue Simonetta Tabboni engage à ne pas considérer le temps uniquement comme une norme car :

« (...) il est aussi lié au choix que chaque acteur opère dans une situation définie d'abord par sa limite. En considérant le temps uniquement comme norme, nous ne serions pas à même de comprendre pour quelles raisons les conceptions du temps changent historiquement et comment il se fait que, face à la même contrainte temporelle, chaque individu opère un choix qui lui reste personnel » (Tabboni, 2006 : 56).

Plus encore, ce temps de loisir, au regard de l'engagement intellectuel et physique qu'il nécessite, n'est pas un temps de repos, au contraire. Cette conception du temps libre fait écho au positionnement de Karl Marx quant à l'opposition entre temps de *travail* et de *création*. Pour Simonetta Tabboni, « Marx ne croit pas à la valeur du « repos » que les défenseurs de la révolution industrielle associent au temps libre : l'homme a sûrement besoin de se reposer du travail, mais le vrai problème humain qui doit être résolu réside dans le besoin d'exercer une activité dotée de sens, de se consacrer à un travail dans lequel on peut engager toutes ses capacités « dans l'effort le plus intensif qui soit » » (Tabboni, 2006 : 120). Elle ajoute que, « comme Marx l'a souligné plus fois, rien n'est plus pénible, plus absorbant, plus chargé de tension que le travail créatif – un travail qui engage la personnalité entière et toutes les forces de son auteur » (Tabboni, 2006 : 121). C'est donc à la compréhension du temps et du rapport à la création que nous devons nous atteler afin de comprendre comment se construit et se vit, en termes temporels, l'expérience festivalière.

Nous tâcherons d'abord de caractériser les différentes manières de se confronter au Festival à partir de critères renseignant sur la structuration temporelle de l'expérience festivalière. La seconde partie du chapitre sera consacrée aux pratiques numériques, qui ont

largement contribuées à la redéfinition des frontières temporelles de l'événement, et permettent de rendre saillantes des pratiques propres à une expérience festivalière, au-delà d'Avignon. Le terrain numérique fonctionne comme un révélateur – au sens entendu par la photographie argentique – de pratiques qui constituent l'architecture des différentes relations au Festival, des manières de le vivre et de le faire vivre dans le temps et l'espace.

A. Séquences et rythmes festivaliers : quelles partitions se côtoient ?

1. Méthode de définition des groupes d'expérience du Festival d'Avignon

En vue d'explorer la structuration temporelle du Festival d'Avignon, socialement partagée par son public, nous amorcerons notre réflexion à partir de l'identification de *groupes d'expérience*. Cette démarche revient à l'identification préalable de cadres en vue de comprendre sur quels critères temporels repose la forme festival à Avignon. Le parti pris qui est ici le notre s'appuie sur l'idée de *cadre* pour renvoyer à ce qui concentre un caractère structurant pour l'expérience de l'événement en elle-même. Il ne s'agit pas de *déterminismes* ou de *variables* ayant un impact sur la participation au Festival d'Avignon à l'instar de l'âge, de l'appartenance socio-professionnelle ou de la familiarité avec le théâtre à l'année. Cela a déjà été approché dans le précédent chapitre. La notion de *cadre* renvoie ici aux composantes mêmes de l'expérience qui sont agissantes, qui, autrement dit, forment et informent d'un univers de contraintes. *Cadre* constitue en cela une conceptualisation liminaire pour appréhender plutôt des *groupes d'expérience* qui paraissent plus significatifs de l'organisation sociale du public. Pour autant, cette approche progressive repose sur deux concepts : celui de *cadre de l'expérience*, explicitement emprunté au sociologue Erving Goffman, et celui *d'expérience* emprunté au philosophe John Dewey.

Le cadre/cadrage constitue pour Goffman un préalable à l'étude de « l'expérience individuelle de la vie sociale » et non de la structure même de la vie sociale (Goffman, 1991 : 22). Pour lui, « toute définition de situation est construite selon des principes d'organisation qui structurent les événements – du moins ceux qui ont un caractère social – et notre propre engagement subjectif. Le terme de « cadre » désigne ces éléments de base. L'expression « analyse des cadres » est, de ce point de vue, un mot d'ordre pour l'étude de l'organisation de l'expérience » (Goffman, 1991 : 19). Sur notre terrain, nous faisons l'hypothèse que des *modalisations* rendraient compte des différentes façons de *faire le Festival*, dont l'expérience effective reposerait sur des configurations et des contraintes.

L'expérience, et plus encore l'expérience esthétique qu'explore Dewey dans *L'art comme expérience*, renvoie à « une situation chargée de suspense qui progresse vers son propre achèvement par le biais d'une série d'incidents variés et reliés entre eux » (Dewey, 2010 : 93). Pour qu'elle soit effectivement *une* expérience, elle doit tendre vers cet achèvement qui sera une conclusion, non pas fermée, mais une synthèse cohérente d'un mouvement (Dewey, 2010 : 85). Et cette conclusion n'est pas forcément celle que l'individu envisageait initialement ; c'est là aussi le rôle d'un festival de création et d'une expérience esthétique. Plus encore, au sein de ce mouvement comptent les émotions, et notamment les variations et les changements de l'émotion dite primaire, c'est-à-dire celle à l'origine de l'expérience (en devenir).

La définition que nous entreprenons de *groupes d'expérience* au sein du public du Festival d'Avignon revient à rendre intelligibles des configurations et des contraintes qui orientent, voire impactent, la pratique festivalière, et peuvent en ce sens participer de la modélisation d'une expérience dans son ensemble. Ces groupes peuvent être isolés sur la base de l'articulation entre individuel et collectif. Ils doivent permettre de rendre compte d'une morphologie du public qui ne se résumerait pas à un grand collectif, mais qui permet de décrire plus individuellement le vécu et en cela, de décrire des vies de festivaliers.

1.1. Le cadre de l'expérience du Festival d'Avignon

L'expérience que peut avoir un spectateur du Festival d'Avignon constitue le premier cadre de définition de nos groupes. Ici, *expérience* renvoie à la connaissance du Festival par l'expérimentation *in situ*, c'est-à-dire au vécu, pouvant certes varier en fonction de l'âge ou de la provenance géographique, mais que nous considérons dans son ensemble. Le *cadre par l'expérience* se définit donc par la connaissance vécue du dispositif festivalier, soit avoir vu au moins une représentation d'une édition. L'accumulation d'expériences au Festival est constitutive de ce groupe et fait écho à la première définition à laquelle Simonetta Tabboni fait appel à travers la nuance que permet l'allemand : « Expérience peut être traduit en allemand par les mots *Erfahrung* et *Erlebnis* : le premier réfère à ce qui se dépose lentement dans la conscience et le savoir avec le passage des années et l'accomplissement des activités ; le second renvoie à la conséquence d'événements ponctuels, à l'expérience « vécue » face à des faits imprévus, à des chocs » (Tabboni, 2006 : 129). C'est donc à l'aspect diffus et cumulatif, s'insinuant progressivement dans les connaissances et les habitudes des individus, que nous faisons référence avec l'idée d'expérience du Festival par vécu. En termes de traduction de ce groupe

par des données, nous nous appuyerons sur le nombre d'éditions auxquels les festivaliers ont participé, de même que sur l'année de la première fois. Ces données seront croisées entre elles, mais aussi avec ce qui relève de l'accompagnement et de la venue en groupe.

1.2. *Les cadres temporels*

La mise au jour de groupes d'expérience passe bien entendu par la dimension temporelle qui n'est pas seulement celle de la vie de l'individu, comme c'est le cas avec la connaissance du Festival par le vécu, mais aussi celle de l'agencement temporellement immédiat de la pratique festivalière. Pour le dire autrement, les cadres que nous nommons ici *temporels* renvoient à l'ensemble de contraintes liées au temps qui enserrant l'expérience du Festival au sein de ses propres délimitations temporelles, sa période de déroulement au mois de juillet. Un festivalier restant moins de 5 jours au Festival ne peut effectivement prétendre à la même expérience qu'un festivalier présent à Avignon plus de 15 jours.

La durée de séjour constitue la principale variable de cet indicateur, même si, paradoxalement, la provenance géographique a aussi à voir avec le *cadre temporel* dans la mesure où une proximité kilométrique avec le territoire permet une répétition de la pratique festivalière de manière fragmentée, alors qu'un festivalier venant d'une région éloignée concentrera son séjour sur une seule période. Au regard de la segmentation du Festival en trois semaines, nous considérerons aussi autour desquelles le séjour s'organise. En nous appuyant sur des données quantitatives, nous ne manquerons pas d'enrichir notre appréhension des groupes d'expérience par le prisme temporel à travers des données qualitatives et des manières dont les festivaliers décrivent eux-mêmes, dans les entretiens, l'organisation de leur séjour. La construction d'un emploi du temps constitue un outil d'objectivation d'une pratique et permet de se distinguer d'un autre quant à la manière de vivre le Festival, de créer sa propre partition à partir des éléments de la programmation et de l'offre culturelle du territoire, et de suivre tel ou tel rythme.

1.3. *Les cadres de sociabilité*

Le troisième cadre mobilisé est celui de la sociabilité qui touche plus spécifiquement à l'accompagnement ou à une venue seul(e), qui n'exclut pas pour autant une dimension de sociabilisation ou de retrouvailles. L'accompagnement peut être amical, familial, professionnel ou relever d'un groupe organisé. Cet intérêt pour l'accompagnement tient au fait qu'il définit

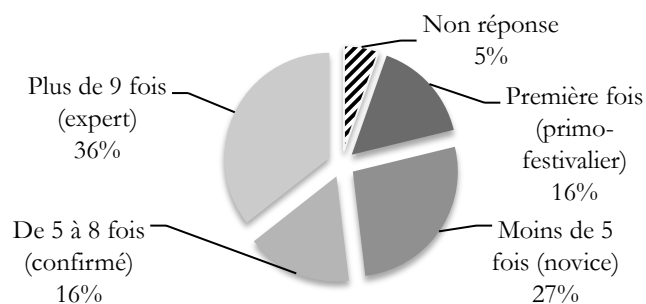
des postures, des contraintes, des dynamiques (ou une inertie), de même que la conciliation de plusieurs organisations, de plusieurs rythmes et de diverses envies au sein d'un même groupe. Le groupe forme une unité en même temps qu'il se compose d'individualités motivées par des aspects particuliers du Festival en vue de réaliser *une* expérience, en l'occurrence la leur. Convergences et contradictions sont ainsi parties prenantes de la dynamique de groupe pour une expérience festivalière, qu'elle soit avignonnaise ou non. Comme pour les autres groupes, la *sociabilité* sera isolée à partir de données quantitatives informant le cas échéant sur le type de venue (en groupe ou seul(e)). Des entretiens seront aussi mobilisés afin de mieux comprendre les dynamiques de transmission et de sociabilité à l'intérieur même de l'événement.

2. Structuration préalable des groupes

2.1. *Primo, novices, confirmés et experts*

L'organisation des données précède l'établissement des groupes d'expérience au sein du public du Festival d'Avignon. Afin de définir la notion d'expérience, entendue comme étant une connaissance par le vécu et la maîtrise du dispositif festivalier, nous nous appuyerons sur les valeurs médianes et moyennes de la participation au Festival. En dehors de la catégorie de *primo-festivalier* qui renvoie explicitement à une découverte, voire une initiation, nous définirons comme *novice* une participation inférieure à la valeur médiane, c'est-à-dire 5 éditions. Une participation intermédiaire ou *confirmée* sera comprise entre la valeur médiane et la valeur moyenne, c'est-à-dire 9 éditions. Au-delà, il sera possible de parler d'*expertise*. La répartition des festivaliers en fonction de leur expérience vécue se formalise comme suit (**graphique n°3**) :

Graphique n°3 – Groupes d'expérience au Festival d'Avignon à partir de l'expérience par vécu (FDA17) :



Résultats en pourcentages.

Il faut lire : En 2017, 16% des festivaliers sont venus entre 5 et 8 fois au Festival d'Avignon.

Cette répartition nous informe d'une morphologie du public équilibrée, et dans une certaine mesure en renouvellement. Pour aller plus loin, et afin de véritablement stabiliser cette

catégorisation, il convient de confronter cette répartition à l'année de la première fois pour mesurer ce qui avait fait l'objet de la distinction entre fidélité et assiduité dans le second chapitre. Le **tableau n°12** montre ainsi des dynamiques de dispersion et de corrélation entre les différents groupes d'expérience. La catégorie *novice* se concentre essentiellement sur la période 2008-2017, plus particulièrement sur les éditions allant de 2014 à 2017, qui concernent 48,5% de ces spectateurs. Ici, s'observe une faible estimation, soit une expérience resserrée qui concilie fidélité et assiduité. L'expérience par le vécu des festivaliers *confirmés* s'organise autour de deux tendances : celle de la fidélité dans le temps (18,1%) et celle de l'assiduité (47,6%). Enfin, les festivaliers que nous qualifions d'*experts* ont une expérience du Festival qui s'inscrit dans une expérience de vie, mais qui connaît une plus grande dispersion.

Tableau n°12 – Année de la première fois des groupes d'expérience par le vécu (2017) :

	Non réponse	Première fois (primo-festivalier)	Moins de 5 fois (novice)	De 5 à 8 fois (confirmé)	Plus de 9 fois (expert)	Total
Non réponse	59,4	24,3	7,6	6,3	5,6	12,1
Avant 1971	11,5	-	2,1	3,8	11,0	5,7
De 1971 à 1979	8,3	-	2,5	5,2	13,7	6,8
De 1980 à 1984	5,2	-	1,5	4,5	10,8	5,3
De 1985 à 1992	4,2	-	3,4	4,9	14,1	6,9
De 1993 à 2003	5,2	-	7,1	18,1	26,2	14,5
De 2004 2007	3,1	-	4,0	9,0	13,7	7,6
De 2008 à 2013	2,1	-	19,3	47,6	4,9	14,8
De 2014 à 2016	-	-	48,5	0,3	0,2	13,2
2017 et après	1,0	75,7	4,0	0,3	-	13,2
Total	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0

$Khi^2=2\ 643,4$ $ddl=36$ $p=0,001$ (Très significatif) V de Cramer=0,611 – Résultats en pourcentages.

Il faut lire : En 2017, 47,6% des festivaliers confirmés de 2017 sont venus pour la première fois au Festival entre 2008 et 2013.

Éprouver ainsi cette répartition nous questionne : ne serait-il pas préférable de repenser ces catégories pour mieux consolider l'idée de groupes d'expérience à partir du critère de la connaissance par le vécu ? En effet, qui du *novice assidu* et du *confirmé fidèle mais non assidu* a le plus de maîtrise et donc d'autonomie vis-à-vis du Festival ? Les participations de l'un étant rapprochées dans le temps, la connaissance du dispositif et de ses évolutions ne sont pas fragmentées, sa connaissance du Festival est continue et nous pouvons faire l'hypothèse qu'il s'adapterait plus aisément aux changements et transformations. Pour ce faire, peut-être faudrait-il raisonner à partir d'une lecture horizontale du **tableau n°12**, et établir la notion d'expérience sur l'assiduité/fidélité (données en gras).

2.2. *Séjours courts et séjours longs*

La durée de séjour n'a pas la même valeur selon qu'un festivalier habite ou non le territoire avignonnais. Il en va de même de l'expérience de l'événement car sa découverte ou le manque d'expérience prend du temps puisqu'il faut d'abord apprendre à se repérer et avoir accès aux informations nécessaires au bon déroulement du séjour. Ainsi, à durée de séjour égale, l'expérience d'un festivalier *novice* et celle d'un festivalier *confirmé* seront différentes, ce dernier ayant déjà ses repères. En restant à ce stade à un niveau général de lecture, la durée moyenne de séjour au Festival d'Avignon en 2017 est de 8,17 jours et la valeur médiane est de 6 jours. Une typologie pourrait être construite à partir de ces deux repères en envisageant qu'un séjour court serait inférieur à 6 jours, un séjour intermédiaire serait compris entre 6 et 9 jours et un séjour long serait supérieur à 10 jours. Néanmoins, et contrairement au groupe précédent, ce découpage manque de pertinence au regard de la durée réelle d'une édition (une vingtaine de jours, d'autant plus que le Festival se découpe en trois semaines), et des échanges que nous avons pu avoir dans le cadre d'entretiens. La répartition du public autour de trois semaines est en écho avec la dynamique observée sur le terrain, à savoir celle de la plus grande densité de public la deuxième semaine, qui se traduit aussi par une plus grande difficulté de réservation de places de spectacles, dans le « IN » et le OFF. La répartition est d'ailleurs quasi identique pour la même question posée en 2017¹¹³ : la seule distinction, dont l'importance reste toutefois faible, tient au fait que si la participation à la première semaine est semblable (36,1% dans le « IN » et 36,2% dans le OFF), la participation à la deuxième semaine est légèrement plus importante dans le OFF (51,1% dans le « IN » et 58,2% dans le OFF) et celle qui relève de la troisième semaine l'est d'avantage pour le « IN » (36,8% dans le « IN » et 34,2% dans le OFF).

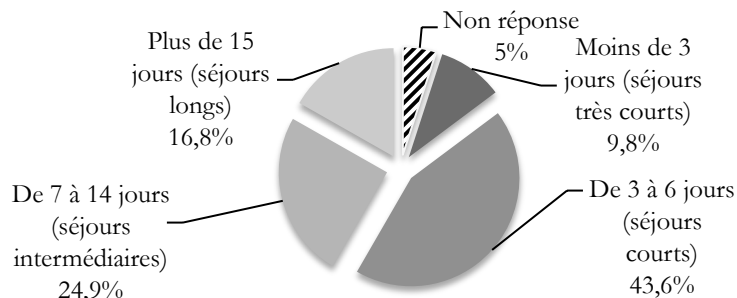
Il est peut-être plus utile de dissocier les séjours *courts* des séjours *très courts* (inférieurs à 4 jours) qui correspondent peu ou prou à un week-end prolongé (en 2018, 32% des festivaliers déclarent avoir posé des congés pour se rendre au Festival). Ce découpage apparaît d'autant plus pertinent que ces 3 jours correspondent à la limite entre un séjour ne comprenant pas une participation aux Ateliers de la pensée, et un séjour où les rencontres publiques s'intègrent au parcours festivalier. 3 jours correspondent à la durée de séjour à partir de laquelle il est effectivement possible d'inscrire les débats dans son emploi du temps festivalier : seuls 1,5% des

¹¹³ Il y a deux enquêtes différentes : l'une a été diffusée au public du Festival d'Avignon (« IN ») à partir de son fichier billetterie, et une autre a été diffusée au public du OFF à partir de son fichier adhérents. Des questions communes ont été posées dans ces deux enquêtes. Pour plus de précision, se référer au protocole d'enquête en annexes.

enquêtés restant moins de 3 jours sont allés aux Ateliers de la pensée en 2017, et 30,6% y ont participé alors qu'ils restaient entre 3 et 6 jours au Festival.

Les groupes temporels appréhendés selon la durée de séjour peuvent donc être définis comme suit (**graphique n°4**) : les *séjours très courts* (moins de 3 jours), les *séjours courts* (3 à 6 jours), les séjours *intermédiaires* (7 à 14 jours) et les séjours *longs* (plus de 15 jours). Quant à l'intensité et le rythme de la pratique festivalière, il faudra croiser ces catégories avec le nombre de spectacles vus, mais aussi avec les autres activités culturelles qui structurent l'emploi du temps juilletiste.

Graphique n°4 – Groupes d'expérience du Festival d'Avignon en fonction de la durée de séjour :



Résultats en pourcentages.

Il faut lire : En 2017, 24,9% des festivaliers sont restés entre 7 et 14 jours au Festival d'Avignon.

La représentation graphique des groupes d'expérience à partir du critère temporel montre qu'un quart du public vient pour un *séjour intermédiaire*. D'un autre côté, venir entre 3 et 6 jours constitue le premier mode de fréquentation de l'événement, et 44,6% de ces spectateurs organisent principalement leur séjour autour de la deuxième semaine du Festival. Quant aux *séjours très courts*, il s'agit du seul groupe ne privilégiant pas la troisième semaine (30,3% pour la première, 33,3% pour la deuxième et 45,5% pour la troisième) alors que les *séjours intermédiaires* tendent à délaisser cette période (25,3%).

Ce découpage reste possible car Avignon, comme Cannes, est un festival long. Il est plus commun pour un festival de durer moins d'une semaine comme c'est le cas des Vieilles Charrues ou encore des Rencontres Trans Musicales de Rennes. Le fonctionnement par *pass* et la possibilité de camper pour l'un (Vieilles Charrues), son ancrage sur son territoire pour l'autre ou ses temps forts pendant le week-end (Trans Musicales) font qu'il est plus envisageable de participer à une bonne partie de l'événement (pas à toute la programmation pour autant). La pertinence du découpage temporel ne repose plus sur la période mais plutôt sur les jours de la

semaine et du *week-end*. C'est en effet le plus souvent à partir de la semaine comme segment temporel que les festivaliers envisagent leur venue. Elles ont d'ailleurs leur identité en termes d'effervescence, la deuxième étant la plus fréquentée. Une festivalière confiait dans le cadre d'un entretien avoir changé ses habitudes. Pratiquant initialement la deuxième semaine du Festival, elle a récemment fait le choix de venir plutôt la troisième :

- « (...) maintenant je ne viens plus que la troisième semaine, parce que chaque fois que je partais la deuxième semaine, non seulement il fallait que je parte, mais en plus le Festival continuait sans moi... Donc c'était double peine. Tandis que là, je pars la troisième semaine et en fait, je pars avec le Festival quelque part, vous voyez ? Les affiches, elles commencent à être défaits... On ne le sent pas encore là, mais vers vendredi on va sentir quelque chose » (E26).

2.3. Dynamiques de groupes et dynamiques individualisées

Le troisième groupe d'expérience sur lequel s'appuie la première étape de notre approche temporelle est construit autour de l'accompagnement (**tableau n°13**). Les catégories déjà présentes dans le questionnaire sont suffisamment pertinentes pour ne pas les transformer. Pour des raisons statistiques, la catégorie « groupe organisé » a été regroupée avec « autres », au regard de leur poids peu conséquent dans l'échantillon, comparé aux autres variables. Ce qui diffère des autres groupes, c'est qu'un festivalier peut combiner plusieurs accompagnements (il ne s'agit pas de catégories fermées), la question posée étant à choix multiples. Le plus souvent, la venue en festivals est concrétisée entre pairs car ce sont des événements, voire des concentrés, où l'on vient « exister plus fort » (Flahaut, 2013) autour d'un intérêt partagé, en l'occurrence le spectacle vivant. L'accompagnement le plus fréquent est à la fois celui entre amis et celui avec son conjoint et ses enfants ; d'ailleurs, pour un quart de ces individus, ces types de venues se croisent. Il s'agit ici de la distinction énoncée par Damien Malinas dans sa thèse de doctorat entre la « famille d'origine » et la « famille générée » (Malinas, 2006 : 321).

Tableau n°13 – Type d'accompagnement pour le séjour festivalier en 2017 :

Question : Votre séjour à Avignon s'est-il organisé plutôt autour de :

	Effectifs	Fréquence (%)
Non réponse	15	-
Seul(e)	366	20,7
En famille (parents, fratrie)	286	16,2
En famille (conjoint(e), enfants)	722	40,8
Avec un ou plusieurs de vos amis	722	40,8
Avec des collègues de travail	131	7,4
Autres	46	2,6
Total / interrogés	1 770	128,4

Résultats en pourcentages. Pourcentages calculés sur la base des interrogés.

Interrogés : 1 770 / Répondants : 1 755 / Réponses : 2 273

Il faut lire : En 2017, 51,1% des festivaliers enquêtés ont plutôt organisé leur séjour autour de la deuxième semaine du Festival.

Les croisements de données permettront autant d'explorer la question de l'autonomie (à partir de l'expérience par le vécu) que la construction de parcours de spectateurs (à partir du nombre de propositions vues lors du séjour). Le groupe avec qui se fait la participation pose aussi la question de la sociabilité que le cadre du Festival rendrait propice. Les festivaliers disent par exemple le plus souvent choisir des spectacles en commun, mais aussi se retrouver le soir après les spectacles que chacun avait préalablement réservés pour des débats « parfois animés », dans une ambiance quelquefois rapprochée de l'image de « l'auberge espagnole ».

Extrait d'entretien E24 FDA16 (F/58 ans/Niort /Technicienne territoriale/Plus de 10 venues au Festival)

E.24 Je vais voir des spectacles toute seule, c'est-à-dire que je déambule, au hasard des rencontres, je vais voir des spectacles, mais on fait aussi du spectacle collectif, c'est-à-dire qu'on va dans le « IN », on a choisi nos spectacles, on le fait dès que la billetterie ouvre et on va voir des spectacles ensemble et on fait ensuite (...) des soirées *debriefing*.

Extrait d'entretien E28 FDA16 (F/69 ans/ Lyon/Retraitée /Plus de 10 venues au Festival)

E.28 (...) ce qu'on fait, pour le Festival, c'est qu'on loue une maison. On est un petit noyau de cinq personnes, cinq amis. On loue une maison pour neuf personnes et on a des amis qui se raccrochent aux amis... Si bien que le temps du Festival, on est neuf personnes, et chacun prend les spectacles qu'il veut et après on en discute, on se donne des idées pour le OFF, etcetera. Voilà comment se passe le Festival !

3. Le rythme pour penser des partitions festivalières individuelles et collectives

3.1. Le rythme : de l'image musicale à l'idée d'une métrique sociale

«La mémoire collective chez les musiciens» est le chapitre inaugural de Maurice Halbwachs dans *La mémoire collective*. Au-delà des formes d'ancrages de la musique comme langage et comme sons dans la mémoire, le détour par cette forme artistique permet de mieux saisir ce que concentre effectivement le rythme. André Lalande en retient d'abord une définition

lui attribuant « le caractère d'un mouvement périodique en tant qu'il comporte une succession de maxima et de minima, de « temps forts » et de « temps faibles » (Lalande, 1991 : 935). Cette acception fait également écho au parti pris de Marcel Mauss pour qui, à l'origine, la « représentation religieuse du temps dérive de la « loi du rythme collectif », sensible en particulier dans l'opposition entre les « moments sacrés » et la « durée laïque » » (Hirsch, 2016 : 69). Cette dialectique renvoie à ce que Durkheim avait nommé « des mouvements de concentration ou de dispersion de la société » (Durkheim *in* Pradel, 2010 : 5). Cette alternance entre deux états, d'abord entre *sacré* et *profane* pour la sociologie durkheimienne, serait pour Marcel Mauss un « « besoin naturel » des sociétés et susceptible de se décliner en une multitude de rythmes sociaux » (*in* Hirsch, 2016 : 70). Dès ses prémices, la sociologie française a accordé de l'attention au rythme à travers les temps des sociétés et son chef de file conclue dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse* que « c'est le rythme de la vie sociale qui est à la base de la catégorie de temps » (Durkheim, 2007 : 615) ; le temps n'est pas extérieur à l'individu, voire aux individus, il est déterminé par le collectif. En cela, il est donc une construction sociale.

Appréhendant la pluralité des temps sociaux, Simonetta Tabboni synthétise la notion de rythme en la rapprochant d'une « exigence sociale, une expression typique des collectivités humaines qui collaborent en vue des tâches communes : c'est leur façon d'exister, de se donner un ordre » (Tabboni, 2006 : 51). Le partage d'un rythme fait écho à l'idée de synchronisation des individus en vue de réalisation d'une activité qui a du sens pour un groupe. Pour autant, ce concept ne peut se satisfaire d'une acception strictement collective, tout comme l'idée de l'homogénéisation du temps de chaque individu au sein d'un groupe serait erronée. Sa dimension collective n'exclut pas des rythmes individuels au sein d'un cadre social de référence et de ses normes. Un temps collectif constitue moins une imposition hégémonique qu'une possibilité de construire son propre *tempo* au sein d'un rythme porteur de valeurs et de normes : l'autonomie, par exemple, se définit par rapport à un groupe mais n'en constitue pas pour autant une rupture. Comme le souligne Benjamin Pradel dans sa thèse (2010), la participation à un rythme constitue un espace de socialisation des individus, donc aussi, le cas échéant, un espace de formation des publics, notamment lors des « mouvements de concentration » durkheimiens, que nous pouvons rapprocher des temps de spectacle d'une édition.

Dans la notice de son dictionnaire technique et critique de la philosophie, André Lalande poursuit sa définition en convoquant à son tour la dimension musicale pour distinguer le *rythme* d'une métrique fermée qui caractérise plutôt la *mesure*. Ainsi, si le musicologue Jules

Combarieu reconnaît que la *mesure* est une métrique « mécanique », il admet que le *rythme* est plutôt une « création esthétique » (*in* Lalande, 1991 : 936). À partir d'un détour par l'image musicale, l'idée de rythme comme alternance entre deux périodes se renforce, sans supposer qu'elles aient la même durée (l'auteur insiste aussi sur le fait qu'elle corresponde à l'organisation d'un groupe). À ce titre, la question du rythme appelle celle de l'organisation sociale. Plus encore, le rythme n'est pas seulement à envisager à l'intérieur de la forme festival ou de l'événement, mais aussi vis-à-vis des manières de pratiquer la culture en dehors d'Avignon, c'est-à-dire pendant la saison théâtrale. Le rythme a donc plusieurs épaisseurs dont celle du rythme festivalier en lui-même qui comprend une alternance très inégale du point de vue chronologique (août-juin vs. juillet) et celle qui comprend une alternance plus homogène (au mois de juillet, temps dédié à la programmation vs. temps ordinaire). Pour le philosophe L. Boisse, le rythme serait « l'âme de la durée » (*in* Lalande, 1991 : 935).

3.2. De l'emploi du temps à la partition

Partant de la sociologie française, l'organisation sociale du temps prend forme à partir des rythmes sociaux tels qu'ils ont brièvement été évoqués, mais aussi à partir de l'idée de calendrier, un objet ayant attiré une forte attention de la part de chercheurs comme Émile Durkheim dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, et Marcel Mauss dans son *Essai sur les variations saisonnières des sociétés eskimos. Étude de morphologie sociale*. Ainsi, Durkheim, en prenant appui « sur l'article d'Henri Hubert, [il] présente l'organisation temporelle comme un produit de la société – le calendrier exprimant « le rythme de l'activité collective en même temps qu'il a pour fonction d'en assurer la régularité » (Hirsch, 2016 : 73). Le calendrier constitue un cadre partagé qui découpe et organise le temps grâce aux saisons, mais aussi à partir de l'alternance entre les *temps forts* (ou sacrés) et les *temps faibles* (ou profanes). Le calendrier renvoie à une échelle bien plus grande que celle de l'emploi du temps qui nous intéresse davantage, en ce qu'elle permet de désigner une période plus resserrée, moins englobante.

Dans les sociétés occidentales contemporaines, l'emploi du temps renvoie moins à l'idée de *temps forts* et de *temps faibles* parce qu'il touche d'abord au quotidien, faisant plutôt la distinction entre *temps de travail* et *temps personnel* (ou de *loisir*). Pour autant, à nouveau, son échelle décrit mieux les pratiques sociales qui nous intéressent. Par emploi du temps, gardons plutôt à l'esprit son acception issue du sens commun, celle de la forme ordinaire que prend l'organisation d'une journée, ou plus généralement l'organisation du temps sur une période

délimitée. De plus, il fait autant appel à l'agencement des événements rythmant une journée qu'à la synchronisation avec le groupe (notion développée au quatrième chapitre). Benjamin Pradel fait appel à la synchronisation des comportements :

« (...) en pensant un individu agissant et qui décide des moments où il va coordonner son emploi du temps avec celui du groupe. Le rythme collectif n'est plus immanent au groupe mais dépend des choix temporels de chacun de ses membres, notamment parce qu'il existe une multiplicité d'occasion de rassemblement (Garat, 2005). Si l'individualisation du rapport au temps et la capacité de l'acteur à organiser son temps propre est un trait important de la modernité, cela ne signifie pas qu'il se passe de temporalités collectives. Cela ne signifie pas qu'il n'utilise plus, pour organiser des activités, la grille de symboles partagée du temps » (Pradel, 2010 : 133-134)

Dans le cadre d'une manifestation culturelle à la programmation dense, où les événements se chevauchent au sein de l'événement de référence, il est fréquent qu'un spectateur organise plus ou moins formellement sa venue ; c'est d'ailleurs pourquoi les institutions travaillent souvent à la lisibilité temporelle et à la chronologie de leur programmation. Les festivals sont emblématiques de cette idée *d'événement dans l'événement*. En 2018, seuls 20% des enquêtés déclaraient ne pas préparer de programme alors que 43,7% le font un sur support papier indépendant.

Pour la suite de notre réflexion sur les groupes d'expérience, nous privilégierons l'image de la *partition* sur celle *d'emploi du temps*. À travers sa dimension musicale, celle-ci permet de penser l'improvisation. L'image de la partition est moins figée que celle de l'emploi du temps ; en effet, pour une même partition festivalière (durée de séjour, expérience par vécu), il y existe, comme en musique, plusieurs interprétations. Pour le musicologue Rémy Campos, dans l'histoire de la musique, on passe d'ailleurs de *l'exécution* à *l'interprétation* (Campos, 2014). Nous envisageons d'autre part que la dimension temporelle n'empêcherait pas de penser la dimension spatiale et que, au regard des spécificités de la forme festival, le rythme serait aussi produit territorialement. Pour l'heure, *rythme* et *partition* seront mobilisées pour interroger le vécu du Festival d'Avignon depuis des groupes d'expérience de festivaliers, donc depuis l'univers temporel autour duquel se structure l'expérience. *Rythme* et *partition* concentrent en effet l'idée d'alternance entre deux états ou impulsions, de synchronisation entre les individus, de même qu'une base commune pour plusieurs interprétations ou exécutions de la pratique festivalière.

B. Structurer et apprivoiser le dispositif festivalier depuis les sources d'information

1. La lecture d'une édition à travers le programme

1.1. Un outil de communication emblématique

Depuis une dizaine d'années, le Festival d'Avignon imprime plus de 80 000 programmes, dont une grande partie est directement envoyée aux spectateurs ayant participé aux trois dernières éditions. L'adresse est directe et renforcée par un envoi au domicile ; le standard du Festival est le théâtre de nombreuses réclamations si ce programme n'a pas été envoyé, notamment pour des spectateurs âgés pour qui sa réception dans la boîte aux lettres est une habitude. À ce titre, elle est aussi une attention : un festivalier peut se sentir délaissé par le Festival s'il ne reçoit pas *son* programme. Sa diffusion publique au format imprimé reste effectivement territorialisée ; un individu ne vivant pas dans la région qui le reçoit pas à son domicile, devra consulter le site Internet pour connaître la programmation. Le programme papier reste néanmoins l'un des principaux outils d'information pour l'ensemble des groupes d'expériences : il constitue une partition commune à partir de laquelle les festivaliers vont créer leur propre composition ou leur interprétation au gré d'une négociation entre leurs contraintes et leurs goûts. Puisque le programme imprimé n'est pas envoyé à tous, et que, pourtant, l'observation *in situ* montre qu'il est dans toutes les mains, nous pouvons supposer qu'il serait l'un des premiers objets récupérés à l'arrivée par le public. Il est souvent annoté et permet de lire des informations sur les spectacles que la rumeur met en avant, d'avoir une vision globale des débats ; pour d'autres, il est un objet-trace de l'expérience conservé à son retour.

Pour Yves Jeanneret, une approche sémiotique rend compte d'une « capacité réflexive des objets faits de papier à incarner, non seulement tel acte de communication, mais l'acte de communiquer » (Jeanneret, 2007 : 79). Un programme est un outil de communication ordinaire, qui se retrouve dans la majeure partie des événements comme les festivals, mais aussi pour des saisons à l'année ; il incite le public à prendre connaissance d'une programmation et constitue un agenda dédié à un lieu ou un événement, permettant d'avoir rapidement accès à toutes les informations nécessaires à l'organisation (billetterie, tarifs) et la préparation au spectacle (biographie des artistes, présentation des œuvres). Pour autant, au Festival d'Avignon, au-delà de cette représentation de l'acte de communication du programme papier, il s'agit plus encore d'une capacité d'incarnation de l'institution : cet objet découle d'une ligne éditoriale affirmée par l'ouverture avec l'éditorial du directeur. Plus simplement, il est aussi, et historiquement, le premier espace de dévoilement d'une édition qui montre un lien évident

entre le théâtre et le support papier (le texte, le livre). La spécificité symbolique de cet outil s'appréhende aussi quand les Trans Musicales décident de ne pas imprimer de programme en 2018, en maximisant la communication numérique ; un festival où l'application mobile a déjà une place prépondérante car elle correspond à une manière de *faire le festival*, celle de l'écoute préalable d'extraits musicaux et de la déambulation. Rennes et Avignon sont effectivement deux événements structurés différemment : l'un est à *pass* (libre circulation entre les scènes dans le parc des expositions), et l'autre à billet (un festivalier ne peut se rendre qu'à un seul spectacle à la fois). L'outil de communication des Trans Musicales qui, éventuellement, doit être conservé est l'Explorateur¹¹⁴ ; cela fait sens dans la mesure où les Trans mettent au cœur de leur propos la découverte de la polyphonie des musiques actuelles. Le Festival de Cannes partage avec Avignon l'aspect symbolisant du programme imprimé, bien que Cannes édite moins massivement son catalogue seulement accessible pour les accrédités, la rareté de l'objet implique davantage une conservation ou *collection* comme trace d'une expérience exceptionnelle.

Longtemps, l'imprimé été une entrée, une carte d'orientation dans un festival plus ou moins connu et maîtrisé. Il contient autant d'informations inédites (propres à la programmation) que stables (informations pratiques). L'installation progressive du numérique dans les pratiques informationnelles et communicationnelles rebat les cartes de la centralité du papier. Ces deux modes de communication tendent à être opposés sur le critère de la matérialité (Jeanneret, 2007) et Yves Jeanneret de conclure qu'il a cherché à montrer « la profondeur de ce que convoque le papier, et combien cette profondeur s'appuie sur le lien indéfectible entre ses propriétés matérielles, ses investissements symboliques et ses usages sociaux » (Jeanneret, 2007 : 94). Cette opposition n'est fort heureusement pas absolue, et l'imprimé est conjugué avec le numérique en fonction des diverses temporalités de l'expérience festivalière qui, schématiquement, correspond à l'avant, le pendant et l'après. Au fil des années, le Festival a renforcé la diffusion des informations sur son site Internet, dont la numérisation du programme, et fait que l'oral et l'écrit ne soient plus les seules manières de s'adresser au public : le numérique devient légitime dans sa palette de communication à partir du développement de contenus au service de l'expérience des spectacles avec, par exemple, des archives audiovisuelles.

Pour l'édition 2018, le Festival d'Avignon a expérimenté un nouveau format. Conservant ses dimensions, il comprenait désormais des images en tête des textes de présentation des spectacles. Cet apport est une rupture communicationnelle importante alors

¹¹⁴ L'Explorateur présente les artistes d'une édition à partir d'une carte où ils sont placés et regroupés en fonction des esthétiques musicales. Les univers musicaux de chaque groupe/artiste et ensuite décrits.

que le programme était jugé « austère » et « dépourvu d'illustrations » (propos rapportés). S'il n'est pas toujours possible d'avoir des photos de créations en amont, ces images en donnaient une couleur. Mais, au-delà de ces illustrations sur les pages spectacles, l'apport iconographique était important pour donner à voir le Festival à partir de photographies pour (selon l'équipe de communication) *raconter* ce qu'est le Festival d'Avignon à partir d'une sélection de photos (Cour d'honneur, jardin Ceccano, débats, intermittents du spectacle au travail). Cependant, quelque soit l'expérience par vécu et l'usage du programme, imprimé ou numérique, l'accès à une édition passe inextricablement par sa lecture, même minimale.

1.2. Les confrontations au programme

Si le vécu des spectacles et de la ville en festivals est bien sûr au cœur de l'expérience d'Avignon, il n'en reste pas moins qu'il est précédé d'un temps d'étude : la lecture du programme et l'analyse globale d'une édition constituent un préalable à la réservation, donc à l'expérience spectatorielle. Plus encore, la décision de venir au Festival s'entreprind souvent au mois de mars avec l'avant-programme, avant que la programmation soit entièrement rendue publique. En 2016, 3,5% des enquêtés déclaraient commencer la préparation de leur venue au prochain Festival un an à l'avance, et 9% entre septembre et janvier (de 10 à 6 mois avant). Pour l'un de nos enquêtés « c'est en deux temps : d'abord l'appartement, très tôt dans l'année, et puis ensuite les places le jour de l'ouverture de la billetterie » (E38 (1)). Plus généralement, 27,6% des festivaliers disent anticiper leur séjour entre février et mars, et 47,3% entre avril et juin à la sortie du programme. Enfin, 11,7% organisent leur venue quelques jours avant juillet. Se sont d'abord les séjours *très courts* et *courts* qui retardent le plus leur organisation, la répartition est peu éclatée pour les autres groupes. La lecture du programme est moins un élément déclencheur qu'un temps d'information pour la préparation de l'expérience festivalière.

Bien que l'étude du programme soit un passage obligé, elle peut être perçue comme un exercice difficile. Il est récurrent d'entendre dire par le public que le programme du Festival (« IN ») est compliqué à lire car les textes sont parfois « trop conceptuels » ou « peu descriptifs » (propos rapportés). Dans le cas du OFF, il est dit que sa densité freine sa consultation et que le bouche-à-oreille constitue un jugement plus fiable (propos rapportés). Mais la connaissance des informations diffusées n'en reste pas moins importante pour comprendre comment se structure l'événement (où retirer ses billets, où se trouve tel lieu, où peut-on rencontrer les artistes ?). D'ailleurs, la consultation des informations pratiques sur le site Internet est moins importante

pour les festivaliers *confirmés* (48,6%) et *experts* (33,6%) que pour les *novices* (49,9%) et les *primo-festivaliers* (57,2%), notamment car les lieux de ressources restent centralisés aux mêmes endroits.

Quant à l'aspect artistique, le décryptage du programme se focalise sur différentes caractéristiques selon le groupe d'expérience par vécu. La lecture du programme revêt aussi un caractère plus décisionnel pour les *primo-festivaliers* puisqu'il s'agit du second critère de choix cités en 2017. Le genre a plus de poids pour des *primo-festivaliers* (26,7%) et des *novices* (19,3%) qu'il n'en a pour des festivaliers *confirmés* (13,2%) ou *experts* (12,6%). Il constitue un cadre général compréhensible par tous pour appréhender une forme artistique. Le metteur en scène ou le chorégraphe ont quant à eux plus d'importance décisionnelle pour les *expérimentés* (plus de 60%) que les *novices* (53,1%) ou les *primo-festivaliers* (37,4%), bien qu'ils constituent pour ces groupes d'expérience l'élément le plus déterminant dans leurs choix. Le plus souvent, l'appui sur le nom du metteur en scène ou du chorégraphe relève de l'expérience préalable de spectateur ou de la popularité d'un artiste. En cela, il a une *valeur* pour le public. Tous les groupes d'expérience définis en fonction du vécu partagent aussi des caractéristiques, à commencer par l'attention pour les lieux de représentation dans le processus de choix de spectacles. Nous faisons l'hypothèse que la Cour d'honneur aurait un rôle non négligeable dans le poids de cette variable.

2. Les temporalités de la réservation

2.1. La réservation au croisement de l'expérience et de la rumeur

Le passage de l'information à la réservation est l'aboutissement d'un processus de choix, basé sur des critères plus ou moins objectivés par le public (Ethis, Fabiani, Malinas, 2008). Ce processus prend différents chemins selon les groupes d'expériences préalablement définis. Une fois effectuée, la réservation constitue le canevas de l'emploi du temps d'un festivalier ou, pour reprendre l'image musicale, la mesure du séjour. L'étude des données ne montre pas de différence notable en fonction de l'expérience par vécu du Festival, si ce n'est que la répartition des festivaliers confirmés est plus importante en termes de réservation faite uniquement avant le Festival (48,6%) alors que les autres groupes se situent autour des 30% (**tableau n°14**).

Tableau n°14 – Période de réservation en fonction de l'expérience par vécu (2017) :

	Non réponse	Première fois (primo-festivalier)	Moins de 5 fois (novice)	De 5 à 8 fois (confirmé)	Plus de 9 fois (expert)
Non réponse	7,3	0,7	0,6	1,7	1,1
Uniquement avant le festival	45,8	33,2	34,5	35,4	48,6
Uniquement pendant le festival	8,3	18,6	19,1	19,8	12,4
À la fois avant et pendant le festival	38,5	47,5	45,8	43,1	37,9
Total	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0

Khi²=59,9 ddl=12 p=0,001 (Val. théoriques < 5 = 3) V de Cramer=0,106 – Résultats en pourcentages

Il faut lire : En 2017, 47,5% des primo-festivaliers de 2017 ont réservé leurs billets à la fois avant et pendant le Festival d'Avignon.

Les réservations effectuées avant et pendant le Festival d'Avignon montrent que la rumeur est agissante : un spectateur effectue une sélection initiale pour laquelle il tient particulièrement à s'assurer des places et se laisse ensuite porter par le bouche-à-oreille, soit parce que peu convaincu par les informations du programme pour lesquelles il attendait des retours *in situ*, soit parce qu'il découvre un engouement pendant son séjour. Cette posture de réservation est la plus importante au sein de la population enquêtée (42,4%) et seuls les spectateurs *confirmés* se situent en deçà de celle-ci (37,9%). Elle traduit de surcroît une improvisation vis-à-vis d'un programme initial, une base, qui sera enrichi au gré des rencontres et des échos ayant plus ou moins de résonance dans un parcours de spectateur. Bon nombre de festivaliers prévoient ainsi une marge de manœuvre en ne fixant pas outre mesure leur emploi du temps initial, en se laissant guider par le ressac.

En nous intéressant à la circulation des informations relatives à une édition et ses spectacles, qu'elle soit directe (bouche-à-oreille, partage de ressentis, transmission) ou indirecte (outils et réseaux de communication imprimés ou numériques, médias), nous avons pensé utile de la confronter aux hypothèses et conclusions de Bryce Ryan et Neal Gross dans leur étude « Acceptance and diffusion of Hybrid Corn Seed in Two Iowa Communities » (1950). À travers l'idée de *pattern of acceptance*, l'étude aborde la diffusion d'une graine dans deux communautés agricoles de l'Iowa, de la fin des années 30 au début des années 40, dans l'optique de comprendre un changement de mode d'agriculture traditionnel vers des techniques plus modernes en interrogeant le rôle joué par les différents *agents* (commerciaux, scientifiques, autres agriculteurs, voisins, etc.) et de les confronter aux profils sociodémographiques des agriculteurs. La diffusion d'une information, et les mécanismes de prises de décisions qui lui sont liées, sont au cœur de cette étude et ne semblent finalement pas si éloignés de la question de la rumeur au

Festival d'Avignon. L'apport que nous pouvons retirer de cette étude relève des enjeux de proximité, d'interactions, de rapports aux médias, et par extension aux technologies, ici numériques. Il s'agit d'emprunter des éléments de l'analyse touchant à la diffusion d'informations pour aborder ensuite l'activation d'une décision, le cas échéant l'acte de réservation. Les éléments ayant trait à la diffusion en fonction de l'instance d'énonciation individuelle et non institutionnelle constituent un apport qui méthodologiquement pertinent.

Au Festival d'Avignon, les instances (*agents*) de diffusion de l'information sont institutionnelles, médiatiques ou proviennent du public : plusieurs informateurs diffusent différents types d'informations qui vont se côtoyer, se chevaucher, voire se contredire puisqu'il s'agit le plus souvent de postures. Parmi tous ces *agents*, se distinguent ceux qui introduisent ou diffusent la nouvelle et ceux qui enclenchent l'action, autrement dit qui convainquent : « It may be suggested that the diffusion agencies are divisible into two moderately distinct types those important as introductory mechanisms and those important as activating agents » (Ryan et Gross, 1950 : 685). Bien qu'ayant un rôle d'informateur dont on perçoit aisément la posture institutionnelle, le Festival est aussi un acteur agissant pour convaincre les festivaliers dans leurs choix. Il y a en effet une confiance non seulement dans l'institution et ses choix artistiques, mais aussi dans le programme comme source fiable. Dans le cadre du Festival, ce à quoi renvoient *introductory mechanisms* et *activating agents*, ce sont des modalités de négociation entre une information perçue comme légitime, car renseignée à la source, et une information prenant forme lorsque s'opère un dialogue avec d'autres spectateurs (face à face ou en ligne), mettant en relief des logiques d'expression de sa propre critique tout comme des logiques de prescription. Cela se perçoit d'autant plus lors d'une venue en groupe : les contenus diffusés par l'institution organisatrice sont source d'informations de pré-choix et d'argumentaire en cas d'indécision du groupe. Cette diffusion de l'information est suivie ou non de réservations pour l'édition¹¹⁵.

Nous l'avons vu, 42,4% des enquêtés réservent leurs billets à la fois avant et pendant le Festival ce qui laisse entendre qu'une partie des réservations relève du bouche-à-oreille *in situ*. À ce titre, nous faisons l'hypothèse que les autres festivaliers seraient des *activating agents* et ce, quelque soit la maîtrise de la forme festival. L'appui sur les brèves d'un bouche-à-oreille dans les interactions est plus important que celui de la presse pendant le Festival, les critiques ne pouvant que peu intervenir avant les premières des créations, et les articles de presse n'étant pas

¹¹⁵ Précisons que nous devons mettre de côté une idée commerciale de cette information car le projet est celui d'un théâtre subventionné et que les spectacles de la programmation ne sont pas mis en concurrence. La communication du Festival d'Avignon vise à partager des informations sur une création pour inviter les festivaliers à la découverte, même si elle implique d'acheter des billets.

forcément lus pour prendre une décision, mais plutôt comme une mise en perspective du ressenti. La presse fait d'ailleurs rarement partie des critères de choix déterminants d'après les questionnaires. Les énonciateurs peuvent être complémentaires, bien que certains aient une légitimité plus agissante (comme certains médias ont un impact plus conséquent sur les discours produits sur les spectacles voire les réservations, pensons à *Télérama* dont les débats sont suivis au mois de juillet). Le fait d'*accepter* (de réserver en se fiant à la rumeur) revient à une expérimentation et non au fait d'*adopter* un avis sur une pièce : réserver un spectacle parce qu'il bénéficie d'une bonne rumeur n'oblige pas à apprécier l'œuvre, même si des mécanismes psychosociaux comme la dissonance cognitive peuvent faire que la difficulté d'atteindre un objectif (avoir des places) puisse interférer avec une appréciation positive de la pièce. Aujourd'hui, les vidéos de présentation des spectacles ont introduit une nouvelle façon de s'informer : en utilisant des images, le Festival s'extrait d'un filtre, celui de la valorisation des créations, car la vision d'éléments concrets d'une création font directement appel au ressenti et aux expériences spectatorielles individuelles. D'ailleurs, certaines publications sur les réseaux sociaux amènent parfois à changer d'avis : en 2015, une spectatrice disait avoir fait confiance à la communauté de spectateurs qu'elle suit à l'année sur Twitter pour composer son programme, et avait échangé des billets pour un spectacle où la critique de ses pairs était négative.

Les modes de réservation cristallisent cependant un point important quant à l'accès du Festival. À plusieurs reprises durant nos années de recherche, en partageant notre travail avec des tiers (souvent des personnes ayant des pratiques culturelles à l'année, dont le théâtre), il nous a été confié que les modalités de la réservation constituaient en elles-mêmes un frein. Plusieurs personnes ont indiqué ne pas savoir à partir de quand réserver en juin, ou supposent que toutes les places sont vendues avant l'édition. La trop grande anticipation et l'engagement nécessaires pour accéder à la billetterie constituent des empêchements, alors même que le Festival suscite une curiosité et une envie de découverte. Ces ouvertures en amont concernent d'autres festivals à l'instar des Trans, du Festival Lumière et des Vieilles Charrues. Aussi, le numérique peut-il être utilisé à dessein de rétablir une information, de dépassionner un imaginaire d'inaccessibilité, en bref une opportunité de revenir auprès d'un grand public, en l'occurrence un public qui n'est pas le sien, sur les manières d'accéder effectivement au premier pallier du festival, celui de la réservation.

2.2. La durée de séjour

La réservation en fonction de la durée de séjour varie également et donne à voir différentes manières de *faire le Festival* en fonction des contraintes, ici doublement temporelles (**tableau n°15**). Les festivaliers au séjour inférieur à 3 jours sont ceux qui réservent le plus avant ou pendant le Festival. Ils sont largement ceux panachant le moins leur réservation (20,8%). Le fait de réserver seulement avant l'événement peut être dû à la volonté de s'assurer des places en raison de fortes contraintes de temps, voire de venir uniquement pour un spectacle, 54,3% de ces spectateurs voyant une seule représentation, et 29,5% en voyant deux. À l'inverse, le fait de réserver uniquement pendant le Festival peut traduire une improvisation : le passage par Avignon n'était pas initialement pensé comme un temps de théâtre. Ce sont en effet les séjours *courts* ou *intermédiaires* qui permettent de commencer à improviser. C'est aussi pour cette raison que ce sont les festivaliers des séjours de plus de 15 jours qui panachent le mieux leurs périodes de réservation (48,1%). La réservation dépend donc moins de facteurs liés à l'expérience qu'à des contraintes temporelles, et plus particulièrement à la durée du séjour¹¹⁶. Pour autant, un mode de réservation qui conjugue l'anticipation et l'improvisation rend compte d'un rapport singulier à l'événement, celui de l'appartenance à une communauté de spectateurs puisque l'on se tient à l'écoute et près à l'échange avec les autres festivaliers.

Tableau n°15 – Période de réservation en fonction de la durée de séjour (2017) :

	Non réponse	Moins de 3 jours	De 3 à 6 jours	De 7 à 14 jours	Plus de 15 jours
Non réponse	5,7	1,7	1,3	0,9	0,7
Uniquement avant le festival	46,6	45,7	38,8	41,5	36,0
Uniquement pendant le festival	17,0	31,8	14,9	12,7	15,2
À la fois avant et pendant le festival	30,7	20,8	45,0	44,9	48,1
Total	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0

Khi2=68,3 ddl=12 p=0,001 (Val. théoriques < 5 = 3) V de Cramer=0,113 – Résultats en pourcentages

Il faut lire : En 2017, 45% des festivaliers ayant un séjour compris entre 3 et 6 jours réservent à la fois avant et pendant le Festival.

¹¹⁶ Le croisement des modes de réservation à partir du type d'accompagnement ne permet pas d'arriver à des corrélations pertinentes pour l'analyse. Ce prisme sera néanmoins utile à d'autres endroits, notamment sur le nombre de spectacles vus lors d'une édition et la participation à d'autres propositions culturelles.

II. VÉCUS FESTIVALIERS EN FONCTION DU GROUPE D'EXPÉRIENCE

A. La pratique spectatorielle

L'ambiance et la découverte sont deux perspectives vers lesquelles sont tournées les motivations des festivaliers à Avignon, Cannes et Rennes. La programmation y est centrale car elle s'attache essentiellement à la création et la découverte. Nous avons pu préciser cela à Avignon en juillet 2018 en demandant aux festivaliers quelles étaient leurs motivations de fréquentation du Festival : plus de 58% ont indiqué que la découverte de créations était ce qui les attirait. La découverte plus générale de propositions a été revendiquée par 46,2% des enquêtés et l'ambiance par 37,9%. Si ambiance et programmation sont d'une certaine manière entremêlés, la dimension artistique est une attente plus forte. C'est donc bien la pratique spectatorielle qui est au cœur de la pratique festivalière à Avignon et qui impulse le rythme d'un séjour. Dans le prochain chapitre, nous éprouverons d'ailleurs l'existence d'un temps social construit autour des œuvres. Il convient maintenant de proposer une manière d'appréhender l'intensité de la pratique spectatorielle à Avignon. Pour cela, nous nous baserons sur le nombre de spectacles que les enquêtés déclarent avoir vu au cours d'une édition tant au Festival d'Avignon (« IN ») que dans le OFF. Si nous préciserons cette intensité avec un découpage élargi, prenons aussi acte d'autres repères : dans le « IN », le nombre moyen de spectacles vus en 2017 est de 4,51 et la valeur médiane de 3 ; dans le OFF, la moyenne est de 8 et la valeur médiane de 5 spectacles. Dans les prochaines lignes, nous garderons d'abord une démarche descriptive des données, pour ensuite s'attacher à développer une démarche analytique.

1. La pratique spectatorielle et l'expérience par le vécu

Plus des festivaliers engrangent de l'expérience par vécu au Festival d'Avignon, plus ils augmentent le nombre de spectacles vus au cours d'une édition (« IN ») (**tableau n°16**). Par exemple, le questionnaire ne recense pas de cas où des *primo-festivaliers* auraient assisté à plus de 19 spectacles, voire à 14. Relevons que 79,6% des *primo-festivaliers* de l'édition 2017 ont assisté à moins de 5 spectacles dans le « IN », une intensité qui concerne 55,2% des *experts*, se situant en-deçà de la valeur de cette catégorie pour la population générale. En gardant une vision plus générale de ces croisements, rappelons aussi que ce sont les festivaliers *experts* qui tendent à rester plus longtemps. Ces données montrent une appropriation progressive d'un rythme spectatorielle plus soutenu avec l'expérience, c'est-à-dire un engagement plus conséquent, à la fois

économique et temporel. Cette augmentation du nombre de spectacles vus lors d'une édition, corrélée à l'accumulation d'expérience par vécu, s'appuie sur la dynamique déjà identifiée en questionnant par entretien l'évolution de la manière de *faire le Festival* au fil du temps. Bon nombre de festivaliers ont en effet parlé d'une plus grande maîtrise leur permettant de mieux se consacrer aux spectacles. D'autres indiquent que cette maîtrise accrue permet une meilleure lecture de la programmation : il devient plus aisé de savoir ce que l'on aime, mais aussi de savoir comment prendre des risques, et oser les prendre. Dans certains parcours de spectateurs, il arrive aussi que le Festival devienne partie prenante de parcours de vie et que l'on vienne y faire épanouir son amour pour le théâtre, beaucoup plus intensément que le reste de l'année.

Tableau n°16 – Nombre de spectacles vus dans au Festival d'Avignon (« IN ») en fonction de l'expérience par vécu (2017) :

	Non réponse	Première fois (primo-festivalier)	Moins de 5 fois (novice)	De 5 à 8 fois (confirmé)	Plus de 9 fois (expert)	Total
Non réponse	7,3	1,1	0,4	1,7	1,3	1,4
Moins de 5 spectacles	53,1	79,6	71,2	62,8	55,2	64,5
De 5 à 9 spectacles	22,9	16,1	22,7	25,3	29,0	24,4
De 10 à 14 spectacles	10,4	2,9	4,0	6,9	7,0	5,7
De 15 à 19 spectacles	5,2	0,4	1,1	1,4	5,1	2,7
De 20 à 24 spectacles	1,0	-	0,6	1,0	1,3	0,8
Plus de 25 spectacles	-	-	-	0,7	1,1	0,5
Total	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0

Khi2=104,7 ddl=24 p=0,001 (Val. théoriques < 5 = 13) V de Cramer=0,122 - Résultats en pourcentages. Pourcentages en colonnes.

Il faut lire : En 2017, 16,1% des primo-festivaliers enquêtés ont vu entre 5 et 9 spectacles dans le « IN ».

Comme souligné dans le premier chapitre, plus qu'une distinction, il y a parfois une opposition vive entre le « IN » et le OFF pour une partie du public. Mais il est aussi une partie du public qui n'identifie pas, ou pas nettement, la distinction entre ces deux festivals, le OFF prenant le pas dans l'imaginaire au regard de son occupation de la ville et de sa spectacularisation de l'espace public (affiches, troupes en parades). Pour autant, le public du Festival d'Avignon (« IN ») conjugue bien l'un et l'autre de ces festivals dans son parcours juilletiste. La pratique spectatorielle dans le OFF en 2017 renvoie à la tendance observée ci-dessus, cependant la répartition des spectateurs n'est pas semblable. Rappelons d'ailleurs qu'il s'agit bien ici de l'expérience par vécu du Festival d'Avignon (« IN ») qui est mise en perspective avec la pratique spectatorielle dans le OFF : il ne s'agit pas de *primo-festivaliers*, de *novices*, de *confirmés* ou d'*experts* du OFF. Les *primo-festivaliers* du « IN » ont soit une pratique du OFF préalable, soit une posture de découverte à cet autre endroit de la ville en festivals.

Même si ces données ne sont pas celles ayant le poids le plus conséquent dans la population enquêtée, il y a une distinction significative entre les lignes « De 20 à 24 spectacles » et « 25 spectacles et plus » : si, dans le cas du « IN », plus on avance vers les 25 spectacles, plus le pourcentage diminue, il y a pour celui du OFF une légère augmentation entre ces deux catégories pour les *novices*, les *confirmés* et les *experts* : en 2017, si 2,5% des spectateurs *novices* du « IN » ont vus entre 20 et 24 spectacles, dans le OFF, ils sont 4,4% à avoir vu plus de 25 pièces. Dans le cas des *experts*, leur représentation au sein de leur groupe est même supérieure à la part de la population générale. Il y a donc ici une catégorie de spectateurs qui fait de l'expérience d'Avignon un moment qui s'apparente à une saturation théâtrale ou à une immersion presque totale (cela devant sûrement nécessiter d'assister à plusieurs spectacles par jour) (**tableau n°17**).

Tableau n°17 – Nombre de spectacles vus dans le OFF en fonction de l'expérience par vécu (2017) :

	Non réponse	Première fois (primo-festivalier)	Moins de 5 fois (novice)	De 5 à 8 fois (confirmé)	Plus de 9 fois (expert)	Total
Non réponse	7,3	0,4	1,1	2,1	1,4	1,6
Moins de 5 spectacles	47,9	49,3	45	37,8	36,0	41,5
De 5 à 9 spectacles	15,6	30,4	21,4	30,9	26,5	25,9
De 10 à 14 spectacles	14,6	10,4	19,5	11,8	14,9	14,9
De 15 à 19 spectacles	6,3	4,3	6,1	8,0	9,0	7,2
De 20 à 24 spectacles	4,2	3,2	2,5	3,8	5,4	4,0
25 spectacles et plus	4,2	2,1	4,4	5,6	6,7	5,0
Total	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0

$Khi^2=74,9$ $ddl=24$ $p=0,001$ ($Val. théoriques < 5 = 5$) V de Cramer=0,103

Résultats en pourcentages. Pourcentages en colonnes.

Il faut lire : En 2017, 45% des festivaliers novices du « IN » ont assisté à moins de cinq spectacles dans le OFF.

Considérant la pratique spectatorielle pendant une édition, il paraît éclairant de mettre en parallèle l'expérience par vécu du Festival d'Avignon avec la pratique de sortie au théâtre à l'année. Car si une intensification du nombre de spectacles vus peut-être comprise depuis la connaissance et la maîtrise de l'événement, une meilleure compréhension de ces groupes d'expérience provient aussi de leur relation au théâtre. Grâce au **tableau n°18**, nous voyons que la répartition des sorties au théâtre est sensiblement comparable d'un groupe d'expérience à l'autre. Les *primo-festivaliers* sont d'ailleurs actifs puisque seuls 5,7% ne sont pas allés au théâtre au cours des douze derniers mois (bien que cette part soit plus conséquente que pour les autres groupes, les non-pratiquants représentant toujours moins de 2,5% des autres catégories). À l'instar de l'observation issue du OFF, nous constatons une hausse dans chaque groupe entre les deux dernières modalités (15-19 et 20-24 spectacles) et la dernière (plus de 25 spectacles). L'écart en points de pourcentages est ici plus important. Nous pouvons à nouveau conclure

qu'une partie du public est particulièrement engagée vis-à-vis du théâtre, même en dehors du Festival. Pour les spectateurs les plus assidus des salles de théâtre, Avignon peut être vécu sur le mode d'une conclusion d'une saison théâtrale ou au contraire, de son ouverture.

Tableau n°18 - Sorties au théâtre en fonction de l'expérience par vécu (2017) :

	Non réponse	Première fois (primo-festivalier)	Moins de 5 fois (novice)	De 5 à 8 fois (confirmé)	Plus de 9 fois (expert)	Total
Non réponse	15,6	9,3	6,9	6,9	4,8	7,0
Moins de 5 fois	21,9	35,7	27,7	23,6	26,7	27,6
De 5 à 9 fois	22,9	19,6	23,7	20,5	21,0	21,5
De 10 à 14 fois	9,4	12,9	14,5	17,4	16,8	15,3
De 15 à 19 fois	8,3	6,8	6,9	8,3	9,8	8,2
De 20 à 24 fois	3,1	4,6	7,4	6,6	6,8	6,4
25 fois et plus	18,8	11,1	12,8	16,7	14,1	14,0
Total	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0

Khi2=46,3 ddl=24 p=0,004 (Très significatif) V de Cramer=0,081 – Résultats en pourcentages. Pourcentages en colonnes. Il faut lire : En 2017, 14,5% des festivaliers novices sont allés entre 10 et 14 fois au théâtre au cours des douze derniers mois.

2. La pratique spectatorielle et la durée de séjour

D'une certaine manière, la durée de séjour est une contrainte extérieure à l'individu. Elle n'a rien à voir avec le vécu propre à un festivalier, c'est-à-dire l'accumulation d'expériences et de connaissances sur le Festival, et par extension la maîtrise du dispositif. Le temps entendu au sens chronologique – le temps qui passe, les 24 heures d'une journée – génère des contraintes fortes et inflexibles. S'il est possible de percevoir ou d'organiser, voire d'optimiser, le temps en fonction de plusieurs critères, dont celui de la compréhension de l'événement, il reste impossible d'étendre la durée d'une journée. Et si, d'un point de vue chronologique, le temps s'impose à tous, chacun en fera usage différemment selon sa propre expérience. Nous avons par exemple vu précédemment que les spectateurs ayant des *séjours longs* sont pour beaucoup des festivaliers *expérimentés*, qui osent davantage s'aventurer vers une traversée (pour reprendre le terme du Groupe Miroir), ce qui n'est pas le cas des *primo-festivaliers* découvrant progressivement les différents territoires du Festival au gré de leurs venues, si elles sont éventuellement réitérées.

La durée de séjour exerce une contrainte certaine sur la pratique festivalière à partir du nombre de spectacles vus au cours d'une édition. Pour prendre un cas extrême, 97,1% des festivaliers ayant un *séjour très court* ont vu moins de 5 spectacles au cours de l'édition 2017. Précisons que 54,3% d'entre eux voient un spectacle et 29,5% en voient deux. À l'inverse, 5,7% des festivaliers restant plus de 15 jours ont vu un seul spectacle en 2017. Pour les *séjours longs*,

nous pouvons conclure que plus de 10% des enquêtés ont vu au moins un spectacle par jour, sauf s'ils en ont cumulé plusieurs par journée. Les festivaliers se situant dans le groupe des *séjours intermédiaires* se répartissent essentiellement entre moins de 5 spectacles (47,4%) et de 5 à 9 spectacles (37,2%), une répartition qui témoigne aussi d'un rythme soutenu de la pratique spectatorielle. Quant aux festivaliers se situant dans le groupe des *séjours courts*, si 20,9% cumulent effectivement au moins 5 spectacles entre 3 et 6 jours, il n'en reste pas moins que 76,3% assistent à moins de 5 représentations sur la période de leur venue. Entre ces deux groupes, l'un est supérieur à la répartition générale qui est de 64,5%, et l'autre en est inférieur.

La pratique spectatorielle dans le OFF fait l'objet d'une autre répartition des festivaliers au sein des groupes d'expérience ici définis par la durée de séjour. Précisions à nouveau que le nombre moyen et médian de spectacles vus est plus important, mais de façon mesurée. Au reste, les festivaliers ayant un *séjour intermédiaire* pratiquent davantage le OFF (8,8% entre 20 et 24 spectacles et 8,6% pour plus de 25 spectacles), que ceux du Festival d'Avignon (« IN »). Ces données ne sont pas pour autant entièrement superposables compte tenu du fait que les deux programmations sont structurées de manière tout à fait différente. Les spectacles du Festival d'Avignon (« IN ») ne jouent par exemple pas sur toute la durée de l'événement. Plus encore, la simultanéité, conjuguée au nombre plus restreint de propositions (une quarantaine dans le « IN » et plus de mille à travers différents lieux et théâtres du OFF) ne permet pas la même composition et la même marge de manœuvre.

Ces croisements laissent à penser qu'il existe aussi un aspect discontinu de certains séjours, un aspect notamment à envisager pour les festivaliers locaux, mais aussi pour les groupes ayant un long séjour. Une telle discontinuité permet de réserver davantage de spectacles sur une période plus ample. Si nous avons jusqu'ici évité les croisements entre groupes d'expérience et variables relevant du talon sociologique, nous ne pouvons néanmoins nous soustraire à confronter ces groupes au critère géographique qui, s'il ne le détermine pas, n'est pas pour autant une variable comme une autre pour les spectateurs habitant le territoire d'Avignon. Avec ce croisement, il est possible de mieux saisir l'impact de la durée sur la composition des séjours : c'est ainsi que 42,4% des festivaliers ayant un *séjour long* viennent du Vaucluse et/ou des Bouches-du-Rhône. Le **tableau n°19** nous renseigne également sur ce qui constitue un trait distinctif des publics locaux. Il s'agit du fait que les *séjours courts* (5,8%) et *intermédiaires* (5%) sont les moins caractéristiques de la pratique de ces public qui, soit viennent voir un ou deux spectacles, composent leur partition entre « IN » et OFF, sans pour autant

passer par les débats, soit viennent (ou reviennent) sur toute la durée du Festival, bénéficiant d'un degré de contrainte plus faible, les dates posant moins de contraintes. De manière plus inattendue, au sein du groupe des *séjours très courts*, nous retrouvons 31,8% de publics provenant de la ceinture régionale : leur pratique dans le temps est plutôt élevée (40,4% des publics de la ceinture régionale se situent dans le groupe par expérience vécu *expert*), mais l'intensité moins forte en termes de rythme (11,8% passent plus de 15 jours à Avignon pour le festival).

Tableau n°19 – Provence géographique en fonction de la durée de séjour (2017) :

	Non réponse	Moins de 3 jours (séjour très court)	De 3 à 6 jours (séjour court)	De 7 à 14 jours (séjour intermédiaire)	Plus de 15 jours (séjour long)	Total
Non réponse	6,8	2,3	3,2	3,6	1,7	3,2
Autres départements	10,2	18,5	33,9	37,4	18,2	29,4
Autres pays	2,3	11,0	8,8	7,7	4,4	7,7
Ceinture régionale	21,6	31,8	15,7	11,3	11,8	15,8
Île-de-France (sauf Paris)	2,3	6,9	9,1	13,2	7,4	9,3
Paris	5,7	10,4	23,5	21,8	14,1	19,3
Vaucluse et Bouches-du-Rhône	51,1	19,1	5,8	5,0	42,4	15,3
Total	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0

$Khi^2=436,1$ $ddl=24$ $p=0,001$ ($Val. théoriques < 5 = 1$) V de Cramer=0,248 – Résultats en pourcentages.

Il faut lire : En 2017, 31,8% des festivaliers au séjour très court viennent de la ceinture régionale.

La répartition des publics dans les groupes d'expérience définis en fonction de la durée de séjour montre que la pratique spectatorielle est au centre de la pratique festivalière à Avignon : l'une s'organise autour de l'autre. Assister à des spectacles constitue à ce titre un *temps fort* de la pratique festivalière ou, du moins, un temps culminant des temps forts d'un séjour, si nous considérons aussi les autres pratiques venant l'enrichir telles que la participation aux débats ou encore la visite d'expositions et de lieux culturels. L'alternance entre les spectacles, les autres activités culturelles et le quotidien (repas, travail, repos, etc.) constituerait un rythme qui permettrait de percevoir sa spécificité à travers la durée de séjour.

3. La pratique spectatorielle et le type d'accompagnement

Le dernier groupe d'expérience auquel nous allons confronter la pratique spectatorielle au sein de l'expérience festivalière à Avignon est celui de l'accompagnement. Avant toute analyse, il semble être celui générant le moins de contraintes. Les données quantitatives témoignent d'ailleurs d'une répartition relativement homogène entre les catégories « moins de 5

spectacles » et « de 5 à 9 spectacles » pour ces groupes d'expérience. Seule la part de la venue en famille est plus élevée que celle de la répartition du public à l'échelle de la population de référence (65,7% pour la venue avec les parents et la fratrie et 66,8% pour la venue entre conjoints et avec enfants). De même, les 22% de festivaliers venus en famille (parents et fratrie) et (conjoint(e) et enfants) ayant vu un spectacle en 2017 au Festival (« IN ») sont les seuls groupes dont la répartition est également supérieure à celle de la population générale (18,6%).

La fréquentation du Festival d'Avignon avec un groupe d'amis touche toutes les catégories d'âges de la population enquêtée, sans grands écarts d'une classe à une autre. Confrontée à la pratique spectatorielle au Festival (« IN »), la venue entre amis est fortement représentative de la population générale. Néanmoins, si le programme au sein du groupe d'amis peut être établi sur une base commune, puis personnalisé d'un festivalier à l'autre, c'est bien la venue seul(e) qui permet la plus grande liberté de composition de sa programmation. D'ailleurs, le groupe d'expérience « Seul(e) » est celui dont la répartition des spectateurs est toujours au-dessus de celle de la population générale, à partir de 10 spectacles pour l'édition 2017. Venir seul(e) au Festival n'implique pas, en revanche, d'avoir une pratique solitaire. Les précédentes enquêtes avaient montré que le Festival est un espace de rencontres et de retrouvailles significatif et que la solitude y est « relative » :

« De fait, l'idée de sociabilité est donc fortement attachée à la pratique festivalière car ceux qui s'y rendent seuls, lorsqu'on les interroge, nous laissent à leur très grande majorité entrevoir qu'ils viennent à Avignon car le Festival permet des rencontres bâties sur une même passion culturelle partagée par d'autres solitaires et qu'en tout état de cause, la solitude y est toute relative » (Ethis, Fabiani et Malinas, 2008 : 102).

Statistiquement, il est normal de retrouver plus de spectateurs dans la dernière catégorie, celle des 25 spectacles et plus dans le OFF, dans la mesure où les nombres moyen et médian sont plus élevés que pour le Festival d'Avignon (« IN »). Au reste, l'observation des dynamiques propres à chaque groupe offre une répartition du public qui se rapproche en certains points de celle qui caractérise aussi l'accompagnement pour les spectacles du Festival « IN ». La fréquentation des lieux par les spectateurs venant entre amis se rapproche là-aussi fortement de celle qui s'observe à l'échelle de la population générale enquêtée. Quant aux venues en famille, soit avec les parents et la fratrie, soit avec le/la conjoint(e) et les enfants, celles-ci restent également comparables, voire très proches d'une programmation à une autre (rappelons à nouveau qu'il s'agit bien de la même population de référence, et qu'en moyenne, 85% des spectateurs du Festival d'Avignon fréquentent aussi le OFF, ce qui n'est pas le cas dans l'autre sens). Enfin, comme pour les spectacles du Festival d'Avignon (« IN »), la venue seule(e)

permet une plus grande fréquentation des lieux du OFF, ce groupe d'expérience étant là-encore le seul à être au-dessus de la répartition de la population générale pour plus de 15 spectacles. Cette proximité dans les tendances de la répartition montre une articulation entre la pratique du Festival d'Avignon et la fréquentation du OFF avec son groupe : il s'agit bien de parcours, qu'ils soient individuels, collectifs ou en autonomie au sein d'un groupe.

B. Les débats : prolonger et aiguïser son expérience

1. Les débats, un *modus vivendi* de la forme festival

Il est un autre aspect de l'expérience festivalière qu'il est nécessaire d'interroger au regard de son caractère structurant pour Avignon, et plus généralement pour la forme festival : la participation aux rencontres publiques. Nous l'avons vu dans le précédent chapitre, ces débats ouverts à tous s'inscrivent dans la filiation de l'éducation populaire et renouvellent, voire réinventent, le dispositif original et originel, des rencontres du Verger. Pour les directeurs successifs, ces espaces de prises de parole sont d'autant plus importants qu'ils permettent d'expliquer la démarche des créations directement avec l'artiste, et de confronter son ressenti avec celui d'autres spectateurs. Ils constituent de surcroît des lieux de production de discours sur le monde, depuis le grand public, et non pas depuis le cadre médiatique habituel. Une partie des festivaliers indique que la participation à ces rencontres se fait dans une temporalité qui n'est pas celle du quotidien, non pas que ce temps soit en rupture avec celui de la société, mais plutôt en rupture avec l'immédiateté qui caractérise le mode de traitement de l'information dans la plupart des médias traditionnels. En assistant aux débats pendant le Festival, le public est non seulement disposé à être dans une posture d'écoute sur un temps long pour un seul et même sujet (au moins une heure), mais il est aussi invité à prolonger cette réflexion à travers des lectures, des découvertes artistiques ou encore des sorties.

Bien qu'une journée festivalière puisse être intense et chargée, ces rencontres constituent un *modus vivendi* du Festival, à la croisée d'un rythme soutenu, celui des spectacles conjugué à l'effervescence de la ville, et d'un temps long de réflexion sur le monde qui peut se prolonger bien après la participation grâce à des ressources partagées par les intervenants. L'enquête E35 utilise le mot « chantier » pour décrire la manière dont ces rencontres peuvent avoir un effet diffus dans sa carrière de spectateur. Les extraits ci-dessous montrent qu'il y a une attente qui se comprend par l'emploi du terme « enrichissement » par l'enquête E32. En venant à ces rencontres, les festivaliers sont disposés à recevoir des références qu'ils n'auraient pas forcément

trouvées eux-mêmes, afin de confronter leurs avis et de les étoffer au contact d'autres prises de positions, en contradiction ou non avec les leurs. Ce modèle répond à l'image que l'artiste de théâtre Robin Renucci nomme « l'élévation populaire » à partir de l'acceptation de l'autorité qui n'est pas une façon d'exercer le pouvoir de manière verticale, mais plutôt une légitimité accordée par le public à un intervenant qui pourra « l'élever » et l'aider à « aiguïser » sa sensibilité et ses connaissances¹¹⁷.

Extrait d'entretien E32 FDA17 (H(1) et F(2)/Périgueux/Enseignants primaire retraités/Plus de 10 venues au Festival d'Avignon) :

E32 (2). (...) ça nous offre une parenthèse, un peu, ça ne nous coupe pas du monde, pas du tout puisqu'on reste, on lit les journaux et on s'informe. Mais c'est quand même une parenthèse qui permet tout simplement de se distancier un peu du quotidien et de l'immédiateté de l'information. De, sans se déconnecter, d'avoir un temps de réflexion et un bain de poésie, d'art, de danse et d'être dans cette parenthèse, qui nourrit après, longtemps après, quand on a la chance d'avoir accès à des spectacles qui nous intéressent, qui nous émeuvent, qui nous enrichissent intellectuellement, culturellement.

Extrait d'entretien E35 FDA17 (H/Rouen/Professeur des universités en informatique/Plus de 10 venues au Festival d'Avignon) :

E35. On a beaucoup de traditions, avec déjà, il y a les Ateliers de la pensée, on y vient, on démarre en fait à 11 heures régulièrement ici. Même, on fait deux heures, moi j'apprécie beaucoup. Ça ouvre des chantiers de livres à lire, ça concentre des choses. Aujourd'hui sur le travail, c'était très intéressant. On n'a pas forcément le temps de lire des livres autour de ça. Parce qu'on lit des romans, mais on n'a pas le temps de lire les classiques : le temps est limité, donc il faut faire des choix. Ça permet de remplir des grands vides très positivement.

L'idée *d'école du spectateur* est récurrente dans les enquêtes menées sur le public du Festival. Pour Jean-Louis Fabiani, « le public naît lorsque les conversations cessent de concerner uniquement les protagonistes de l'échange » (Fabiani, 2008 : 22) : les festivaliers se déclarent attachés à ces espaces de partage de ressentis, mais aussi au fait d'être au contact des artistes pour parler non seulement des œuvres, mais aussi de sujets sociétaux. La fréquentation de ces espaces de débat reste toutefois écartée des parcours de festivaliers encore peu expérimentés pour s'inscrire plutôt dans des parcours ayant déjà été balisés.

2. La fréquentation des débats à l'épreuve des groupes d'expérience

La participation aux Ateliers de la pensée n'est pas systématique. Elle nécessite une certaine disponibilité et prend du temps : cela se mesure en outre à partir de croisements de données entre la fréquentation du site Louis Pasteur et la durée de séjour. En isolant une sous-

¹¹⁷ Cette terminologie est issue de l'entretien avec Robin Renucci réalisé dans le cadre du chapitre à paraître : « Le théâtre et l'Éducation Artistique et Culturelle : pour une élévation tout au long de la vie » (ouvrage sous la direction scientifique d'Emmanuel Ethis).

population participant à la programmation des Ateliers de la pensée, il devient plus aisé de rendre compte de la participation en fonction des groupes d'expériences. Il existe d'abord une corrélation marquée entre l'expérience par le vécu et le fait d'assister à ces débats publics comme le montrent les résultats du **tableau n°20**.

Tableau n°20 – Participation aux Ateliers de la pensée (sous-population) en fonction de l'expérience par vécu (FDA17) :

	Effectifs	Fréquence (%)
Non réponse	16	5,9
Première fois (primo-festivalier)	26	9,6
Moins de 5 fois (novice)	57	21,0
De 5 à 8 fois (confirmé)	53	19,6
Plus de 9 fois (expert)	119	43,9
Total	271	100,0

Il faut lire : En 2017, 43,9% des festivaliers venus à plus de 9 éditions du Festival ont assisté à au moins une rencontre des Ateliers de la pensée.

Pour autant, cette corrélation est aussi à regarder à l'aune d'une tendance parallèle. Les *primo-festivaliers* ont généralement des séjours plus courts, et cette durée de séjour est elle-même fortement liée au fait d'assister à des rencontres publiques : 53,9% des *primo-festivaliers* restent entre 3 et 6 jours au Festival et 18,2% moins de 3 jours. À l'inverse, 7,6% des festivaliers *confirmés* et 5,1% des *experts* sont venus moins de 3 jours pour l'édition 2017. De même, plus un festivalier est expérimenté, plus son séjour s'étend. Comme c'est le cas avec l'expérience par le vécu, assister aux débats est fortement lié à la durée de séjour, en témoigne le **tableau n°21**. Celui-ci met également en avant un point de rupture : au-delà de 3 jours, une expérience festivalière peut réellement être conduite. Il existe de surcroît une segmentation en termes de participation à ces débats entre les festivaliers assistant à moins de 5 spectacles (35,8%) et à plus de 5 spectacles (63,1%) au cours de l'édition 2017.

Tableau n°21 – Durée de séjour et participation aux Ateliers de la pensée (sous-population) (FDA17) :

	Effectifs	Fréquence (%)
Non réponse	16	5,9
Moins de 3 jours (séjours très courts)	4	1,5
De 3 à 6 jours (séjours courts)	83	30,6
De 7 à 14 jours (séjours intermédiaires)	75	27,7
Plus de 15 jours (séjours longs)	93	34,3
Total	271	100,0

Il faut lire : En 2017, 43,9% des festivaliers venus à plus de 9 éditions du Festival ont assisté à au moins une rencontre des Ateliers de la pensée.

Quant au lien entre l'accompagnement et la fréquentation des débats, les festivaliers venant seuls (25,5%) ne sont pas les plus représentés. Ce sont en effet les groupes d'amis (46,9%) et les groupes composés des conjoints et des enfants (38,7%) qui se rendent davantage aux rencontres. Il serait possible d'aller plus loin car il existe un réseau de corrélations entre ces variables. L'expérience par le vécu du Festival, par exemple, partage des corrélations avec la courbe de l'âge ou avec la provenance géographique des festivaliers. De même, nous pouvons faire l'hypothèse que la fréquentation des débats pourrait être vue comme le prolongement de pratiques et d'intérêts médiatiques à l'année. Nous ne pourrions pas mobiliser l'ensemble de ces corrélations, mais certaines seront développées. Pour l'heure, si les débats publics contribuent à la forme festival, leur présence au sein d'une programmation ne suffit pas à délimiter les contours de la définition d'un séjour festivalier. Les rencontres et les débats ont également lieu en dehors des sentiers battus et cristallisent une sociabilité festivalière : aux terrasses de cafés, dans les files d'attente des salles, à la billetterie, entre amis, sur Internet, etc.

C. Du séjour au parcours : les pratiques culturelles pendant le séjour

1. Les pratiques culturelles pendant le Festival et l'expérience par le vécu

Au prisme des groupes d'expérience, l'enclenchement d'un séjour à un parcours festivalier devient observable, au-delà même de la question de l'expérience acquise par le vécu. D'abord, une pratique festivalière réellement marginale serait finalement de ne pas revenir. Ensuite, un séjour devient un parcours dès lors que voir une pièce s'accompagne d'une participation, qu'elle prenne des traits visibles par tous ou des formes plus discrètes au sein d'un cercle resserré. La notion de parcours sous-entend l'existence de plusieurs étapes à (re)joindre, les propositions artistiques et les débats publics en sont les plus importants. D'autres pratiques viennent effectivement enrichir une expérience directement liée à la programmation. Elles s'ajoutent à la composition de la partition festivalière et participe de la transformation du séjour en parcours. Relevons-en déjà deux grands types : les pratiques spectatorielles dans un autre événement et les pratiques patrimoniales. Le **tableau n°22** donne une vision d'ensemble de l'offre culturelle la plus connue du territoire d'Avignon pendant l'été : il renvoie aussi à ce qui prend le nom d'une appellation qui s'institutionnalise progressivement à l'heure des « marques » des territoires, celle du tourisme culturel.

Tableau n°22 – Fréquentation d'autres événements en fonction de l'expérience par vécu (2017) :

	Non réponse	Première fois (primo-festivalier)	Moins de 5 fois (novice)	De 5 à 8 fois (confirmé)	Plus de 9 fois (expert)
Non réponse	7,9	7,7	5,1	1,4	3,6
La Collection Lambert	48,3	10,4	19,2	36,3	44,2
Le Palais des papes	39,3	65,4	53	45,8	44,9
La Chartreuse de Villeneuve lez Avignon	21,3	13,5	14,3	20,8	22,7
La Maison Jean Vilar et la BnF	42,7	25,8	22,1	31,7	40,5
Les Rencontres de la Photographie d'Arles	32,6	9,6	18,3	17,6	26,5
Le Pont du Gard	4,5	9,6	3,3	1,4	4,6
Les Chorégies d'Orange	4,5	2,3	3,1	2,5	6,9
Le Festival International d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence	11,2	1,9	6,2	5,3	10,0
Le Festival de Marseille	3,4	0,4	1,8	3,2	2,5
Le Festival de Nîmes	1,1	0,8	2,2	-	1,3
Le Festival de Vaison la Romaine	3,4	0,8	0,9	1,8	3,5
Aucun	12,4	16,9	20,5	17,3	14,6
Autre	15,7	9,2	8,6	7,7	6,9
Total	248,3	174,2	178,6	192,6	232,7

Khi2=263,9 ddl=52 p=0,001 (Val. théoriques < 5 = 11) – Résultats en pourcentages. Pourcentages en colonnes.

Il faut lire : En 2017, 19,2% des festivaliers novices ont visité la Collection Lambert au cours de leur venue au Festival d'Avignon.

Une dynamique vis-à-vis du territoire se dessine : le public peu expérimenté (*primo-festivaliers* et *novices*) fréquente des lieux patrimoniaux emblématiques de la ville d'Avignon et du territoire à l'international (le Palais des papes et le Pont du Gard) – ceux qui affirment en fait une image authentique de la Provence et du Sud de la France –, alors que la fréquentation de ces lieux décroît au fur et à mesure que les festivaliers cumulent une expérience festivalière. Ces derniers se rendent davantage dans des lieux emblématiques de la dynamique culturelle du mois de juillet (la Collection Lambert, les Rencontres de la photographie d'Arles), et sont aussi ceux qui fréquentent le plus les institutions ayant une histoire en commun avec le Festival d'Avignon (Maison Jean Vilar, la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon). La Chartreuse est en elle-même un cas à part : elle est à la fois en retrait de l'effervescence de la ville, donc plus confidentielle, en même temps qu'elle connaît une notoriété au regard de son patrimoine, mais aussi de son activité de résidence et de création. Elle est un lieu de repli autant qu'un lieu d'ouverture au Festival, et fonctionne sur le mode de la *réserve*, non pas naturelle, mais plutôt artistique et patrimoniale. La Chartreuse s'appréhenderait ainsi à travers la conclusion que le philosophe Bruce Bégout propose lorsque la notion d'*ambiance* est mise en dialogue avec celle d'*aura* : « Ce qui s'expose de manière inédite, avant l'aperception réflexive et mémorielle, c'est cette charge

auratique. La phénoménogénie d'un moment original» (Bégout, 2018 : 98). L'expérience du Festival et de son ambiance enveloppe un espace-temps et se singularise en même temps d'un lieu à l'autre, notamment pour ceux qui concentrent une symbolique proche de celle d'Avignon.

Tableau n°23 - Fréquentation d'autres événements en fonction de la durée de séjour (2017) :

	Non réponse	Moins de 3 jours (séjour très court)	De 3 à 6 jours (séjour court)	De 7 à 14 jours (séjour intermédiaire)	Plus de 15 jours (séjour long)
Non réponse	12,8	8,8	4,2	2,1	4,2
La Collection Lambert	41,0	14,5	27,0	35,2	42,8
Le Palais des papes	50,0	42,8	50,8	55,1	44,6
La Chartreuse de Villeneuve lez Avignon	20,5	8,8	12,2	25,9	29,5
La Maison Jean Vilar et la BnF	35,9	13,2	25,9	38,7	46,7
Les Rencontres de la Photographie d'Arles	34,6	16,4	18,6	18,8	26,7
Le Pont du Gard	3,8	6,9	4,2	2,5	7,0
Les Chorégies d'Orange	9,0	5,7	3,0	2,3	8,8
Le Festival International d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence	10,3	7,5	6,9	5,8	8,1
Le Festival de Marseille	2,6	3,1	2,3	1,6	1,8
Le Festival de Nîmes	2,6	4,4	0,5	0,5	2,1
Le Festival de Vaison la Romaine	5,1	1,9	1,2	2,3	3,2
Aucun	12,8	27,0	18,6	12,7	14,0
Autre	7,7	6,9	8,8	7,6	9,1
Total	248,7	167,9	184,3	211,1	248,4

Khi2=203,2 ddl=52 p=0,001 (Val. théoriques < 5 = 10) – Résultats en pourcentages. Pourcentages en colonnes.

Il faut lire : En 2017, 50,8% des festivaliers au séjour court ont visité le Palais des papes.

D'un autre côté, les festivaliers moins expérimentés diversifient les sorties culturelles, surtout patrimoniales, sur un mode initiatique de la découverte d'un territoire. La dimension patrimoniale renvoie à une propédeutique à la découverte de ce qui contribue à la scénarisation festivalière : la relation théâtre/patrimoine, théâtre/art contemporain¹¹⁸, la relation entre la mémoire du Festival et son ancrage dans le présent. D'un autre côté, les festivaliers plus

¹¹⁸ Il existe une tradition de grandes expositions pendant le Festival dont certaines sont accueillies au Palais des papes comme *Papesses* en 2013 (produite par la Collection Lambert). D'autres, plus exceptionnelles, ont fait événement au regard de leur spectacularité (*Les lucioles* à la prison Sainte-Anne en 2014) ou de leur lien fort avec le théâtre (*Patrice Chéreau, un musée imaginaire* en 2015). En 2017, *Les Éclaireurs*, soutenue par la Fondation Blachère, qui était programmée. Non seulement d'une grande ampleur, elle était aussi en résonance avec le focus Afrique subsaharienne de la 71^e édition. Si le public peut chercher à s'extraire un temps du spectacle vivant en diversifiant ses pratiques, une partie d'entre eux reste à la recherche de liens pour explorer par d'autres formes des thématiques. Il y a une grande visibilité de ces expositions qui rassemblent un public plus divers quant à son expérience.

expérimentés diversifient les sorties festivalières sur le mode de l'aiguinement, voire du perfectionnement, mais aussi de la recherche d'un nouvel espace de prise de risques artistiques.

2. Les pratiques culturelles pendant le Festival et la durée de séjour

L'investissement des festivaliers pour certaines activités culturelles ne dépend pas seulement de la connaissance d'Avignon en festivals, mais aussi de la durée de séjour qui conditionne un cadre temporel impossible à modifier. Car si la visite de la Collection Lambert importe au sein de parcours de festivaliers *expérimentés*, elle dépend aussi de critères plus extérieurs, comme un séjour de plus de 3 jours (de la même façon que la participation aux débats relève d'un temps minimal passé à Avignon). 27% des festivaliers ayant un séjour *très court* ne participent ainsi à aucun des événements de la liste. Pour autant, il faut aussi garder à l'esprit que 36% d'entre eux n'ont pas vu de spectacle dans le OFF en 2017.

La durée de séjour et la provenance géographique restent deux variables liées. Les festivaliers locaux et régionaux auront plus de facilités à composer leur parcours entre des propositions du Festival d'Avignon et d'autres activités culturelles, dont des expositions. La Collection Lambert est, par exemple, un rendez-vous important des avignonnais ; très fréquentée en juillet, elle l'est peut-être plus que le reste de l'année. Ainsi, bien que le Festival d'Avignon prenne part à leur rythme et ambiance du quotidien, les festivaliers locaux ont aussi des pratiques de *séjour*. S'opère une synchronisation des pratiques culturelles avec celles des festivaliers ne venant pas du territoire : la Collection Lambert est devenue un lieu de passage important et ritualisé pour les publics locaux. Quoiqu'il en soit, la circulation du public sur le territoire entre les lieux et événements dépend largement de la durée de séjour et du degré d'engagement pour la programmation, qui est en cela soit le centre soit une étape.

3. Les pratiques culturelles pendant le Festival et le type de venue

La fréquentation d'autres événements et lieux culturels au cours du Festival, faisant d'un séjour un parcours, nous renseigne sur la circulation du public sur le territoire. Bien que cette circulation puisse nécessiter une compréhension éclairée par l'expérience, ou qu'elle dépende grandement de la durée du temps passé à Avignon, l'accompagnement a aussi un impact sur elle et son périmètre (**tableau n°24**).

Tableau n°24 – Fréquentation d'autres événements en fonction du type d'accompagnement (2017) :

	Seul (e)	En famille (parents, fratrie)	En famille (conjoint(e), enfants)	Avec un ou plusieurs de vos amis	Avec des collègues de travail	Autres
Non réponse	3,0	4,2	4,0	3,9	3,1	2,2
La Collection Lambert	35,5	29,4	29,2	33,0	36,6	26,1
Le Palais des papes	44,8	46,2	46,3	51,2	45,8	52,2
La Chartreuse de Villeneuve lez Avignon	19,9	20,3	16,2	20,5	22,9	15,2
La Maison Jean Vilar et la BnF	37,7	30,8	29,6	31,9	31,3	34,8
Les Rencontres de la Photographie d'Arles	23,5	19,2	21,1	21,1	19,1	8,7
Le Pont du Gard	3,6	6,3	5,4	4,7	5,3	2,2
Les Chorégies d'Orange	6,0	7,7	3,9	4,3	2,3	4,3
Le Festival International d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence	7,4	5,6	7,6	7,1	7,6	10,9
Le Festival de Marseille	2,7	2,4	2,4	2,5	3,8	2,2
Le Festival de Nîmes	2,2	1,7	1,2	1,8	3,1	-
Le Festival de Vaison la Romaine	2,2	3,5	2,4	2,6	1,5	-
Aucun	17,5	14,3	16,2	15,1	15,3	21,7
Autre	9,0	8,7	9,6	6,4	5,3	8,7
Total	215	200,3	195,0	206,0	203,1	189,1

Khi2=48,5 ddl=78 p=0,996 (Val. théoriques < 5 = 27) – Résultats en pourcentages. Pourcentages en colonnes.

Il faut lire : En 2017, 51,2% des festivaliers venus entre amis ont visité le Palais des papes.

Les spectateurs venant seuls à Avignon diversifient leurs activités culturelles, très concentrées sur le territoire avignonnais, mais touchant aussi Arles et Aix-en-Provence. Il en va de même pour les familles (pour eux, la fréquentation du Pont du Gard est de 6,3% et 5,4%). Les festivaliers qui passent par Avignon avec des collègues de travail sont *in fine* ceux dont l'étendue de la circulation sur le territoire est la plus importante : 3,8% ont fréquenté le festival de danse de Marseille et 7,6% le festival d'Aix-en-Provence. En écho avec ce qui a déjà été souligné, la visite de la Collection Lambert est importante dans les parcours des festivaliers venant dans un cadre professionnel (36,6%), de même que la Chartreuse (22,9%).

Dans sa thèse, So-hee Han évoque à de nombreuses reprises le cas du Palais des papes. Pour elle, ce monument concentre une force de représentation symbolique significative, tant pour le public *novice* qu'*averti* et tant pour le public international que le français, voire local. Le Palais des papes et sa Cour d'honneur ont cette capacité à *symboliser* bien plus qu'eux-mêmes. L'investissement du Palais des papes par le Festival d'Avignon a concouru à faire de ce

monument un des éléments clés des représentations de la ville. Pour So-hee Han, « la présence et la référence au Palais des Papes et au Festival d'Avignon se sont renforcées au fil du temps » (Han, 2018 : 200) et rajoute que, s'ils « l'apprécient ou pas, les Avignonnais perçoivent la valeur du Palais des Papes et ont envie de la partager » (Han, 218 : 229). L'accompagnement est en cela à envisager dans sa transmission en faisant visiter le Palais des papes à celles et ceux qui ne le connaîtraient pas encore. Dans l'analyse de sa fréquentation, bien que cela ne soit pas explicite, il faut aussi garder à l'esprit que sa visite et le fait d'y voir un spectacle peuvent être confondus.

D. Engagement et autonomie ?

1. De l'information à la connaissance

Dans leur ouvrage méthodologique dédié à la notion d'information dans les sciences de la communication, Philippe Breton et Serge Proulx distinguent l'acte d'information d'une visée narrative. L'information serait une donnée factuelle ayant pour vocation première une description objective du monde. Prenant acte de la volonté d'une différenciation entre *information* et *savoir*, la communication ne doit pas être pour autant coupée de l'idée d'une mise en récit. D'ailleurs, la définition que proposent Philippe Breton et Serge Proulx mène, grâce au prisme de l'étymologie, à poser la question de la mise en forme :

« Le mot français « information » vient du latin *informatio*. Celui-ci renvoi à deux familles de sens. D'une part, il désigne l'action très matérielle de façonner, de donner une forme. D'autre part, il signifie, suivant le contexte enseignement et instruction, ou idée, notion, représentation. Il indique que la description est un travail une élaboration, une mise en forme. Elle obéit à des règles qui permettent de produire techniquement une représentation fidèle du réel » (Breton et Proulx, 2012 : 99).

Une information a une valeur si elle apporte un élément de réponse ou un moyen d'objectivation d'une situation sociale donnée. Aussi, toutes les informations ne se valent pas pour chacun puisque nous ne partageons pas tous la même connaissance du monde, voire les mêmes « régimes de vérité » (Veyne, 1983). La question de l'information au Festival d'Avignon est une des portes d'entrée dans l'univers festivalier¹¹⁹. Fonctionnant sur le registre indiciel, elles aident à s'orienter dans un dispositif à la fois stable et renouvelé chaque année. Mais la lecture et le décodage de ce dispositif festivalier, si des clés de lecture sont proposées, s'appréhendent différemment selon l'expérience d'Avignon par le vécu. Pour cela, il faut faire appel à la proposition de Catherine Kerbrat-Orecchioni et son schéma de la communication (1980) qui met en exergue la *compétence* dans le processus de décodage d'un message ; une compétence elle-

¹¹⁹ « Les publics du Festival d'Avignon : de la tradition de la rencontre à l'accueil du numérique dans la pratique festivalière. Pour une (rê)invention des formes et des territoires de l'information ? » (Mémoire de Master 2, 2015).

même acquise à travers une expérience. Or, la dimension parfois souterraine du festival (« IN » et du OFF), conjuguée à la densité et au rythme qui « n'attend pas » les retardataires ou les hésitants, ne permettent pas forcément à tous les participants de mener à bien le programme initialement fixé. Mais, plus qu'une dimension d'information, ce que le prolongement des questionnements sur les groupes d'expérience amène à considérer, c'est le glissement d'une démarche d'information vers celle d'un développement de connaissances et de savoirs sur la forme festival et sur la dimension artistique, en bref, à construire une pensée dans l'épaisseur de son expérience, et à opérer cette construction dans le temps.

Convoquant diverses écoles de pensée, André Lalande rappelle la contradiction d'ordre philosophique qui prévaut dans la compréhension de la connaissance, celle qui a lieu à travers la croyance. La connaissance est un acte de la pensée : connaître peut être entendu comme le fait d'avoir « dans l'esprit un certain objet de pensée non seulement en tant que donné, mais en tant que bien saisi dans sa nature et ses propriétés » (Lalande, 2016 : 172). La connaissance renvoie de surcroît à un « rapport du sujet à l'objet » (Lalande, 2016, 171) : en faisant des informations des connaissances, en faisant de l'inclination pour la découverte une « école du spectateur », les festivaliers accumulent et aiguisent savoirs et compétences dont l'application et l'utilité peuvent être amenées à dépasser le cadre d'Avignon¹²⁰, à contribuer directement à leur carrière de spectateur et, en cela, à faire écho à une dimension d'éducation artistique et culturelle. De plus, la connaissance n'est pas sans lien avec le savoir qui s'appréhende quant à lui à partir d'une nuance entre « une familiarité avec un objet connu » et une démarche « plus intellectuelle, [qui] comporte des concepts, des jugements, une sorte de science » (Lalande, 2016 : 948). Ici, *information*, *connaissance* et *savoir* ne sont pas des catégories de la pensée opposables, mais des étapes d'une séquence, celle de la construction d'une expérience dans le temps.

2. De l'expérience à l'autonomie

Le glissement de l'information à la connaissance traduit une appropriation convoquant simultanément une acquisition d'autonomie. La description des dynamiques que concentre chaque groupe d'expérience vis-à-vis du Festival mène au constat qu'il existe une dimension cumulative, celle d'un apprentissage (social) progressif, échelonné dans le temps, de façon resserrée ou espacée (entendue depuis l'idée d'*estivation*). Le terme d'autonomie n'appartient pas au champ lexical institutionnel du Festival d'Avignon qui s'appuie davantage l'émancipation, la

¹²⁰ Cet aspect s'observe déjà dans la diversification des pratiques culturelles au cours du séjour festivalier.

pensée et le libre arbitre, renvoyant plus directement à l'univers du théâtre et de l'éducation populaire. L'*autonomie* est un concept emprunté à l'Association des Trans Musicales. Il est ici convoqué afin de décrire comment un individu peut être effectivement libre de ses choix, s'affirmer dans un contexte collectif tout en ne considérant pas cela comme *sui generis*, mais plutôt comme étant inscrit au sein de dynamiques sociales. Pour autant, et la sociologie aide ici à éclairer cette interpénétration entre individuel et collectif, structurante pour le champ social, ces dynamiques sociales ne sont pas à envisager *de facto* comme contraintes et impositions ; une forme d'entrave à la liberté de l'individu à opérer ses propres choix culturels, mais plutôt comme un cadre social où interagissent des individus différents les uns des autres, en même temps que ceux-ci partagent des goûts, des valeurs, voire une certaine vision du monde :

« In different ways, the feeling of belonging to a particular type of society and of sharing specific behavioral codes are essential to the felicitous outcome of an event. This does not mean that unanimity is required and that the public must be united. Sharing the festival codes is not the same as approving the selections of the organizers. Factional divisions are part of the game, and to some extent provide the festivals with increased symbolic significance » (Fabiani, 2005 : 24).

Si l'autonomie ne se définit pas forcément à travers une opposition, elle se définit néanmoins vis-à-vis de quelque chose ou de quelqu'un d'autre, comme l'émancipation. L'autonomie renvoie à la possibilité et la capacité d'opérer par soi-même des choix, d'établir ses pratiques sur la base de son expérience et de sa vision subjective de la réalité. Une étude de nos groupes d'expérience montre que différentes manières *de faire le Festival* coexistent, sans qu'elles ne soient en dehors du rythme ou du temps festivalier, voire même sans qu'elles ne soient opposables dans la mesure où l'une des seules pratiques marginales du Festival serait de ne pas y revenir, cette pratique du Festival étant aussi celle qui marque le retour dans un collectif.

L'étude des groupes d'expérience renvoie à la notion d'engagement qui a été définie dans la première partie de ce travail, et à l'idée de mise à disposition de soi en vue de la recherche ou de l'accomplissement d'une expérience. Cette mise à disposition de soi prendra des formes multiples selon l'expérience du Festival, mais également du temps dédié à la pratique festivalière et à la manière d'orchestrer les contraintes qui s'imposent à tous, à partir desquelles le public construit ses pratiques et ses singularités. L'expérience du Festival se construit également à l'aune d'autres territoires : le numérique est un objet, mais également un terrain utile pour mieux comprendre les structurations temporelles de l'expérience festivalière à Avignon, et de rendre saillants les points et les rythmes qui réunissent ou singularisent des expériences et des parcours de spectateurs.

III. LES PRATIQUES NUMÉRIQUES

A. Profils numériques

L'analyse des pratiques numériques du public du Festival d'Avignon constitue un apport scientifique à ce jour inédit, rendu possible par le programme ANR « GaFes ». Plus qu'une photographie, cette connaissance est mise en perspective temporellement, sur quatre éditions, et territorialement, vis-à-vis des autres festivals du corpus, notamment des Rencontres Trans Musicales. Cette production de données s'inscrit dans une dynamique de recherche qui s'extraie du paradigme de « l'ère numérique » sans adhérer à un relativisme technologique. De la même manière, la nouveauté de cette approche sur les publics doit se garder d'un déterminisme technologique. Pour Raymond Williams, dans « les premières années suivant l'introduction d'une technologie vraiment nouvelle, il importe tout particulièrement de se déprendre du déterminisme technologique l'accompagnant presque inévitablement » (William, 2009 : 184-185). Le numérique s'impose effectivement comme un fait ou objet social structurant des sociétés contemporaines, difficilement contestable, et irriguant de plus en plus le quotidien, voire l'intimité. S'il revêt une certaine ubiquité et ce, dès les débuts de l'informatique comme le soulignait Mark Weiser en 1993¹²¹, sa dimension sociale le rend polymorphe. Le numérique s'appréhende non seulement à partir d'objets et de technologies, mais aussi à partir d'espaces, de relations, de temporalités, de connaissances, et la « migration numérique n'est donc pas seulement un déplacement du centre stable, qui passe du réseau restreint à l'espace virtuel de la culture numérique ; elle a aussi pour effet de créer et de populariser de nouvelles formes de présence et de visibilité, en privilégiant des modalités inédites de distinction personnelle et collective » (Doueïhi, 2011 : 137). Le numérique comme technologie convoque un intérêt sociologique certain car, comme Émile Durkheim l'énonce dans son introduction d'un numéro de *L'année sociologique* :

« Les instruments divers dont se servent les hommes (...) sont des produits de l'activité collective. Ils sont toujours symptomatiques d'un état de civilisation déterminé ; c'est-à-dire qu'il y a, entre eux et la nature des sociétés qui les emploient, des rapports définis. La détermination de ces rapports constitue donc un problème sociologique et la technologie, considérée sous cet aspect, est une branche de la sociologie » (Durkheim *in* Mauss, 2012).

¹²¹ « Ubiquitous computing is the method of enhancing computer use by making many computers available throughout the physical environment, but making them effectively invisible to the user » : Touzet (David), Weis (Frédéric) et Banâtre (Michel). 2002. « Accès à l'information en Ubiquité Numérique » [Research Report] RR-4490, 2002. <inria-00072098>.

Notre posture consiste à interroger le numérique en tant qu'objet et prisme ; l'un comme l'autre permettent un changement d'échelle donnant, le cas échéant, plus de relief à la compréhension de pratiques culturelles en n'étant pas analysé en marge, mais bien comme appartenant à la structure de ces pratiques culturelles. *Numérique* se rapproche aussi d'*écran* qui, « considéré comme un moyen de visualisation, [l'écran] désigne aujourd'hui, et au-delà de celui du cinéma et de la télévision, une multiplicité d'objets techniques, polyvalents et interactifs, comme l'ordinateur, la tablette ou le téléphone portable qui permettent de visualiser et de générer aussi bien des textes que des images » (Leveratto, Pourquier-Jacquín et Roth, 2014 : 35)¹²². Si la sociomorphologie du public du Festival d'Avignon évolue peu entre 2015 et 2019, les pratiques numériques sont plus mouvantes, avec des changements marqués sur un intervalle de temps réduit, de même qu'une stabilisation de pratiques devenant des indicateurs caractéristiques. Aussi, pour mesurer pleinement la nature et la significativité de ces variations et réajustements, les données nous renseignant sur le rapport que les publics entretiennent avec le numérique seront interrogées en dedans et en dehors du contexte festivalier.

1. Le rapport aux écrans en dehors du Festival d'Avignon

1.1. Pratiques numériques ordinaires

La conception du questionnaire a été pensée en vue d'explorer plusieurs aspects du numérique dans l'espace quotidien, entendu ici en dehors du contexte festivalier. L'évolution la plus éloquente touche à l'équipement (qui précède la question de l'accès), d'autant plus que la fracture numérique est l'un des sujets sociétaux fréquemment débattus, dernièrement à travers le rapport du Défenseur des droits en janvier 2019. Mais cette fracture numérique, si elle concerne bien sûr l'accès à des écrans et à Internet, en posant le doigt sur l'accès aux services publics par exemple, atteint aussi les pratiques elles-mêmes car « le fossé numérique se mesure moins par l'accès à un ordinateur connecté que par les différentes manières, élitistes ou populaires, de naviguer, de s'exhiber et d'interagir » (Cardon, 2010). Dominique Cardon étoffe son observation quand, pour lui, les « inégalités sociales et culturelles se distribuent désormais à l'intérieur des pratiques en lignes » (Cardon, 2010). Ajoutons qu'il existe de grandes attentes en termes de démocratisation culturelle par le numérique : à ce titre, ce travail ne doit pas confondre une action culturelle de fond avec une question d'accès à des ressources et des contenus qui peuvent amener à enrichir ses connaissances et son désir d'apprentissage.

¹²² « Les publics du Festival d'Avignon : de la tradition de la rencontre à l'accueil du numérique dans la pratique festivalière. Pour une (ré)invention des formes et des territoires de l'information ? » (Mémoire de Master 2, 2015).

Partant du cas de l'équipement, au sein du public du Festival, le taux de possession de *smartphone* a connu une hausse conséquente et significative. Il est de plus directement lié avec des pratiques informationnelles et de sociabilités sur la période contemporaine. De 74,2% en 2015, ce taux atteint 80,6% en 2016, 85% en 2017 et 87,7% en 2018. Les écrans de connexion à Internet nous renseignent également sur l'équipement en outils numériques (**tableau n°26**) : la tablette a connu un engouement en termes de consommation et d'usages, mais c'est véritablement le *smartphone* qui est l'écran principal de connexion, à Avignon comme ailleurs. Dès 2009, Christian Licoppe et Moustafa Zouinar identifient cette montée en puissance des usages du *smartphone* au regard des avancées technologiques et de la possibilité d'avoir accès à Internet en dehors de chez soi, même à l'extérieur. Le *smartphone*, communément appelé portable ou mobile, « devient ainsi le point de convergence de tout un ensemble de services multimédia promus comme accessibles n'importe où et à n'importe quel moment » (Licoppe et Zouinar, 2009). Et si le *smartphone* permet de recevoir des informations en situation de mobilité, il permet aussi la création et la diffusion d'informations et de contenus dans cette situation, démultipliant les canaux, les sources et les points de vues puisqu'accessibles à une audience élargie, dépassant le cercle de nos connaissances. Quant à la part de l'ordinateur fixe dans les équipements du public, elle reste constante entre 2015 et 2018 et correspond à un usage professionnel ou familial. D'une certaine façon, il en va de même pour l'ordinateur portable qui est devenu un équipement non plus familial, mais personnel, car plus accessible financièrement.

Hormis l'accès au Web et les écrans privilégiés pour la navigation, la connaissance du temps passé sur Internet cristallise les tenants d'une familiarité et d'une maîtrise des outils numériques, en même temps qu'un rapport avec l'information et les contenus qui s'y trouvent. Entre 2015 et 2018, nous observons moins une variation du temps consacré à Internet que les activités elles-mêmes. Près de 10% des enquêtés utilisent Internet plus de 6 heures par jour, 30% entre 2 et 4 heures par jour et seuls 5% ne l'utilisent pas quotidiennement. Les pratiques sont quant à elles tournées vers la recherche d'informations et les échanges, notamment par e-mail. Elles concernent plus particulièrement l'accès à des contenus culturels (séries, vidéos et captations de spectacles, etc.).

Tableau n°25 – Écran de connexion à Internet à l'année pour les festivaliers entre 2015 et 2018 :

Question : Le plus souvent, sur quel(s) appareil(s) vous connectez-vous à Internet (plusieurs réponses possibles) ?

	FDA15 (e)	FDA15 (%)	FDA16 (e)	FDA16 (%)	FDA17 (e)	FDA17 (%)	FDA18 (e)	FDA18 (%)
Non réponse	21	-	7	-	26	-	40	-
Je ne me connecte pas à Internet	19	0,9	8	0,4	4	0,2	6	0,3
Ordinateur fixe	769	37,1	645	35,3	660	37,3	588	34,1
Ordinateur portable	1 418	68,4	1 175	64,3	1 120	63,3	1 096	63,6
Smartphone	821	39,6	1 061	58	1 267	71,6	1 296	75,3
Tablette	611	29,5	514	28,1	478	27	436	25,3
TV	9	0,4	7	0,4	23	1,3	37	2,1
Console de jeu	-	-	-	-	8	0,5	8	0,5
Autres	4	0,2	1	0,1	17	1,0	3	0,2
Total / interrogés	2 073	176,1	1 828	186,6	1 770	201,6	1 722	

Pourcentages calculés sur la base des interrogés

FDA15 : Interrogés : 2 073 / Répondants : 2 052 / Réponses : 3 651 ;

FDA16 : Interrogés : 1 828 / Répondants : 1 821 / Réponses : 3 411 ;

FDA17 : Interrogés : 1 770 / Répondants : 1 744 / Réponses : 3 569 ;

FDA18 : Interrogés : 1 722 / Répondants : 1 682 / Réponses : 3 470 ;

Il faut lire : En 2017, 71,6% des enquêtés se connectaient à Internet via leur smartphone pendant l'année.

Il existe une familiarité avec les écrans ne se conjuguant pas forcément avec l'idée de pratiques numériques homogènes : les relations aux réseaux sociaux et aux écrans s'appréhendent du point de vue générationnel. Elles se distinguent notamment en fonction de l'âge des festivaliers, et se caractérisent surtout selon le canal choisi (messagerie électronique/réseaux sociaux) et des types de contenus (informations de la presse en ligne/informations partagées par les pairs et la communauté, contenu traditionnel/contenu ludique). La distribution des pratiques varie en fonction de l'âge et les réseaux sociaux sont davantage investis par les moins de 35 ans à l'échelle du public du Festival d'Avignon. Plus encore et « Quel que soit le régime, rien ne découle directement de la technologie, mais ces nouveaux systèmes ont le mérite considérable de rendre possible l'établissement de nouvelles relations culturelles, ce que les anciennes structures ne permettaient pas » (Williams, 2009 : 215).

1.2. La pratique des réseaux sociaux

L'édition 2015 a été celle où, pour la première fois, l'enquête sur les publics du Festival d'Avignon était thématisée sur les pratiques numériques. Les festivaliers étaient interrogés sur le numérique dans une acception élargie, et nombreux ont été ceux ayant énoncé une forte opposition ou une réticence, voire une défiance, à l'égard de ces espaces et outils de communication. Nombre de réponses faisaient aussi valoir que les réseaux sociaux résumaient d'une certaine façon la communication et ses outils numériques actuels. Les réseaux sociaux occupaient non seulement une place importante dans les discours recueillis, mais cristallisaient plus encore un point de conflit. Occupant une place importante dans les discours, ils étaient néanmoins peu représentés au sein des pratiques. En 2015, 39,5% des enquêtés n'étaient inscrits sur aucun réseau social. Plus encore, les questions relatives aux pratiques sur ce type de site étaient laissées de côté par les répondants. Au fil des années, cette dimension de rejet ou de conflit s'est progressivement estompée, la part des spectateurs non inscrits sur les réseaux sociaux a peu à peu diminué jusqu'à 25,4% en 2018. À l'inverse, aux Trans Musicales, seuls 6,2% des enquêtés n'étaient inscrits sur aucun réseau social en 2017. Cela peut être en partie dû à la composition du public en termes d'âge qui compte seulement 9,2% de plus de 47 ans. Quant à la présence du public du Festival d'Avignon sur ces réseaux, entre 2015 et 2018, il n'y a pas d'évolution significative concernant Facebook et Twitter, qui restent à leur échelle les deux plateformes principales du Web participatif. Sur cette même période, il y a en revanche une part plus conséquente de festivaliers inscrits sur Instagram, de 9,5% en 2015 à 13% en 2016, puis de 18,5% en 2017 jusqu'à 25,4% en 2018. Il en va de même pour les réseaux professionnels comme LinkedIn qui compte plus de 26% d'inscrits en 2018 parmi les enquêtés.

Ces réseaux sociaux constituent le socle du Web social et regroupent des plateformes d'échanges fortement hétérogènes dans leurs propos (partage du vécu pour ses proches, partage de contenus culturels, information, rencontres, loisirs). Il est cependant possible d'en extraire des composantes partagées. La notion de *réseaux socionumériques* mobilisée par des chercheurs en SIC comme Alexandre Coutant et Thomas Stenger renvoie en outre aux sites qui :

« (1) permettent aux individus de construire un profil public ou semi-public au sein d'un système, (2) de gérer une liste des utilisateurs avec lesquels ils partagent un lien, (3) de voir et naviguer sur leur liste de liens et sur ceux établis par les autres au sein du système ; et (4) fondent leur attractivité essentiellement sur les trois premiers points et non sur une activité particulière » (Coutant et Stenger, 2010).

Ces réseaux se situent au confluent de pratiques de sociabilités et communicationnelles, prenant simultanément en charge un aspect informationnel qui dépasse le cadre amical ou des connaissances directes. Les réseaux sociaux sont en effet investis par des individus, mais aussi des médias, des entreprises, des partis politiques, des institutions culturelles et des organisations publiques. La pratique des réseaux sociaux correspond à des modes de participation plus ouverts, certains diront plus horizontaux. Le numérique et les réseaux sociaux posent également la question de la maîtrise des outils pour avoir effectivement la possibilité de participer et de prendre part à une communauté plus ou moins homogène : « Comme la lecture est devenue un trait essentiel de l'action citoyenne, la promesse du savoir-lire numérique – puisque, hybride de nature, il associe la maîtrise d'une technologie à la gestion de la gouvernance et des règles de participation de multiples communautés – est de produire un nouveau lien social intrinsèquement numérique, avec des règles et normes bien à lui » (Doueïhi, 2011 : 126).

L'investissement du public du Festival sur ces réseaux sociaux s'est progressivement étendu ; les enquêtes montrent un déplacement d'une posture de retrait et conflictuelle vers des pratiques numériques tournées vers la recherche de contenus (information de qualité en prolongement de la presse imprimée et de la radio, contenus culturels). Au-delà du Festival, la question des réseaux sociaux est bien sociétale, voire sociale : cette partie du Web est devenue un lieu commun de l'information. De plus, l'activité sur Facebook montre qu'il s'agit d'un réseau générationnel, les plus jeunes n'y étant plus, les internautes y suivent leurs médias habituels, partagent des informations et commentent l'actualité bien que l'aspect biographique reste sous-jacent. Les plus jeunes s'orientent vers des réseaux basés sur plus d'instantanéité – ou de flux de vie¹²³ – et investissent des espaces privilégiant les *stories* (Snapchat et Instagram).

Les programmations de la Semaine professionnelle et des Ateliers de la pensée accueillent des débats qui abordent parfois le numérique. Que cela concerne des pratiques professionnelles, des enjeux artistiques ou des usages du côté des spectateurs, il est partie prenante des questionnements actuels du secteur culturel, des créateurs aux spectateurs, des politiques économiques aux politiques éducatives. Nous avons pu observer que lorsque sont croisées des problématiques numériques et artistiques – la création comme les pratiques spectatorielles – le public prend position depuis son expérience personnelle. Adhésion, rejet ou compromis, les prises de parole que nous avons pu observer et retenir rendent saillante l'idée selon laquelle le numérique doit, et à toutes les échelles, relever de pratiques responsables. Ainsi,

¹²³ Ce terme est un dérivé du concept de « flux de la vie » développé par François Flahault dans *Le sentiment d'exister* publié en 2013. Avant cela, il avait été utilisé dans les travaux de Siegfried Kracauer dans sa théorie du film.

et à l'occasion d'une rencontre publique sur la thématique des données personnelles dans le contexte culturel, des festivaliers ont exprimé leur point de vue et, avec lui, leur connaissance d'une partie des enjeux qui en découlent. Cette connaissance des enjeux se traduit pour certains par des préconisations, mais aussi par le désir d'en apprendre davantage¹²⁴.

2. Pratiques numériques pendant le Festival d'Avignon

2.1. Les pratiques de connexion pendant le Festival d'Avignon

La première collecte de données opérée dans le cadre du projet GaFes rendait compte d'un écart conséquent entre l'activité numérique autour des festivals de Cannes et d'Avignon : la quantité de contenus diffusée, partagée et plus généralement en circulation était beaucoup moins massive. Elle était également moins internationale, le Festival de Cannes générant une participation numérique dans tous les pays ayant un film dans la programmation officielle, mais aussi dans d'autres sélections. Il n'est ainsi pas rare de lire plus de *tweets* en anglais qu'en français. Si cette différence peut être due au fait que le cinéma représente une industrie culturelle ayant un impact plus massif, pourtant, un tel écart est aussi mesurable depuis les Rencontres Trans Musicales de Rennes, donc depuis les musiques actuelles.

La construction des questionnaires a été pensée afin de comparer directement l'écart ou la similarité entre les pratiques numériques quotidiennes et celles ayant cours dans le contexte festivalier. Les contraintes que la forme festival peut exercer engagent à penser des distinctions entre ces deux segments temporels en termes d'expérience culturelle, mais aussi de pratiques numériques et informationnelles. La première façon de mesurer cet écart revient à comparer les supports de connexion à Internet pendant la durée du séjour, mais aussi à l'absence de connexion. Si l'utilisation d'Internet concerne l'essentiel de la population enquêtée à l'année, elle diminue partiellement à Avignon durant un séjour festivalier. En 2015, 14% des enquêtés exprimaient ne pas se connecter à Internet lors de leur venue. Cette proportion n'a pas réellement évolué entre 2015 et 2017, mais est cependant passée à 9,9% en 2018¹²⁵. Ensuite, sur cette même période, tous les écrans ont été moins utilisés en vue de naviguer sur le Web pendant le Festival à l'exception du *smartphone* (près de 77% en 2018). Cette imposition du

¹²⁴ « Les publics du Festival d'Avignon : de la tradition de la rencontre à l'accueil du numérique dans la pratique festivalière. Pour une (ré)invention des formes et des territoires de l'information ? » (Mémoire de Master 2, 2015).

¹²⁵ Ce pas de côté vis-à-vis d'Internet se mesure aussi à partir de l'administration du questionnaire en ligne faisant l'objet de deux envois. Le premier a lieu la deuxième semaine du Festival et suscite peu de réponses. *A contrario*, le second envoi le dernier jour du festival est beaucoup plus efficace et les réponses s'accumulent jusqu'à la mi-août.

smartphone comme outil principal de connexion et de communication va de pair avec l'accroissement du taux d'équipement préalablement décrit.

Au Festival, Internet est notamment utilisé pour prolonger des pratiques existantes. La recommandation et le bouche-à-oreille, deux fondamentaux de la circulation de l'information festivalière, sont prolongés via des réseaux et des contenus (photos, vidéos, critiques, articles de presse). En 2016, 14% des enquêtés déclaraient recommander des spectacles en publiant des avis et des contenus sur les réseaux sociaux pendant le Festival. D'ailleurs, en 2016, la prise de photographies au cours du Festival concernait plus de 50% des festivaliers. La ville (38,1%) et les lieux avant le début de la représentation (35,4%) sont les sujets principaux de ces clichés, avant même les proches participant au séjour (27,4%). Ce prolongement des pratiques existantes irrigue d'autre part la recherche d'informations : les festivaliers lisent les publications « spécial Avignon » qu'éditent *Libération*, *Le Monde*, *Télérama*, et consultent en ligne les photos et les vidéos prises lors des générales.

À la lumière de ce premier constat, il faut considérer la nature et les temporalités de ces pratiques comme des caractéristiques nous renseignant sur les différents types d'engagement et d'immersion dans le Festival. De même, que produit cette généralisation du *smartphone* pendant le Festival ? Contribue-t-elle à la production de plus de contenus ? De nouveaux types de contenus ? D'une hausse des interactions et de la production d'informations et de discours sur les œuvres ? Enfin, dans la mesure où les réseaux sociaux ne constituent pas une activité majeure à Avignon, et s'il existe bien en même temps une activité de connexion à Internet, quels sont les espaces et les contenus que les festivaliers pratiquent effectivement ?

2.2. Des pratiques numériques qui révèlent une disponibilité

Les pratiques numériques observées sur le terrain informent sur un espace de contraintes produit par la forme festival. La participation suppose un agenda particulier, donc une certaine disponibilité pour conjuguer spectacles, débats, expositions et autres sorties culturelles. Il s'agit parfois d'un jeu d'équilibriste pour faire rentrer dans 24 heures de nombreuses activités, dont certaines n'ont lieu qu'une seule fois. Dans ce contexte, le numérique est d'abord un outil au service de cette immersion. Rappelons-nous du constat de Nicolas Lang :

« L'expérience commune de ceux qui arrivent au Festival est d'éprouver dans le premier temps le sentiment du voyageur débarquant en terre inconnue. Certes, les fidèles disposent déjà de boussoles et de cartes mentales mais chaque année, le paysage change et une nouvelle reconnaissance du terrain est nécessaire. L'abondance des sollicitations, la dispersion des

lieux de spectacles, font que très vite, ceux des néophytes qui anticipaient Avignon comme un jardin des Hespérides où il aurait suffi de tendre la main pour cueillir mes Pommes d'Or, se mettent à le considérer plutôt comme le Labyrinthe de Minos, et à ressentir l'urgence vitale de trouver leur fil d'Ariane s'ils ne veulent pas se faire « dévorer » le temps de leur séjour (par de mauvais choix, par une mauvaise organisation, par un gaspillage de temps). Il faut donc « entrer dans le Festival » pour « réussir à construire son séjour » et cette entrée est toujours vécue comme une espèce de mise à l'épreuve, d'ailleurs souvent assumée sur le mode ludique (on parlera de « puzzle », de « rallye », de « jeu de piste ») (Lang, 1982).

Avec un accès facilité aux technologies mobiles comme le *smartphone*, cette confrontation à un événement qui nous dépasse, puisque nous ne pouvons pas le vivre entièrement ni en avoir une conscience totale, est d'une certaine façon plus simple. Néanmoins, encore faut-il avoir les bases pour s'orienter dans le dispositif général où l'improvisation est souvent de mise, au gré du bouche-à-oreille. Mais cette hégémonie du *smartphone* ne se résume pas à l'orientation et n'explique pas non plus l'éloignement du Web pour une partie des festivaliers. Parmi les liens de dépendance mesurés, il existe une corrélation entre la durée de séjour et la connexion à Internet pendant le Festival. Ainsi, plus un festivalier reste, plus il y a de chance qu'il se connecte à Internet, de même que plus un festivalier prolonge son séjour, plus les appareils de connexion utilisés sont diversifiés et oscillent entre l'ordinateur portable et le *smartphone*. À l'inverse, une durée de séjour concentrée sur moins de 10 jours amène à utiliser principalement un *smartphone*.

3. Existe-t-il réellement un conflit avec le numérique pour le public du Festival ?

3.1. L'enquête 2015 pour identifier les points de friction entre l'expérience du Festival et le numérique

« Je n'utilise pas les réseaux sociaux pour le Festival, pour moi le Festival s'expérimente en « live » et non à travers un écran. Seules quelques photos-souvenir... à la limite ! ». « C'est une expérience à vivre en direct ! C'est un lieu où ça fait du bien de couper avec les habitudes du quotidien justement ! Je décroche pour me consacrer au *carpe diem* du festival. ». « Je ne suis pas inscrite sur ces réseaux. Pas besoin d'être connecté pour profiter d'un spectacle ! ». « Cela ne me touche pas. Je suis sur place, au cœur des choses. Je vis ce festival non pas avec des réseaux sociaux artificiels sur internet, mais dans des cercles amicaux et familiaux. On prend les billets ensemble, on va voir entre amis tel ou tel spectacle, on en discute après entre nous. » Ces citations sont extraites d'une question ouverte posée dans le questionnaire de l'enquête menée en juillet 2015 auprès du public du Festival d'Avignon. Bien que cette vision du numérique ne soit pas partagée par la population festivalière dans son ensemble, cette défiance vis-à-vis du numérique nous a interpellée pour plusieurs raisons.

La première est qu'elle remettait en question notre approche du terrain elle-même. Lors de la première enquête GaFes en 2015, le postulat initial d'une forte implication des festivaliers sur Internet a été rapidement ébranlé pour le « cas Avignon » : ce public était non seulement peu actif sur Internet, mais il avait aussi un avis négatif quant à ces outils de communication. La seconde raison tient à ce que, malgré cette friction, nous pouvions observer des interactions et diverses formes d'activité sur les réseaux sociaux, la partie la plus visible des pratiques numériques ordinaires. Alors que partager sa vision d'une pièce, la confronter avec d'autres spectateurs, prolonger son expérience après le spectacle ou à la fin de l'événement pourrait constituer un prolongement presque naturel de la participation au Festival sur Internet, ce type d'investissement ne va pas forcément de soi. C'est en effet plutôt sur le mode de la rupture avec les pratiques ordinaires que se positionnent les festivaliers d'Avignon. Les raisons invoquées en 2015 se recourent sous la bannière de la rencontre, un des fondamentaux d'Avignon : ici, un discours corrobore une pratique. En revanche, la tension identifiée relève davantage de la temporalité de l'événement que de la période qui le précède ou le suit. Délaisser le numérique n'est pas une caractéristique constante dans le public du Festival, elle reste contextuelle. Il s'agit moins d'une absence d'Internet ou d'un manque de maîtrise des outils et conventions du numérique que d'une non adéquation entre posture et pratiques sur un segment temporel donné : il y a une forme d'*exit* au sens entendu dans *Exit, Voice and Loyalty*, c'est-à-dire qu'une pratique ne correspond plus, ici ponctuellement, à des postures, des besoins ou des valeurs.

3.2. *Le peu d'activité sur les réseaux sociaux et le rapport à l'authenticité de l'expérience*

Certaines réponses recueillies en 2015 laissaient entrevoir une idéologie de la rencontre incompatible avec la pratique du numérique dans son acception ordinaire, notamment celle des réseaux sociaux, de l'immédiateté de la production et circulation des informations. Mais, au-delà du constat d'un engagement certes modéré, pourquoi ce point de tension et de défiance du public du Festival vis-à-vis des réseaux sociaux existe-t-il ? Pourquoi la participation y est-elle moins importante par rapport à d'autres événements qui ne sont pour autant pas plus connus ou plus fréquentés ? Deux hypothèses peuvent être des éléments de réponse. Cette dimension conflictuelle viendrait d'abord d'un ressenti de non adéquation entre une institution culturelle comme le Festival – autrement dit légitimée par la forme culturelle qu'elle défend – et une pratique médiatique massive. Il y aurait de surcroît un fossé entre une culture de l'immédiateté et du commentaire en opposition à une culture du temps long et du débat. L'idée d'une dissonance entre la participation au Festival d'Avignon et la culture numérique telle que nous

l'avons décrite prend sa source dans la production d'une authenticité du Festival par le public qui serait incompatible avec le numérique. Aux dires des propos recueillis, la pratique festivalière devrait être consacrée à une immersion et un engagement *in situ* dans les spectacles et les rencontres, non à un déplacement du « réel » au « virtuel ». De même, la culture légitime du spectacle vivant, et plus encore le temps symboliquement idéalisé du Festival dans l'imaginaire collectif¹²⁶, ne seraient pas compatibles avec des modes de communication ordinaires. Ils ne seraient également pas compatibles avec une instantanéité : le théâtre est un art de l'espace (Peter Brook), mais aussi du temps, qui nécessite le temps de la représentation, mais aussi celui de la réception ; l'expérience se dépose dans le parcours de spectateur et du débat.




La perception d'une dissonance entre le Festival et la culture numérique intervient aussi dans l'opposition entre le support papier et numérique, avec l'immatérialité le caractérisant. Parce que le l'imprimé a « la capacité d'incarner toute forme de construction culturelle écrite, durable, institutionnalisée, transmise » (Jeanneret, 2007 : 83), le numérique contribuerait à une perte d'authenticité du Festival d'Avignon, où le programme est un objet symbolique. Il s'agit effectivement d'un objet traditionnel, constant, voire intemporel, dans l'histoire du Festival, avec une capacité d'incarnation renforcée par la présence des éditoriaux des directeurs ; et il en va de même pour les feuilles de salle qui s'inscrivent dans l'héritage vilarien de la gratuité du programme de salle. Le papier est un marqueur matériel de l'expérience, et le programme est pensé à dessein d'être conservé (le format est identique depuis plusieurs années ce qui permet de créer une collection), mais avant cela annoté ou abimé. Le public intervient sur le programme pour qu'il soit au service de son parcours festivalier¹²⁷. Cette capacité à symboliser est telle que le programme papier est un sujet récurrent des photographies sur les réseaux sociaux, notamment lors de la sortie de l'avant-programme en mars ou de sa diffusion en mai. Finalement, en dehors du temps festivalier, un programme symbolise un événement et/ou une expérience en tant que substitut matériel, en tant que langage : « Any sound, word, image or object which functions as a sign, and is organized with others signs into a system which is capable of carrying and expressing meaning is, from this point of view, "a language" » (Hall, 1997 : 17).

¹²⁶ Le Festival d'Avignon est souvent décrit comme un temps fort pour le spectacle vivant, voire central, au regard des nombreux rassemblements qu'il suscite.

¹²⁷ Dans notre mémoire de Master 2, nous avons abordé le programme papier sous l'angle des formes d'interventions sur les objets depuis une approche sociotechnique des usages telle que la conçoit Madeleine Akrich.

En développant sa présence en ligne, le Festival d'Avignon opère un déplacement : d'une posture institutionnelle passant par la presse traditionnelle ou ses propres canaux (conférences de presse, son site Internet ou Théâtre-contemporain), il utilise désormais des espaces de communication comme Facebook, Twitter et Instagram qui nécessitent d'autres codes culturels et linguistiques pour interagir et être en relation avec le public. Le Festival d'Avignon a été à la recherche du ton à adopter sur les réseaux sociaux : entre une posture institutionnelle, une image de légitimité fortes et une posture plus décontractée admise avec ces réseaux. Contrairement à d'autres festivals comme les Trans Musicales, la tonalité reste sur un registre institutionnel, même si quelques expérimentations ont été faites (i.e. une publication Facebook sur le chat de la Cour d'honneur en 2015). Cependant, et avec « cette nouvelle géographie de l'environnement numérique, nous voyons monter [...] un souci d'« authenticité dans le virtuel » » (Douehli, 2011 : 103). Dans l'entreprise de construction de son identité numérique, le Festival d'Avignon appuie en effet une partie de son activité sur un réseau de références appartenant à la culture commune des festivaliers (les photographies des lieux de spectacles), mais aussi, et de plus en plus, des éléments d'archive des éditions passées (en dehors de la temporalité d'une édition, c'était tout particulièrement le cas pour la 70^e édition).

Tableau n°26 - Suivi des pages des réseaux sociaux des festivals du corpus GaFes (2015-2019) :

						
	Octobre 2015	Janvier 2019	Octobre 2015	Janvier 2019	Octobre 2015	Janvier 2019
Festival d'Avignon	12 900	34 300	44 081	61 000	821	9 866
Festival de Cannes	209 000	425 000	421 231	680 000	41 400	435 000
Trans Musicales	30 000	51 800	36 3244	52 000	2 617	10 100
Vieilles Charrues	123 000	257 000	193 834	268 000	6 480	43 100
Festival Lumière	8 998	15 100	13 389	25 000	Pas de compte	3 820

Bien que les avis négatifs fassent généralement du « bruit » dans les questionnaires recueillis en 2015, il existe aussi des perceptions positives et des pratiques effectives des réseaux sociaux qui rejoignent celles qui s'observent ailleurs, comme aux Trans Musicales de Rennes. Le

tableau n°26 montre que le nombre de personnes suivant le Festival d'Avignon sur les réseaux sociaux a augmenté continuellement depuis 2015, notamment sur Instagram (9,5% des festivaliers d'Avignon étaient inscrits sur Instagram en 2015, près de 13% en 2016 et 18% en 2017 pour arriver à 25,4% en 2018 d'après les questionnaires). La hausse concerne tous les festivals du corpus, et il en va de même d'une hausse peu exponentielle du suivi de Facebook. S'observe aussi une baisse progressive de la part des enquêtés non inscrits sur les réseaux sociaux, une sous-population stable qui reste liée aux spectateurs les plus âgés. Pour autant, être inscrit sur un réseau social ne signifie pas y être actif : cet indicateur est partiellement pertinent car il ne renseigne pas entièrement sur les pratiques numériques.

3.3. Le dépassement du conflit : les contenus culturels comme point de rencontre

Rupture et conflit sont deux termes forts pour décrire une relation à des outils de communication vis-à-vis d'une pratique culturelle. Les notions de dissonance et d'inadéquation conviennent davantage pour caractériser l'éloignement des festivaliers des écrans et d'Internet pendant leur séjour. Aussi, si le lien entre le public du Festival d'Avignon et le numérique dans une acception ordinaire liée à l'immédiateté ne va pas de soi, il n'en reste pas moins que les pratiques en ligne s'observent et montrent en quoi l'expérience des œuvres et du Festival est au cœur de ces pratiques. De même, et parallèlement à ce qui a été souligné, une partie du public voit dans le numérique une chance d'accès à d'autres aspects du Festival d'Avignon, mais aussi de nouvelles connaissances et de possibilités de les partager.

Extraits de réponses à la question n°32 de l'enquête FDA15 : « Selon vous, en quoi les réseaux sociaux (Facebook, Twitter, Instagram) et plus généralement Internet (sites, email) vous permettent-ils de mieux profiter de votre expérience du Festival d'Avignon ? » :

« Par la possibilité de partager avec les autres spectateurs notre expérience, nos ressentis, nos émotions... Internet est un outil qu'il faut mettre à profit pendant le festival pour s'informer, se tenir informé parce qu'évidemment, c'est rapide, pratique... A savoir aussi garder de loin, ne pas vouloir tout savoir avant de rentrer dans un théâtre pour conserver un peu le phénomène de surprise ».

« Sentir une communauté présente et active mais ce n'est pas le premier média d'interaction du festival, qui repose avant tout sur la déambulation dans la ville, le bouche-à-oreille et autres rencontres ».

« Cela permet d'effectuer un travail de recherche en amont et donc de profiter de son temps au mieux sur place ».

Facebook et Twitter polarisent la répartition des festivaliers selon leur inscription sur les réseaux sociaux. Ils sont aujourd'hui les « deux jambes » du Web participatif et proposent deux activités complémentaires : la critique en direct, avec un sentiment d'appartenance à une

communauté dans le cas de Twitter, et la présentation de soi conjuguée à l'accumulation de souvenirs pour Facebook. Leurs modalités d'utilisation rendent possible d'envisager différentes interactions avec le Festival. De plus, là où Twitter contribue à la visibilité de l'événement et d'interagir avec d'autres spectateurs, Facebook permet des interactions autour d'images de l'expérience en cours (photographies et vidéos à aimer, commenter ou partager), tout en attestant d'une présence *in situ*. Bien qu'il soit pensé dans une logique de flux, Facebook admet une accumulation visible de contenus, de fait presque impossible avec Twitter (restent de courts textes de présentation, voire un *tweet* épinglé). Instagram se trouve à mi-chemin : un compte s'apparente à un album photo semi-public qui accompagne un usager dans son quotidien, mais aussi dans des expériences plus exceptionnelles, à l'instar des festivals, un sujet de prédilection, fréquemment esthétisé. Début 2019, le hashtag *festival* sur Instagram recense ainsi plus de 28,7M de publications. Instagram joue aussi la carte de l'instantanéité avec les *stories* et rejoint une double ambition¹²⁸ : la *présentation de soi* dans le temps et la *mise en scène de soi* dans le présent.

En se référant aux vidéos publiées par le Festival d'Avignon sur Facebook au cours de l'édition 2018, nous pouvons identifier une palette de contenus :

- (1) les vidéos de présentation du programme ou des premières du jour,
- (2) la série des « Fondamentaux d'Avignon » et les micro-reportages,
- (3) les extraits de spectacles,
- (4) les vidéos faisant l'objet d'une éditorialisation spéciale comme la Web-TV ou les Chroniques de Thomas Jolly.

En se référant maintenant au nombre de vue de ces catégories de vidéos, il est possible d'établir des points d'intérêt de la part des festivaliers. Les vidéos de la catégorie (1) génèrent peu de vues (en général, moins de 1 000). À l'inverse, les extraits de spectacles (3) et les vidéos éditorialisées (4) génèrent une audience importante (entre 1 000 et 2 400 vues). Les extraits et diffusions du feuilleton théâtral au jardin Ceccano sont inégalement suivis, mais peuvent faire l'objet d'une audience conséquente. Ainsi, le feuilleton du 13 juillet 2018 a recueilli plus de 44 000 vues et celui du 14 juillet en présence de Virginie Despentes et Béatrice Dalle plus de 43 000 vues, plus de 610 *likes* et plus de 540 partages ; la vidéo, comme d'autres de ce type, était commentée en direct (les vues se comptabilisent à partir de la diffusion en *live*, mais dépassent la période du Festival, ces vidéos étant encore en accès libre sur Facebook) (données relevées début 2019). Les vidéos des saluts sont très visionnées et concentrent une dimension immersive. Elles sont en effet filmées avec un *smartphone* et donnent à voir l'ambiance : le cadrage donne à la fois la place au public et aux artistes. Enfin, la série sur les fondamentaux du Festival (2) attire une

¹²⁸ Une analyse approfondie s'attacherait à explorer la dimension économique de ces réseaux : Instagram appartient en effet à Facebook, un média qui lui permet un autre type de développement et de toucher une autre audience.

audience qui varie quantitativement en fonction du sujet traité. Le taux de partage de ces vidéos est lui aussi significatif d'un intérêt et d'une manière de revendiquer une pratique puisque le partage de contenus implique qu'il apparaisse sur sa page personnelle, donc qu'il soit vu par son réseau d'amis. La vidéo récapitulative de l'édition 2018 est un bon exemple : visionnée plus de 11 000 fois et partagée plus de 120 fois, elle recueille seulement 5 commentaires sur la page du Festival. Cette vidéo montre le concentré d'une expérience, même si les spectateurs la partageant ne l'ont pas vécue dans son ensemble.

S'il s'agit de données faibles, elles nous renseignent en outre sur les sujets qui génèrent de l'attention, ou *a minima*, de l'intérêt de la part du public. À ce stade de nos avancées, relevons que les pratiques numériques des festivaliers d'Avignon, dont celles ayant cours le temps de l'événement, rendent compte d'un engagement pour une expérience culturelle ; ce sont les contenus audiovisuels qui en constituent le matériau principal. Pour conclure partiellement ici, trois grandes appréhensions du numérique se côtoient au sein du public du Festival d'Avignon :

- (1) Internet est largement accepté comme outil, mais il convoquerait des modalités d'interaction et d'attention moins conformes à une certaine idéologie de la rencontre.
- (2) Internet et les réseaux sociaux sont complémentaires d'une pratique festivalière à Avignon, des festivaliers conjuguent les informations pratiques en amont avec les contenus liés à leur expérience pendant et après l'événement.
- (3) Internet est utile, les réseaux sociaux n'y apporteraient néanmoins aucune plus value.

B. Les pratiques numériques de l'institution

1. Un rapport savant à une pratique populaire

La question du numérique s'est réellement posée à partir du début des années 2000 pour le Festival d'Avignon. D'ailleurs, la première vidéo en lien avec le Festival que le site-ressource Théâtre-Contemporain publie pour la première date de 2001. Si les utilisations du numérique par le Festival d'Avignon ont varié ces deux dernières décennies, notamment au regard de la place que ces technologies et leurs réseaux ont occupé au sein de la société et des usages du quotidien¹²⁹, sa conception dans ce contexte culturel est pour autant stable dans le temps et ce, même s'il est différemment investi par chaque direction.

C'est donc véritablement à partir de la direction d'Hortense Archambault et de Vincent Baudriller que s'est développée une vision du numérique en lien avec l'identité de l'institution

¹²⁹ Selon l'Insee, en 2004, 45% des ménages possèdent au moins un ordinateur et 31% une connexion à Internet. En 2013, 77% des ménages sont équipés en ordinateur et 75% ont un accès au Web depuis leur domicile (insee.fr/fr/statistiques/1379756). D'autre part, Facebook devient accessible à tous en 2006.

culturelle qu'est le Festival. En outre, l'invention de la tradition de la rencontre publique avec des artistes pendant l'année s'est accompagnée de leur captation et leur l'archivage, ensuite mises à la disposition de tous sur le site Internet. À partir de sa refonte en 2013-2014, ces vidéos ont été accessibles sur Théâtre-Contemporain uniquement. Si le Festival d'Avignon n'a pas été présent sur Twitter et sur Instagram avant 2014, l'institution dispose en revanche d'une page Facebook depuis 2010 (premier post au 1^{er} décembre 2010).

Le changement de direction en 2013 s'est vu accompagné d'un changement de communication. Ici, nous ne procéderons pas à une analyse globale de la posture communicationnelle du Festival qui serait une entreprise à part entière. Nous relèverons cependant ce qui renseigne sur une posture vis-à-vis du numérique dans l'espace de relation avec le public et d'exercice institutionnel. La version antérieure à 2013-2014 du site Internet du Festival d'Avignon a été remplacée par une nouvelle, structurée différemment. Il n'existe pas à ce jour d'accès à l'ancien site puisqu'il a été refondu et a conservé la même URL. Ce que nous pouvons toutefois relever est que les captations de toutes les rencontres avec les artistes pendant l'année y figuraient. La direction de 2004 à 2013 avait privilégié des contenus moins nombreux mais denses en termes de durée, avec par exemple le partage en intégralité des rencontres et l'intégralité des feuilles de salle.

Depuis septembre 2013, la direction du Festival s'appuie sur les réseaux sociaux qui sont devenus prépondérants dans les pratiques informationnelles ordinaires. Plusieurs types de contenus sont développés comme des bandes annonces de spectacles, dont il faut rappeler que le statut varie en fonction de la temporalité (contenu de communication en amont, contenu mémoriel en aval de l'événement). La présence sur les réseaux sociaux est également alimentée par les artistes eux-mêmes sur Instagram depuis 2016, entre l'annonce de la programmation et le mois de juillet (« Un jour un artiste »). Le Festival tentera de déployer une activité sur Pearltrees (pour développer un aspect de documentation) et Periscope (pour développer un aspect *live* et proche d'un public adolescent) qui ne fonctionneront pas et seront abandonnés en 2018 et 2017. C'est la Web-TV que le Festival d'Avignon identifie comme étant emblématique de son rapport au numérique, car elle se situerait au confluent d'une approche de médiation et d'une approche sociale de l'action culturelle sur un territoire. Ce projet est directement intégré à la FabricA Numérique, le projet d'inclusion culturelle par le numérique, notamment destiné aux quartiers défavorisés de la ville d'Avignon (culturellement, socialement et économiquement).

Les deux rapports au numérique, correspondant aux deux directions ayant effectivement été en exercice sur la période où le numérique a irrigué les pratiques ordinaires à une échelle représentative dans la population française, montrent qu'ils sont moins antinomiques qu'il n'y paraît car ils répondent aussi à la structure d'un environnement médiatique fortement contextuel. Il n'est effectivement pas possible de cultiver les mêmes attentes de participation en ligne envers publics quand la place de Facebook n'est pas comparable d'une période à l'autre dans la société. La structuration de l'identité numérique du Festival a été progressive. Elle est passée d'un type de communication basée sur l'accumulation de connaissances sur un modèle de *thesaurus*¹³⁰ à une communication de contenus construite en résonnance avec des usages ordinaires d'Internet contemporains, c'est-à-dire des réseaux sociaux et du partage ouvert ou semi-ouvert d'informations, actualisée dans le temps. Si l'une est complexe structurellement et l'autre davantage temporellement. Ensemble, elles rendent compte d'un rapport savant à des pratiques d'information et de communication et des outils populaires. Les contenus dont il est question se rapportent essentiellement au processus de création, au travail de l'artiste ainsi qu'au partage de connaissances sur le Festival. Ce rapport savant se mesure par ailleurs à travers la façon dont le Festival porte publiquement une parole sur le numérique (il est investi dans des initiatives telles que la French Tech, la Micro Folie et prend la parole à des événements comme le Café Europa de Mons en 2015).

Avec les contenus partagés vient la question des partenariats développés par le Festival. Ils sont le signe d'une volonté de construire une présence numérique propice au partage des connaissances (Théâtre-Contemporain, Arte Concert, Culturebox). Pour autant, bien qu'une partie des contenus audiovisuels partagés sur ces sites puisse être jugée comme exemplaire en termes de démocratisation culturelle et de découverte, certains restent toutefois peu accessibles au sens premier du terme. Théâtre-Contemporain, par exemple, requiert des compétences techniques et culturelles (du point de vue des connaissances sur le théâtre), contrairement à YouTube, ce qui en fait un média plus difficile d'accès puisque les mots clés qui ressortent sont liées à des metteurs en scène, des auteurs, des artistes, des institutions culturelles, qui ne sont pas forcément connus de tous.

¹³⁰ Selon le dictionnaire Larousse, c'est-à-dire dans le sens commun, il s'agit : du « nom donné à des lexiques de philologie ou d'archéologie, notamment à des dictionnaires exhaustifs, comprenant le vocabulaire complet d'une langue ». C'est donc l'aspect exhaustif et l'idée de décrire un langage qui nous intéresse ici.

2. La Compagnie des Indes et Théâtre-contemporain : la tradition de captation

Les enjeux autour de la mémoire de Jean Vilar et du projet pour lequel il a œuvré à Chaillot comme à Avignon ont émergé directement à la suite de son décès. Amenée par Paul Puaux dès 1971, cette question a trouvé comme réponse l'ouverture de la Maison Jean Vilar, non loin du Palais des papes, lieu emblématique du projet vilarien¹³¹. Nous le verrons, la Maison Jean Vilar est non seulement un lieu d'archivage de tous les éléments pouvant amener à une connaissance de la démarche de Vilar dans le contexte d'alors (notes de service, dessins, cahiers de comptes, programmes, photographies, correspondances, costumes, etc.), mais aussi un lieu d'explication dans le présent du projet du théâtre populaire. En cela, le travail de mémoire et la Maison Jean Vilar feront l'objet d'un chapitre à part entière. Pour l'heure, cet aspect mémoriel est ici convoqué à travers le rapport que cultive le Festival d'Avignon comme institution vis-à-vis du numérique. Celui-ci a en effet formalisé des partenariats avec des sociétés de production audiovisuelle dont la Compagnie des Indes, historiquement, et plus récemment Culturebox et Arte Concert, mais aussi Théâtre-contemporain, qui prend en charge la captation et la diffusion de spectacles, de rencontres et de conférences de presse.

La Compagnie des Indes accompagne le Festival d'Avignon depuis plus de 20 ans dans la conservation de sa mémoire à travers la production de ressources audiovisuelles. Dans la dynamique de service public qu'il revendique, le Festival est également partenaire de France Télévisions qui assure chaque été la captation et la diffusion en direct ou différé de spectacles, le plus souvent ceux de la Cour d'honneur. Sa plateforme numérique Culturebox lancée en juin 2013 permet une diffusion étendue dans le temps, en général entre 3 et 6 mois, mais aussi de reportages et d'articles de presse. Quant à Théâtre-contemporain, la plateforme est née du Centre de Ressources Internationales de la Scène (CRIS) en 1998 et assure des captations et l'hébergement en ligne de contenus pour le Festival depuis le début des années 2000.

Chacun de ces partenariats constitue un appui technique indispensable pour le Festival car celui-ci ne peut pas, à ce jour, les prendre lui-même en charge en interne. Cette diversité des partenariats garantit également une plus grande exhaustivité des événements enregistrés, de même qu'un périmètre médiatique élargi. Pensons par exemple à Culturebox qui diffuse aussi de courtes vidéos ou *teasers* sur sa page YouTube. Plus encore, le fait que les rencontres et débats soient filmés donne à voir la forme festival dans son entièreté, dans la mesure où ces temps de

¹³¹ D'ailleurs, la rue qui monte de la place de l'Horloge vers le Palais des papes porte le nom de « Rue Jean Vilar ».

parole publique sont parties prenantes de la forme même d'un festival, et surtout d'Avignon. Cette volonté de sauvegarde de la mémoire spectatorielle à son maximum s'inscrit dans une préoccupation de transmission pour le public, mais aussi pour ceux ne connaissant pas encore le Festival. Se lit dans cette pratique une intention institutionnelle d'inscrire et d'actualiser dans le présent des événements qui forment et informent du passé et de l'histoire du Festival. Ce souci de la captation, la forme la plus objective de l'enregistrement, soulève de manière vive la question du « rapport entre mémoire et histoire, et du rôle du document comme intermédiaire permettant la mise en rapport de l'approche phénoménologique, la mémoire individuelle, et du souvenir partagé dans la collectivité » (Treleani, 2014 : 58). Pour autant, si l'enregistrement produit une impression de réel, il faut aussi prendre en compte ce que Mattéo Tréleani nomme la *sémiotisation de la technique* dans le contexte mémoriel :

« Travailler sur les spécificités techniques du support de la mémoire sert à comprendre comment cette dernière peut être également façonnée par la technique. Dans ce type d'approches, il y a ce qu'on pourrait appeler une *sémiotisation de la technique*. La technique « fait » sens, autrement dit, puisqu'elle façonne le sens. La théorie du support de Goody a bien mis en évidence comment l'écriture, par exemple, travaille la pensée et ses différences par rapport à d'autres formes de pensée » (Treleani, 2014 : 68).

S'observe aussi une esthétisation des contenus audiovisuels à caractère mémoriel par le Festival et une éditorialisation nourrie de l'intention de transmission et de valorisation d'une histoire. Les contenus sont diffusés dans un dispositif spécifique, rarement dénué d'explications sur la pièce (résumé, distribution, etc.), même minimales, qui font écho à un rapport savant au numérique du Festival. Ces enregistrements et captations s'inscrivent alors dans un double mouvement mémoriel. Il s'agit d'abord de la mémoire du Festival d'Avignon à travers ses spectacles et ses rencontres. Il s'agit ensuite de la mémoire du théâtre contemporain à travers le Festival et son geste de programmation ; d'ailleurs, le projet du Centre national du théâtre (le CnT devenu Artcena) devait initialement être implanté à Avignon.

Qu'il s'agisse de l'une ou l'autre de ces dynamiques, la question de l'enregistrement précède celle de la diffusion envisageable en continu (mise en ligne sur le site du Festival ou sur Théâtre-contemporain) ou épisodiquement/événementiellement (une diffusion pendant 6 mois sur Culturebox). Les rencontres et les extraits de spectacles vont dans le premier mode de diffusion, alors que les spectacles en intégralité sont diffusés sur la période suivant le Festival (même si des rediffusions peuvent avoir lieu au regard de l'actualité d'un artiste) :

« La pratique de la rediffusion des archives s'inscrit en outre dans une plus large politique de préservation et transmission du patrimoine. En ce qui concerne la notion de patrimoine, nous renvoyons à Jean Davallon (2006) et au concept processeur de *patrimonialisation*, où le patrimoine est vu non pas comme un stock statique d'objets, mais comme quelque chose de

dynamique, la valorisation étant le moment où les objets acquièrent de la valeur et deviennent ainsi un véritable patrimoine. En d'autres termes, est patrimoine ce qui est transmis, un processus de valorisation étant donc, en effet, un processus de constitution même du patrimoine » (Treléani, 2014 : 22).

Aussi, et à partir de cette assertion de Matteo Treléani, devons-nous nous interroger sur le caractère patrimonial des programmations du Festival d'Avignon, d'autant plus que la mémoire du spectacle vivant est ancrée dans le présent, et donc dans le passé. Cette question devra d'autant plus être posée compte tenu du processus d'institutionnalisation que le Festival a traversé. Les œuvres semblent être des événements privilégiés où se déposent les souvenirs et les éléments contribuant à une mémoire partagée dans le temps.

3. Le Festival d'Avignon en capsules. Les Chroniques de Thomas Jolly

En 2016, le Festival d'Avignon célébrait sa 70^e édition. S'il reste en France un événement dit emblématique du paysage théâtral (contemporain), son public se renouvelle et la connaissance de ses origines se déplace aussi d'une connaissance acquise par l'expérience, aujourd'hui institutionnalisée (les Ceméa par exemple, ou encore la connaissance de Jean Vilar par récit de pairs), vers une connaissance transmise par la culture commune. Pour le dire autrement, la connaissance des origines du Festival d'Avignon s'appréhende moins par l'expérience effective, la sienne ou celle de proches, que par une connaissance que nous pourrions qualifier d'académique. C'est notamment ce constat qui a précédé la production de capsules vidéo de moins de 3 minutes pour (re)transmettre les « fondamentaux d'Avignon » à tous de façon plus ludique. La diffusion de ces *Chroniques du Festival d'Avignon* a en effet eu lieu sur une chaîne du service public (France 2), à une heure de grande écoute, en fin de journée dans la grille des programmes, alors que le théâtre est le plus souvent diffusé en fin de soirée.

Le choix de Thomas Jolly pour endosser le rôle de présentateur ou d'animateur de ces *Chroniques* répond à une rencontre réussie avec le public. Le metteur en scène a en effet été la découverte de l'année 2014 lorsqu'il a proposé avec la Piccola Familia une mise en scène d'*Henry VI* de William Shakespeare d'une durée de 18 heures, dans une esthétique alors nouvelle, mais qui empruntait bon nombre de choix scénographiques et de mise en scène à l'esthétique du théâtre populaire, telle que nous avons pu la décrire. Thomas Jolly est le visage du jeune théâtre populaire, critiqué positivement par la presse et sujet à des éloges du public. Dès son retour en 2016 pour présenter le feuilleton théâtral au jardin Ceccano autour de l'histoire du Festival ou en 2018 pour *Thyeste*, des festivaliers n'hésitaient pas à l'aborder et

l'appeler par son prénom. Le format et l'esthétique d'*Henry VI*, de même que la personnalité de son metteur en scène, avaient amené à une rencontre forte et durable avec le public, notamment les moins de 30 ans : une communauté de spectateurs s'est spontanément créée sur les réseaux sociaux et la pièce a été l'un des événements les plus commentés en direct du Festival.

Les Chroniques du Festival d'Avignon sont produites à partir d'un dispositif léger : un fond vert, des animations en post-production et un format court. Elles sont très rythmées et se concentrent chaque jour sur une composante du Festival : les spectateurs, les artistes, les utopies, les rencontres, les lieux, etc. L'humour est présent à travers des jeux de mots, des recherches de décalages et une impression artisanale cultivée par les animations qui entourent Thomas Jolly. Les personnages et les éléments de narration sont représentés comme s'ils avaient été découpés, comme du personnage de Jean Vilar distingué des autres à partir de sa salopette bleue ; une représentation issue d'une célèbre photographie d'Agnès Varda et d'Enguerrand. Si le personnage de Jean Vilar est le plus souvent *sacralisé*, ou d'une certaine manière *patrimonialisé*, il est ici détourné de façon comique pour insister sur l'aspect ludique de ces vidéos.

Plus encore, ces chroniques sont des espaces de récits, d'anecdotes faisant écho à une démarche cinéphile telle qu'elle se présente aujourd'hui. Pour Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, il est « simple d'identifier les conditions d'apparition de la cinéphilie. Elles sont identiques pour toutes les formes d'amour d'une technique artistique. Elles combinent la stabilisation d'un objet technique digne d'une attention durable, la possibilité de le collectionner, la diffusion par la conversation d'un savoir, composé de noms et d'anecdotes particulièrement mémorables, renforçant l'attachement à cet objet » (Jullier et Leveratto, 2010 : 35). S'il s'agit de la rupture la plus notable dans l'adresse au public à travers le numérique, la démarche la moins conventionnelle, elle n'en reste pas moins institutionnelle au regard des modalités de sa diffusion (France Télévisions), de l'auteur qu'elle met au centre (metteur en scène du théâtre public qui connaît un succès fort) et des sujets transmis (l'histoire du Festival d'Avignon, de la démocratisation culturelle, des connaissances sur Jean Vilar et le théâtre).

C. Approche temporelle des pratiques numériques des festivaliers

1. Analyse du site Internet

Le site Internet du Festival d'Avignon est un des outils d'information et de communication les plus mobilisés par le public. Il a fait l'objet d'une refonte complète entre

2013 et 2014 lors de l'arrivée d'Olivier Py à la direction du Festival. Progressivement, il a été doté de sections, de contenus audiovisuels, puis est devenu la principale interface de centralisation et de diffusion de l'information tout au long de l'année (s'appuyant sur une lettre d'information). En 2017, seuls 9,5% des enquêtés disent ne pas consulter le site Internet du Festival pendant l'année. Mise en parallèle des données des questionnaires, l'étude des données de connexion aide à mieux saisir quelles sont les temporalités festivalières à l'œuvre. La structure de l'activité en ligne du Festival d'Avignon cristallise de surcroît trois temporalités saillantes :

- (1) la période allant du mois d'août au mois de mars (soit jusqu'à la conférence de presse),
- (2) la période de la fin de la conférence de presse jusqu'au mois de juin (soit l'ouverture de la billetterie),
- (3) le mois de juillet (soit la période du Festival).

1.1. L'après/l'avant Avignon

La période allant d'août à mars concentre une dynamique double : elle est à la fois un après et un avant. Elle suit la clôture d'une édition autant qu'elle constitue un temps d'attente du dévoilement de l'édition à venir. Elle constitue en cela une période où devraient se croiser plusieurs types de recherches. Le mois d'août, lui-même, s'apparente à une période d'accalmie : le nombre de sessions¹³² décroît pour arriver sous la barre des 4 000, puis des 2 000 à la mi-août et reste constant à ce stade. Le nombre de pages vues diminue également, passant de plus de 6 en juillet à moins de 4 en août. Mais la période suivant très directement la fin d'une édition (fin juillet) n'est pas une rupture brutale avec le temps fort du Festival : la baisse de connexion est progressive, le nombre de pages vues reste quant à lui constant.

Analyse n°1 – Visites du site Internet du Festival d'Avignon du 1^{er} au 31 août 2017 :

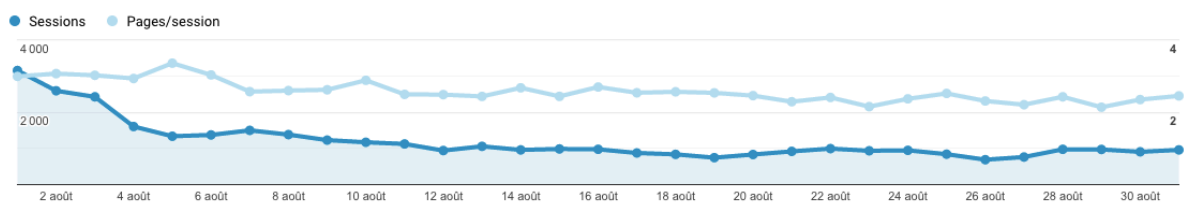


Figure n°1 : Capture d'écran Google Analytics, site du Festival d'Avignon.

Le mois d'août s'apparente à une période de transition entre une effervescence festivalière et un retour au quotidien et la rentrée de septembre. L'étude de la période plus globale d'août à mars montre effectivement un autre « électrocardiogramme » du site Internet.

¹³² Pour Google Analytics, une session correspond à une utilisation du site. Néanmoins, si elle est stoppée et renouvelée plus de 30 minutes après la première connexion, ou à minuit, elle expire et sera considérée comme une nouvelle session. *Session* n'est pas l'équivalent d'*utilisateur*, mais permet néanmoins de mesurer la densité du flux.

Au cours du premier semestre suivant une édition, ici celle de 2017, s'observe une fréquentation diffuse et régulière du site Internet malgré une visibilité médiatique moindre du Festival. Il s'agit effectivement d'une période de bilan, de préparation, laissant plutôt l'ascendant et la visibilité aux saisons théâtrales en régions et à des événements (i.e. le Festival d'Automne à Paris).

Cette période est marquée par des consultations ciblées de pages spectacles, même si la page d'accueil reste une des plus vues dans la mesure où elle concentre l'actualité de l'institution. Plus encore, si la programmation arrive en tête, puisque la conférence de presse génère une activité particulièrement forte (plus de 6 100 sessions sur la journée du 28 mars 2018), il est en même temps intéressant de relever que la page relatant l'histoire du Festival, bien qu'elle ne soit pas celle qui engrange le plus de vues (près de 5 780 sur cette période) est en outre celle dont le temps moyen passé sur la page est parmi les plus longs, environ 3 minutes et 08 secondes.

Analyse n°2 – Visites du site Internet du Festival d'Avignon du 1^{er} août 2017 au 31 mars 2018 :

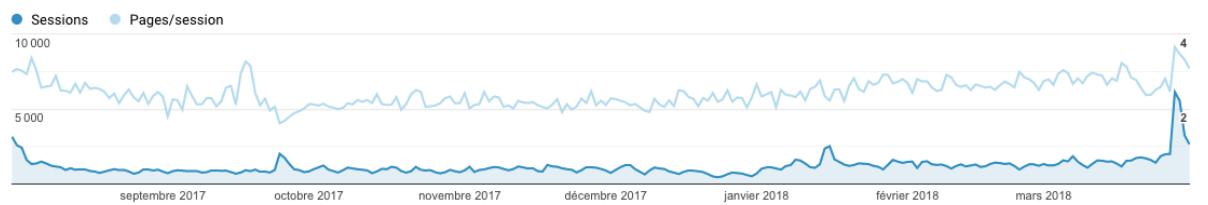


Figure n°2 : Capture d'écran Google Analytics, site du Festival d'Avignon.

En excluant le mois de mars, celui du dévoilement de la programmation à travers l'avant-programme, nous constatons que les pages les plus consultées restent celles pour postuler au Festival, celle des tarifs et des réservations (qui marquent somme toute une anticipation financière du séjour) et celle des tournées des spectacles en France et à l'international. Relevons aussi que la consultation en anglais de la page d'accueil a généré plus de 28 000 pages vues sur cette période de 8 mois. Les pages relatives à l'équipe, au projet artistique et à l'histoire du Festival d'Avignon sont parmi les quinze plus visitées sur cette période. La Web-TV, espace de ressources audiovisuelles, fait également partie des espaces du site les plus consultés avec près de 4 850 pages vues. Enfin, le spectacle d'ouverture en Cour d'honneur, *Antigone* mis en scène par Satoshi Miyagi, est le premier spectacle apparaissant dans le classement des pages les plus consultées entre août et février, voire mars en élargissant le spectre. Ainsi, l'après/avant Festival d'Avignon concentre différentes formes de pratiques informationnelles au cours d'une période liminaire, celle de la transition conjuguée à l'attente de la révélation des spectacles et des artistes de la prochaine édition.

1.2. Le dévoilement de la programmation et le lancement de l'édition

Une fois la programmation dévoilée au public, une autre posture informationnelle se met progressivement en place (qui transparaît dans l'analyse présentée ci-dessous). Le nombre de sessions augmente d'abord sensiblement à la suite de la conférence de presse (entre 2 390 au 1^{er} avril, et 4 860 à la veille de l'ouverture des guichets de billetterie, le samedi 9 juin). Dans la chronologie de cette période de préparation, le nombre de pages consultées par session croît lui aussi sur deux segments : de moins de 4 en moyenne sur la période qualifiée de liminaire, il dépasse les 4 puis les 5 après l'édition et la diffusion du programme. Il faut préciser que deux événements marquent cette période d'avril à juin : celle de la présentation et la diffusion du programme dans son ensemble, et celle de l'ouverture de la billetterie. Le nombre de pages consultées augmente à partir du moment où le site Internet passe d'une lecture d'actualités à une logique de programme, c'est-à-dire que la page d'accueil ne présente plus les événements du Festival à l'année, mais le programme avec différents filtres : jour, artiste, événement, etc. C'est à cette période qu'une partition festivalière peut s'élaborer, entre spectacles, rencontres et autres sorties culturelles sur le territoire.

Analyse n°3 – Visites du site Internet du Festival d'Avignon du 1^{er} avril au 30 juin 2018 :

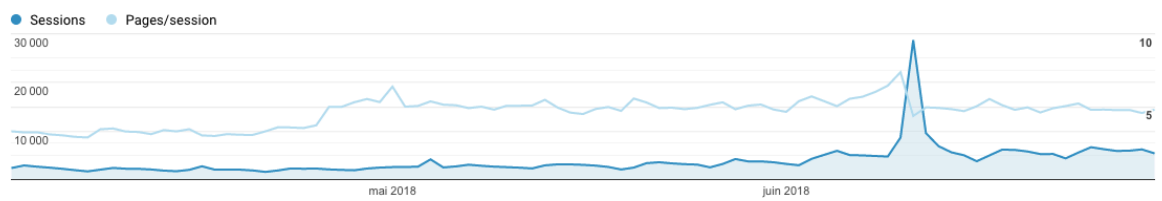


Figure n°3 : Capture d'écran Google Analytics, site du Festival d'Avignon.

Entre avril et juin, le filtre de la programmation par date reste le plus utilisé et significatif. Les dates principalement consultées sont en effet celles de la deuxième semaine du Festival qui est, nous l'avons vu, la plus fréquentée. Avant cela, c'est le spectacle d'ouverture de la Cour d'honneur, *Thyeste*, mis en scène par Thomas Jolly, qui avait généré plus de 26 000 vues d'après les statistiques disponibles. Pour les autres représentations, les estimations se situent autour des 8 000 vues. Pour mesurer une éventuelle dimension exceptionnelle à cet intérêt massif, il convient de se référer aux données de l'édition 2017 pour le spectacle *Antigone*, lui aussi présenté dans la Cour d'honneur. Sur une période semblable (avril-juin 2017), ce spectacle a entraîné plus de 24 000 pages vues. Un tel engouement s'était également produit en 2016 avec *Les Damnés*, mis en scène par Ivo von Hove, avec la troupe de la Comédie-Française, avec plus

de 21 000 pages vues entre avril et juin 2016¹³³.

Cette période de 3 mois marque *in fine* une accélération, en comparaison des 8 mois précédents, ainsi qu'une réorientation des pratiques vers l'organisation et le pré-choix, puis le choix, de spectacles. Aussi, quelque soit l'année à laquelle nous nous référons, si la période d'août à mars s'apparente à une *phase liminaire*, la période d'avril à juin est quant à elle une *phase d'enclenchement* qui précède donc la *phase événementielle*.

1.3. Le Festival d'Avignon

Une fois le public au cœur de l'événement, les pratiques du site Internet en font essentiellement un repère ou, pour reprendre la métaphore musicale depuis l'image de la partition, un métronome en soutien à la gestion du rythme. Les pages quotidiennes sont ainsi les plus requêtées, ces dernières permettant une vision générale des propositions par jour. Le site Internet est donc utilisé comme un outil d'accompagnement *in situ*, donnant une vision plus nette des possibilités dans la densité des propositions, permettant de se repérer dans une programmation et de conduire sa propre composition, entre préparation et improvisation.

Analyse n°4 – Visites du site Internet du Festival d'Avignon du 1^{er} au 31 juillet 2018 :

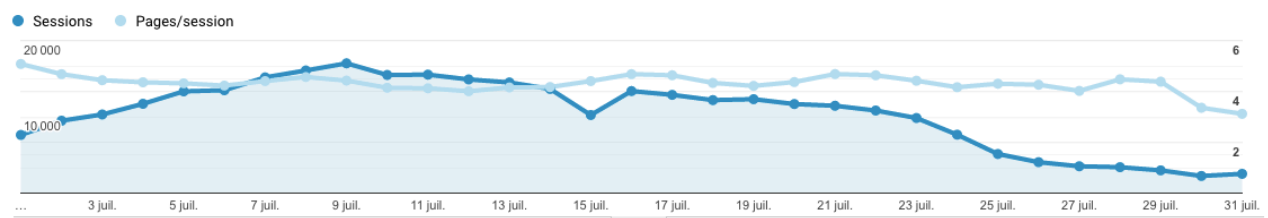


Figure n°4 : Capture d'écran Google Analytics, site du Festival d'Avignon.

S'échelonnant du 6 au 24 juillet 2018, le découpage par semaines du Festival est perceptible aussi à l'endroit des pratiques de son site Internet par le public. Alors que le nombre de pages lues reste somme toute constant sur tout le mois, le nombre de sessions diminue progressivement, avec une baisse plus nette dès le dernier jour et ce, même si le OFF continue et qu'une partie du public est toujours présente à Avignon à ce moment. En délimitant le curseur entre le 23 et 31 juillet, nous relevons que les événements des 23 et 24 juillet sont parmi les plus consultés, mais que la recherche d'informations embrasse aussi l'édition dans son

¹³³ En élargissant l'espace temporel de la comparaison, nous arrivons au constat qu'il existe un basculement en termes de pratiques informationnelles depuis le site Internet. Entre avril et juin 2015, *Le Roi Lear*, mis en scène par Olivier Py dans la Cour d'honneur généra près de 14 500 pages vues et celui de *Richard III*, par Thomas Ostermeier, certes dans un autre lieu, mais très attendu, aux alentours de 11 700.

ensemble, avec deux spectacles ayant un intérêt plus fort, à travers les statistiques disponibles : *Thyeste* (1 469 pages vues) et *Saison Sèche* de Phia Ménard (1 177 pages vues). La plus grande consultation de pages au cours d'une édition peut notamment découler de la diffusion des extraits de captations et des photographies faites lors des premières de chaque spectacle. Ces nouvelles informations audiovisuelles constituent de nouvelles ressources de prise de décision (rappelons que des festivaliers réservent aussi pendant le Festival) ou de prolongement d'une expérience spectatorielle. Les statistiques mobilisées ci-avant sont en résonance avec ce qui émerge par l'intermédiaire des questionnaires. Ce sont en effet la programmation (76,9%), les contenus artistiques (45,4%) et les informations pratiques (43,9%) qui sont déclarés comme les plus consultés en 2017. L'intérêt pour les contenus audiovisuels émerge également dans les réponses à travers les contenus artistiques déjà évoqués, mais aussi des informations, images et vidéos sur des spectacles que les festivaliers ont vus (16%) et qu'ils n'ont pas vus (20,7%).

2. Lecture des graphes

2.1. Présentation du graphe 2015 : les nœuds principaux et les nœuds secondaires

Le graphe faisant l'objet de cette sous-partie a été produit en 2016 par l'équipe de chercheurs en informatique du LIA associés au projet GaFes. Cette méthode de visualisation est basée sur des données récoltées lors de l'édition 2015 du Festival d'Avignon à partir de mots clés et de *hashtags* communiqués par l'équipe de chercheurs en sciences sociales pour une recherche sur des réseaux sociaux, et plus généralement sur Internet. En navigant en son sein, il est possible d'isoler quatre *nœuds principaux* (#FDA15 ; #OFF15 ; #Avignon et #festival) ainsi que quatre *nœuds secondaires* (#theatre ; #culture ; #emploi et des *hashtags* à partir de noms de villes, notamment des villes du Sud de la France). Les mots clés sont reliés entre eux et à des nœuds plus ou moins importants et significatifs à partir d'arcs. La lecture de ce graphe privilégie ici un angle communicationnel et un intérêt pour la relation entre une énonciation institutionnelle et une énonciation émanant du grand public. En effet, comme l'a souligné Alexandre Delorme dans son article « Quelle méthodologie pour l'étude d'un graphe de *hashtags* ? Le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes » (2017), ce type de visualisation de données informe sur les tenants communicationnels entre institutions et publics, et entre les festivaliers eux-mêmes à travers la reprise de codes pour les interactions en ligne ou à partir d'une énonciation spontanée, voire communautaire (qui fait d'ailleurs émerger des termes) :

« L'étude des *hashtags* permet de mettre en évidence les liens entre institutions et individus. Nous voyons apparaître dans les graphes existants trois cas de figure, l'utilisation de *hashtags* décidés par les institutions culturelles reprises par une communauté, l'utilisation institutionnelle de *hashtags* produit par la communauté, et une utilisation seulement

communautaire d'un hashtag. En ce sens, l'étude des hashtags nous informe sur la nature de la relation au festival et de la communauté festivalière. Elle permet d'une part d'appréhender l'ethos du festival et celui des communautés festivalières. Autrement dit, ils constituent des indices sémiologiques sur les énonciateurs » (Delorme, 2017).

À travers ce mode de représentation de données issues du terrain numérique, et à travers des marqueurs « référentiels » ou « expressifs » (Delorme, 2017 : 3), nous pouvons mieux saisir l'univers communicationnel étendu d'une édition à laquelle contribuent directement les diverses formes de participation des publics en ligne. Plus encore, il est possible d'approcher les objets et les nœuds de pertinence ainsi que d'évaluer si des fondamentaux et des pratiques et objets en somme institutionnalisés se retrouvent sur le terrain numérique, et plus particulièrement dans une temporalité délimitée, celle de l'événement. Une capture d'écran ne restitue pas complètement la teneur et la structure de ces graphes, aussi, il est conseillé de se rendre à l'URL suivante : mc2.talne.eu/gafes/graph.php?idGraph=30

2.2. Quelques résultats

Un premier niveau de lecture à partir de la forme de ce graphe montre d'abord que le *hashtag* officiel du Festival d'Avignon (#FDA15) est relativement excentré, sur la gauche, mais il n'est pas isolé. Dans son secteur, on retrouve le nom des pièces et des artistes de l'édition. Il est intéressant de constater que les Rencontres Trans Musicales de Rennes ont aussi un *hashtag* officiel quelque peu excentré par rapport à d'autres. Si bon nombre d'arcs convergent vers les nœuds *Avignon* et *festival*, bon nombre d'arcs relatifs aux Trans Musicales convergent vers les nœuds *Rennes*, *emploi* et dans une mesure significative *Bretagne*. Le secteur vert correspondant à ce nœud #FDA15 regroupe des mots clés relevant d'un discours institutionnel (« Jean Vilar », « décentralisation » et « rétrospective » par exemple), mais aussi les noms de spectacles et des lieux de représentation (Cour d'honneur, cloître de Célestins, FabricA, etc.).

Dans son ensemble, ce graphe restitue la concentration et la diversité de propositions artistiques et culturelles pendant le mois de juillet. Nous retrouvons des mots clés en référence à La Collection Lambert, au Palais des papes, à la dimension de rencontre, mais aussi des termes plus directement référés au tourisme à l'instar de #provenceguide ou encore #cigales (ce dernier participant d'ailleurs à dépeindre une image authentique d'une expérience en Provence). D'un autre côté, pour Alexandre Delorme, l'étude approfondie de tels graphes peut permettre la détection d'événements au sein d'un autre, plus grand, soit un événement de référence, le cas échéant un festival. Cela s'était produit avec le Festival de Cannes alors que des mots clés

comme « chaussures » avaient émergé dans la récolte de données lors d'une édition. Ces derniers étaient en fait liés à une polémique propre à la cérémonie de la montée des marches.

Une lecture globale du graphe relatif à l'édition 2015 du Festival d'Avignon fait apparaître des sujets qui débordent du seul cadre du théâtre. Ressort en effet de ce graphe ce qui fait l'identité de l'événement, des éléments qui lui sont propres, ayant fait l'objet d'une institutionnalisation. De nombreux mots présents dans cette nébuleuse-numérique sont reliés à la dimension de l'expérience festivalière qui touche aux débats et à la culture à l'échelle des politiques culturelles. D'ailleurs, ce terme à droit de cité dans cette constellation d'indices ; il est de surcroît accompagné d'autres mots et notions telles que les droits culturels, l'éducation populaire, les Ceméa, ou encore la loi Notre. Ensemble, ces quelques éléments contribuent à affirmer l'idée selon laquelle le terrain numérique ne s'oppose pas au terrain anthropologique, c'est-à-dire tel qu'il a été travaillé jusqu'à présent au sein des différents programmes de recherche. Il constitue non seulement un prolongement, mais aussi un espace de réinvention de pratiques communicationnelles déjà ancrées dans les pratiques festivalières.

3. Première étape de conceptualisation des pratiques numériques festivalières

Les pratiques numériques observées jusqu'alors sont inscrites dans un double contexte : la forme festival et le Festival d'Avignon ; l'un et l'autre de ces aspects exercent des contraintes sur les pratiques des festivaliers. Au regard des données préalablement présentées et des observations complémentaires, trois types de pratiques numériques caractéristiques de la forme festival à Avignon peuvent être identifiées. À partir du modèle des trois niveaux de la pratique du numérique en festivals, tel qu'il a été proposé par Jean-Marc Leveratto, Stéphanie Pourquier-Jacquín et Raphaël Roth dans un article consacré à la place des écrans dans un festival de musique *live* pour comprendre le processus de formation d'une expertise, nous proposerons ici trois aspects de la participation en ligne autour du Festival d'Avignon. Dans l'article « Voir et se voir : le rôle des écrans dans les festivals de musiques amplifiées » (2014), l'enquête se conclue sur l'identification des étapes que les festivaliers traversent : « l'enclenchement de l'expertise, par l'anticipation de l'épreuve », « la mise en œuvre de l'expertise par la participation directe au dispositif festivalier » et « la revendication de l'expertise aboutie, c'est-à-dire bénéficiant du recul temporel, sur et par Internet » (Leveratto, Pourquier-Jacquín et Roth, 2014 : 34). À ces phases d'éclosion des expertises, nous associons trois grandes catégories de pratiques du numérique à

Avignon : *informationnelles, de sociabilité et mémorielles*. Leur description sont volontairement succinctes afin de les explorer plus amplement dans les prochains chapitres.

3.1. Les pratiques informationnelles

Quelque soit l'expérience qu'un individu ait accumulé au Festival, il devra, comme un *primo-festivalier*, s'informer *a minima* pour appréhender une édition. La plongée dans le festival – dans le « IN » comme dans le OFF – nécessite un temps d'étude préalable du programme qui change *de facto* chaque année, même si certaines compagnies et certains artistes peuvent éventuellement y revenir. Le programme est décrypté plus rapidement dans le cas où l'individu a déjà une vision de son organisation, s'il a une connaissance préalable, voire empirique, des lieux et de la cartographie du dispositif dans la ville, et notamment des lieux clés comme la billetterie. Chaque participant doit effectuer une préparation ou une consultation exploratoire de contenus, de témoignages et d'avis de personnes ayant déjà une expérience de l'événement (Leveratto, Pourquier-Jacquin et Roth, 2014 : 34). En outre, il s'agit d'établir un ensemble de balises qui constituent autant de repères au sein d'un événement qui, par principe, fait « qu'on ne peut pas tout voir, ce qui implique une masse d'information considérable et signifie également que se crée plus ou moins consciemment une volonté de trouver « *the place to be* » pour participer au mieux à la manifestation » (Ethis et Poli, 2014 : 73).

Se mettent en place des jeux informationnels basés sur une culture de l'oralité où l'expérience permet d'accéder au rôle d'informateur privilégié (ou médiateur) envers des participants moins expérimentés. Il n'est ainsi pas si anecdotique d'entendre des festivaliers confirmés prendre part à la rumeur non pas de l'édition, mais de celle à venir : *telle personne* aurait vu *tel acteur* à *tel endroit* du Festival. Cultiver l'attente est une caractéristique importante de la communication du Festival (« IN »). Avignon étant un espace saturé par les informations de toutes sortes en juillet, la maîtrise de l'information est en elle-même un indicateur qui informe de la position d'un festivalier dans le public, en même temps que de son autonomie :

« Outre cette fonction d'« ouverture » des choix, l'exercice de la rumeur a également une fonction gratifiante importante puisqu'il permet au public dans son ensemble, pris dans un champ de forces qu'il a le sentiment de mal maîtriser, de récupérer un peu de pouvoir, face à une institution culturelle imposante. La rumeur est donc comme un contre-pouvoir exercé par le public, face au pouvoir culturel de l'Institution-Festival. On pourrait dire aussi que la possibilité pour le public d'être actif dans le mécanisme de la prescription vient redresser la « passivité » de la position de consommateur culturel. La façon dont chacun se sent ou non partie prenante dans la constitution de la rumeur détermine donc en partie la manière dont il se vit en tant que spectateur » (Lang, 1982 : 122).

L'autonomie au sein de la manifestation se mesure aussi à partir d'une capacité d'improvisation réussie : une pratique d'Avignon en festivals concilie le plus souvent une part de préparation¹³⁴ et une part d'improvisation. Si ces événements partagent des similarités, ils n'en sont pas pour autant équivalents en termes de pratiques pour les spectateurs et ne nécessitent pas les mêmes efforts et contraintes. À ce stade, nous pouvons définir *les pratiques informationnelles comme une recherche des clés de lectures minimales au décryptage et à l'appréhension d'une édition. Elle prend effet à partir de plusieurs temporalités (avant, pendant, après) et s'appuie autant sur l'institution que sur une chaîne de coopération formée par le public, grâce à l'expérience accumulée au niveau intra festival (au fil des « campagnes festivières » (Malinas, 2008)), et au niveau extra festival, (au cours de la carrière de spectateur).*

3.2. Les pratiques de sociabilité

La participation, caractéristique de la posture du public du Festival d'Avignon (Ethis, Fabiani et Malinas, 2008), se retrouve dans une certaine mesure sur Web, lorsque les festivaliers s'y rendent effectivement. L'investissement autour du Festival d'Avignon (« IN ») observé sur Facebook, Twitter et Instagram montre que la dimension d'interaction et de sociabilité qui a lieu correspond aux usages de ces réseaux sociaux tels qu'ils sont pensés dans une pratique ordinaire. Il n'y a pas de détournement de ces espaces numériques de parole, même si les usages dans le contexte festivaliers s'y trouvent intensifiés et orientés vers un sujet spécifique. Se forment ainsi sur les réseaux sociaux des communautés de spectateurs, éphémères ou solides dans le temps, interagissant différemment selon le réseau investi. Dans la mesure où le fonctionnement de Twitter est basé sur l'écriture, les échanges verbaux y sont plus fréquents. Au reste, les *modus operandi* sur Facebook et Instagram en lien avec la pratique festivalière émergent davantage aux réactions *j'aime* plutôt qu'aux commentaires de publications ou à des interpellations d'un spectateur à l'autre, au moins sur les pages publiques comme celle du Festival. Le cas comportant effectivement une dimension d'échange touche au commentaire de vidéos en *live* (i.e. la diffusion du feuilleton théâtral au jardin Ceccano en 2018). Au regard de la dispersion des informations dans le OFF et le peu de centralité (Avignon le OFF) nous ne pouvons pas observer ces pratiques qui se rapporteraient très sûrement à des espaces plus spécifiques comme les pages des théâtres ou des compagnies proposant des spectacles, des groupes de spectateurs et des pages personnelles comme c'est le cas pour le Festival (« IN »).

¹³⁴ Qui se traduit différemment dans le « IN » et dans le OFF puisque la découverte du programme et la réservation n'ont pas lieu à la même période de l'année.

Bien que les réseaux sociaux occupent une place conséquente dans ce paysage médiatique, les pratiques de sociabilité à travers les outils numériques ne se résument pas à leur usage. Même si elles sont liées à un aspect générationnel, les interactions par e-mail restent importantes et s'inscrivent de surcroît dans une recommandation de proximité relationnelle. Le Groupe Miroir est un cas emblématique de cette circulation de l'information dans un « cercle de spectateurs » (Ethis, Fabiani et Pedler : 2001), délimité et connu de tous les interactants. *Les pratiques numériques relevant de la sociabilité au Festival d'Avignon rassemblent les interactions entre participants avec des liens faibles (mention « j'aime ») ou de façon plus engagée (commentaire). Elles contribuent à la circulation de discours sur l'événement à travers le partage et la médiatisation publique ou semi-publique de son expérience. Elles peuvent avoir lieu sur n'importe quel segment temporel (avant, pendant, après) et prennent forme à partir de discours écrits ou photographiques (instantané, mises en scène ou scénarisation de son expérience), qui concentrent eux-mêmes une dimension (auto)biographique.*

3.3. Les pratiques mémorielles

L'enquête inaugurale du projet GaFes sur le terrain du Festival d'Avignon était ceinte de certaines préoccupations dont une réserve vis-à-vis du numérique, voire un retrait ponctuel des écrans et d'Internet pendant le mois de juillet. Il faut en effet rappeler que le Festival d'Avignon n'avait pas encore stabilisé sa présence et son identité numériques. En dépassant le périmètre des réseaux sociaux et de la connexion à Internet pendant le Festival, nous avons observé un déplacement : les publics n'étaient pas forcément réfractaires à Internet et les pratiques numériques étaient bien existantes, mais à un autre endroit de l'expérience. Le cas échéant, elles l'étaient au niveau de la mémoire de l'événement : les archives audiovisuelles, largement consultées par les festivaliers, à la fois avant et après être venus au Festival, en témoignent en outre les données de consultation du site Internet. Par archives audiovisuelles, nous entendons ici l'ensemble des contenus mis à la disposition du public qui constitue autant de ressources pour la connaissance des éditions passées et de l'institution. Ainsi, 8% des enquêtés déclarent consulter des archives sur l'histoire du Festival d'Avignon sur son site Internet, 16% y recherchent des contenus audiovisuels en lien avec des spectacles auxquels ils ont assisté et 20% en lien avec des spectacles qu'ils n'ont pas vus. Visionner des captations de spectacles est une pratique partagée dans la population festivalière. Dans le cas du OFF, il est fréquent d'observer des commentaires et des recommandations de pièces à l'issue du festival. Les réactions sont généralement plus nombreuses l'événement terminé et l'effervescence retombée. Néanmoins :

« (...) s'il est vrai (...) qu'aujourd'hui les archives se confondent avec le web où elles sont diffusées, il est d'autant plus vrai que la publication, tout en étant nécessaire pour la

transmission du patrimoine, est une pratique espérée et différente de la conservation et préservation. Cette distinction est théoriquement importante et nécessaire afin de ne pas confondre les archives avec le web ou la notion d'archives au sens de Michel Foucault, celui du concept philosophique de « la loi de tout ce qui peut être dit », avec les institutions des Archives » (Treleani, 2014 : 49).

Par ailleurs, consultant des contenus en ligne, les festivaliers en génèrent eux-mêmes à travers leurs partages et la production de discours sur le Festival depuis leur expérience.

« Les traces laissées par les festivaliers sur le terrain ayant été effacées, les enregistrements réalisés et les messages envoyés sur le moment se transforment en autant de témoins de la valeur de l'événement passé. Ces traces conservées par les écrits, les photos ou encore les géolocalisations sont mobilisées pour construire une histoire commune qu'écrivent ensemble l'équipe du festival et son public, soucieux de transmettre l'expérience de l'événement aux futurs festivaliers » (Leveratto, Pourquoier-Jacquain et Roth, 2014 : 34).

Les traces appellent à un questionnement plus complexe, celui de leur nature communicationnelle, et plus encore de la nature de l'archive audiovisuelle sur le Web (participatif). Selon Yves Jeanneret, la trace « ne connaît pas seulement un régime physique, mais aussi un régime technique dans l'enregistrement et un régime sémiotique dans l'écriture » (Jeanneret, 2014 : 55). Plus encore, « qualifier des productions de communication comme traces suppose une visée temporelle très particulière : c'est retourner les signes vers leur passé, en faire le signe de ce qui semble avoir été plutôt que la source de ce qui pourrait être » (Jeanneret, 2014 : 56). Aussi, si les pratiques préalablement identifiées peuvent paraître évidentes, il faut les dépasser dans la suite de ce travail, bien qu'elles restent un socle de notre réflexion. *Les pratiques numériques dites mémorielles regroupent toutes les activités de consultation, de partage ou de production de discours, qui sont autant de citations d'expériences passées du Festival, qu'elles aient été vécues ou non, et s'appuient le plus souvent sur des mises en récit.* Paul Ricœur, dans *Temps et récit*, parle d'ailleurs d'un besoin de narration. Ces pratiques numériques dites *mémorielles* renvoient également pour nous à ce que Bernard Stiegler nomme des « rétentions tertiaires » définies par Matteo Treleani comme « une externalisation du souvenir. Elle correspond à l'inscription de la rétention secondaire sur un support. Une rétention tertiaire a par exemple lieu avec le phonographe » (Treleani, 2014 : 66). Le concept qui devra surplomber cette réflexion sera aussi celui que Matteo Treleani nomme la recontextualisation, alors que des éléments du passé sont apportés et pratiqués dans le présent.

- Quatrième chapitre -

Les structures temporelles de l'expérience du Festival d'Avignon. Vers l'identification d'un temps social ?

I. DU RYTHME FESTIVALIER VERS L'IDENTIFICATION D'UN TEMPS SOCIAL

Au cours des précédents chapitres, nous avons cherché à identifier et qualifier l'épaisseur ainsi que le contexte socio-historique, donc politique, au sein desquels se situe le Festival d'Avignon et, par voie de conséquence, ses publics, leurs parcours de spectateurs et leurs pratiques. L'ouverture de ce questionnement s'est faite à travers l'étude de la progression du Festival dans le temps, marquée par un processus d'institutionnalisation. Il s'agissait de comprendre l'instauration dans la durée de fondamentaux pour le groupe social que composent ensemble le public et l'institution, en même temps que la stabilisation de valeurs autour desquelles se réifient ou se réinventent des pratiques. Cette épaisseur temporelle est aussi celle au sein de laquelle la structure du public se meut. Appréhender les pratiques festivalières amène à s'interroger sur la manière dont le temps laisse une empreinte plus ou moins profonde et durable dans des parcours de spectateurs et dans des modes de relation envers une institution culturelle. L'expérience accumulée ou la durée de séjour participent de surcroît de la formation de groupes d'expérience, donnant à voir certaines facettes de la relation à l'événement et la construction de parcours de spectateurs et de parcours de vie. Il en va de même de la succession des générations de festivaliers et de la succession des femmes et des hommes qui portent et incarnent le projet du théâtre populaire imaginé par Jean Vilar dans le présent.

Le temps semble ainsi être un prisme privilégié pour comprendre le Festival d'Avignon dans le présent¹³⁵, mais aussi le présent du Festival en regard d'une histoire qui le précède et qui le (re)forme. Notre objectif initial est celui d'une exploration des structures temporelles de l'expérience festivalière, à travers un temps que nous postulons d'empirique, vécu et organisé, et un temps symbolique, qui se traduirait par un certain rapport au passé dans le présent pouvant aussi être interrogé au prisme de notions sémiologiques. Néanmoins, le traitement de la question du temps étant elle-même une entreprise tellement vaste, cette entrée, seule, ne peut être envisagée. Pour cela, la notion de *temps social* sera privilégiée afin d'interroger un ensemble de structures temporelles qui se rapportent à l'organisation collective dans le dispositif

¹³⁵ Dans *Le Raisonnement sociologique*, Jean-Claude Passeron rappelle que la sociologie se situe au confluent des sciences historiques et expérimentales et s'attache à décrire le cours historique du monde dans le présent.

festivalier et ses tenants sociaux, mais aussi ses valeurs et ses symboles. Pour la sociologue Simonetta Tabboni, si le temps social « est constitué de normes qui traduisent les structures conçues et les choix opérés par des individus appartenant à des sociétés historiques différentes, face à l'expérience du devenir continu de toute chose, qui caractérise l'homme et le constitue » (Tabboni, 2006 : 23), il est aussi « un temps qualitatif, dans le sens où il s'agit toujours d'un temps qui renvoie à des valeurs et à des significations » (Tabboni, 2006 : 24). Pour Thomas Hirsch, « en deçà du temps objectif et mesurable, au-delà des vibrations du temps de la conscience intérieure, il est un temps « social », c'est-à-dire un ensemble de représentations collectives propres à telle société ou à tel groupe social, qui informent le rapport au temps des individus » (Hirsch, 2016 : 11-12). Plus encore, et en parlant « du temps social et non du temps en général, il s'agit toujours d'une pluralité de temps (Gurvitch, 1963) » ; une notion qu'il convient selon Simonetta Tabboni de stabiliser par souci de compréhension « afin de ne pas confondre le temps et ses différentes dimensions, sans oublier que dans chaque système social coexistent des temps multiples. Un concept univoque doit nous aider à nous rendre compte de cette multiplicité des dimensions temporelles » (Tabboni, 2006 : 17). L'échelle du Festival d'Avignon n'est pas celle de la société française. À ce titre, nous supposons qu'il existerait des tenants, des structures et des valeurs qui lui seraient propres – ou du moins qui participeraient à le caractériser à travers son organisation temporelle – de même que des éléments vers lesquels l'attention et la participation seraient tournées. Nous faisons ici l'hypothèse que les spectacles et les rencontres participeraient de la définition de ce temps collectif.

Aussi, reviendrons-nous brièvement sur la place occupée par le concept de temps dans l'appréhension du monde social, les problématiques liées au temps des sociétés étant au cœur des préoccupations de la sociologie durkheimienne. Cette réflexion est pensée à dessein d'envisager ensuite la manière dont le temps irrigue les questionnements des chercheurs en sociologie de la culture et en sciences de l'information et de la communication. La deuxième partie de ce chapitre sera construite sur le registre de la comparaison : comment comprendre le temps d'un événement artistique à travers un espace de la société particulièrement dissemblable ? Sans postuler de deux temps opposables, la mise en relation du *temps festivalier* avec le *temps carcéral* – à travers un projet artistique que le Festival mène au centre pénitentiaire d'Avignon le Pontet – permettra de mieux qualifier les caractéristiques temporelles de la forme festival et d'éprouver l'hypothèse selon laquelle un festival serait aussi un *temps social*. Enfin, le troisième mouvement de ce chapitre fera dialoguer la notion de *temps social* et la conception tripartite de la culture telle que la propose Passeron dans un chapitre du *Raisonnement sociologique*.

A. Point de départ : le rapport au temps dans l'étude du monde social

1. Le souci du temps, un héritage de la sociologie française

Le temps est un concept ayant traversé l'histoire de la discipline sociologique : il est un concept ayant une permanence dans les préoccupations des sciences sociales et constitue de surcroît un élément modélisant de cette discipline. Le temps se retrouve en effet au fondement de la sociologie française, alors portée et incarnée par Émile Durkheim au croisement des XIX^e et XX^e siècles, puis par ses élèves les plus proches dont Marcel Mauss, qui contribua à la production de connaissances sur le temps depuis l'étude de plusieurs types de sociétés (Hirsch, 2016). Pour ces penseurs, le temps est un fait social. Dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse* Émile Durkheim rappelle également que le temps appartient aux catégories de l'entendement, un terme emprunté aux philosophes revendiquant une filiation avec la pensée d'Aristote :

« Il existe, à la racine de nos jugements, un certain nombre de notions essentielles qui dominent toute notre vie intellectuelle ; ce sont celles que les philosophes, depuis Aristote, appellent les catégories de l'entendement : notion de temps, d'espace, de genre, de nombre, de cause, de substance, de personnalité etc. Elles correspondent aux propriétés les plus universelles des choses. Elles sont comme des cadres solides qui enserment la pensée ; celle-ci ne paraît pas pouvoir s'en affranchir sans se détruire, car il ne semble pas que nous puissions penser des objets qui ne soient pas dans le temps ou dans l'espace, qui ne soient pas nombrables etc. Les autres notions sont contingentes et mobiles ; nous concevons qu'elles puissent manquer à un homme, à une société, à une époque ; celles-là nous paraissent presque inséparables du fonctionnement normal de l'esprit. Elles sont comme l'ossature de l'intelligence » (Durkheim, 2007 : 47-48).

Ainsi, c'est originellement à travers *Les formes élémentaires de la vie religieuse* qu'Émile Durkheim entreprend d'interroger la nature sociale du temps. Il se positionne contre l'idée d'un temps *a priori* ou d'un temps extérieur à l'individu, et développe sa pensée depuis l'étude des religions totémiques, à partir de l'alternance entre *temps sacré* et *temps profane* et de l'identifications d'éléments de réunion, voire d'effervescence collective, par l'intermédiaire des rites et de calendrier partagé par les membres de la société ou du groupe. C'est aussi à partir de ses travaux, dont *Le Suicide*, que la notion de holisme sera attribuée à la sociologie durkheimienne, qui, nous le verrons, n'empêche pas de penser à l'échelle de l'individu.

Sur la période contemporaine, des auteurs défendent cet ancrage du temps dans le social. Dans son ouvrage consacré aux temps sociaux, Simonetta Tabboni associe le temps non pas à une donnée, mais à « une œuvre collective qui porte l'empreinte de la société qui lui a donné vie et qui la soutient, en établissant une hiérarchie de valeurs. La vie de l'homme se déroule dans un tissu de conventions et, parmi celles-ci, le temps est peut-être la plus importante » (Tabboni, 2006 : 29). Hartmut Rosa introduit sa démarche d'une critique sociale

depuis les conditions temporelles à partir de l'idée que « le temps est un élément omniprésent du tissu social », car « toutes les institutions, structures et interactions sociales sont processuelles par nature et elles sont concernées par des modèles temporels ; le temps n'est donc pas un domaine particulier et unique du social, mais plutôt un élément qui est au cœur de toutes ses dimensions » (Rosa, 2012 : 89).

La notion de rythme apparaît également depuis l'idée d'une alternance entre moments sacrés et profanes. Dans un espace social laïque, ou plus généralement républicain comme le Festival d'Avignon, il en existe une du même type. Nous pourrions envisager une alternance entre un *temps de création* (temps plein) et un *temps ordinaire* (temps vide) ; le temps de création est ici une référence à Simonetta Tabboni citant Karl Marx qui dissocie le « temps de la libre activité créative » du temps de travail aliénant, car cette activité de création implique le corps et l'esprit dans une perspective de donner du sens : « Selon l'utopie communiste, temps libre et temps de travail disparaissent lorsque le temps entier de l'homme lui est restitué, lorsque le temps de travail humain a comme but la réalisation même de l'homme » (Tabboni, 2006 : 121). Aussi pourrions-nous rapprocher cette image de temps de création/temps plein de ce que l'homme de théâtre Robin Renucci nomme l'élévation populaire, à la fois individuelle et collective. Elle renvoie pour lui à une manière de « s'augmenter » à travers le rapport à l'art, sa pratique et sa recherche d'apprentissage tout au long de la vie.

Quant à une appréhension sociale du temps, le fil conducteur a été celui faisant du temps un objet de représentations collectives (Tabboni, 2006 ; Hirsch, 2016). De même, Simonetta Tabboni identifie deux formes « unanimement reconnues comme fondamentales, bien que légèrement différentes, notamment dans leur modalité : l'expérience de la permanence et du changement ou de la continuité et de la discontinuité, d'une part et l'expérience de la récurrence, de l'autre » (Tabboni, 2006 : 11). Pour Hartmut Rosa, les « études sociologiques et ethnologiques sur le temps partagent une découverte qui implique deux résultats essentiels : premièrement, non seulement la mesure du temps mais aussi sa perception et les horizons temporels sont étroitement dépendants de la culture, donc se transforment avec les structures sociales » (Rosa, 2013 : 18). D'autre part, « les structures sociales d'une société ont un caractère contraignant d'un point de vue à la fois cognitif et normatif, et un ancrage profond dans la structure de la personnalité, déterminant pour l'habitus social des individus » (Rosa, 2013 : 19).

Bien que nous puissions entrevoir une conception du temps (social) à travers les auteurs convoqués, et malgré un intérêt constant pour le temps, les sciences sociales ne sont pas parvenues à un réel consensus, à la fois au sein des disciplines et vis-à-vis des disciplines voisines (histoire, psychologie sociale, philosophie) (Rosa, 2013 ; Hirsch, 2016) et ce, depuis les prémices des questionnements. Les luttes théoriques persistent autour de son abstraction, de sa linéarité, de sa finitude ou de son objectivité, de sa mesure et même de son observation. Des penseurs comme Émile Durkheim, Marcel Mauss et Henri Hubert aux prémices de la sociologie, ou Paul Ricœur, Jacques Le Goff et Norbert Elias sur la période contemporaine, ont néanmoins affirmé que le temps est une composante fondamentale de la vie en société, non pas dans l'idée d'un temps seulement normatif, mais plutôt comme un espace pensé pour « l'être ensemble » des singularités, en recherchant des points d'ancrages pour le collectif.

Enfin, pour Paul Ricœur, la question du temps se pose notamment dans la relation entre le passé, le présent et le futur. Le rapport au passé dans le présent est, pour le philosophe, un élément modélisant la manière dont le temps est représenté et appréhendé dans une société donnée (le rapport au passé sera plus particulièrement développé dans les chapitres consacrés à la mémoire et aux archives audiovisuelles). Il n'est pas ici question du temps historique, mais du rapport que les individus entretiennent avec leur passé et de quelle façon ce rapport engendre un ensemble de configurations et de valeurs dans le présent, de même que dans la projection collective vers l'avenir (Ricœur, 2000). D'un autre côté, dans *Temps et Récit*, Paul Ricœur revient sur la question de l'intériorité à travers les *Confessions* d'Augustin (Ricœur, 1991) ; un élément que nous laisserons à la philosophie, mais qui rappelle que le rapport au temps, dans une approche en sciences sociales, doit aussi être à la croisée de l'individuel et du collectif, pour mieux en saisir les enjeux communicationnels et symboliques. Hartmut Rosa admet d'ailleurs qu'il « ne fait ainsi aucun doute que les processus de modernisation des structures sociales ont leur corrélat dans la construction du rapport du sujet à lui-même et que, par conséquent, la transformation de l'identité et de celle des structures sociales vont de pair » (Rosa, 2013 : 17). L'auteur de *L'Accélération, une critique sociale du temps* ajoute à cela que :

« (...) le degré d'incorporation des modèles temporels explique aussi que souvent les dispositions temporelles des acteurs sociaux ne peuvent être adaptées à de nouvelles conditions structurelles que par un long processus de rééducation qui implique même une certaine forme de violence, comme l'a montré E.P. Thompson dans son fameux essai sur les « nouvelles dispositions » temporelles des travailleurs au cours des premières phases du processus d'industrialisation » (Rosa, 2013 : 27).

Par ces diverses prises sur un concept difficilement saisissable *a priori*, nous pouvons reconnaître que le temps concentre une dimension sociale manifeste, normative, à la fois

structurante et symbolisante. Avant d'interroger en quoi la dimension individuelle n'est pas absente dans ce rapport social au temps, nous reviendrons sur un concept porteur pour notre démarche de recherche sur les publics d'un festival, celui de synchronisation.

2. Temps social et synchronisation

Pour Berger et Luckmann, la « structure temporelle de la vie quotidienne se présente à moi comme une facticité avec laquelle je dois compter, c'est-à-dire avec laquelle je dois essayer de synchroniser mes propres projets. Le temps que je rencontre dans la vie quotidienne et continu et fini » (Berger et Luckmann, 2012 : 75). Cette assertion insiste sur le fait qu'à l'échelle de la société, les individus partagent des conventions normatives autour du temps. À partir de ses études sur le temps au sein des pratiques cinématographiques, Emmanuel Ethis reconnaît également que la temporalité sociale est « contextualisatrice de l'ensemble de nos modes d'activités » (Ethis, 2006 : 222). Le temps est un cadre donnant du sens à des activités sociales. Plus encore, les sociétés modernes, construites sur les dynamiques de la révolution industrielle, ont conduit à l'instauration de rythmes tournés vers le temps de travail (Pradel, 2010 : 51-53). Il convient d'approcher par une autre entrée l'idée de synchronisation en étudiant les publics du Festival d'Avignon. En effet, le dispositif festivalier est en dialogue avec une structuration temporelle, qui engendre une synchronisation socialement et symboliquement orientée, dans le sens où elle serait vectrice de valeurs. Il s'agit *in fine* de comprendre de quoi l'organisation temporelle de l'expérience au Festival d'Avignon est le signe.

Dans son ouvrage *À l'écoute de Disney, une sociologie de la réception de la musique au cinéma*, Raphaël Roth décrit les tenants de la synchronisation depuis les effets produits par la *synchrèse*. Celle-ci correspond notamment à « un phénomène psychologique qui dépend d'une disposition naturelle de l'homme à créer ces jeux de correspondance volontaire conscients ou inconscients » (Roth, 2017 : 66). D'autre part, dans un article de 2009, Raphaël Roth rappelait que « nous sommes avides de synchronisation » (Roth, 2009). Aussi, ces assertions nous invitent-elles à explorer une autre expérience culturelle, festivalière, au prisme de ce concept de synchronisation tel que le développe Raphaël Roth dans ses travaux sur la musique au cinéma, mais aussi sur le terrain des festivals.

La dimension rythmique de l'organisation temporelle d'un groupe résulte d'une « exigence sociale, une expression typique des collectivités humaines qui collaborent en vue des

tâches communes : c'est leur façon d'exister, de se donner un ordre » (Tabboni, 2006 : 51). La sociologue cite ensuite Georges Simmel pour qui « l'organisation complexe des activités d'une grande ville serait impossible sans une architecture qui ordonne rigoureusement les enchevêtrements, les rencontres, les départs et toutes les obligations mutuelles d'un grand nombre de travailleurs aux projets divers » (Simmel in Tabboni, 2006 : 55). De même, pour Hartmut Rosa, de la désynchronisation – souvent associée au processus de modernisation – « résulte d'inévitables frictions et tensions sur la frontière séparant les institutions, pratiques ou processus qui sont rapides de celles et ceux qui sont lents. Lorsque deux processus sont emboîtés, c'est-à-dire lorsqu'ils sont synchronisés, l'augmentation de la vitesse de l'un met l'autre sous pression temporelle » (Rosa, 2012 : 93). Pour un groupe, la synchronisation est ainsi partie prenante de sa stabilité, de même que de la maintenance de pratiques collectives et leur orchestration avec des pratiques individuelles. Si dans les sociétés non industrielles la synchronisation est souvent associée au rythme naturel, à l'instar des saisons, les sociétés modernes se synchronisent autrement, même si l'environnement immédiat joue toujours un rôle prégnant : une « totale déconnexion des rythmes de l'individu du rythme du groupe et des variations de son environnement ne serait pas pensable » (Pradel, 2010 : 36). Pour Benjamin Pradel, la synchronisation s'envisage au pluriel. Il identifie trois types de synchronisation des individus : les *synchronisations décalées* (qui s'apparentent souvent à des rites de passage), *émergentes* (d'origines naturelle ou médiatique) et *institutionnelles* (dites injonctives, négociées ou indicatives) (Pradel, 2010 : 150-162). Cette typologie relève de « construits sociaux relatifs à un groupe organisé et possédant une culture commune du temps qui ne peut se déployer comme telle que parce qu'elle repose sur un ensemble partagé et institué de symboles divisant la durée » (Pradel, 2010 : 151). Pour lui, il faut de se garder de considérer cette typologie de façon statique.

Sur le terrain qui est ici le notre, la notion de temps social sera ainsi mobilisée à dessein d'interroger la place et l'importance éventuelle qu'occupe la synchronisation dans l'expérience des publics. Plus encore, il s'agit d'interroger vers quoi la synchronisation peut être orientée en termes de pratiques et de valeurs. Nous pouvons déjà citer quelques éléments qui montrent en quoi la synchronisation est une composante d'une expérience festivalière à Avignon. Ce qui est principalement observable, c'est la manière dont le public suspend ou reprogramme des activités ordinaires en fonction des horaires et des durées des représentations. Plus encore, pour près de 20% du public, la pratique informationnelle passe par les rencontres publiques : les festivaliers viennent s'informer ensemble, dans dispositifs qui renvoient à l'espace public, sur l'état du monde au prisme d'une thématique.

Aussi pourrions-nous appréhender la synchronisation du public au Festival d'Avignon comme une forme de canalisation des énergies apportées par chaque participant, qui serait tournée vers la recherche ou la réalisation d'une expérience. En ce sens, elle se rapproche aussi de synergie qui renvoie à « la coopération de plusieurs fonctions différentes qui produisent un effet d'ensemble », mais aussi à la « similitude d'action ou de volonté qui est l'aspect ou l'élément moteur de la sympathie » (Lalande, 2010 : 1 089). La synchronisation renvoie à ce titre à un *faire ensemble* autant qu'à un *être ensemble*, autour de spectacles qui portent une promesse artistique et politique. Cette synchronisation nous interroge d'autant plus qu'elle est à la fois une accélération du rythme – ou une intensification – en même temps qu'elle est un ralentissement puisque les festivaliers prennent le temps de réaliser certaines activités (comme les débats publics dont la temporalité s'oppose à l'activité médiatique de flux à l'année), et de se confronter à des œuvres parfois très longues. En cela, nous faisons l'hypothèse qu'elle constituerait à la fois une désynchronisation en même temps qu'une resynchronisation.

3. Temps social et individus : penser des « temps multiples »

L'approche holiste tend à caractériser la sociologie durkheimienne qui « transmet une image hiérarchiquement déséquilibrée du rapport entre temps social et temps individuel » (Tabboni, 2006 : 51). Pour autant, l'appréhension de cette école de pensée, qui met en avant « la nature sociale du temps, son origine éminemment collective, son contenu normatif » (Tabboni, 2006 : 49), ne doit empêcher ni de s'interroger ni d'observer des pratiques individuelles, de même que les singularités. Il convient de s'extraire d'un déterminisme social qui n'est pas, de fait, propre aux propositions durkheimiennes, pour interroger en quoi le temps social est une médiation au niveau collectif, mais aussi à l'échelle de l'individu. De la même manière, comment les individus peuvent-ils eux-mêmes impulser des conventions, des signes et, justement, réinventer des pratiques ayant une imprégnation temporelle à travers leur expérience et leurs discours ? D'ailleurs, pour Benjamin Pradel ayant travaillé sur les rythmes collectifs de la ville :

« La détermination sociale du temps ne s'impose pas aux individus, parce que ces derniers s'en saisissent activement pour produire leur quotidien. Elle est un construit historique, qui fait intervenir un rapport dynamique entre l'individu et le collectif : elle place des repères dans la durée et encadre les actions individuelles en les traduisant en unités et références collectives qui permettent le vivre-ensemble, parce qu'elles sont utilisées au quotidien par la grande majorité du corps social » (Pradel, 2010 : 15).

Pour Simonetta Tabboni, si le temps constitue, en plus d'une représentation sociale, une norme, il est aussi un espace de choix par les individus. L'étude du temps ne peut pas se consacrer uniquement à ses aspects normatifs :

« Le temps n'est pas que l'origine de l'ordre social dans lequel nous organisons notre vie : il est aussi lié au choix que chaque acteur opère dans une situation définie d'abord par sa limite. En considérant le temps uniquement comme norme, nous ne serions pas à même de comprendre pour quelles raisons les conceptions du temps changent historiquement et comment il se fait que, face à la même contrainte temporelle, chaque individu opère un choix qui lui reste personnel » (Tabboni, 2006 : 56).

À partir d'une même conception du temps, il est possible que différentes pratiques du temps coexistent dans la mesure où il contient des qualités qui n'ont pas toujours la même valeur en fonction des parcours de vie. À une autre échelle, l'historien Jacques Le Goff, affirmant quelle doit être la conception de l'histoire contemporaine, revient sur les rapports au temps à cultiver, et notamment au « renoncement à une temporalité linéaire », au profit de temps vécus multiples « aux niveaux où l'individuel s'enracine dans le social et le collectif » (Le Goff, 1988 : 171). Les configurations temporelles, individuelles et collectives, constituent donc des espaces d'interprétation du rapport que le public entretient avec le Festival d'Avignon, qui impulse à travers sa programmation ses configurations temporelles à caractère institutionnel. Il convient en cela de considérer ces configurations temporelles comme des médiations, d'une organisation vers un système de valeurs et des symbolismes sociaux. Finalement, de quoi les caractéristiques temporelles de l'expérience du Festival d'Avignon sont-elles le signe ?

B. Le prisme du temps en sciences sociales pour les pratiques culturelles

1. Le temps de l'expérience des œuvres

1.1. Le temps spectatorial

Pour son ouvrage *Les spectateurs du temps, pour une sociologie de la réception du cinéma*, Emmanuel Ethis avait mis en place un protocole d'enquête ayant permis de rendre saillants plusieurs rapports au temps face à une séquence filmique. Ainsi, les critères relevant de la sociomorphologie des publics n'étaient pas exempts d'impacts sur la perception du temps, entre celles et ceux qui ont une perception éloignée de la durée réelle (surévaluation ou sous-évaluation significatives de la durée) et celles et ceux ayant une approximation relativement proche de la durée réelle du film. Parmi les conclusions de l'enquête, nous pouvons citer que « les prélèvements temporels croissent ou décroissent en fonction de la variable d'urbanité : les sélections tendanciellement légères caractérisent plutôt ceux qui ont passé la plus grande partie de leur vie « à la campagne » et les sélections lourdes, ceux qui sont plutôt des urbains » (Ethis, 2006 : 187). Un tel protocole participe de l'affirmation du temps comme matière première du monde social dans la mesure où il permet de mesurer en quoi la réception des œuvres, filmiques ou non, connaît aussi, au-delà des singularités propres à chaque spectateur, des variations et des

points communs à l'endroit même de la perception du temps, qui dépendent de critères sociologiques. Cette approche contribue également à soutenir l'idée de temporalités multiples au sein d'une communauté qui admet un certain rapport collectif au temps (Tabboni, 2006).

Le temps spectatorial se situe de surcroît au confluent d'une dimension individuelle et collective. Il est d'abord un rapport à une œuvre dans le temps de la représentation propre à un parcours biographique, chaque fois singulier. Il est simultanément un temps d'expérience collective ; il comporte à ce titre une dimension communicationnelle certaine dans la mesure où les individus sont amenés à se retrouver autour d'une œuvre, et forment en cela une communauté temporelle autour d'une production artistique, donc symbolisante. Dans son ouvrage *Sociologie du public dans le champ culturel et artistique*, Antigone Mouchtouris admet que :

« La réception s'inscrit dans une temporalité car le temps est une valeur d'échange qui permet de mesurer la perception. L'œuvre exposée marque ainsi l'être humain dans sa subjectivité individuelle et dans la synchronisation : c'est dans ces deux temps que se produit l'échange qui, chez la personne-spectateur, a pris forme par la communication, le partage et la sensation d'une expérience unique. L'échange a lieu également avec les autres personnes, dans la production d'une communication simultanée, qui s'exprime par le passage d'une expérience individuelle à une expérience collective » (Mouchtouris, 2003 : 110-111).

De plus, pour Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, l'expérience « du spectateur inscrit son corps dans un réseau d'objets et de personnes qui contribuent, alors qu'ils peuvent appartenir à des temps et à des espaces différents, à la construction critique du plaisir procuré sur le moment du spectacle » (Jullier et Leveratto, 2010). Le temps spectatorial est aussi un temps de l'*ensemble*, où l'on fait public. Ce moment de partage avec d'autres spectateurs est aussi mis en exergue en décrivant l'expérience du théâtre en dehors du théâtre, depuis les captations par exemple. Pour l'enquêtée E37 : « le spectacle vivant, on parlait justement de la Cour d'honneur, d'avoir quelque chose, une communion avec le public. Chez toi, sur ton canapé, devant ton écran, tu ne l'as malheureusement pas. Et c'est vrai que la captation j'en regarde, mais de moins en moins au final ». L'enquêté E40 reprend aussi l'idée de réunion à travers l'idée de communauté. Il décrit le public comme étant « une sorte de grande communauté : c'est-à-dire tout le monde n'a pas vu la même chose au même moment, tout le monde ne pense pas la même chose au même moment du même spectacle, mais ça se raconte ».

À travers l'étude de la réception des œuvres, Emmanuel Ethis appelle aussi à s'interroger sur leur portée directe dans le monde social. Le cinéma est ainsi défini comme une médiation temporelle, c'est-à-dire qu'il appartient à une catégorie d'objets et de productions permettant que le temps passe d'une conception intangible à une réalité concrète, et qui sont au service de

l'organisation temporelle d'un groupe social (Ethis, 2006 ; Roth, 2013). Au regard des spécificités du dispositif théâtral à Avignon, qui comprend par exemple le plein air, parfois de longues durées pour les spectacles dits *fleuves*, l'idée de médiations temporelles sera partie prenante de notre questionnement sur le temps social. Pensons par exemple aux spectacles dont la mise en scène repose sur le coucher ou le lever du soleil ; ces derniers sont pensés aussi comme des expériences de la durée, de l'épreuve individuelle et plus encore de la traversée collective. L'enquête E40 énumère les spectacles ayant marqué son expérience du Festival d'Avignon et en vient à citer *Le soulier de satin*.

Extrait de l'entretien E40 (FDA17) (H/55/Avignon/Inspecteur général de l'administration/Plus de 10 venues au Festival)

E40. (...) comme beaucoup de gens, j'ai adoré voir le soleil se lever pour *Le soulier de satin* ça c'est parce que, non seulement c'est un texte magnifique, mais c'est très long (...), il faut amener tout le monde à passer toute la nuit, ce n'est pas simple du tout, et bon c'est un moment exceptionnel quand toute la salle, même si quelqu'un a dormi une heure, une heure et demie ça peut lui être arrivé, il est là en tous les cas pour les deux dernières heures, il voit le soleil se lever et puis avec les comédiens il y a ce sentiment de communion qui est très, très fort ».

1.2. Temps de la carrière de spectateur

Le temps de l'expérience des œuvres dépasse aussi celui de la réception. Il déborde de la situation spectatorielle pour irriguer plus ou moins durablement le parcours culturel dans le temps, voire le parcours de vie. Finalement, quelle résonance une œuvre, ou une expérience esthétique, peut-elle avoir dans la durée ? C'est à travers la notion de carrière de spectateur qu'il est possible de mieux saisir la relation qu'entretient l'expérience artistique avec le temps. À travers les enquêtes sur le public du Festival d'Avignon, Emmanuel Ethis, Jean-Louis Fabiani et Damien Malinas montrent en quoi :

« (...) on active chaque fois que nous faisons un choix pour une pièce, non une curiosité simple, mais tout un réseau de références façonnées par notre expérience, notre carrière de spectateur. Et, quand bien même l'on justifie de ce choix comme étant « tout à fait personnel », on réalise volontiers qu'il s'agit, en réalité, du produit d'un grand nombre de contraintes sociales et culturelles » (Ethis, Fabiani et Malinas, 2008 : 33).

Le temps de la carrière de spectateur s'accompagne, de fait, de la transmission (Malinas, 2008) et du rôle que l'individu y joue, passant de *celui qui est transmis* à *celui qui transmet*. C'est notamment l'exemple de notre enquêtée E43 qui a connu le Festival d'Avignon grâce à son frère et qui, au fil des années, amène ses enfants puis ses petits-enfants au Festival chaque été. D'ailleurs, comme vu dans le précédent chapitre, l'expérience par le vécu induit un ensemble de pratiques que les *primo-festivaliers* ou les *novices* n'ont pas encore développées ou appréhendées.

Parfois, une expérience spectatorielle ou festivalière, transmise, constitue une médiation entre un individu et un événement comme le Festival. Le spectacle *Cour d'honneur* (Jérôme Bel, 2013) renvoie très directement à cela : la pièce était construite à partir d'expériences spectatorielles de la Cour d'honneur qui, transmises par les festivaliers dans le cadre d'un dispositif scénique, donnaient à voir une expérience esthétique d'un certain lieu, et constituaient en cela une médiation. Dans les *Lettres nouvelles* de février 1954, Roland Barthes revient d'ailleurs sur la complétude de l'expérience théâtrale en rappelant que « Vilar manifeste ainsi que le théâtre complet est celui qui n'a point pour seules dimensions l'espace et le temps de la scène, mais aussi la mémoire du peuple » (Barthes, 2002 : 53). La carrière de spectateur est aussi au contact d'autres vécus esthétiques. Au fil du temps, elle se confronte à des expériences qui iront dans le même sens ou, au contraire, seront en conflit en termes de réception. Une festivalière de l'édition 2017 du Festival (E44) partageait avec nous sa manière de se confronter à une œuvre et l'aspect conversationnel inhérent, pour elle, à l'expérience théâtrale :

Extrait de l'entretien E44 (F/Nantes/Historienne d'art/Plus de 10 venues au Festival)

E44. Je débarque, je vois le spectacle et puis, je suis surprise, agréablement, un peu, beaucoup, pas du tout. J'aime surtout discuter. Alors je me rends avec des amis, je pense que l'intérêt de n'importe quelle œuvre c'est une discussion et les échanges qu'on peut avoir autour. Mais ça, ça a vraiment touché mon métier parce que je passe ma vie dans le domaine des arts plastiques à éviter toute forme de jugement que malheureusement, une grande partie du public fait. Une œuvre d'art, ce n'est pas pour la juger, une œuvre d'art c'est qu'elle nous donne quelque chose. Si on peut échanger, partager, on creuse. Voilà, on échange, on en reçoit tout ce pour quoi elle a été faite et on est du côté de la transmission, en fait, voilà, du plaisir, des choses qui ont été données.

Ainsi, pour Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto :

« Tenir compte des interactions que génère l'œuvre d'art et qu'animent ses consommateurs, c'est réintégrer l'événement artistique dans la durée d'une existence quotidienne scandée régulièrement par des moments de consommation culturelle, dans le temps d'une consommation équipée par la mémoire d'événements équivalents ou concurrents et dans l'espace de la circulation des œuvres, des personnes et des discours sur les œuvres. C'est substituer une approche dynamique à une approche statique, pour rendre compte des passages incessants entre l'individuel et le collectif, le local et le global, l'art et les arts, l'œuvre et la personne qui caractérisent l'expérience artistique au-delà de l'événement singulier, de l'œuvre unique (...) » (Jullier et Leveratto, 2010).

2. Temps et numérique

2.1. Technologies et accélération

La place qu'occupe le numérique au sein des pratiques ordinaires le conduit à s'inscrire dans un paradigme temporel, voire à y contribuer directement. Les formes prises par le numérique aujourd'hui sont en effet révélatrices du rapport au temps développé par les sociétés

contemporaines, mais aussi de la « conscience du temps » elle-même (Rosa, 2013). Selon Hartmut Rosa, la modernité est profondément liée à l'*accélération*. Avant de concerner les moyens de communication actuels, cette accélération a d'abord touché aux transports. Plus encore, « l'accélération technique est elle-même une conséquence de préconditions culturelles, économiques et socio-culturelles, et le fait qu'elle influence massivement les formes de subjectivité ne signifie pas qu'elle les détermine » (Rosa, 2013 : 125). Avec les technologies de l'information et de la communication (TIC), l'accélération a rencontré l'immédiateté entre l'émetteur et le récepteur. Les tenants temporels du processus de production-diffusion-réception sont resserrés, effaçant parfois la perception de certaines phases. À ce titre, les TIC font exister une tension, forte et modélisante, entre *permanence* et *instantanéité*, *éphémère*, voire *oubli*, au regard de la massification des informations en *circulation* mais aussi en *stockage*. La relation entre temps et espace est elle aussi une composante clé de la modernité. En substance, les diverses accélérations « techniques, ou plutôt *prétechnologiques* sont déjà l'indice d'une transformation de la conscience du temps et de l'espace, qui s'exprime avant tout dans une perception de l'espace de plus en plus indépendante d'un lieu précis et une perception du temps de plus en plus indépendante de l'espace » (Rosa, 2013 : 126). Des avancées technologiques de la fin du XXe siècle intensifient le « rétrécissement de l'espace ou la concertation spatio-temporelle » (Rosa, 2013 : 128) déjà engagés depuis la révolution des transports et de la communication. D'autres pratiques et objets technologiques rendent aussi caduques la notion même de lieu. L'archivage en ligne pose par exemple cette question.

L'auteur d'*Accélération. Une critique sociale du temps* identifie cinq exemples nous informant de la délinéarisation du temps. Nous citerons les deux premiers, ceux-ci étant directement liés aux technologies nous intéressant. Le premier tient à la désorientation qu'il est possible de rencontrer sur Internet où « les informations et les données entrées à des moments différents, et qui apportent des renseignements sur des époques historiques distinctes, se retrouvent côte à côte, sans division ni hiérarchie » basée de surcroît sur un « modèle kaléidoscopique et fragmentaire » (Rosa, 2013 : 131). Le second touche aux communications dites « asynchrones » qui engendrent une détemporalisation des échanges. En somme, plusieurs segments temporels se superposeraient, coexisteraient simultanément. Ce rapport aux structures temporelles induit une modification des modes de communication, ayant lieu ou non sur le terrain numérique. Pour autant, cette accélération ne constitue pas un paradigme généralisé et l'idée d'une conjugaison de « temps multiples » (Tabboni, 2006) constitue un fil directeur selon nous pertinent.

2.1. Technologies et festivals

Les festivals culturels sont des espaces sociaux privilégiés pour observer les dynamiques communicationnelles. Leurs structures temporelles traduisent une intensification à travers l'expérience d'une programmation délimitée dans la durée et dans l'espace, avec une suspension de certaines activités quotidiennes (Falassi *in* Malinas et Roth, 2017). Elles traduisent une décélération vis-à-vis du rythme quotidien, où la place des pratiques culturelles n'est pas centrale, mais plutôt en périphérie, c'est-à-dire qu'elle ne constitue pas l'activité principale du groupe, entendu ici à l'échelle de la société. Plus encore, le numérique « présente un intérêt qui se rapporte à la démocratisation culturelle, car il permet d'étendre et d'amplifier l'espace-temps de tout ce qui fait « événement » en matière de culture » (Malinas, 2014 : 16).

D'autre part, ces festivals cultivent un rapport avec les technologies numériques qui leur est propre, et qui entre aussi en résonance avec leur identité institutionnelle ; le « numérique embarqué sur leurs participants interroge à nouveaux frais la réflexivité médiatique de l'événement et celle-là même, identitaire, de ses publics » (Malinas, 2014 : 15). Le numérique constitue essentiellement un outil de communication de premier plan à travers leur site Internet mais également les divers réseaux sociaux utilisés. Les technologies numériques en lien avec l'information génèrent une permanence médiatique de même qu'un périmètre, médiatique lui aussi, amplifié. Elles permettent également de maintenir le passé dans le présent, en mettant en place des sections ou des *posts* en lien avec leurs propres archives. Un tel modèle de communication rebat les cartes de la dimension événementielle des annonces devenues plus diffuses, même si un calendrier-cadre est maintenu. Pensons au Festival de Cannes qui orchestre un dévoilement progressif de l'affiche et de la sélection, ou encore au Festival d'Avignon qui fait se succéder conférence de presse, la diffusion complète du programme et présentation au public local par le directeur, retransmise en direct en ligne. Quant aux pratiques des publics, une partie de la concentration des informations en ligne permet, dans une certaine mesure, un accès à l'événement, pensons aux captations des spectacles. Comme nous le verrons, ces captations sont à la fois des invitations à connaître le Festival, à le vivre, mais aussi à le revivre lorsque l'événement prend fin. Ce type d'accès repositionne l'individu non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps. Pour Damien Malinas, les « écritures numériques portées par les institutions elles-mêmes ou par les publics participant à l'événement créent de nouveaux espaces de trivialité où se rejouent et s'inventent de nouvelles expressions et formes de médiations de la culture » (Malinas, 2014 : 16).

La compréhension des pratiques festivières et de leurs temporalités prend un certain relief au prisme de la conception sociale du temps, ainsi que des pratiques liées aux technologies. D'autres espaces sociaux permettent également d'explorer cette question, en l'occurrence un espace fortement dissemblable, celui de la prison.

II. EXPLORER LE DIALOGUE ENTRE TEMPS SOCIAL ET FESTIVALS DEPUIS LA RENCONTRE AVEC L'UNIVERS CARCÉRAL

Le concept de temps social est entré dans notre spectre théorique en partant de l'étude d'un projet artistique qui, au premier abord, aurait pu rester extérieur à cette recherche. Néanmoins, c'est grâce à ce déplacement que nous avons orienté notre réflexion en sa direction, en réalité complémentaire de celui de mémoire collective, qui s'était d'abord imposé au regard des données récoltées. Ainsi, en juillet 2017, à l'occasion de la 71^e édition du Festival d'Avignon, neuf personnes détenues du centre pénitentiaire Avignon – Le Pontet, ayant participé pendant l'année à un atelier de pratique théâtrale avec Olivier Py, ont joué trois représentations d'une adaptation de *Hamlet* en public. Deux conditions permettent de saisir le caractère exceptionnel de cet événement. La première tient à ce que le public n'était pas constitué de membres des administrations pénitentiaire et judiciaire, qui assisteraient à la restitution d'un projet artistique mené en détention, mais bien de festivaliers du grand public. La seconde est que ces représentations se sont tenues en dehors de la prison, en l'occurrence à la Maison Jean Vilar, située au cœur de la cité des Papes, lieu de mémoire du Festival d'Avignon depuis 1979. Cette performance publique est l'un des aboutissements du partenariat liant depuis 2004 l'établissement pénitentiaire du Pontet, les Services pénitentiaires d'insertion et de probation (SPIP) du Vaucluse et le Festival d'Avignon. Ce trio œuvre depuis 2015 à la conception d'un programme artistique élargi pour les publics détenus.

C'est depuis un dialogue entre la connaissance de la forme festival, construite à partir d'un travail empirique sur le long cours, et une démarche exploratoire vis-à-vis du terrain carcéral, et plus encore entre deux institutions sociales qui, de prime abord, sont contraires dans leur structuration, qu'un axe de réflexion privilégiant le temps s'est imposé comme point d'éclairage, voire de rencontre. Qu'est-ce qu'une structure temporelle objectivement dissemblable peut nous apprendre des caractéristiques de la forme festival à Avignon ? Ces deux espaces sociaux ne sont pas incomparables dans la mesure où ils se mêlent dans le cadre d'une relation de plus de 10 ans. Notre démarche se fonde alors sur la mise en relation de deux

structures temporelles se rencontrant à un moment donné. Ici, il s'agit de voir ce que le temps carcéral nous apprend du temps festivalier, et ce dont le temps festivalier, voire le temps de l'expérience artistique, nous informe quant au rapport au temps dans le milieu pénitentiaire. L'étude d'un tel dispositif permettra d'interroger l'empreinte du Festival d'Avignon dans des parcours de vie ; un intérêt en lien avec des préoccupations relevant de l'EAC.

Le contexte de cette initiative est dense. Il englobe à la fois le Festival d'Avignon et son projet artistique, institutionnalisé autour de valeurs, de pratiques et de rapports à une forme culturelle, avec tout ce que sous-tend le projet du théâtre populaire dans le présent (premier chapitre). Il touche également au souci contemporain d'humanisation des prisons, amorcé à la fin des années 70, avant l'abolition de la peine de mort en 1981 par Robert Badinter ; un mouvement d'humanisation d'abord soutenu par des associations et des militants¹³⁶. En France, cette volonté de changer les conditions de détention s'est aussi traduite par des réformes, dont celle ayant débouché sur la création des SPIP et du métier de conseiller pénitentiaire d'insertion et de probation (CPIP) à la fin des années 90¹³⁷. Ces derniers sont eux-mêmes inscrits dans la continuité du premier protocole d'accord Culture-Justice, signé le 25 janvier 1986, entre les Ministères Lang et Badinter. Celui-ci prévoyait quatre principes directeurs de l'action culturelle en milieu carcéral¹³⁸ en plus d'une directive législative, un signe de cette recherche d'humanisation de la condition carcérale par la revendication de la culture comme un droit.

Aujourd'hui de nombreux dispositifs et programmes artistiques et culturels sont établis dans les établissements carcéraux français. Il en va de même des partenariats et des conventions entre des Scènes nationales, des musées et d'autres structures culturelles avec des établissements pénitentiaires et les SPIP, assurant une régularité de pratiques et de rencontres. Leur existence reste cependant discrète en dehors de leur champ. En outre, la culture dépend encore

¹³⁶ Pensons ici aux actions du Groupe d'intervention sur les prisons (GIP) : « Réunissant des intellectuels, des médecins, des éducateurs de prisons, des détenus et des membres de leurs familles, le GIP se propose de réaliser des questionnaires et de publier des brochures. Pour les militants d'extrême gauche, les prisons sont devenues un nouvel espace de lutte contre le pouvoir » : criminocorpus.org/en/expositions/prisons/histoire-des-prisons-de-lille/articles/mutineries-de-1974-et-reforme-de-1975/

¹³⁷ Le SPIP est un service déconcentré relevant du Ministère de la Justice. Il concerne le milieu fermé et le milieu ouvert. Ses missions relèvent de l'accompagnement des personnes détenues, du début de leur suivi judiciaire jusqu'à leur libération ou la fin de leur peine. Les CPIP sont en charge du soutien des personnes détenues dans leur parcours de détention, dans leur démarche de réinsertion en travaillant sur la prévention de la récidive. Il y a des axes complémentaires comme la santé, l'accompagnement professionnel ou encore la culture.

¹³⁸ « Favoriser la réinsertion des personnes détenues ; encourager les prestations culturelles de qualité ; valoriser le rôle des personnels pénitentiaires ; sensibiliser et associer les instances locales à ces actions ». Source : culture.gouv.fr/Thematiques/Developpement-culturel/Culture-et-justice/Historique

grandement du rapport que les chefs d'établissements ont avec ces questions, mais aussi de décisions budgétaires. Dans le maillage territorial des équipements pénitentiaires, il existe en cela de grandes inégalités en termes de possibilité d'accès à des œuvres, ou à une pratique artistique, au cours du parcours de détention qui n'exige pas moins une démarche de réinsertion.

Notre parti pris est de désigner les individus participant à l'atelier théâtre comme comédiens-détenus afin de ne pas les réduire à une entité homogène ne les caractérisant pas entièrement (ces hommes ne sont pas que des détenus) tout en reconnaissant la spécificité de leur statut (des individus placés sous main de justice et privés de liberté). Une démarche de recherche en sciences sociales ne doit pas « considérer les détenus comme un « groupe social » dont l'homogénéité relative serait la conséquence des effets propres à l'incarcération » (Fabiani, 1995 : 168). Ce qualificatif découle aussi d'échanges informels avec des membres de cet atelier : pour les autres détenus de cet établissement, ils sont les « artistes » ou les « comédiens ». Ce choix n'est donc pas le fait d'une « surinterprétabilité » du milieu carcéral » (Fabiani et Guillou, 2018), mais plutôt d'une observation de dynamiques communicationnelles à l'œuvre dans le temps, lorsque deux contextes sociaux distincts se rencontrent et maintiennent une relation dans la durée. Cette partie de la thèse commence avec la présentation du partenariat liant les trois institutions porteuses de cet atelier théâtral : l'établissement pénitentiaire du Pontet, le SPIP du Vaucluse et le Festival d'Avignon. Cette introduction est suivie d'une description des spécificités du temps carcéral, puis de celles du temps festivaliers afin de comprendre la singularité de leur rencontre, à dessein d'interroger *a posteriori* le concept de temps social comme structure de l'expérience du Festival d'Avignon. Suite à cela, nous interrogerons plus spécifiquement ce que cet atelier génère pour les acteurs sociaux en posant également la question d'une seconde « rupture biographique » (Fabiani, 1995).

A. Le Festival d'Avignon et le centre pénitentiaire du Pontet

1. Préalables pour l'appréhension et la préparation du terrain

1.1. Contexte et entrée dans un nouveau milieu

Ce pan de notre recherche est le fruit d'une adaptation et d'une assimilation relativement rapide de connaissances. C'est en effet à partir du printemps 2017 que cette dimension est intervenue dans notre réflexion, notamment à partir d'un appel à communication sur la thématique « Culture, art et prison » auquel nous avons répondu puis participé, avec Jean-Louis Fabiani et Damien Malinas. À ce titre, cette partie s'appuie sur la communication et l'article

« Du centre pénitentiaire au Festival d'Avignon : un atelier théâtral pour remettre les détenus dans un temps social » (2017 et 2018) et la cite directement.

L'entrée dans ce nouveau milieu s'est faite à travers une observation de la générale du spectacle de *Hamlet* joué par des comédiens-détenus du Pontet à la Maison Jean Vilar, le 20 juillet 2017. Suite à cela, des rencontres avec les acteurs institutionnels de ce partenariat se sont échelonnées : Fabienne Gontiers, alors directrice de l'établissement, et Lucie Morillas-Lopes, conseillère pénitentiaire d'insertion et de probation (octobre 2017) ; Véronique Matignon, assistante de direction et collaboratrice sur le partenariat entre le Festival d'Avignon et le centre pénitentiaire Avignon – Le Pontet et le SPIP au Vaucluse (février 2018) ; Olivier Py (mai 2018) ; Enzo Verdet (novembre 2018) et Éric Lamboley (avril 2019). Nous avons également visité l'établissement au printemps 2018 et assisté à la représentation *Les Perses* à l'intérieur de l'établissement, puis d'*Antigone* à l'extérieur (juillet 2018). Lors du mois de juillet 2018, des membres de l'équipe de recherche ont également mis en place un atelier participatif au Living Lab Supramuros autour de l'exposition de peintures réalisées dans l'atelier d'arts plastiques de l'artiste Maud Lécivain. À cette occasion, nous avons eu l'opportunité d'échanger informellement avec des comédiens-détenus venus visiter l'exposition, puis aider à la décrocher. Enfin, en mai 2019, nous avons participé à une répétition de l'atelier théâtre dans le gymnase du centre de détention. Cette concentration dans le temps de moments de recherche est importante et significative du souci conféré à l'empreinte d'une expérience artistique dans des parcours de détention, de réinsertion, qui sont aussi des parcours de vie. À ce titre, rappelons que « tout chercheur en sciences sociales qui intervient en prison ne le fait que parce qu'il bénéficie de l'ouverture relative du système et de sa capacité nouvelle à tolérer le regard extérieur et l'objectivation » (Fabiani et Guillou, 2018 : 8). Dans un laps de temps relativement réduit, mais non moins dense, nous avons essayé de construire une compréhension du milieu carcéral et de sa relation avec la culture, son organisation, ses interactions et ses enjeux. Les outils de l'enquête en sciences sociales et les outils conceptuels des SIC ont permis de donner un certain relief à notre approche de ce terrain encore empiriquement inconnu pour nous. Il constitue par ailleurs une singularité vis-à-vis des précédents programmes de recherche. De plus, le questionnement autour du concept de temps social a été impulsé par ces rencontres et ces observations. La découverte de ce milieu, et sa rencontre avec une institution comme le Festival d'Avignon, préempte l'imposition de ce prisme dans nos réflexions sur la forme festival.

1.2. *Se défaire d'une posture misérabiliste et populiste inconsciente*

Le délai pour produire nos impressions et connaissances de ce milieu s'est accompagné d'un temps nécessaire à une posture d'objectivation. En effet, comme le rappelait Jean-Louis Fabiani dans sa mise en contexte scientifique de l'atelier participatif autour de la culture en prison, il importe de se méfier d'une « surinterprétabilité » du milieu carcéral » qui renvoie à un « grossissement de chaque micro-élément d'interaction dans un espace clos et traversé de fortes tensions mais aussi de la valorisation sociologique de l'infiniment petit telle que nous la pratiquons en bons lecteurs de Goffman » (Fabiani et Guillou, 2018 : 9). Cette dernière découle aussi d'une méconnaissance empirique d'un espace de la société dont la connaissance transite beaucoup par des imaginaires, des fictions et des représentations sociales comme des stéréotypes. D'autre part, cette réserve à opérer vis-à-vis de la « surinterprétabilité du milieu carcéral » doit s'accompagner d'une objectivation plus affirmée, non pas une neutralité axiologique, idéalisée par certains chercheurs en sciences expérimentales, compte-tenu de la violence symbolique de la prison. Aussi, « les sociologues ont à tenir compte à la fois des limites des représentations savantes de l'univers carcéral telles qu'elles se sont constituées dans la mémoire collective de leur corps professionnel et des risques que fait courir à l'interprétation des situations leur appartenance à un univers intellectuel qui les conduit presque inévitablement à une défiance radicale à l'égard du système carcéral » (Fabiani et Guillou, 2018 : 9). La bonne posture doit être pensée en regard des façons de qualifier des situations sociales, les termes employés pour construire son observation, pour décrire et analyser. En cela, misérabilisme et relativisme sont deux polarités dont nous chercherons à nous éloigner afin de restituer par un concept général, celui de *temps social*, une relation entre deux univers sociaux distincts.

1.3. *État de la recherche sur la prison et sur l'art et la culture en prison*

Sans encore constituer une sociologie de la prison, les contributions devenues classiques d'Erving Goffman (*Asiles. Études sur la condition sociale des malades mentaux*, 1968) et quelques années tard de Michel Foucault (*Surveiller et punir*, 1975) sont deux points d'ancrage pour entrer théoriquement dans le milieu carcéral. S'agissant des travaux de Goffman, nous emprunterons ce qui relève de la définition d'*institutions totales* ou, pour le dire autrement, d'institutions dont le fonctionnement est basé sur l'enfermement et les modes d'interactions qui s'y déploient. Pour le sociologue Jean-Louis Fabiani, si « l'espace carcéral contemporain français ne correspondait plus strictement à la définition classique de l'institution totale (...) il est clair que les remarques

du sociologue américain sur le décalage entre les fins de l'organisation et les techniques qu'y développent les reclus demeurent un puissant schème d'analyse » (Fabiani, 1995 : 125). Quant à *Surveiller et punir* (plus contemporain des questionnements sur la réorganisation des prisons, il est encore tôt pour parler réellement d'humanisation), il s'agit d'y puiser les réflexions sur les corps en détention, mais aussi sur le sens socialement accordé à la peine. À travers l'un et l'autre de ces ouvrages, qui donnent à voir des modes d'organisation du milieu carcéral, nous relevons autant d'éléments qui sont le signe d'un certain rapport au temps.

La sociologie de la prison s'est constituée depuis une vingtaine d'années en France, notamment depuis l'émergence d'un débat dans la sphère publique sur les conditions carcérales, même si cette question reste, comme la prison, en marge des préoccupations générales¹³⁹. À travers une approche socio-anthropologique, Philippe Combessie développe des travaux sur la place de la prison au sein de la société contemporaine. Didier Fassin, médecin puis anthropologue et sociologue, oriente ses recherches vers ce qu'il nomme *Les économies morales contemporaines* (2012) et publie des ouvrages comme *Juger, réprimer, accompagner. Essai sur la morale de l'État* (2013) et *L'Ombre du monde. Une anthropologie de la condition carcérale* (2017). Embrassant des préoccupations quant aux discours sur le sens de la prison et sa place dans la société, la sociologie de la prison, donc la connaissance de cette institution, s'est également développée en partant de l'attention accordée à la présence de l'art et de la culture en détention. Au début des années 90, Jean-Louis Fabiani mène une étude sur les pratiques de lecture en prison dans le cadre d'un programme de recherche du Ministère de la Culture donnant lieu à l'ouvrage *Lire en prison : une étude sociologique* (1995). La lecture est en effet le premier espace d'action culturelle en détention car elle se situe au confluent d'une approche éducative (savoir lire, écrire), donc inclusive en vue d'une réinsertion, en même tant que culturelle à travers toutes les potentialités qu'ouvre ce champ artistique (l'imaginaire, le questionnement du monde). Alors qu'elle avait pu être utilisée dans une perspective de « moralisation » ou de « sédation » aux siècles précédents, la lecture prend désormais place dans un souci « de l'insertion sociale et professionnelle et du réapprentissage du métier de citoyen que tourne le discours sur la lecture, définie comme condition d'accès à toutes les formes d'activités relationnelles » (Fabiani, 1995 : 53).

« C'est que la lecture en prison constitue quelque chose comme le signe le plus tangible de l'amélioration des conditions de vie dans ces établissements, dans la mesure où la représentation habituelle du livre inclut la dimension du plaisir, du temps « libre » en même temps que celle de l'apprentissage et de la formation. Le livre enveloppe donc à la fois une

¹³⁹ D'après l'un de nos enquêtés, l'ouverture des prisons dans les années 1980 par Robert Badinter et, quelques années avant, la volonté d'humaniser les prisons de Valéry Giscard d'Estaing et Hélène Dorlhac de Borne avait contribué, progressivement, à faire entrer l'univers carcéral dans le champ du débat public. Ont suivi un ensemble de réformes, dont des plans de formation de CPIP dans les années 1990.

promesse de réappropriation de soi et un gage de réinsertion » (Fabiani, 1995 : 10).

La phase exploratoire du terrain s'est également faite avec les travaux de Leïla Delannoy, issus de sa thèse « L'expérience artistique en prison. D'une triple inertie à l'expérimentation de transformations sociales » (2017), et de son activité à Lieux fictifs. Dans ses recherches, elle amène notamment une réflexion sur le temps grâce à plusieurs axes tels que le concept d'inertie ou encore le rapport au temps qui passe en détention depuis l'activité de création artistique. D'autres approches des structures temporelles propres à la prison se sont également dessinées à la lecture de publications de Manuela Ivone Cunha ou encore de Gilles Chantraine.

Une partie des publications mobilisées soulignent également que la situation de détention met en tension la question du droit à la culture. L'accès à la culture dans une institution sociale aussi contrainte constitue notamment un des espaces de réflexion du projet d'Éducation Artistique et Culturelle, tel qu'il s'institutionnalise grâce à des réflexions déjà posées par des militants de l'éducation populaire. Cette interrogation sur le droit à l'accès aux œuvres, mais aussi à la pratique artistique, s'inscrit pleinement dans un questionnement sur le temps, dans la mesure où l'enfermement met à distance de pratiques et de rencontres, dont certaines sont artistiques. Plus qu'une seule question « d'acheminement des œuvres » (Passeron, 1991), l'EAC se réalise quand elle conjugue rencontre, apprentissage et pratique. L'acte de *faire* a un impact significatif, notamment pour un rapport renouvelé au corps (dont on sait que la prison met dans des situations difficiles, voire à l'épreuve). Le projet que le centre pénitentiaire du Pontet et le SPIP du Vaucluse conduisent avec le Festival se situe dans cette rencontre, dans un *dire* et un *faire* construit progressivement et, il faut le relever, à partir de l'interpellation des personnes-détenues vis-à-vis des institutions, pour expérimenter davantage.

2. Du partenariat à la relation

2.1. La première étape : l'initiation du partenariat (2004-2013)

C'est en 2004 que les prémices de la relation entre le Festival d'Avignon et la prison du Pontet ont eu lieu. Au cours des premières années de ce partenariat, les trois institutions engagées ont établi les bases d'une relation qui s'est non seulement inscrite dans la durée, mais qui a pu dépasser le cadre des directions, puisque celle-ci s'est renouvelée lors de l'arrivée d'Olivier Py en septembre 2013. L'initiation et la première période du partenariat correspondent à la prise de contact impulsée par Hortense Archambault et Vincent Baudriller, dès leur arrivée à la direction du Festival d'Avignon. Elles correspondent notamment à un dialogue direct avec

le territoire, alors que les bureaux de l'administration sont désormais installés à l'année à Avignon. À cette époque, en 2004, le partenariat articulait deux aspects d'une pratique culturelle : la rencontre et la pratique spectatorielle. Chaque année, au printemps, les co-directeurs se rendaient au centre pénitentiaire afin de présenter la programmation de l'édition à venir à un groupe de personnes détenues. Si une rencontre avec le Festival d'Avignon s'initiait, ou se renouvelait, pour les personnes assistant à cette intervention, dans la perspective de soutenir cette rencontre et d'envisager une appropriation par ce public, le Festival d'Avignon, l'établissement pénitentiaire et le SPIP du Vaucluse proposaient à des détenus pouvant solliciter une permission de sortir des parcours de spectateurs, afin d'assister à une ou plusieurs pièces de l'édition en juillet. Des sorties pour présenter le Festival, avec notamment une visite de la Cour d'honneur, étaient organisées pour une expérience plus complète. L'une des principales contraintes était de retourner à l'établissement pour 18h (des spectacles étant joués à 15h, il était possible de proposer ce format).

Durant un entretien, Hortense Archambault explique en quoi cette adresse est importante car, si le Festival peut aisément remplir les salles en juillet, il doit aussi, au regard de sa responsabilité institutionnelle, s'adresser aux plus éloignés du théâtre¹⁴⁰. La relation entre ces institutions est ensuite devenue un partenariat à partir de 2007. Lors du changement de direction, Véronique Matignon a insisté sur cette relation auprès d'Olivier Py. Le choix a été fait de poursuivre le déplacement du Festival en milieu carcéral afin de présenter l'institution et sa programmation annuelle. Hortense Archambault comme Véronique Matignon ont souligné en entretien qu'une partie des personnes détenues assistant à la présentation de la programmation savaient qu'un festival de théâtre avait lieu à Avignon en juillet. La confusion entre « IN » et OFF est certes présente, mais il y a une connaissance de l'existence d'une manifestation théâtrale d'une population que l'on pourrait penser éloignée de la connaissance d'un tel événement. Plus encore, avec certains participants, des discussions relatives à l'organisation d'un festival avaient lieu, sur les métiers composant les équipes et sur le théâtre.

2.2. La deuxième étape : la classe théâtre

Le partenariat initial a été reconduit dès l'édition 2014, puis enrichi de deux initiatives. La première est l'accueil d'une représentation du spectacle itinérant au sein du centre de

¹⁴⁰ Lors de cet échange, Peter Brook a été mentionné (le metteur en scène a proposé une pièce à l'intérieur de l'établissement). Véronique Matignon, assistante de direction depuis 2006, a cité d'autres interventions, à la fois théâtrales et chorégraphiques.

détention : l'établissement pénitentiaire s'inscrit dans le projet de « la décentralisation des 3km ». Évidemment, si elle fait partie des nombreux lieux de cette décentralisation théâtrale à l'échelle du territoire, les représentations jouées dans l'enceinte de la prison ne sont pas ouvertes au grand public mais s'adressent uniquement aux personnes détenues déclarant vouloir y participer.

La seconde initiative est l'expérimentation d'une classe théâtre avec Olivier Py, faisant directement suite à la proposition d'une personne détenue (suivie de la capacité des équipes de direction de l'établissement et du SPIP à la prendre en charge). C'est effectivement l'un des hommes incarcérés au centre de détention qui a interpellé le directeur du Festival à l'issue de la présentation de la programmation 2014, en lui demandant pourquoi celui-ci ne ferait pas du théâtre avec eux dans la mesure où il est artiste. (propos rapportés). C'est donc en février 2015, à l'issue de plusieurs rencontres entre le Festival d'Avignon, le SPIP du Vaucluse et l'établissement pénitentiaire, qu'une classe théâtre d'une semaine a été mise en place. Elle a été étendue jusqu'à l'été et a donné lieu à une restitution au mois de juillet. De plus, ses participants ont joué un cours extrait de cette pièce lors de la venue de la Garde des Sceaux de l'époque, Christiane Taubira, pour assister au spectacle itinérant à l'intérieur de la prison. D'après nos enquêtes des trois institutions concernées, cette première classe théâtre a été éprouvante en raison du temps nécessaire pour la prise de contact avec les participants à l'atelier. Néanmoins, le groupe s'est peu à peu consolidé et la classe théâtre est devenue l'un des projets visibles par son succès et sa reconnaissance à l'intérieur et à l'extérieur. S'il n'y a pas de hiérarchie entre les activités artistiques, l'atelier théâtre est rapproché d'un dispositif avec des spécificités, un terme revenant à plusieurs reprises dans notre entretien avec la direction de l'établissement et le SPIP.

Dès le mois de novembre 2015, la classe théâtre prend la forme d'un atelier hebdomadaire de pratique théâtrale avec Olivier Py, assisté par un comédien et metteur en scène formé au Conservatoire d'Avignon, Enzo Verdet. Cet atelier échelonné sur plusieurs mois, dans un rythme *crescendo*, abouti à une représentation par les comédiens-détenus dans le gymnase du centre de détention pendant le Festival. C'est ainsi que, devant un public composé de personnels de l'administration pénitentiaire et d'autres détenus, le groupe de l'atelier théâtre a joué une adaptation de *Prométhée enchaîné* en 2015 et de *Hamlet* en 2016. À l'issue de la représentation de *Hamlet*, l'un des comédiens du projet interpelle l'assistance et dit à voix haute : « libérez Hamlet ! » (propos rapportés). Pour la deuxième fois, c'est depuis les propositions des personnes détenues que s'enclenche une nouvelle étape de vie de ce projet artistique.

2.3. La troisième étape : « *Hamlet Libéré* »

En 2017, le périmètre du partenariat s'agrandit à nouveau. Parmi ses objectifs, il comptait non seulement la reconduction du dispositif désormais stabilisé (avec une représentation de *Antigone* à l'intérieur de la prison), mais aussi la représentation d'une adaptation de *Hamlet* par neuf comédiens-détenus pour le grand public à l'extérieur, à la Maison Jean Vilar les 21 et 22 juillet (avec la générale le 20). Pour trois représentations, devant un public composé d'environ 80 personnes, les comédiens-détenus faisaient entendre sur scène les mots de Shakespeare et son *Hamlet*, avec décor et costumes, et plus encore dans un lieu de spectacle ; une configuration nouvelle pour ces hommes peu habitués à jouer dans ces conditions.

Les caractéristiques de cet événement affirment que cette expérience est une pièce à part entière de la programmation de la 70^e édition, à commencer par le fait que les comédiens-détenus ont signé des contrats de travail comme les autres artistes de l'édition. Les costumes, aussi, importent et sont le signe de cette complétude de l'expérience. Les choix vestimentaires reprennent les codes de la masculinité, en même temps que ceux de la légitimité sociale – un costume de ville – permettant avant tout de donner de la force au groupe, mais aussi à chacun, d'après l'une de nos enquêtés. Il y avait de surcroît plusieurs teintes de gris entre les costumes des partenaires de jeu en vue de différencier les personnages. Les comédiens-détenus retrouvent ici une identité en propre et ne sont plus seulement détenus, une qualification qui relève de l'étiquetage (Goffman, 1968). Il y a, autrement dit, une réhabilitation de l'individu à travers une distinction non seulement par le rôle (ils ne sont plus seulement des détenus, mais bien des individualités) mais aussi par le costume. Cette expérience a été appréciée par tous les acteurs de la chaîne de coopération (institutions judiciaire et pénitentiaire, Festival d'Avignon, comédiens, public, médias) et a généré un intérêt pour la question de la détention, souvent absente du débat public. L'édition 2018 a accueilli plusieurs rencontres autour de la culture en prison.

Avant 2018 et la reconduction des représentations à l'extérieur pour le grand public, un autre événement est venu rythmer la vie de l'atelier théâtre. Le groupe a été invité par le Festival Paris-Villette à proposer une représentation dans le cadre de ce festival dédié aux productions artistiques de personnes sous-main de justice. Bien que contraints par la nécessité de faire l'aller-retour dans la journée, les comédiens de l'atelier se sont rendus à Paris pour jouer *Antigone* face à une jauge plus importante, et dans un lieu, là aussi, inconnu. Contrairement à la Maison Jean

Vilar, où ils ont pu venir à quelques reprises pour répéter en juin, ils ont découvert le plateau de la Vilette seulement quelques heures avant de monter sur scène devant les spectateurs.

La dernière étape, avant la prochaine en 2019, est celle d'une représentation d'*Antigone* à la Scierie, un nouveau lieu du Festival pour l'édition 2018. Ainsi, au mois de juillet, les comédiens-détenus sont à nouveau montés sur les planches pour quatre représentations face à un public festivalier. Ouvertes à la vente, elles pouvaient accueillir près de 400 personnes à chaque date. Les comédiens-détenus évoluaient dans un dispositif encore inédit et plus ouvert : sur des tréteaux, avec en fond de scène l'image d'une scène urbaine par Guillaume Bresson et en disposition tri-frontale, une configuration proche de celle de l'itinérance.

3. L'expérience de la durée

3.1. L'expérience de la durée du partenariat pour les institutions

L'atelier théâtre du Festival mené avec les comédiens-détenus du centre pénitentiaire du Pontet est devenu emblématique d'une action de décentralisation qui n'est pas seulement géographique, mais surtout sociale, voire politique. L'essence de l'entreprise du théâtre populaire de Jean Vilar peut-être résumée par l'idée selon laquelle les œuvres d'une haute exigence artistique doivent être rendues accessibles à tous, quelque soit l'espace social dans lequel sont les individus. Une démarche artistique en prison répondrait à cette ambition du théâtre pour tous, convoquant en même temps l'idéal de l'éducation populaire, celui de faire de la culture une matière première de l'éducation et de la construction de soi.

Les échanges avec la directrice du centre pénitentiaire et la CPIP accompagnant l'atelier ont aidé à mesurer combien la réussite de ces initiatives est intimement liée à l'investissement et à l'engagement d'individus, qui reconnaissent l'utilité sociale forte de ces entreprises artistiques (Saurier et Barbier, 2012). En cela, les personnels de surveillance sont aussi désignés comme étant partie prenante de la réussite et de la faisabilité de telles initiatives : ils font partie de la communauté carcérale, même si les barrières sont toujours présentes. La formation des CPIP a pris une dimension particulière à la fin des années 90 à travers une réforme visant à ouvrir un très grand nombre de postes pour soutenir cet élan :

« Il ne faut pas cacher pour autant que la coopération des personnels de surveillance constitue un élément essentiel du dispositif de développement de la lecture. Ils sont les intermédiaires obligés de la rencontre entre les livres et les détenus : leur scepticisme ou leur hostilité à l'égard de la lecture sont toujours lourds de conséquence. C'est la raison pour laquelle les agents des services socioculturels les plus engagés dans des projets

volontaristes multiplient en direction des surveillants des stratégies relationnelles qui permettent, sinon toujours de mobiliser des énergies, du moins de neutraliser des attitudes de défiance à l'égard de pratiques que bien des surveillants considèrent comme un alourdissement inacceptable de leur tâche et comme une dépense en pure perte. Ce point de vue n'est toutefois pas unanimement partagé : certains surveillants voient le parti qu'ils peuvent tirer du fonctionnement convenable des bibliothèques en matière de régulation des rapports à l'intérieur de la prison » (Fabiani, 1995 : 101).

L'art et le théâtre peuvent réunir cette communauté carcérale qui connaît de fortes tensions, liées en partie à la mission essentiellement répressive, plus que sociale, des surveillants ; ces conditions découlent notamment du manque de moyens alloués. C'est aussi à partir de l'identification de l'ensemble des acteurs que nous pouvons concevoir une chaîne de coopération et, le cas échéant, mieux comprendre l'écosystème des enjeux, des problématiques et des accomplissements de ces pratiques artistiques en prison. Pour les professionnels de l'institution pénale et de l'institution festivalière travaillant directement sur ce projet, il s'agit du résultat d'un long processus, enrichi « pas à pas » (propos rapportés), notamment en prenant différentes formes au fil du temps, avec des transitions peu brutales. D'ailleurs, la sortie de *Hamlet* a engendré, d'une certaine façon, une forme d'accélération au regard du succès de la représentation. Il s'agit donc, selon les institutions concernées, de ne pas brusquer ou systématiser des actions pour le simple fait de les réitérer. Il s'agit d'un projet où la confiance occupe une place centrale dans les interactions et dans la pérennité de l'atelier.

3.2. L'expérience de la durée du projet artistique pour les comédiens-détenus

L'évolution du partenariat montre une institutionnalisation progressive de la relation entre le Festival d'Avignon, le centre pénitentiaire Avignon – Le Pontet et le SPIP du Vaucluse autour de la pratique spectatorielle d'une part, et de la pratique artistique d'autre part. Elle touche à la fois des acteurs amateurs, des spectateurs (de l'atelier ou de l'itinérance) et des acteurs/amateurs également spectateurs (de l'itinérance). L'institutionnalisation de ce partenariat depuis plus de 10 ans pose également, pour les personnes détenues, la question de la construction d'une relation avec le Festival d'Avignon en tant qu'institution et événement dont ils deviennent partie prenante, comme publics ou artistes. À ce titre, elle conduit à interroger les spécificités d'une pratique artistique dans un temps long, à partir d'un engagement corporel et intellectuel, mais aussi d'un engagement devenant peu à peu professionnel pour certains.

Comme évoqué plus haut, les membres de l'atelier ont été conviés à présenter une pièce dans le cadre du festival Vis-à-vis de Paris-Villette en janvier 2018. Les comédiens-

détenus doivent faire de cette participation un engagement de tous les instants pour eux et pour le groupe. Pour le sociologue Howard Becker, l'artiste « se trouve ainsi au centre d'un réseau de coopération dont tous les acteurs accomplissent un travail indispensable à l'aboutissement de l'œuvre. Chaque fois que l'artiste dépend d'autres personnes, il y a une chaîne de coopération » (Becker, 1988 : 49). Les comédiens-détenus sont à la fois les artistes au centre de la production artistique, qui dépendent d'autres intervenants formant la chaîne de coopération (Festival d'Avignon, direction de l'établissement, SPIP, juges d'application des peines, surveillants, public), en même temps qu'eux-mêmes appartiennent à la chaîne de coopération puisque de leur engagement et de leur conduite dépendent la pérennité et la faisabilité de la représentation.

Afin de comprendre le rôle structurant du temps dans cette rencontre entre ces espaces sociaux distincts, nous allons revenir sur l'identification et la description des spécificités temporelles caractéristiques de la forme festival, plus spécifiquement à Avignon, et de celles de l'institution carcérale. Le temps ne constitue pas un élément *sui generis* et extérieur aux individus ; il est au contraire issu de conventions sociales, de dynamiques culturelles et « répond dans ses formes fondamentales à des fonctions, à des expériences et à des conditions changeantes » (Tabboni, 2006 : 29). De même, un temps social est issu d'un processus d'institutionnalisation (Berger, Luckmann, 2012) car sa structure répond à des besoins systémiques et normatifs nécessitant une certaine stabilité. En cela, il faut identifier les caractéristiques des temps carcéraux et festivaliers, de même que les dynamiques sociales et les pratiques auxquelles leurs organisations répondent pour les activités humaines qui s'y déploient. Engagée dans une démarche liée au temps, l'étude de cet atelier amène à se demander en quoi cette rencontre entre le monde *carcéral* et *festivalier* permet d'appréhender un festival comme un temps social¹⁴¹.

B. La rencontre entre le temps festivalier et le temps carcéral

1. Le temps carcéral

1.1. Un temps contraint

S'il est une des matières premières du monde social, alors le rapport au temps ne peut être absent des espaces pourtant en marge de la société. Ainsi, presque paradoxalement, le temps est « indissociable de la « prison » : la longueur d'une sentence est exprimée en mois, en

¹⁴¹ Dans notre article, nous avons soutenu que ce questionnement fait apparaître des interrogations liées à l'PEAC, notamment ce que peut produire pour des comédiens-détenus la recontextualisation d'une pratique initialement menée et restituée dans l'enceinte de la prison à une performance publique qualifiée et reconnue, voire légitimée par sa programmation, comme une production artistique. Par cette entrée, pour nous moins conventionnelle, quelles spécificités la forme festival peut-elle apporter aux projets artistiques menés en prison ?

années de vie recluse. Le temps englobe cette vie, c'est sa référence institutionnelle » (Cunha, 1997 : 2). La dureté de la réclusion tient notamment à la valeur accordée au temps dans les sociétés contemporaines : « comment la prison ne serait-elle pas la peine par excellence dans une société où la liberté est un bien qui appartient à tous de la même façon et auquel chacun est attaché par un sentiment « universel et constant. Sa perte a donc le même prix pour tous » (Foucault, 1975 : 268). Foucault ajoute à cela qu'il y a dans ce fonctionnement pénal « une forme-salaire de la prison qui constitue, dans les sociétés industrielles, son « évidence » économique » (Foucault, 1975 : 269). La prison est « « naturelle » comme est « naturel » dans notre société l'usage du temps pour mesurer les échanges » (Foucault, 1975 : 269).

Pour l'auteur de *Surveiller et punir*, la prison reste un « appareil disciplinaire » (Foucault, 1975 : 273), un certain rapport au temps est au service de ce dispositif. Selon Gilles Chaintraine, l'organisation dite « sécuritaire et guerrière de l'institution (Chauvenet, 1998) et l'objectif de contention des détenus comme impératif numéro un surplombent l'ensemble de la vie quotidienne » (Chaintraine, 2003 : 372). Aussi, le temps carcéral peut-il être qualifié de contraint dans la mesure où il se caractérise principalement par un aménagement uniforme du temps. Seules les activités auxquelles les personnes détenues s'inscrivent comme le sport, la culture, des cours, la bibliothèque ou encore le parloir émergent dans une certaine mesure à des spécificités. Ces activités font partie de « mouvements » : elles disposent de tranches horaires dédiées, le plus souvent l'après-midi. Si ces activités peuvent contribuer à une dynamique de reconstruction de soi, et à retrouver l'apparence d'un agenda ordinaire, d'autant plus quand elles se font en présence d'intervenants extérieurs à l'administration pénitentiaire et judiciaire, comme cela avait été exposé dans *Lire en prison* (Fabiani, 1995), la personnalisation de l'emploi du temps de chaque détenu reste relative. L'organisation générale du quotidien est en effet déterminée par l'administration carcérale. Elle ne correspond pas forcément à celle du temps quotidien, c'est-à-dire tel qu'il se vit à l'extérieur, dans la société. Le partenariat avec le Festival d'Avignon n'est pas exempt de telles conditions. Ainsi, lors de leur représentation au festival Paris-Villette, le déplacement devait se faire sur une journée. Les parcours de spectateurs en juillet sont aussi planifiés de manière à ce que les personnes détenues réintègrent leur quartier en fin de journée.

Bien que les personnes détenues puissent organiser leurs semaines en fonction d'activités choisies (sportives, culturelles ou relevant d'un emploi) le canevas temporel reste néanmoins fixe et non négociable. L'autonomie est ainsi relative dans la longue durée, largement accompagnée de procédures administratives, et s'organise autour du temps d'emprisonnement.

Les lourdeurs administratives participent *in extenso* d'une perception ralentie du temps, voire d'un vécu figé dans le présent. Pour autant, alors que la personne détenue ne dispose pas d'une autonomie en tant que telle, elle se doit d'être actrice de sa réinsertion à travers des activités ; la participation à des actions culturelles, éducatives et sportives comptent de plus en plus dans les dossiers de remise de peine. L'une des difficultés prégnantes est que « l'acteur est sommé de se responsabiliser, alors que, simultanément, il est dépossédé de toute autonomie et de toute indépendance » (Chaintraine, 2003 : 374). À ce titre, les missions du SPIP semblent structurantes pour approcher cette prise en main de la réinsertion et la reconstruction de soi. Notons qu'elles se font aussi au quotidien avec l'établissement. C'est en effet sur lui que repose la réussite d'une initiative au regard de la place qu'il entend accorder à l'art dans des parcours de peine, qui sont autant de parcours de vie. Il faut enfin rappeler que le temps de l'institution pénale est particulièrement autonome vis-à-vis de celui de l'extérieur, rendant certaines collaborations (dont celles pour de la culture) « chronophages » (propos rapportés).

Pour Benjamin Pradel, les modes d'organisation en prison relèvent d'une *synchronisation institutionnelle injonctive*, c'est-à-dire qu'un « temps collectif peut être provoqué par une injonction ou une obligation directe ou indirecte à la synchronisation des actions individuelles souvent rattachées à un lieu particulier. Il existe des temps collectifs qui relèvent d'une pure obligation » (Pradel, 2010 : 157). Les études en sciences sociales menées sur les établissements pénitentiaires s'accordent pour qualifier ce milieu comme étant contraint dans la mesure où son organisation est définie par l'administration et l'établissement, et s'impose à tous les détenus, sans distinction aucune (sauf en cas de sanction disciplinaire). Au sein d'un établissement carcéral, le temps n'est pas sujet à des adaptations. Il est de plus circonscrit dans un espace restreint :

« C'est une caractéristique fondamentale des sociétés modernes que l'individu dorme, se distraie et travaille en des endroits différents, avec des partenaires différents, sous des autorités différentes, sans que cette diversité d'appartenances relève d'un plan d'ensemble. Les institutions totalitaires, au contraire, brisent les frontières qui séparent ordinairement ces trois champs d'activités ; c'est même là une de leurs caractéristiques essentielles » (Goffman, 1968, 47).

Consciente du dépassement à opérer vis-à-vis du terme d'institution totalitaire, une formulation à rendre à son contexte historique alors très éloigné du souci d'humanisation des prisons que traverse l'administration pénitentiaire depuis plusieurs années, l'assertion de Goffman, bien qu'elle relève d'une étude des années 50-60, décrit un contexte toujours actuel pour la détention (Fabiani, 1995 : 125) : le statut social qui prend le pas est avant tout celui de détenu. Si, en dehors de la prison, le temps s'organise à partir du rythme de la société, celle-ci conférant à chaque individu une pluralité de rôles sociaux touchant d'abord à la sphère de la

famille et du travail, le temps carcéral s'organise quant à lui autour de l'emprisonnement, de l'attente du jugement en maison d'arrêt et de la peine en centre de détention. D'ailleurs, cela n'est pas sans incidence sur les corps eux-mêmes des personnes détenues ; dans le cadre de l'atelier théâtre, le rapport au corps est un travail à part entière. Rappelant les théories anthropologiques et ethnologiques relatives au corps, la sociologue Christine Détrez admet en effet que le corps trouve « sa place dans une théorie générale de la culture et s'inscrit dans l'étude des mécanismes de socialisation par lesquels le groupe façonne des individus à son image » (Détrez, 2002 : 78). De plus, les travaux de Gregory Bateson et Margaret Mead « montrent ainsi que ce que nous appelons culture s'incorpore » (Détrez, 2002 : 78).

1.2. *Un temps tourné vers la peine*

L'organisation temporelle du milieu carcéral, bien qu'elle connaisse des différences entre les centres de détention avec des secteurs semi-ouverts (la possibilité de circuler sur sa cour à certaines périodes de la journée) et les maisons d'arrêt, demeure un cadre inflexible, voire omnipotent, pour toutes les personnes détenues. La situation préalablement examinée, celle d'une stricte homogénéité, conduit à une uniformisation des rôles sociaux. À l'extérieur, dans la société et dans le quotidien, tous les rôles sociaux endossés par choix ou convention nous assignent une place et une activité au sein du collectif et se voient, par la détention, soumis à une décontextualisation de leur cadre social de référence (Fabiani, 1995 : 139). Pour Gilles Chantraine, les personnes détenues sont des individus « davantage *désaffiliés* que les autres citoyens (Combessie, 2001) et cette désaffiliation doit être saisie dans son double aspect économique *et* relationnel (Castel, 1995) » (Chantraine, 2003 : 364). La privation de liberté fait que le rôle social prenant le dessus dans le parcours biographique et identitaire est celui de détenu. C'est aussi en ce sens que la notion de « rupture biographique » (Fabiani, 1995 : 150) s'impose et permet de qualifier la confrontation au vécu de l'incarcération d'un point de vue sociologique dans la mesure où « la prison peut être définie comme un moment de suspension dans le cours ordinaire de l'organisation sociale du temps (la notion de « vie active » se trouve désormais dépourvue de signification) » (Fabiani, 1995 : 140). Manuela Yvone Cunha décrit l'incarcération comme une « interruption d'un parcours de vie » de même que d'une « discontinuité par rapport au passé et au futur » (Cunha, 1997 : 2).

Pour Éric Lamboley, directeur du SPIP du Vaucluse, la possibilité de donner accès à la culture, comme spectateur ou dans une pratique amateur, constitue une ouverture sur le monde,

qui participe à donner du sens à la réinsertion. Le rôle du SPIP, contrairement à l'homogénéisation touchant à l'organisation temporelle, est celui de l'individualisation à travers l'identification des besoins de chaque personne en vue d'une meilleure orientation. La création des CPIP dans les années 90 a contribué à un nouveau paradigme de la peine et de la prise en charge des personnes sous main de justice. Il s'agit d'abord de leur faire comprendre pourquoi cette peine s'impose à elle pour ensuite travailler au changement de représentations, même si, d'après l'un de nos enquêtés, certaines représentations ne changeront pas. Le SPIP œuvre à « donner d'autres moyens de penser, de vivre, que de s'inscrire dans la délinquance où, des fois, il est plus facile d'obtenir de l'argent que de travailler »¹⁴². La mission clé est ainsi celle de la réinsertion, soit la « prise en compte de la problématique des personnes pour les aider, au fur et à mesure, à lever les freins qu'il y a pour les amener à une situation, je dirais, normale, ce n'est pas le cas, ce qui est très difficile, surtout quand on travaille en établissement pénitentiaire »¹⁴³. Plus encore, ces dernières années, un déplacement s'est opéré de la *réinsertion* à la *prévention de la récidive* ; c'est-à-dire une fois leur peine effectuée, les personnes ne recommencent pas à commettre de délits, voire à reprendre une posture de délinquance. La réinsertion est définie comme un des moyens contre la récidive. Selon notre enquêté, pour « faire penser différemment, la culture joue tout son rôle » en conduisant à des questionnements sur la citoyenneté, le respect et le vivre ensemble. Enfin, l'activité du SPIP est pensée en vue de permettre un accès aux droits. Ce qui est recherché par les équipes durant « ce temps d'exclusion, soit en établissement pénitentiaire, ou le temps d'une mesure judiciaire, c'est que l'on puisse avoir un levier pour leur faire accéder soit à l'enseignement, à l'éducation, à la culture, à être en relation avec des professionnels de l'insertion professionnelle »¹⁴⁴.

Bien qu'il y ait un travail de perspective et de projection sur l'après incarcération, cette dimension reste réflexive, de la peine sur la peine, afin de pouvoir dans un premier temps déconstruire des représentations pour ensuite les dépasser. L'art et la culture sont des matériaux pouvant participer au dépassement de ce que l'artiste Robin Renucci nomme des *assignments*¹⁴⁵. Le dépassement d'une assignation identitaire, de détenu ou délinquant, est une dynamique de retour à un temps social. Quant à l'identité, elle n'est pas figée mais bien évolutive : « les attributs de l'identité de l'individu ne sont ni stables, ni fixés une fois pour toutes : ce sont des

¹⁴² Extrait de l'entretien avec Éric Lamboley.

¹⁴³ Extrait de l'entretien avec Éric Lamboley.

¹⁴⁴ Extrait de l'entretien avec Éric Lamboley.

¹⁴⁵ Si les détenus acceptent *a minima* un pacte : être ouvert à un autre paradigme que celui de la délinquance.

traits produits par l'histoire et la culture, définis en fonction du point de vue projeté sur la personne » (Odin, 2006 : 67).

Il y a d'autres moments où le temps de détention n'est plus exclusivement orienté vers la peine. Il reste effectivement certains « points calendaires articulés avec le monde extérieur » (Cunha, 1997 : 3) pouvant être des moments de plus grande proximité avec les personnels de la prison. Si les fêtes de fin d'année en font partie, il faut aussi penser à l'empreinte de la dynamique festivalière au centre pénitentiaire du Pontet après plus de 10 ans de partenariat et de relation directe. Il semble en effet que le Festival d'Avignon soit entré dans le calendrier de ce centre pénitentiaire, même si l'été est habituellement une période creuse, marquée par un temps de congé des personnels et une pause des activités culturelles. Juillet devient ainsi un temps ouvert vers l'extérieur, et mobilise les équipes. C'est finalement le mois d'août qui constitue une rupture franche avec un rythme soutenu par les ouvertures et leurs mouvements plus exceptionnels (spectacle en itinérance, atelier théâtre à l'intérieur puis à l'extérieur, permissions de sortir pour assister à des pièces de la programmation).

1.3. Un vécu du temps relatif à la durée de l'emprisonnement

Avec ces deux caractéristiques, un temps contraint et tourné vers la peine, de même que la perspective de réinsertion, il faut citer une autre composante du temps carcéral. Prônant l'idée d'un temps ancré dans le monde social, le rapport des individus au temps est un aspect à ne pas omettre. Aussi, la prison se caractérise par la coexistence de différentes manières d'éprouver le temps ou *le temps qui passe*, en fonction de sa propre peine d'emprisonnement. Si la perception du temps est subjective, notamment dans le cadre d'expériences esthétiques (Ethis, 2006), il faut pouvoir prendre en considération le fait que les détenus ayant un temps de peine long, voire une réclusion criminelle à perpétuité, n'auront pas la même appréhension ou mesure du temps telle que nous le concevons avec les cadres mentaux partagés avec le groupe social d'appartenance, le cas échéant, la société. Comme l'avait souligné Leïla Delannoy dans sa thèse, les perspectives de réinsertion, de même que les activités artistiques et culturelles, seront éprouvées différemment en fonction du temps de peine auquel font face les détenus (Delannoy, 2017). Citant Alfred Gell, Manuela Ivonne Cunha rappelle que le « temps est toujours le même, mais c'est de différentes manières que le temps devient important dans les affaires humaines » (1992 : 315) ». Pour elle, le rapport au temps en prison est multiforme, comporte différents aspects et « varie

en fonction des diverses mises en œuvre par les détenues tout au long de leur incarcération » (Cunha, 1997 : 2). Le rapport au temps dépend de l'avancée de la peine :

« Si les journées restent des unités calendaires importantes en elles-mêmes, leur succession n'est pas notée de façon séquentielle (...). La totalité de la peine n'est pas décomposée en de telles périodes, mais en quarts, en moitiés, en deux tiers. Ces fractions correspondent à des moments à partir desquels les détenues acquièrent la possibilité de faire la demande – au résultat incertain – d'une sortie temporaire, de l'accès à un régime carcéral plus ouvert, d'une liberté conditionnelle » (Cunha, 1997 : 3).

C'est donc un temps contraint, homogène et souvent long auquel les institutions culturelles se confrontent lors de leurs actions en prison. Néanmoins, il existe des espaces où il est possible d'agir : les activités artistiques et culturelles, mais aussi sportives, permettent de transformer une inertie (Delannoy, 2017) en un temps de réappropriation de soi, de son identité et de son corps. Afin de mieux appréhender cette question d'un retour à un temps dit social, nous allons préalablement décrire les composantes caractéristiques du temps festivalier.

2. Le temps festivalier

2.1. Un temps construit autour d'une forme artistique

Au-delà de la question événementielle, et de la récurrence évoquée depuis la festivalisation, la forme festival se caractérise par un polymorphisme. Les festivals se distinguent d'abord par la forme artistique les définissant. Le théâtre, la danse, le cinéma et les musiques actuelles constituent le premier canevas d'appréhension d'un festival culturel s'identifiant au préalable à travers sa programmation. Il existe ensuite des festivals de diverses ampleurs et durées ; ce polymorphisme n'empêche pas d'isoler des composantes temporelles qualifiant la forme festival. Elle se définit à partir de caractéristiques qui renseignent en premier lieu sur sa structure. Les festivals sont des événements localisés spatialement, et plus encore territorialisés, dont le rythme régulier (le plus souvent annuel) les distingue des autres événements. Au-delà de cette récurrence d'une forme événementielle, l'action en jeu et les pratiques des individus autour de cette action contribuent à la dimension exceptionnelle d'un festival :

« L'anthropologue Alessandro Falassi définit la notion de « festival » comme un événement délimité dans le temps, dans l'espace et défini par une action. En festival le temps quotidien est perturbé et suspendu ; les espaces utilisés le sont rarement à l'année pour la même activité que celle – collective – du festival ; et l'action se traduit par une intensification d'activités spéciales telles des spectacles, des fêtes, des concerts, qui ne font généralement pas partie de la vie quotidienne. Lorsque ces trois facteurs interviennent simultanément, la vie « normale » est modifiée par une interruption graduelle ou soudaine qui introduit « un temps hors du temps, une dimension temporelle spéciale consacrée à des activités spéciales » (Falassi, 1987). Il faut y ajouter la récurrence de l'événement » (Malinas, Roth, 2017).

Plus qu'un cadre restreint et délimité, un festival se caractérise par un début et une fin ; un public est alors une communauté temporelle avec une projection. Le travail empirique mené sur plusieurs années, et dans une démarche comparative, permet d'identifier trois aspects temporels spécifiques à cette forme culturelle, amenant par extension à la qualifier de *temps social*.

Comme le temps carcéral, le temps festivalier est construit autour d'un élément de la vie sociale du groupe, le cas échéant, la forme artistique faisant l'identité de l'institution et l'objet de la programmation. Au Festival d'Avignon, elle concerne le spectacle vivant, tout particulièrement le théâtre. Ce tropisme des pratiques vers le théâtre et l'expérience d'une programmation conduit à une réorganisation (temporelle) des activités quotidiennes, voire à une suspension de certaines d'entre elles (Ronström, 2014). Ici, et à l'inverse du temps carcéral, il ne s'agit ni d'un temps long, celui-ci est plutôt circonscrit à l'intérieur d'une période délimitée (de quelques jours à quelques semaines), ni d'un espace géographique restreint (une ville et/ou un lieu précis). À ce titre, une forte concentration de l'activité dans un espace-temps donné confère au rythme festivalier une certaine intensité. À nouveau, il y a dans un festival une alternance entre des *temps forts* (l'expérience artistique) et *faibles* (le quotidien autour de l'expérience de la programmation), qui forment et informent du rythme de chaque festival. Plus encore, les *temps faibles* peuvent aussi être tournés vers l'expérience du festival à travers l'expérience de l'ambiance. En prenant son repas sur une place, en plein air, en allant lire ou se reposer sur les transats des Ateliers de la pensée, les festivaliers conjuguent deux aspects rythmiques de l'expérience du Festival : l'activité du *temps faible* est réalisée dans l'effervescence du *temps fort*.

Bien que l'expérience du Festival d'Avignon soit choisie par les participants, contrairement à l'incarcération qui est subie, il existe au sein du public des difficultés ou des décalages entre deux rythmes, celui impulsé par l'événement et le collectif et celui de chaque festivalier. L'expérience du temps peut effectivement être appréhendée sur le registre de la contrainte (Tabboni, 2006 : 14). Les activités ayant cours durant un festival sont essentiellement tournées vers la programmation. Que cela touche à l'expérience des œuvres, aux rencontres publiques ou aux expositions, les pratiques festivalières sont orientées vers une expérience artistique. Il y a dans le dispositif festivalier un renvoi général à la programmation. Au Festival d'Avignon, bon nombre de débats publics ont pour thématique soit des spectacles, soit des sujets de sociétés où des artistes de l'édition sont invités à intervenir. Il en va de même au Festival de Cannes dans la sélection officielle. Il est également intéressant de constater que, si le temps est profondément ancré dans des dynamiques sociales, le temps naturel participe aussi,

dans une certaine mesure, des structures temporelles de la forme festival à Avignon. Car si l'alternance entre *temps forts* et *faibles* est opérante, l'alternance entre jour et nuit a toute sa place dans l'appréhension de ces structures temporelles au regard de l'importance du plein air et de la volonté de créer un dialogue entre le théâtre, le public et les « étoiles ».

2.2. Une hétérogénéité des temps spectatoriels

Dans le cadre de sa programmation, le Festival d'Avignon accueille des créations portées par des artistes venant du monde entier. Découverte et expérimentation sont deux fondamentaux qualifiant son positionnement artistique, de même que le rapport du public envers l'institution. Parmi les impulsions les plus pérennes à la pratique festivalière à Avignon, on compte la découverte, pour être ensuite dans une posture de médiation et de partage de ses découvertes au sein de différents cadres de sociabilité (Ethis, 2003).

La dimension d'expérimentation se traduit notamment par des choix de mise en scène ou d'écriture, mais l'expérience de la durée est aussi partie prenante de cette expérimentation collective. Si les festivals de musiques actuelles tendent à des durées de concerts relativement standardisées, variant quelquefois pour les têtes d'affiche, cela est moins le cas pour le théâtre et la danse. Même si les propositions chorégraphiques sont la majeure partie du temps plus courtes, la programmation du Festival d'Avignon comprend une forte hétérogénéité quant aux temps spectatoriels, ici objectifs et mesurables. Le public peut choisir des *formes courtes* (inférieures à une heure), des *durées moyennes* (inférieures à trois heures), des *durées longues* (entre trois et sept heures) ainsi que des *pièces fleuve* de plus de douze heures. Cet aspect s'opposerait d'ailleurs au calibrage en termes de durée de la plupart des activités ayant lieu en détention, pour des raisons d'organisation générales des établissements et de synchronisation des différents quartiers de l'établissement, au regard du personnel de surveillance disponible.

2.3. Synchronie des acteurs en présence

L'hétérogénéité des temps spectatoriels n'est pas contradictoire avec la synchronisation des participants. Les observations sur le terrain festivalier mènent au constat que l'organisation du temps se traduit, pour le public, par un rythme festivalier prenant la forme d'une synchronie temporelle et sociale : « être ensemble sur un même tempo » (Roth, 2014 : 93) ; le tempo étant celui de la programmation, qui comprend les spectacles et les débats, mais aussi celui que le

public impulse par sa participation. Il y a un « sentiment d'exister plus fort » (Flahault, 2002) car le public se rassemble pour partager quelque chose de commun ; dans le cas d'Avignon, la culture et le goût du théâtre. Cette disponibilité et cet engagement pour une pratique culturelle dans le temps des carrières de spectateurs participe à la formation de valeurs, car « 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* » (Ethis, 2003 : 12).

La synthèse des développements du deuxième chapitre sur la forme festival, et ceux ayant plus spécifiquement concernés le Festival d'Avignon dans le troisième, conduisent à prêter plus d'attention à une proposition conceptuelle de Benjamin Pradel. Travaillant sur les rythmes et les rendez-vous collectifs, il définit une typologie de synchronisations dans le champ social. Parmi elle, la *synchronisation institutionnelle indicative* constitue un cadre pour appréhender l'aspect temporel de la forme festival touchant à la synchronisation :

« Les synchronisations institutionnelles indicatives sont provoquées par une actualisation des symboles du temps et de l'espace qui repose sur l'organisation et la programmation des activités et des usages attendus durant ce moment et sur cet espace. Elles relèvent d'une proposition, portée par une institution organisatrice, de rassemblement dans d'un espace-temps rattaché à une fonction, un lieu-moment qui circonscrit à la fois l'étendue, la durée et l'usage. Elles sont temporaires par définition, c'est-à-dire bornées dans le temps et débitrices de la souveraineté temporelle des individus à organiser leurs activités en fonction des indications données » (Pradel, 2010 : 161).

L'énumération des qualités de la synchronisation institutionnelle indicative renvoie à plusieurs égards aux caractéristiques de la forme festival à Avignon : l'institution organisatrice est aisément identifiée, de même que l'espace-temps (Avignon en juillet) et des lieux-moments (le ciel, la pierre, la nuit). L'impulsion institutionnelle n'est pas coupée des pratiques des individus, elle propose en outre un cadre où peuvent se déployer plusieurs organisations et rapports (temporels) à l'événement, voire à l'institution, d'où, notamment, son « mode indicatif » vis-à-vis de l'activité sociale (Pradel, 2010 : 161). Le concept de synchronisation institutionnelle indicative accorde aussi à l'activité sociale ses différentes colorations et formes d'engagements, une approche ne confondant pas synchronisation et homogénéisation :

« La concentration sociale, la coprésence, le vivre ensemble représentent selon nous une activité sociale en soi qui peut être organisée politiquement. Ainsi, derrière les fonctions supports du rassemblement, souvent ludiques et récréatives, il existe avant tout une proposition de participation à la vie d'un groupe ou à celle de la Cité, une mise en forme du collectif et du corps social dans la durée, qu'il nous semble pertinent de traiter sous le terme de « rendez-vous » » (Pradel, 2010 : 161).

À ce titre, l'auteur conclue que le « succès de la rencontre repose sur le libre arbitre individuel et le choix fait par l'acteur social de prendre part, ou pas, à une situation de coprésence de grande ampleur » (Pradel, 2010 : 161). D'un autre côté, cette conception de l'expérience collective touche principalement à la sphère dite des loisirs, entendue au sens large, qui se situent dans des périodes peu contraintes temporellement. Ces moments de fête ou de rassemblement participeraient de la production de ce que Benjamin Pradel nomme des « rendez-vous collectifs » qui, néanmoins, ne constituent pas l'équivalent d'un festival.

3. Le rapport au temps des professionnels des institutions festivalière et carcérale

La connaissance de chaque temporalité passe également par l'entretien direct auprès des personnes vivant, et faisant vivre le partenariat et avec lui, l'atelier théâtre. Aussi, nous sommes-nous entretenue avec plusieurs membres de la chaîne de coopération du projet, entre l'automne 2017 et le printemps 2019. Cette mise en relation paraît d'autant plus importante que si les caractéristiques temporelles identifiées apparaissent dissemblables, la structure des activités des professionnels l'est aussi. Malgré l'hétérogénéité de ces champs, les discours pointent des similarités en termes de difficultés, de projections ou encore de relations.

Avant même la question de l'engagement des personnes détenues, presque tous les problèmes, réels ou potentiels, sont d'ordre temporel. La CPIP du projet confie ainsi que « la culture, souvent, est un domaine qui est un peu fuit car c'est un domaine qui est extrêmement, et je pèse mes mots, chronophage. Il prend un temps absolument gigantesque, et qu'on ne peut pas récupérer, c'est-à-dire qu'on n'a pas forcément le luxe d'avoir des décharges de dossier puisque, qui dit décharge de dossier, dit charge pour les autres. Et donc, ce n'est pas par manque d'intérêt pour la culture, mais souvent les gens se disent « mais si je prends la culture, je n'aurais plus le temps de faire rien d'autre »¹⁴⁶. L'activité du SPIP n'est effectivement pas focalisée sur la culture. Selon son directeur du Vaucluse, Éric Lamboley, le parcours de détention dans son ensemble fait l'objet de ses missions, avec la centralité de la réinsertion et la prévention de la récidive. La CPIP liste, en cascade et non exhaustivement, les besoins de tels projets : « quand on fait venir quelqu'un pour un spectacle, il faut faire des demandes d'autorisation d'entrée, il faut faire des demandes d'entrée de matériel ou de véhicules, il faut faire des affiches, il faut récolter des candidatures de personnes incarcérées, donc ça, ça prend du temps. Il faut, en amont de tout ça, assister aux réunions pour caler les dates, quels

¹⁴⁶ Extrait de l'entretien avec Lucie Morillas-Lopes.

spectacles, qu'est-ce qu'on nous propose ; donc les réunions avec les partenaires culturels. Et puis le jour-j, aider par exemple la troupe de spectacle à décharger le camion, à installer le matériel, manger avec eux, parce que c'est plus convivial »¹⁴⁷. Les procédures administratives accompagnent systématiquement toute action, non sans freiner une dynamique et le mot « chronophage » revient à plusieurs reprises dans les discours des professionnels. Le second aspect de cette longueur du temps s'appréhende aussi dans la construction de la relation de confiance sur plusieurs années, entre différentes instances (établissement, SPIP, partenaires culturel, juges d'application des peines, magistrats, DISP, etc.). Le projet est qualifié d'évolutif et se réinvente « pas à pas » (propos rapportés).

La relation de confiance et l'implication sont aussi significatives pour les surveillants pénitentiaires : il existe une dépendance vis-à-vis d'eux quant à l'accès aux activités, et à l'accès en heure. Lors de notre observation mi-mai 2019, un des participants est arrivé avec 45 minutes de retard : un surveillant lui aurait demandé de rester plus longtemps que prévu à la buanderie où il travaille, sacrifiant alors un temps de répétition déjà réduit. Au regard des échanges pendant l'atelier, ce n'était pas la première fois qu'une telle situation survenait (propos rapportés). Mais d'une manière générale ; il existe une « coopération » de la part de surveillants afin que l'atelier se fasse dans les meilleures conditions. D'ailleurs, à l'issue de l'atelier, des surveillants ont demandé au Festival s'il était possible d'avoir des places pour le spectacle.

Au-delà des modes d'organisation et du temps nécessaire à la mise en œuvre de ces actions à l'échelle institutionnelle, le temps est aussi source de préoccupations à l'échelle du projet. Les moments de répétition sont précieux, dedans comme dehors. Les deux heures ne sont pas entièrement utilisées pour travailler : il y a un temps d'échange sur le quotidien, des demandes au CPIP présent sur des démarches, voire des permissions de sortir. Ce temps de répétition est fragmenté et se fait dans un dispositif bien défini par l'administration pénitentiaire. Le cas des répétitions à l'extérieur est ainsi chaque année complexe. Celui des représentations l'est aussi : toute l'activité liée au théâtre se concentre sur quelques jours (itinérance, spectacle dedans et dehors). Au contact de la dynamique festivalière, le temps carcéral connaît tensions et distensions : il s'accélère et ralentit successivement. Il s'accélère pour les sorties et les représentations comprenant des dispositifs d'organisation lourds, puis se fige ou retrouve son inertie (Delannoy, 2017) en fin de journée, puis en fin de Festival. Le mois d'août est, d'après nos enquêtes professionnelles, difficile à gérer : c'est un arrêt brutal qui suit une période

¹⁴⁷ Extrait de l'entretien avec Lucie Morillas-Lopes.

d'effervescence exceptionnelle. Il n'y a pas d'activité particulière sur cette période. Selon Fabienne Gontiers, même si l'équipe du projet donnait aux comédiens-détenus des textes de théâtre à lire, « le temps de la détention reprend ses droits »¹⁴⁸.

Le temps, ses contraintes et ses structures, s'appréhende aussi depuis l'espace. Comme l'ont montré de nombreuses recherches, dont celles de Michel Foucault dans *Surveiller et punir*, le milieu carcéral, établi dans un espace, signifie en permanence la surveillance (i.e. le Panoptique¹⁴⁹). Malgré des efforts d'humanisation de ses conditions, l'espace carcéral est aussi le signe de l'oubli de l'accès à la culture. L'architecture des prisons ne comprend pas de lieux aisément appropriables pour un projet artistique : comme le rappelait Éric Lamboley, l'atelier théâtre a lieu dans un gymnase et non dans une salle adaptée, même pour recevoir un public.

C. Retrouver une expérience partagée avec la société ?

Ce dialogue entre festivals et prisons constitue ici moins une analyse d'une expérience d'EAC qu'un déplacement pour appréhender la forme festival à Avignon, son adresse et son empreinte dans des parcours de vie, différents de ceux du grand public. Il s'agit d'interroger le Festival comme *temps social*, suivant ce qu'il permet pour des personnes détenues engagées dans une expérience artistique. Au reste, il n'est pas envisageable de parler à leur place ; nous avons eu plusieurs chances d'accès, mais dans un temps de recherche resserré. Une étude dédiée à cette expérience passerait par un dispositif d'enquête sur plusieurs années, suivant des séances de travail du groupe de l'atelier dans la durée, à différents états d'avancements. L'entrée choisie semble préférable afin de parler le moins possible à la place des personnes détenues lorsque leur parole comme matière première n'est pas récoltée. Une enquête sur ces publics couramment nommés « empêchés » serait un projet à part entière qui gagnerait à être soutenu. L'observation et les échanges avec les comédiens de cet atelier rendent saillants les potentialités, les difficultés et les succès des adresses par l'art, et leur place dans la reconstruction de soi, la réinsertion et la prévention de la récidive. Entendre un comédien-détenu se plaindre à la sortie de l'atelier auprès de personnes du Festival d'un manque d'engagement et de rigueur de quelques membres du groupe rend encore plus pressant ce besoin d'attention envers la pratique d'un art en prison, la rencontre avec des œuvres et des artistes : « ils ne comprennent pas que ce texte parle de chose grave, on ne peut pas rigoler » (propos rapportés).

¹⁴⁸ Extrait de l'entretien avec Fabienne Gontiers et Lucie Morillas-Lopes.

¹⁴⁹ « Le Panoptique est devenu autour des années 1830-1840 le programme architectural de la plupart des projets de prison » qui permet une surveillance générale (Foucault, 1975 : 289).

Compte tenu du prisme temporel qui est le notre, un ensemble de préoccupations jalonnent notre réflexion : la possible (re)construction identitaire dans un temps long ou la requalification (contextualisée) du rôle de détenu à comédien, le lien entre carrière de spectateur et parcours de détention, etc. L'idée de temps cristallise en elle-même des enjeux touchant à des dynamiques communicationnelles. Ainsi, lorsqu'est mobilisée la notion de *temps social*, il s'agit de faire référence à des organisations et des dynamiques collectives laissant également place à l'autonomie relative des membres du groupe. Il se construit et s'éprouve autour d'une chose commune entre les individus, convoquant aussi une synchronisation des pratiques.

1. Retrouver des dynamiques sociales extra-pénitentiaires

1.1. Le choix, une qualité du temps social

Au vu des caractéristiques temporelles de la prison, il pourrait être envisageable d'appréhender ce temps carcéral comme un *temps social* dans la mesure où une part conséquente des structures temporelles de l'institution pénale est au service de fonctions précises, pour organiser et réguler le déroulement de la vie. En revanche, si un aspect structurant et normatif du temps est prégnant dans ce milieu, l'autonomie des personnes détenues s'y trouve être non seulement relative, mais aussi fragile. En cela, il n'est pas adéquat de parler de *temps social* concernant l'institution pénitentiaire. Pour être pleinement qualifié de social, le temps doit effectivement être « constitué de normes qui traduisent les structures conçues et les choix opérés par les individus appartenant à des sociétés historiques différentes, face à l'expérience du devenir continu de toute chose, qui caractérise l'homme et le constitue » (Tabboni, 2006 : 23) :

« Le temps n'est pas que l'origine de l'ordre social dans lequel nous organisons notre vie : il est aussi lié au choix que chaque acteur opère dans une situation définie d'abord par sa limite. En considérant le temps uniquement comme norme, nous ne serions pas à même de comprendre pour quelles raisons les conceptions du temps changent historiquement et comme il se fait que, face à la même contrainte temporelle, chaque individu opère un choix qui lui reste personnel » (Tabboni, 2006 : 56).

La question du choix a ici toute son importance : pour être social, le temps ne peut pas seulement être une norme indépassable par l'individu. Prendre part à la dynamique du Festival comme public du spectacle de l'atelier, du spectacle itinérant ou dans le cadre d'une permission de sortir constitue un espace de choix. Il n'y a pas de caractère d'imposition par le SPIP ou l'établissement à participer à ces événements. Parfois, il est possible que l'on propose plus directement une activité, mais rien n'oblige la personne à s'y rendre : les détenus s'inscrivent aux représentations ou à l'atelier si elles le souhaitent. Il existe néanmoins une part de cooptation entre les comédiens-détenus déjà inscrits à l'atelier, et une vérification du dossier par

l'administration, pour ne pas fragiliser le groupe et le projet. D'après nos enquêtes du SPIP et de l'établissement, une telle construction reste spécifique au théâtre.

Dans le cadre d'une pratique normale du Festival, pour une personne n'étant pas placée sous main de justice, un festivalier compose sa propre partition au regard de ses envies et contraintes : il sélectionne des pièces, des rencontres, des débats. Le partenariat entre le centre pénitentiaire du Pontet et le Festival d'Avignon apporte dès lors une occasion à des personnes détenues d'avoir le choix d'aller voir, ou de ne pas aller voir, des pièces de la programmation. Si choisir la possibilité d'être festivalier devient possible, cela doit être recontextualisé dans un certain cadre d'expérience : s'ils ont ce choix, ils n'ont en revanche pas les mêmes que le grand public ; certains n'étant pas éligibles à ces dispositifs au regard de leur dossier.

Depuis l'élan à la fois citoyen et institutionnalisé de l'humanisation des prisons, de nombreuses critiques négatives visent les activités artistiques et culturelles en détention. Qualifiées de simples occupations d'un temps vide, elles sont décriées comme étant contraires à une conception uniquement punitive de la prison, abandonnant l'idée de réinsertion. D'ailleurs, si le temps de l'emprisonnement peut effectivement être perçu comme un vide, il n'est pas moins inscrit dans un espace saturé (surpopulation, bruit, etc.). Notre démarche empirique a conduit à des observations contraires à cette vision et cette idéologie de la prison, qui consiste à postuler que les activités culturelles en détention ne sont ni utiles, ni en adéquation avec les fonctions de l'institution pénale. Certes, il existe de grands écarts en termes de réception de ces projets artistiques (rejets, indifférence, appréciation, engagement), et il « est utopique de penser qu'un détenu puisse devenir complètement loyal à l'égard de l'institution carcérale » (Fabiani, 1995 : 131). L'observation d'une répétition a permis de toucher du doigt cette hétérogénéité des motivations et des implications au sein de l'atelier : ce n'est pas parce que le projet artistique est conséquent et connaît un succès que son déroulement au quotidien est sans entraves. Au contraire, les comédiens comme les équipes jonglent avec une myriade de contraintes, à commencer par les autorisations de sorties, mais aussi les libérations, de bonnes nouvelles qui engagent des réorganisations. Les enquêtes de l'administration, comme des recherches sur la culture en prison, tendent toutefois à souligner que ces activités conduites sur plusieurs années participent de la pacification d'une partie des relations entre personnes détenues. Une reconnaissance s'opère d'ailleurs au sein de la population carcérale à partir des activités culturelles : les participants de l'atelier arts plastiques sont parfois appelés les « artistes » et ceux de l'atelier théâtre les « acteurs » (propos rapportés) par les autres détenus.

1.2. Une place dans une chaîne de coopération artistique

Le partenariat entre le Festival et la prison du Pontet génère un cadre d'expérience associant des personnes détenues, en tant que spectateurs et participants, à un événement dépassant le seul contexte carcéral. Les individus en détention agissent au-delà du rôle social par lequel ils sont définis une fois écroués. L'incarcération isole les individus du reste de la société et ses dynamiques collectives. À travers une expérience spectatorielle et/ou artistique, les publics et les comédiens de cet établissement acquièrent de nouveaux rôles sociaux, devenant aussi des parties prenantes de la chaîne de coopération (Becker, 1988) du Festival d'Avignon. Une participation, théâtrale ou spectatorielle, concourt à une resynchronisation avec l'extérieur à travers une pratique culturelle partagée, d'autant plus quand il s'agit de créations liées à des problématiques contemporaines. Elle permet en parallèle l'apprentissage de conventions, celles *d'être public, d'être festivalier*, ou encore de domestiquer son corps le temps d'une représentation : « le public se familiarise avec des conventions par l'expérience directe, par la rencontre avec l'œuvre et, souvent, par des échanges avec autrui à son propos » (Becker, 1988 : 86). Pour les comédiens-détenus, cet apprentissage des conventions apparaît : certains ont appris à dissocier les répétitions (italienne, allemande, générale)¹⁵⁰. Lors de notre observation, l'un des comédiens a ainsi expliqué à d'autres personnes, dont la CPIP, ce qu'est une allemande. Un autre événement a retenu notre attention : au lancement d'un filage de l'atelier, les comédiens-détenus attendaient comme feu vert non pas les trois coups, archétype au théâtre, mais les *trompettes du Festival*, entonnées par Enzo Verdet. Les comédiens disaient attendre « la musique » : il y a là une imprégnation du Festival comme expérience esthétique à part entière.

Pour les comédien-détenus, l'acquisition d'un nouveau rôle social est associée à un apprentissage et une mise en pratique de conventions artistiques avec le temps, de répétition par exemple, mais aussi à un travail sur le corps. D'après nos enquêtes, il y a un changement notable dans la posture pendant le jeu : les comédiens se redressent. Plus généralement, ils doivent (ré)apprendre des « techniques du corps » (Mauss, 1934) et accepter de dépasser les conventions de présentation de soi (Goffman, 1973) propres à la prison. À titre d'exemple, Véronique Matignon indiquait que pour la représentation de *Prométhée enchaîné*, un des comédiens-détenus devait se coucher au sol devant un autre détenu, ce qui, dans le langage non-verbal propre à la prison, est une marque de faiblesse. Il en va de même pour la distribution de rôles de femmes

¹⁵⁰ Une étude relative à la participation à des temps de formation aux métiers de régie serait également importante. Les personnes détenues de Rennes-Vezin y ont été initiées dans le cadre du projet avec les Trans Musicales, de même que ceux du Pontet avec l'ISTS.

qui s'est *in fine* avérée moins problématique dès l'explication du contexte (au temps de Shakespeare, des hommes jouaient des rôles de femmes), mais aussi de la portée du texte dans lequel les personnes détenues peuvent se reconnaître : dans *Antigone* ou *Hamlet*, la justice est questionnée à travers les histoires de ces personnages éponymes.

L'image d'une chaîne de coopération prend son sens à plusieurs niveaux. Par la présence du public d'abord, lors de la représentation du spectacle itinérant à l'intérieur, ou celle de l'atelier, faisant effectivement d'elles des spectacles : le public est une composante essentielle d'une œuvre. Ensuite, parce que des comédiens-détenus dépend la réussite de la représentation. L'institutionnalisation du partenariat pose la question de la construction d'une relation avec le Festival d'Avignon en tant qu'institution et événement auquel ils deviennent associés comme artistes. Cela fait appel à une pratique artistique dans la durée, à partir d'un engagement corporel et intellectuel, mais aussi d'un engagement qui devient peu à peu professionnel : des dates de représentations sont inscrites dans un programme et font partie des réservations possibles pour le grand public. Afin de pouvoir honorer cet engagement et bénéficier de leur permission de sortir, les comédiens-détenus doivent faire preuve d'un comportement exemplaire : le travail sur soi se conjugue avec la solidarité vis-à-vis du groupe, et les incidences d'une attitude impactent non seulement le dossier du détenu, mais aussi la viabilité du projet artistique, voire même de l'atelier. Pour Howard Becker, l'artiste est « au centre d'un réseau de coopération dont tous les acteurs accomplissent un travail indispensable à l'aboutissement de l'œuvre. Chaque fois que l'artiste dépend d'autres personnes, il y a une chaîne de coopération » (Becker, 1988 : 49). Les comédiens-détenus sont à la fois les artistes de la production artistique, dépendant donc d'autres acteurs formant la chaîne de coopération (Festival d'Avignon, direction de l'établissement, SPIP, juges d'application des peines, surveillants, public), en même temps qu'ils sont eux-mêmes partie prenante de la chaîne de coopération à travers leur engagement et leur bonne conduite dont dépendent la pérennité et la faisabilité de la représentation.

1.3. *Changements de perspectives ?*

Le partenariat entre le Festival et le centre pénitentiaire Avignon – Le Pontet est progressivement identifié comme une action artistique à part entière. S'il n'est pas signalé dans les programmes avant 2013, soit la première période du partenariat, il apparaît dans celui de 2014 à deux endroits : dans la liste des partenaires et dans le descriptif des lieux et dates du spectacle en itinérance. Il apparaît ensuite plus explicitement en 2015 et 2016 dans la section

« Hors les murs » de la partie « Actions ». En 2017, même si le spectacle n'est pas encore payant, la jauge réduite oblige à un tirage au sort pour le grand public, une page spectacle est dédiée au travail mené avec les comédiens-détenus au même titre que les autres propositions de l'édition. Dans plusieurs de ses interventions publiques¹⁵¹, Olivier Py déclare que cet atelier théâtre n'est pas une action socioculturelle, chose qu'il dit ne pas savoir faire comme les professionnels de ce secteur, mais un projet artistique. Durant une séance de l'atelier, un comédien s'adresse à Enzo Verdet, partageant sa difficulté à faire ce qui lui est demandé. Il répond à cela qu'il n'est pas là pour « faire simple » et ajoute : « si je te le demande, c'est que je sais que tu peux le faire » (propos rapportés). Pour la CPIP du projet, le « théâtre est quand même quelque chose qui expose et qui permet aussi aux personnes d'être revalorisées »¹⁵². Au-delà de l'accueil du public et ses applaudissements, l'atelier se termine sur des retours personnalisés, mettant l'accent sur les singularités, les efforts, les difficultés de chacun. Cette revalorisation est aussi significative dans la sphère intime, certains proches venant assister à une représentation à l'extérieur : il devient possible de présenter une autre facette de soi, de faire valoir une rigueur dans un parcours d'exécution de peine et, à travers un texte, de montrer un cheminement intellectuel. Dans le cadre d'interviews, des comédiens de l'atelier expliquent ainsi le sens qu'ils trouvaient dans *Hamlet* et *Antigone*.

Quant à l'itinérance, la prison du Pontet ne devient pas exactement un lieu de la programmation comme les autres dans la mesure où il ne peut pas être ouvert au grand public, il nécessite des autorisations d'accès et les publics présents ne peuvent circuler librement. Pour autant, elle est institutionnellement reconnue comme l'un des lieux de la démarche de décentralisation du centre vers la périphérie d'Avignon. Il serait donc incorrect de parler d'une normalisation de l'espace carcéral dans la programmation. Malgré l'existence de ce partenariat et la volonté partagée des équipes de travailler ensemble en maintenant cette relation, ce lieu reste un établissement carcéral, donc partiellement en dehors de la société. La collaboration des équipes de chaque institution est avant tout un équilibre entre deux organisations et deux temporalités fortement dissemblables (Barbier et Saurier, 2016). L'enquête *Lire en prison* décrit ce contexte de coopération basé « à la fois sur la reconnaissance réciproque des domaines de compétence et sur la qualité des relations de personne à personne : elle est donc par essence fragile, et peut être modifiée d'un moment à l'autre par la réaffectation de personnels ou par le surgissement de tensions liées à la situation dans la prison » (Fabiani, 1995 : 102).

¹⁵¹ Ses présentations de la programmation d'une édition à l'Université d'Avignon ou encore la rencontre « Théâtres en prison » le 16 juillet 2018.

¹⁵² Extrait de l'entretien avec Lucie Morillas-Lopes.

L'une des interactions nous ayant le plus marquée est intervenue à l'issue de la répétition, en sortant du quartier socio-éducatif, durant un échange informel entre un comédien expérimenté de l'atelier et les membres du Festival présents ce jour. Ces derniers le rassuraient sur le fait que tous les niveaux d'engagements ne peuvent pas être identiques, et qu'il est normal que l'atelier soit un temps où certains détenus, moins impliqués, soient distraits. Le comédien détenu rappelant la charge de travail dit alors à propos du Festival : « C'est dans un mois et demi, c'est demain ! » (propos rapportés). Cette réaction nous semble en résonance avec l'idée de retour à un *temps social* (en pesant nos mots) en même temps qu'elle montre bien que la pratique de l'art ne concerne et ne touche pas tous les individus de la même façon ; c'est aussi le cas au sein d'autres contextes extra-carcéraux.

Il n'est ainsi pas envisageable de qualifier la structure de l'institution pénitentiaire de *temps social* dans la mesure où elle n'accorde que peu de place aux individualités et aux choix. Le SPIP reste une des instances dédiées à cette dimension individuelle. Néanmoins, cet espace de la société, et son architecture temporelle, constitue un lieu de questionnements sur le *temps social* pour deux grandes raisons. D'abord parce que ce niveau de contraintes rend saillantes des caractéristiques que l'on pense *aller de soi* à l'extérieur. Or, c'est en interrogeant ces écarts qu'il devient possible de prendre la mesure des vraies structures temporelles, de leur relief et leur portée communicationnelle et symbolique. Ensuite, parce que la rencontre de ces institutions engage à penser autrement les empreintes de la culture dans des parcours de vie.

2. L'expérience du théâtre, une seconde rupture biographique ?

2.1. L'incarcération comme événement de rupture biographique

Séparant l'individu de la société et l'astreignant à une privation de liberté, la détention constitue une rupture biographique. Elle représente « une rupture brutale avec un état antérieur (...) susceptible de modifier de façon significative des pratiques qui se trouvent soudain décontextualisées et coupées du cadre social dans lequel elles s'exercent habituellement » (Fabiani, 1995 : 139). L'emprisonnement est non seulement marqué par l'attribution d'un rôle social majeur déjà évoqué, celui de détenu, voire de délinquant, mais aussi par un nouveau mode de présentation de soi qui dépend grandement de l'institution pénale :

« (...) l'entrée de l'individu dans l'univers judiciaire qui trouve sa matérialisation dans l'incarcération correspond à la constitution d'un personnage dont il est parlé, sur lequel il est abondamment écrit, et qui fait l'objet de multiples analyses et évaluations (...). Ces récits de vie prennent un relief particulier à certains moments de l'existence du détenu (procès, passage

devant le centre national d'observation après la condamnation en particulier) : mais ils constituent une constante dans sa carrière carcérale » (Fabiani, 1995 : 149).

L'incarcération s'accompagne de conditions de détention difficiles, parfois déshumanisantes, peu favorables à la concentration et la réflexivité. La réhabilitation par la peine est entravée par les difficultés de l'institution pénitentiaire comme la surpopulation et le manque de moyens. Une étude approfondie pourrait explorer l'hypothèse selon laquelle la participation à cet atelier théâtre constituerait une seconde rupture biographique, dans la mesure où elle replacerait les personnes détenues dans une dynamique collective, mais aussi exceptionnelle en termes de cadre et d'engagement, et avec elle, selon nos enquêtés, des émotions particulières lorsque le projet se concrétise. D'ailleurs bien qu'ils soient assujettis à une privation de liberté, les comédiens-détenus se saisissent d'une parole relevant d'un idéal de liberté d'expression, mais aussi de citoyenneté. Les articles de presse diffusés en juillet 2017 font part, pour les comédiens-détenus, d'un retour à la parole de même qu'un retour à des conditions plus humaines¹⁵³. Une seconde rupture biographique s'appréhende moins à partir de la pratique artistique, théâtrale ou non (que nous ne pouvons évaluer à l'aune de nos données disponibles), que de la sortie de l'enceinte de la prison pour aller dans un lieu indépendant du monde carcéral.

2.2. *Entrée et sorties*

Cette expérience artistique est en rupture avec la détention pour plusieurs raisons. Il y a d'abord l'acquisition d'un nouveau rôle social, certes temporaire, mais valorisant pour ces comédiens-détenus. Par la sortie de l'enceinte de la prison ensuite, dans la mesure où ce type de permission n'est pas aisément accordée, d'autant plus qu'elle est répétée et médiatisée. Ces permissions sont le signe d'une confiance institutionnelle en un individu mis à l'écart de la société, surtout quand il s'agit d'un retour répété dans un espace social aussi singulier qu'un festival, un espace public dense, à ciel ouvert. Parler de *rupture biographique* permet de décrire un mode de relation basé sur une confiance explicite de l'administration envers les comédiens-détenus, habituellement peu affirmé, en témoignent les mesures sécuritaires ou les demandes de permissions refusées. La confiance et la liberté artistique accordées par l'institution pénitentiaire au Festival confèrent à l'atelier théâtre la dimension artistique ambitionnée dans la mesure où « pour constituer un monde explicitement fondé sur la réalisation d'objets ou de manifestations

¹⁵³ De plus, le théâtre est associé à une forme dite républicaine (chapitre 1). Depuis ces dynamiques sociales émanant d'abord de la société civile, le théâtre est appréhendé comme un art soutenant l'éducation, l'émancipation et la formation du citoyen : prendre la parole dans ce cadre, à travers des classiques, pose naturellement des questions en termes de rupture biographique.

qualifiés d'artistiques, les gens doivent jouir d'une liberté politique et économique suffisante, ce qui n'est pas le cas dans toutes les sociétés » (Becker, 1988 : 62). La complexité inhérente au milieu carcéral nous oblige cependant, plus qu'ailleurs, à considérer le pacte entre détenus et institutions, pénitentiaire ou culturelle, avec la fragilité le caractérisant :

« (...) quel que soit le scepticisme qui accueille généralement tous les discours sur la réhabilitation par la peine, la croyance perdure selon laquelle des détenus pourraient être profondément transformés par l'expérience carcérale. La thématique de la conversion par la culture occupe une place de choix dans ces représentations. Cette croyance rejoint évidemment le désir secret de tous ceux qui, dans l'univers de l'action culturelle, entendent s'affranchir des conclusions à leurs yeux trop désenchantées de la sociologie de l'éducation et de la culture » (Fabiani, 1995, 160).

Il ne s'agit ni de définir les contours d'une coopération entre les personnes détenues participant à ces dispositifs artistiques et l'institution pénitentiaire, ni de raisonner en termes de réussite ou de rejet de ces dispositifs. Il est plutôt question de reconnaître un réservoir de potentialités à travers des rencontres artistiques et des carrières de spectateurs détenus, ainsi que l'aspect disruptif de l'expérience artistique dans ces parcours de détention pour des raisons tant pratiques que symboliques. D'ailleurs, l'écho de la notion de *rupture biographique* est également perceptible dans les retours faits à propos de cette expérience. Le terme de « fierté » est l'un des mots partagés entre l'institution carcérale et les participants à l'atelier théâtre ; il prend un sens affirmé quand on sait que les familles assistent à une représentation à l'extérieur.

Passer en revue des articles et des prises de paroles se rapportant au projet montre un univers sémantique en rupture avec le vocable de la délinquance, de la peine, en bref, ce qui relève de *l'étiquetage* (Goffman, Becker), pour privilégier l'idée de parole, de liberté ou d'humanité (même si un vocabulaire archétypal reste présent « barreaux », « évaison »). Le cadre du Festival d'Avignon est privilégié pour l'émergence de tels discours. Les valeurs revendiquées par l'institution et le public sont, ou se rapprochent le plus souvent, des idéaux de gauche dits progressistes. Du côté institutionnel, cela reste explicite ; au-delà de l'héritage vilarien, pensons aux thématiques des débats publics et aux partenariats (Amnesty International, SOS Méditerranée, Licra, *Médiapart*, etc.).

2.3. *Sorties et entrée*

L'idée d'une seconde *rupture biographique* se mesure aussi à partir de la fin de l'expérience, autrement dit lorsqu'une édition se termine. Pour chacun de nos enquêtés professionnels, les semaines suivant les représentations sont difficiles à vivre pour les comédiens-détenus. Ces

derniers passent effectivement d'une exposition valorisante et d'une effervescence à l'extérieur de la prison à un rythme uniforme, à nouveau tourné vers la peine et leur statut de détenu. Plus encore, le mois d'août est une période particulièrement creuse, sans les activités culturelles qui rythment l'année, avec une période de congés pour les personnels de l'administration, de surveillance et du SPIP. Pour les comédiens-détenus, cet intervalle fait le plus souvent l'objet d'un accompagnement préalable avec un envoi de textes de théâtre, de photos des représentations ou encore de correspondance au mois d'août.

Des entretiens avec les personnes détenues, en dehors du contexte de l'émulation des représentations, permettraient d'aborder leur perception du temps dans un processus allant de la préparation jusqu'à la représentation, et de voir s'ils se sont ou non eux-mêmes sentis coupés du temps de la prison. En effet, la « manière dont on détermine couramment le temps repose (...) sur notre capacité à mettre en relation entre eux divers aspects du flux continu des événements au milieu desquels l'on vit et dont on fait nous-mêmes partie » (Ethis, 2006 : 11). C'est aussi pourquoi la notion de *rupture biographique* est partie prenante de notre réflexion : l'incarcération constitue un événement de rupture radical, une phase liminaire à un parcours de détention auquel les personnes détenues devront se confronter dans la durée, qu'ils devront investir en vue de se reconstruire et préparer leur sortie. Pour Roger Odin, l'énonciation est une « expérience essentielle du sujet » (Odin, 2006 : 82), il importerait alors d'explorer par la parole des personnes détenues sur ce rapport au temps comme rupture, comme resynchronisation avec la société ou encore comme une parenthèse.

D. Le public, une communauté temporelle ? Le temps social au Festival d'Avignon

1. Le rythme comme caractéristique de la forme festival à Avignon

Le rythme se définit à partir de l'alternance entre au moins deux qualités du temps. Nous avons préalablement parlé de *temps forts et faibles* – à partir du dialogue entre temps *sacré* et *profane* théorisé par Durkheim en vue de qualifier la vie sociale de sociétés primitives – pour appréhender les pratiques festivières et les resituer au sein de leurs dynamiques collectives. Partant de la rencontre avec la prison du Pontet, notamment le cadre de l'atelier théâtre, nous avons également fait valoir une alternance entre un temps dédié à la peine et un autre tourné vers soi comme être social ; un temps où le choix est en somme réacquis. Le contraste avec le milieu carcéral renforce l'importance du rythme dans les pratiques culturelles. En effet, l'alternance entre des *temps forts et faibles* se conjugue avec un autre contexte : celui d'un temps

libre, voire vide, qui devient un temps plein. Le Festival d'Avignon peut être appréhendé comme un *temps social* dans la mesure où la participation relève de choix, eux-mêmes liés à des valeurs partagées autour d'une pratique culturelle commune. Pour Simonetta Tabboni, alors « que le temps mathématique est « vide », le temps social contient les valeurs, les habitudes, les intérêts et les événements qui sont les plus profondément significatifs pour la société » (Tabboni, 2006 : 30). Les attentes des enquêtés du Festival permettent de prendre cette mesure.

Extrait entretien E33 FDA17 (H/Paris/Metteur en scène/3 venues au Festival) :

E33 (1). De découvrir des spectacles, d'apprendre des choses. C'est vrai que j'aime bien, quand je sors d'un spectacle, soit me questionner, soit que ça me fasse réfléchir sur un sujet, soit réfléchir pendant.

Extrait entretien E36 FDA17 (H/Paris/Cadre territorial/4 venues au Festival) :

E36. Oui, j'aime être surpris, voir des choses innovantes. Il y a quelques années j'ai découvert comme ça des auteurs ou des pièces que je connaissais très mal, qui m'ont surpris, qui m'ont intéressés, qui m'ont interpellé.

Extrait entretien E37 FDA17 (F/31ans/Région parisienne/Enseignante/3 venues au Festival) :

E37. J'attends à travers les spectacles, de trouver des clés pour comprendre le monde dans lequel on vit. Mes attentes en gros c'est ça, c'est de pouvoir me confronter à des choses que je vis aussi au quotidien et pour lesquelles je prends peut-être moins de temps de m'y intéresser.

Extrait entretien E40 FDA17 (H/55 ans/Paris et Marseille/Inspecteur général de l'administration/Plus de 10 venues au Festival) :

E40. Alors, le théâtre, c'est quand même, dans le spectacle vivant, l'art quasiment originel. En fait, on peut être soit très joyeux dans le moment, ou très mélancolique, ou à ce moment-là préoccupé ou quoique ce soit (...). Il ne faut pas grand chose pour qu'un artiste de théâtre nous interpelle et nous emmène dans un monde où, qu'il soit imaginaire ou au contraire très lié à la réalité ; mais en tous cas il nous décale tout de suite par rapport à notre quotidien.

Extraits entretien E43 FDA17 (F/Avignon/Retraitée/Plus de 10 venues au Festival) ;

E43. Je pense qu'il est quand même important de maintenir au programme du Festival un grand classique comme *Antigone*, tous les ans, au moins un. Ça n'empêche pas de présenter des spectacles, moi j'appelle ça « qui questionnent » ou qui font réagir. Voilà, on échange, on en reçoit, tout ce pour quoi elle a été faite et on est du côté de la transmission, en fait, du plaisir des choses qui ont été données.

Ces festivaliers insistent sur la rencontre avec d'autres spectateurs et avec des formes théâtrales permettant un questionnement sur le monde. Le Festival est vécu comme un temps tourné vers une expérience spectatorielle, qui ne se suffit pas à elle-même, car elle embrasse des enjeux sociaux, dépassant aussi les frontières. Outre un goût pour certaines esthétiques théâtrales pouvant être programmées, la venue au Festival d'Avignon fait appel à une certaine conception du rôle de la culture, de l'art et des artistes dans la société. Elle fait aussi appel à un temps où l'individu sait qu'il *s'augmente*, selon les termes de Robin Renucci ; car 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 (...) 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 » (Ethis, 2003 : 12).

L'expérience du Festival est un temps *pour* la société : en participant aux pièces et débats, les festivaliers contribuent à la création et la circulation de discours sur le monde ; une pratique relevant de la construction d'une « sphère culturelle publique » (Fabiani, 2012). Ce temps festivalier est à la fois une désynchronisation avec l'extérieur, en vue d'une mise à disposition de soi pour une expérience particulière, en même temps qu'il est une synchronisation entre spectateurs, autour du théâtre et des problématiques contemporaines : le spectacle vivant devient alors une *valeur* ; « c'est une façon particulière de consommer : on ne consomme pas pour soi, on consomme collectivement, on partage » (E34 (1)). Pour Emmanuel Ethis, « une valeur doit être éprouvée par ceux qui la portent et la forme festivalière permet bien souvent cette épreuve » (Ethis, 2003 : 13). Pour ouvrir cette conclusion à la comparaison, nous pouvons identifier dans d'autres festivals des *temps forts et faibles* qui définissent le tempo de l'événement. À Cannes, la montée des marches constitue un *temps fort* par excellence qui rassemble autant les festivaliers accrédités que ceux du grand public. La dimension cérémonielle renforce ce *temps fort* comme étant structurant et définitoire de la pratique du Festival de Cannes. À Rennes, aux Trans Musicales, l'alternance entre *temps forts et faibles* et d'une certaine manière liée au temps naturel car c'est bien la nuit qu'ont lieu les concerts au Parc Expo. Si d'autres concerts ont lieu pendant la journée (Liberté, Étage, etc.), c'est surtout la nuit qu'a lieu le cœur de l'expérience.

La question du rythme irrigue d'autres espaces de la pratique festivalière, dont le plus immédiat est celui de l'expérience vécue, à la fois individuellement et collectivement. Pour revêtir l'aspect symbolique qui leur est accordé, il faut en effet que ces *temps forts et faibles*, c'est-à-dire ceux dont le sens structure l'activité sociale, trouvent une réalité au sein des pratiques, des interactions et diverses situations de la vie de cette communauté temporelle que constitue un public, qui se retrouve en même temps qu'il se découvre chaque année.

2. Des rythmes individuels et collectifs l'expérience du Festival d'Avignon

Le troisième chapitre de ce projet de thèse a été consacré aux groupes d'expérience, autrement dit aux cadres permettant d'appréhender les pratiques festivalières, en particulier au

prisme de critères temporels (l'expérience vécue et la durée de séjour). Les conclusions de ce chapitre peuvent être complétées ici à travers un questionnement sur les rythmes et les choix définissant l'organisation temporelle partagée par les publics, à l'aune des données récoltées grâce aux entretiens auprès des spectateurs en juillet.

À l'échelle individuelle, plusieurs organisations nous renseignent sur les rythmes à l'œuvre au sein de la dynamique festivalière, dont les ressorts sont autant individuels que collectifs. La confrontation aux spectacles, l'élément vers lequel sont tournées les pratiques, et dont l'expérience constitue les moments culminants ou les *temps forts*, se retrouve également dans des *temps faibles*, en vue d'enrichir un séjour. Ainsi, bon nombre de parcours festivaliers sont ponctués par des moments de sociabilité, notamment avec des amis.

Extrait entretien E24 FDA16 (F/56 ans/Niort/Technicienne territoriale/Plus de 10 venues au Festival)

E24. En fait, je vais aller voir des spectacles toute seule, c'est-à-dire que je déambule, au hasard des rencontres je vais voir des spectacles, mais on fait aussi du spectacle collectif, c'est-à-dire qu'on va dans le « IN », on a choisi nos spectacles, on le fait dès que la billetterie ouvre et on va voir des spectacles ensemble et on fait après des *debriefings*. On fait des soirées *debriefings* (...). En général c'est un soir où c'est « *auberge espagnole* », on vient tous et puis voilà. Et c'est toujours controversé. L'autre jour on était cinq à aller voir *Ceux qui errent ne se trompent pas*, ils étaient deux à avoir adoré, on était trois à n'avoir pas du tout aimé. Voilà, donc les débats sont quelques fois animés.

Extrait entretien E28 FDA16 (F/69 ans/Lyon/Retraitée/Plus de 10 venues au Festival)

E27. Alors ce qu'on fait, c'est qu'on loue une maison, est un petit noyau de cinq (...) amis. On loue une maison pour neuf personnes et on a des amis qui se raccrochent aux amis qui, voilà. Si bien que le temps du Festival, on est neuf personnes, et on chacun prend les spectacles qu'il veut et après on en discute, on se donne des idées pour le OFF, *etcetera, etcetera*. Voilà. Voilà comment se passe le Festival !

Extrait entretien E44 FDA17 (F/Nantes/Historienne d'art/Plus de 10 venues au Festival)

E44. Alors, j'ai des souvenirs de débats extrêmement vifs avec mes amis. Parce que si vous voulez ce qui est sympa c'est qu'on essaie de se retrouver, donc aller dîner ou soit le petit déjeuner qui est vraiment le moment où on *débriefe*, ou bien la fin du spectacle quand on est ensemble.

Les repas, de retour au logement loué collectivement, aux restaurants ou aux terrasses de café, constituent souvent un prétexte au partage de ressentis et des découvertes de l'édition. Ces petites formes de ritualisations relèvent cependant de moments d'actualisation de l'expérience. Le ressenti est éprouvé au contact d'autres réceptions, au risque d'être contradictoire, voire d'être le ou la seule ayant aimé une pièce. Dans ces moments, le groupe devient un cercle de spectateurs autonome au sein du troisième cercle, c'est-à-dire celui renvoyant au grand public (Ethis, Fabiani et Pedler, 2001). Les festivaliers sont plus généralement à la recherche de configurations pour provoquer le débat : les files d'attente sont fréquemment citées pour

illustrer l'appétence pour la rencontre, la confrontations de lectures et d'expérience des œuvres mais aussi de l'édition. En cela, l'utilisation des réseaux sociaux permet l'agrandissement du champ des possibles en termes d'interactions. Dans l'ouvrage *Aux marches du Palais, le Festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, Emmanuel Ethis, Jean-Louis Fabiani et Emmanuel Pedler construisent une typologie de public basée sur les rôles, déclinée en trois cercles :

- Les spectateurs du premier cercle (le groupe producteur de l'œuvre cinématographique).
- Les spectateurs du deuxième cercle (l'espace médiatique du cinéma).
- Les spectateurs du troisième cercle (les festivaliers).

Cette approche peut être transposée au Festival d'Avignon, d'autant plus que la démarche comparative de ces chercheurs est revendiquée comme telle ; elle concerne de surcroît le parallèle entre Avignon et Cannes depuis le début de leurs travaux dans les années 90. Au regard du périmètre médiatique du Festival d'Avignon, nous pouvons identifier un quatrième cercle : celui des spectateurs suivant l'événement à distance, en particulier à travers des pratiques numériques (réseaux sociaux, contenus audiovisuels diffusés par le Festival, Culturebox ou Arte, articles de presse, reportages télévisés, etc.). Il y a une forme de synchronisation avec le public *in situ*, malgré l'absence physique à Avignon le temps de l'événement. Bien sûr, ce type de synchronisation n'est pas uniquement lié au numérique ; prenons l'exemple de l'enquêtée ayant déménagé en Polynésie tout en continuant à suivre le Festival à distance, car cet événement est important dans son parcours de vie.

Extrait de l'entretien E43 FDA17 (F/Avignon/Professeure d'arts plastiques à la retraite/Plus de 10 venues au Festival)

E43. Je suis donc devenue prof d'arts plastiques, et puis j'ai continué à venir au Festival, on va dire un peu en pointillés, c'est-à-dire qu'il y avait des années où c'était assez chargé, et puis après il se passait quatre, cinq ans et puis après il y a eu d'autres choses, parce que je suis partie en Polynésie, c'est-à-dire à l'autre bout de la terre et j'ai fait quatorze ans, en deux séjours, ce qui fait que ça coupe pas mal (...) : je suivais de loin les échos, particulièrement l'année des intermittents parce que l'annulation du Festival avec Mnouchkine qui devait participer, ça m'avait fait très mal au cœur, bien que je ne puisse pas en profiter à distance, c'était totalement impossible, parce que si j'étais très, très fidèle au Festival, j'ai quand même suivi toutes les expériences de Mnouchkine à la Cartoucherie.

À l'échelle du public, nous avons relevé que l'expérience du Festival constitue un temps d'actualisation de ses propres pratiques et connaissances culturelles. Cette expérience est à la fois une rupture avec l'extérieur et un temps pour exister ensemble « plus fort » (Flahault), à travers la recherche d'expériences esthétiques marquantes, mais aussi des débats : « L'essentiel de la forme Festival qui lorsqu'elle est réussie (...) crée véritablement un espace de confrontation qui rend possible les *évaluations* et les *entre-évaluations* des objets culturels par leur public » (Ethis, 2003 : 13).

À l'aune des conclusions de cette partie, il a été possible de mettre en exergue un certain rapport au temps dans l'expérience du Festival, de même que des modes d'organisation de la vie sociale de la communauté festivalière autour de conventions temporelles partagées, en particulier à travers ses *temps forts et faibles*, tournés vers l'expérience des œuvres. Ces derniers semblent constituer des médiations temporelles permettant de rapprocher la forme festival, celle d'Avignon, d'un *temps social*.

III. LES STRUCTURES SYMBOLIQUES DU TEMPS SOCIAL FESTIVALIER D'AVIGNON : LA DÉFINITION TRIPARTITE DE LA CULTURE DE JEAN-CLAUDE PASSERON

Afin de poursuivre les réflexions engagées, la dimension tripartite de la culture par Jean-Claude Passeron sera mobilisée pour revenir sur les aspects, les qualités ou les objectifs de l'expérience festivalière que des configurations temporelles desservent, et qui soutiennent l'idée d'un festival comme *temps social*. Il s'agit des « trois significations de l'objet que la description sociologique permet d'identifier quand on parle de culture d'un groupe social » (Passeron, 2006 : 493), amenant à définir ce qui est structurant dans une expérience festivalière. Entre symbolique, discursivité et reconnaissance sociale, l'auteur du *Raisonnement sociologique* propose un appareillage théorique depuis trois dénominations : « culture comme style de vie » (*culture-style*), « culture comme comportement déclaratif » (*culture déclarative*) et « culture comme corpus d'œuvres valorisées » (*culture-corpus*). Il admet que les groupes se laissent « décrire sur chacun de ces trois axes, mais à des degrés inégalement pertinents pour la compréhension de leur sens » (Passeron, 2006 : 503). Il importe enfin « d'apercevoir que les cultures propres aux différents groupes sociaux sont différents, non pas seulement parce qu'elles ont des styles, des discours ou des œuvres qui leurs sont propres, mais surtout par le poids différent qu'y prend chacune de ces trois logiques culturelles comme par la position qu'elle y occupe » (Passeron, 2006 : 503).

A. « La culture comme style de vie »

1. L'ancrage de pratiques dans des parcours de vie

Jean-Claude Passeron amorce sa conception de la culture et ses tenants symboliques à partir de la définition d'une « culture comme style de vie », relevant de l'ensemble :

« (...) des faits sociaux qui peuvent prendre un sens fonctionnel ou structural lorsqu'une description les met en relations, constitue la plus grande part des symbolismes sociaux (...). La circulation des significations au sein d'un symbolisme social s'étend depuis les éléments de sa culture matérielle et les techniques du corps jusqu'aux catégories mentales les plus

abstraites qui organisent le langage, le jugement, les passions, les goûts et, finalement, toute action socialement orientée par les valeurs du groupe » (Passeron, 2006 : 494).

La *culture-style* renvoie notamment à ce qui touche à l'impulsion, la motivation, l'objectivation des valeurs, mais aussi aux raisons de la participation et du renouvellement de l'expérience dans le temps. Cette définition appelle à considérer les pratiques, les postures, les techniques et les technologies au service du vécu du Festival. À ce titre, la *culture-style* est un moyen d'observer comment l'expérience du Festival d'Avignon se dépose dans le temps, au sein de parcours de vies. Elle permet aussi de revenir sur les éléments de son institutionnalisation, c'est-à-dire sur l'ensemble des pratiques et des valeurs inscrites dans la durée, trouvant un ancrage à travers plusieurs générations de festivaliers¹⁵⁴. Nous y retrouvons le caractère normatif de configurations et d'éléments de la vie sociale. « La circulation des significations au sein d'un symbolisme social » fait écho à « un temps qualitatif, dans le sens où il s'agit toujours d'un temps qui renvoie à des valeurs et des significations » (Tabboni, 2006 : 24).

Au Festival d'Avignon, la *culture-style* se formulerait non seulement suivant un processus d'institutionnalisation et des typifications de pratiques (Berger et Luckmann, 2012), mais aussi à partir de l'inscription d'une pratique dans la durée, voire d'une ritualisation. Comme l'avait montré Damien Malinas dans sa thèse, les pratiques festivières s'appuient sur des dynamiques et des rythmes (Malinas, 2008). Les auteurs d'*Avignon ou le public participant* qualifient cette fréquentation dans le temps à travers l'idée de « mensurations dynamiques » (Ethis, Fabiani et Malinas, 2008), notamment grâce à la notion d'*estivation*. D'un autre côté, partant des pratiques culturelles, de leurs temporalités, de « leur capacité à introduire des rythmes au sein de l'existence » (Fleury, 2005 : 135), et en prenant appui sur le cas du T.N.P. de Vilar, Laurent Fleury interroge la sortie au théâtre comme un rite, à partir des spécificités du théâtre populaire. Outre le critère de la répétition, il rapproche le théâtre du rite car il permettrait une « suspension du temps ordinaire ou la superposition de temporalités, la proposition d'un modèle d'attitudes éthiques, la transformation d'identités, individuelles et/ou collectives » (Fleury, 2005 : 136). Comme la sortie au théâtre, la pratique festivière peut se définir à partir d'une dynamique dans la durée (Ethis, Fabiani et Malinas, 2008) ou d'une ritualisation (Fleury, 2005), forgeant une *culture-style*. Cette dernière s'entend dans une épaisseur temporelle, car qui « découvre que la rencontre avec le théâtre débouche souvent sur l'instauration d'une relation avec le théâtre retrouve alors l'idée selon laquelle la rencontre (l'éclair) peut se transformer en relation »

¹⁵⁴ Rappelons que selon Peter Berger et Thomas Luckmann, l'institutionnalisation renvoie à la typification et la stabilisation d'actions, de valeurs, de pratiques et d'idées dans le temps.

(Fleury, 2005 : 136). Aussi, pratique festivalière d'Avignon ne peut-elle se réduire à une bonne volonté culturelle (Ethis, Fabiani et Malinas : 2008).

2. Une *culture-style* au service de la découverte et du questionnement

Considérer le Festival d'Avignon au prisme de la *culture-style* nécessite de faire à nouveau appel à la mise à disposition de soi et à l'engagement en vue de la réalisation d'une expérience, de la recherche du renouvellement d'émotions ayant marqué de précédentes participations. Le Festival d'Avignon comme *culture-style* relève aussi de la recherche d'une posture de questionnement et d'évaluation de sa pensée à travers la participation aux débats publics, et plus généralement de pièces dont on attend un ancrage dans l'actualité. En 2018, 41,9% des enquêtés déclarent que le fait qu'une création traite d'une question sociétale constitue un critère de choix. Ces extraits du questionnaire 2016 vont aussi en ce sens : « Avignon doit surprendre, tirer le public vers le haut... Être le lieu de tous les possibles » ; « Gardez la polarisation entre les classiques, les grands textes du répertoire, quelle que soit la façon dont ils sont mis en scène, et les propositions plus contemporaines ou radicales qui parfois font hurler le public mais dans tous les cas font avancer la pensée ».

À Avignon, la « culture comme style de vie » s'entend par la recherche de rencontres, de découvertes et d'expériences artistiques inattendues. Elle se traduit aussi par l'organisation ou la participation à des temps dédiés à la discussion. La posture de public participant (Ethis, Fabiani et Malinas, 2008) et celle de la mise à l'épreuve du *soi-spectateur* font de cette *culture-style* une manière de vivre (le théâtre). L'organisation de son temps est un *modus vivendi* en réponse à une promesse de la rencontre, de la découverte et de la critique. La *culture-style* croise à ce titre la *culture-corpus* : « plus de spectacles « à risque », plus de formes bizarres, inattendues. J'attends du festival qu'il me fasse vivre des moments de spectacle vivant que je ne vivrai nulle part ailleurs » (extrait de questionnaire FDA16). Enfin, la *culture-style* s'appréhende depuis ce qui précède le vécu d'une édition. Pour John Dewey, *l'impulsion* est à l'origine de toute expérience ; elle constitue l'incipit nécessaire. Au Festival d'Avignon, l'inclination des publics pour la découverte faisant ¹⁵⁵, vivre l'imprévu ou rencontrer de nouvelles esthétiques encore inconnues participent à faire que l'expérience soit complète. Elle est d'autant plus accomplie qu'elle dépasse ce qui serait la réalisation d'objectifs pour relever plutôt d'une réalisation d'expériences esthétiques.

¹⁵⁵ En 2018, 58,4% des enquêtés disent venir au Festival pour découvrir des créations et 58,3% indiquent aussi que la dimension d'avant-première (avant la saison théâtrale) est importante dans les parcours de spectateurs.

Plus généralement, du point de vue de la forme festival, cet aspect de la culture est à considérer à travers la posture de public participant et de la synchronisation avec un rythme distinct de celui des pratiques culturelles à l'année. La *culture-style* renvoie, à travers un engagement, à l'idée selon laquelle le Festival est un espace de ressources intellectuelles et émotionnelles nourrissant des parcours de vies et des carrières de spectateurs, avec différentes intensités. Le Festival est alors un *temps fort* pour vivre cela. Rassemblées, les propositions d'une programmation, de même que les autres pratiques culturelles (OFF, visites de musées, etc.) s'envisagent comme une intensification de pratiques normalement espacées dans le temps : l'intensification est une caractéristique de la *culture-style* d'Avignon.

Empruntant le schéma ternaire, propre à la définition du rite en anthropologie de la communication, Laurent Fleury interroge la ritualisation de pratiques culturelles depuis des *effets de distanciation*, de *conversion* voire de *vocation* (Fleury, 2005 : 131-133). Les premiers renvoient à une distanciation vis-à-vis du quotidien. Rappelons-nous aussi de ce qu'apprend l'étude des pratiques numériques. Ces effets peuvent notamment être objectivés à partir d'une distanciation vis-à-vis du numérique (écrans et Internet), que certains festivaliers font valoir pour se dédier pleinement à cette expérience culturelle. Les *effets de conversion* sont pensés depuis la phrase souvent entendue « cela a changé ma vie », et font appel à l'idée suivante : « Nouvelle vérité, nouvelle valeur : double dimension cognitive et normative de la rencontre avec l'art » (Fleury, 2005 : 132). Il y a un enclenchement à partir d'une première expérience (ou plutôt d'une première fois réussie (Malinas, 2008)). Enfin, les *effets de vocations* renvoient à diverses formes d'engagements, de manières de vivre, où l'éthique prend une place significative (en référence aux arts de vivre de Michel Foucault) (Fleury, 2005 : 133). Là aussi, la question du numérique trouve sa place auprès de celle des pratiques culturelles ; car si le public du Festival d'Avignon est actif en termes de sorties au théâtre à l'année, sa pratique du numérique est elle-aussi tournée vers des contenus enrichissant l'expérience d'Avignon (archives, captations de spectacles, groupes de spectateurs sur les réseaux sociaux, etc.). Cette approche, *distanciation-conversion-vocation* trouve également une pertinence dans le partenariat avec le centre pénitentiaire du Pontet. Pour les personnes détenues, accepter une relation avec le Festival concourt à une distanciation avec le temps et l'univers de la prison. De l'expérience du théâtre, spectatorielle ou artistique, naissent des intérêts ; des détenus se mettent par exemple à demander des permissions de sortir pour aller au théâtre pendant l'année. Enfin, pour les comédiens-détenus de l'atelier, l'*effet de vocation* prend plus de relief : l'engagement dans la troupe change pour certains la confrontation à la détention, mais surtout la reconstruction de soi.

3. Focus sur les festivaliers issus de l'Éducation nationale

3.1. Une représentation qui a la vie dure

Parmi les festivaliers ayant une pratique du Festival d'Avignon en écho à cette *culture-style*, les spectateurs exerçant pour l'Éducation Nationale occupent une place importante. Une partie de cette communauté professionnelle se retrouve à Avignon par convictions et goûts, mais aussi parce que le Festival est un moment nourrissant les projets avec leurs élèves le reste de l'année. Une partie de cette communauté dit notamment se reconnaître dans la démarche d'éducation populaire des débats. Si une part de ces professionnels participe au Festival par envie, cet événement culturel est également un temps de formation. Les Ceméa, par exemple, organisent des stages à destination de professionnels de la culture, de l'enseignement et du champ social, réunis autour des pratiques de l'éducation populaire, et plusieurs organismes permettent aussi à des enseignants de se retrouver à Avignon. Enfin, d'autres accompagnent des élèves au Festival, soit dans un rôle de bénévole avec les Ceméa par exemple, soit dans le cadre de l'activité de leur établissement (Lycéens en Avignon, Escapades collégiennes, etc.).

Malgré cela, cette mobilisation des enseignants revêt, pour certains avis extérieurs, un aspect négatif, déplaçant la question de l'implication au service des élèves vers l'idée d'une *culture cultivée*. De cette implication, plus pérenne qu'hégémonique, naît une image stéréotypée, péjorative : Avignon serait un public de « profs ». Cet extrait d'entretien l'illustre : « (...) il faudrait faire une sociologie des spectateurs qui viennent ici, mais à les voir, comme ça, pour connaître un petit peu Paris et les grandes villes on est plus effectivement sur des, un public de profs, d'intellos... Je ne pense pas, mais là encore une fois, je m'aventure sur un terrain que je ne connais pas, contrairement à vous qui travaillez là-dessus, je ne pense pas qu'on soit sur un public très populaire. Mais encore, encore une fois, ceci est purement une intuition ou une impression plus exactement, et en aucun cas ça n'a une validité scientifique telle qu'elle soit » (E36, FDA17).

3.2. Une présence structurante

Si le stéréotype d'un public de « profs » peut avoir la vie dure, néanmoins, tout comme le public se renouvelle, celui de l'Éducation Nationale aussi alors que les modes de collaboration avec son Ministère évoluent depuis une dizaine d'années, avec des transformations opérées à l'échelle des institutions, des acteurs culturels et de l'État. Bien qu'il soit moins commun

d'entendre parler d'éducation populaire, surtout en dehors du Festival d'Avignon, et plus encore de Front Populaire, la rencontre entre culture et éducation reste une constante au sein des discours recueillis en entretiens. C'est au niveau du lien à tisser entre les arts et l'école que se concentre l'attente quant à la possibilité de réinsuffler une dynamique nouvelle à l'idéal de la démocratisation culturelle, d'où une attention conjuguée à un début d'appropriation de la notion d'Éducation Artistique et Culturelle par les institutions culturelles et les collectivités territoriales. L'héritage de l'éducation populaire est agissant et se réinvente simultanément : « collective memory in both oral and literary cultures, is « the storage for the social order » (Douglas, 1986, 70) and therefore is always a provisional dynamic and selective interplay of opinions and narratives » (Miztal, 2003 : 30). L'ambition qui anime encore le dessein de démocratisation de la culture serait intacte, mais l'attention est redoublée pour la jeunesse, en redonnant aux enseignants un rôle à jouer dans la transmission, en pensant l'accès à l'art et à la culture dans un engagement intellectuel, corporel, émotionnel, individuel et collectif, grâce à une articulation entre apprentissage, rencontre et pratique. Il y a donc un nouveau pari : celui que la jeunesse ayant bénéficié de cette éducation artistique tout au long de la vie, d'abord grâce à l'institution scolaire, soit celle qui, mieux que les générations avant elle, pourra créer les conditions propices à la réalisation de cette utopie collective.

En 2018, l'enquête sur les publics du Festival d'Avignon comprenait une question spécifique, « Si vous êtes un(e) professionnel(le) de l'Éducation Nationale, dans quel domaine exercez-vous (plusieurs réponses possibles) ? ». Sur 391 répondants, soit 22% de la population enquêtée lors de cette édition, 15,8% disent exercer l'enseignement au niveau primaire, 20% au collège, près de 40% au lycée et 6,7% pour l'enseignement professionnel. Dans un même temps, 6,7% exercent des fonctions au niveau de l'administration et 24,5% ont coché l'*item* « autre ». Il faudrait d'ailleurs pouvoir considérer les professionnels de l'Enseignement Supérieur, enseignants-chercheurs, mais aussi administratifs, appartenant à cette communauté qui cultive au quotidien un rapport à la connaissance et à la transmission. Ces données soutiennent l'observation selon laquelle les enseignants ont une présence structurante au Festival, sans être pour autant une catégorie majoritaire, et avoir la place que lui accorde une part d'un imaginaire extérieur. En dehors de la composition du public, rappelons que les deux dernières directions du Festival l'ont installé à Avignon puis ont travaillé à son ancrage territorial toute l'année. C'est aussi à travers cette implication du quotidien que des liens plus forts peuvent être développés, des partenariats soutenus par des liens avec Canopée, l'Éducation Nationale ou encore la DRAC (*Lycéens en Avignon, la Web-TV du Festival d'Avignon et ses Jeunes Reporters culture*).

3.3. Une expérience personnelle qui nourrit une dynamique professionnelle

Au-delà d'un goût pour le spectacle vivant partagé avec l'ensemble du public, la communauté de spectateurs de l'Éducation Nationale objective sa venue comme un prolongement de ses missions d'enseignement. Une jeune enseignante du primaire dit s'attacher à la littérature jeunesse et rechercher à Avignon des écritures non infantilisantes pour confronter dès le plus jeune âge les enfants au théâtre. Une autre enseignante de français, plus expérimentée, confie travailler avec ses lycéens sur les captations de pièces de la Comédie-Française. La jeune enseignante enquêtée décrit sa démarche d'organisation de sorties au théâtre au cours de l'année scolaire et d'activités autour de la pratique artistique qui sont, selon elle, clés dans une période où les enfants sont en train de « développer leur langage ». Elle dit choisir avec parcimonie les œuvres à faire découvrir aux élèves : il n'y a pas de choix par défaut, mais des propositions qui ont un sens dans le parcours scolaire, au regard de ce que l'expérience artistique peut elle-même apporter.

Extrait entretien E37 FDA17 (F/31 ans/Région parisienne/Enseignante/3 venues au Festival)

E37. Là j'ai été voir ce matin *L'imparfait* qui est aussi un spectacle jeune public. J'ai vu aussi *Tristesse et joie dans la vie des girafes* : c'est des écritures qui s'adressent aux jeunes, mais qui ne va pas les infantiliser. Il y a un langage quotidien qu'on a entre adultes, il n'y a pas forcément des mots très complexes, mais il y a toute la poésie qui se met en place et les messages passent aussi bien que en parlant avec un langage complètement infantilisant et d'ailleurs je pense aussi que les enfants commencent à s'en rendre compte à partir de 6-7 ans, ils se disent « *mais c'est bon, je ne suis pas un bébé, il faut arrêter de me parler comme ça* ». Et ce matin, ça a vraiment bien plu le spectacle, et les enfants n'ont pas eu l'impression d'être à un spectacle pour enfants (...). Mais j'essaie de choisir des spectacles qui vont apporter quelque chose, aussi bien dans la forme que dans le fond. C'est pas juste « *tiens il faut qu'on fasse une sortie théâtre et il n'y a que ça de proposé* » ; je ne prends jamais un spectacle en désespoir de cause en disant « *il n'y a que ça, et on ira voir ça* ». Quitte à monter moi-même le spectacle s'il y a besoin, mais, c'est ce qu'on fait aussi dans l'école : on monte un spectacle. Mais voilà, ça ne sera jamais par défaut en tous cas. La culture pour moi n'est pas, n'est pas une affaire de « *on prend ce qu'il y a* ». C'est « *on prend ce qu'on veut* ». Ça, il va falloir qu'on y arrive.

Grâce à une rencontre avec les Ceméa, nous avons eu l'opportunité de prendre attache auprès d'un enseignant, aujourd'hui retraité, qui s'est beaucoup investi pour l'éducation populaire, à Avignon et en Vallée de la Loire le reste de l'année. L'interrogeant sur sa perception du lien entre Festival d'Avignon et éducation, il souligne en quoi cette expérience, comme spectateur et comme bénévole aux Ceméa, a contribué à nourrir son approche personnelle de l'éducation et de la transmission. Il mobilise l'image de la *ressource*, l'idée que la pratique festivalière fait partie des besoins, non pas vitaux, mais suffisamment significatifs dans des parcours de vie. Ce récit manifeste un enchevêtrement entre vocation professionnelle et pratiques culturelles trouvant un espace de réalisation au Festival d'Avignon.

Extrait entretien E39 FDA17 (H/76 ans/Beaufort-en-Vallée/Enseignant retraité et ancien bénévole Ceméa/Plus de 10 venues au Festival)

Donc pour vous Festival et éducation ce sont des choses qui sont très liées ?

E39. C'est très, très lié. Oui parce que, bon, au moment du Festival c'était des moments où bien sûr dans les centres de jeunes et de séjours on organisait des ateliers pour les jeunes, on invitait des artistes du Festival à venir encadrer avec nous ateliers, mais en même temps, ça faisait une sorte de petites universités d'été qui nous permettaient de réfléchir un petit peu à nos pratiques artistiques, mais en même temps à nos pratiques pédagogiques et on repartait du Festival, avec plein d'idées pour amorcer une nouvelle année. Du coup c'est vrai que c'est très, très lié. Moi, ce qui m'a permis de plutôt bien vieillir dans l'Éducation Nationale et d'arriver à la fin avec presque autant d'énergie que j'en avais en rentrant dans le métier, c'est que, bon il y avait Avignon qui était un moment où je venais me ressourcer et reprendre de l'énergie, rencontrer des auteurs, découvrir des spectacles, bâtir un nouveau projet pour l'année suivante, et je repartais à la rentrée avec tout ce plein que je m'étais fait pendant le Festival. Donc c'est vrai que c'est très, très lié à mon travail d'enseignant.

B. « La culture comme comportement déclaratif »

1. Le comportement déclaratif comme discours sur soi

Si la *culture-style* convoque d'abord les structures symboliques faisant référence au sens d'une culture pour un groupe et son identité (individuelle et collective), la « culture comme comportement déclaratif » touche quant à elle à la dimension énonciative. Pour Jean-Claude Passeron, la *culture-déclarative* se définit comme « l'aspect d'une culture par lequel celle-ci s'exprime en un *discours* oral ou écrit, que celui-ci soit sporadique ou savamment construit en système. Cette culture, que nous appelons « déclarative », s'offre alors à l'observation du langage souvent prolix de l'autodéfinition » (Passeron, 2006 : 495). La *culture-déclarative* est discours réflexif, marqueur d'identité, que le groupe porte sur lui-même et exprimant de surcroît « dans sa définition parlée ou écrite des rapports entre les valeurs, l'homme et le monde » (Passeron, 2006 : 496). Elle se situe au confluent d'une pratique effective et déclarée car cette « théorie indigène est en même temps une théorie directement intéressée à valoriser ou solenniser ce dont elle parle » (Passeron, 2006 : 496). La *culture-déclarative* est observable par le chercheur qui doit prendre des précautions analytiques pour être à-même de comprendre « ses dispositions culturelles les plus agissantes et les plus durables » (Passeron, 2006 : 497).

Au regard de l'activité artistique et médiatique qu'il suscite, mais aussi de son succès et son institutionnalisation, le Festival d'Avignon fait l'objet de nombreuses représentations, et son public avec lui (comme le rappelait Nicole Lang dans son étude en 1982). D'ailleurs, « tout le monde »¹⁵⁶ a son avis sur le public du Festival d'Avignon à commencer par lui-même. Au début

¹⁵⁶ Cette généralité s'entend à travers la pérennité des représentations ou des stéréotypes accompagnant une image du Festival d'Avignon qui repose autant sur le vécu que sur des représentations sociales extérieures. Dire que « tout

ou à la fin de nos entretiens, plusieurs festivaliers ont demandé de décrire la structure sociologique du public afin de confronter leur avis avec les données récoltées. Au-delà du fait que ces enquêtes soient connues par les festivaliers, à partir de leur expérience, ils ont un discours renvoyant à la *culture-déclarative* telle que la conçoit l'auteur du *Raisonnement sociologique*.

2. Le public du Festival d'Avignon : discours réflexif entre « je », « nous » et « il »

Une pratique prolongée du terrain du Festival d'Avignon montre que la *culture-déclarative* s'observe au sein de plusieurs cercles de spectateurs, dans l'espace intime, semi-public et public. De plus, elle prend différentes formes. Ce polymorphisme tient en partie à ce que ces discours portent sur *soi, les autres* et/ou *soi-même comme membre d'un collectif* : l'individu est à la fois dedans et dehors : « En règle générale, les catégories dont on use pour se qualifier soi-même ne sont pas les mêmes que celles que l'on use pour qualifier les autres » (Ethis, Fabiani et Malinas, 2008 : 100). Les festivaliers collaborant à cette circulation de discours sur le public emploient d'une dimension *référentielle* (parler de sa pratique, de sa situation au sein du public), *réflexive* (parler de sa posture festivalière, de ce qui la distingue ou la rapproche d'autres) et plus *collective*, voire *narrative*, du discours où l'individu s'implique dans la description du groupe auquel il fait référence (parler de soi à travers un discours sur un groupe, se reconnaître dans une communauté). Cette *culture-déclarative* fait dialoguer le *je* (moi, festivalier) avec le *nous* (nous, les spectateurs, le public), mais aussi avec le *il* (le public), avec, au centre, un système de valeurs.

Parmi les discours relevant de la *culture-déclarative* du public du Festival d'Avignon, un d'entre eux est emblématique : celui de l'affirmation de la posture participante à travers sa fréquentation, ses prises de paroles et son rôle de transmission. En juillet 2015, au cours d'une rencontre des Ceméa avec le chorégraphe Angelin Preljocaj, un Dialogue mettant quelques minutes à démarrer, une spectatrice prend le micro et débute son intervention en disant : « Oui, je fais partie de ces gens au Festival qui n'hésitent pas à prendre la parole ». À travers l'affirmation institutionnelle du souhait d'une relation privilégiée avec son public, le Festival d'Avignon dit que tout festivalier peut prendre en charge un rôle légitime d'énonciateur ; le public en est lui-même relai avec ses prises de paroles publiques, ou des pratiques plus bruyantes, comme partir avant la fin d'une représentation. Les discours du public sur lui-même, s'ils sont pluriels, et le plus souvent moins exposés que celui de cette spectatrice, touchent

le monde a un avis sur le public du Festival d'Avignon » renvoie à l'observation de l'association courante entre la ville, la culture et l'événement festival et la participation des publics. La *festivalisation* d'Avignon passe aussi à travers cette consolidation de représentations du public d'Avignon, alors même que l'on n'a jamais vécu cet événement.

notamment à la question de sa participation qui fait appel au projet vilarien : faire du spectateur un *participant*. Enfin, un autre aspect de la *culture-déclarative* touche à la transmission. Comme l'a montré Damien Malinas, une part du public admet être prescripteur pour sa famille et ses amis.

Le second éclairage sur la *culture-déclarative* provient des enquêtes menées entre 2015 et 2018. L'étude des profils et des pratiques numériques des festivaliers d'Avignon engage en effet à lui donner un autre relief à travers des pratiques désormais insérées dans les modes d'information et de communication. Si le numérique s'appréhende comme outil, comme pratiques ou objet de recherche, il est aussi un espace d'où les festivaliers d'Avignon se positionnent et se définissent. Au prisme du rapport au numérique se dessinent les contours d'un discours sur une identité culturelle, où le numérique irrigue une expérience, ou au contraire, est un élément ne s'intégrant pas pleinement au *modus vivendi* de la forme festival d'Avignon. Une part du public dit se détacher du numérique car le Festival d'Avignon est un espace de rencontre et d'échange en face à face. Néanmoins, et comme Jean-Claude Passeron le précise, il faut dépasser le premier niveau de lecture en regardant ce que les gens disent de ce qu'ils font et ce qu'ils font effectivement. Les pratiques du numérique observées et interrogées montrent un usage au service de pratiques existantes (découverte, partage de ressentis, mémoire, connaissances). D'ailleurs, un pan de la *culture-déclarative* du public du Festival accueille le numérique comme un gage de sa participation et de l'accumulation de connaissances.

Enfin, dans un article interrogeant l'espace public et la culture en Corse au prisme de l'authenticité, Jean-Louis Fabiani propose une analyse des formes de l'organisation sociale en prenant en compte « la production d'une authenticité culturelle » qui renvoie à « un ensemble de contraintes sur la manière dont les Corses ont la capacité de se penser de manière réflexive » (Fabiani, 2001 : 5). Ce détour en termes de terrain engage néanmoins à ne pas occulter une recherche d'authenticité dans l'autodéfinition, car celle-ci émerge aussi à la dimension d'affirmation et de légitimation de soi et de son groupe que convoque la *culture-déclarative*.

C. « La culture comme corpus d'œuvres valorisées »

1. L'institutionnalisation de références et de « valeurs artistiques » qui comptent dans l'identité d'un groupe

Pour Jean-Claude Passeron, la troisième dimension d'une culture est celle qui relève de la « culture comme corpus d'œuvres valorisées », une conception à laquelle il se réfère avec

l'appellation *culture-corpus*. Pour l'auteur, celle-ci n'est pas le résultat d'une imposition ou d'une légitimation par le haut (comme des historiens d'art) : « cette spécificité s'impose objectivement dans des comportements observables et des représentations collectives » (Passeron, 2006 : 498), autrement dit depuis la société. Plus encore, l'étude de ces comportements et de représentations mène à l'identification de « valeurs esthétiques ». La *culture-corpus* renvoie alors à un « ensemble privilégié de messages qui font l'objet d'une expérience et d'un traitement social particulier. Ce traitement s'objective d'abord dans des actes par lesquels ils sont conservés, commentés, hiérarchisés, reproduits ou rediffusés dans des conditions d'attention et de continuité qui tranchent sur le sort réservé aux messages culturels tout-venant » (Passeron, 2006 : 499).

Pour Passeron, l'idée de *symbolisateurs privilégiés* permet de comprendre ce qui a du sens pour un groupe social. La « culture comme corpus d'œuvres valorisées » convoque, dans une certaine mesure, la question de l'authenticité telle qu'elle a été décrite dans le premier chapitre. Comme le rappelle Jean-Louis Fabiani dans son article « La Corse ou les servitudes de l'authenticité », en citant Richard Peterson, l'authenticité est une construction sociale qui s'appuie sur le passé et surtout le déforme (Fabiani, 2001 : 13). Ce concept comporte deux dimensions structurantes : celle de l'origine et de l'originalité et celle des valeurs ; *valeurs* et *valeurs artistiques* semblent constitutives de la *culture-corpus*. Cette dernière est aussi à considérer dans une épaisseur temporelle, dans un flux de vie collectif.

Pour explorer cette signification de l'objet culturel, deux dimensions de l'expérience d'Avignon sont interrogées. Il s'agit dans un premier temps de rendre compte de la dialectique entre répertoire, création et répertoire contemporain, et plus généralement la question de la programmation. Dans un second temps, c'est le déplacement de l'artistique vers le mémoriel qui fera l'objet de questionnements, en prenant en considération les « messages qui font l'objet d'une expérience et d'un traitement social particulier » (Passeron, 2006 : 499).

2. « Les valeurs artistiques »

Dans le cadre des enquêtes, le public déclare rechercher dans la programmation du Festival d'Avignon des œuvres politiques qui questionnent, c'est-à-dire ancrées dans les réalités contemporaines, et qui génèrent des échanges. Selon eux, cela passe par la mise en scène de classiques concentrant des messages pouvant être véhiculés dans le temps et l'espace : « ce qui a permis aux œuvres dites « classiques » d'exister est le fait qu'elles traitent de thèmes

diachroniques, mais elles répondent à des interrogations du présent, donc synchroniques. Sans cette contradiction, l'œuvre ne peut pas se perpétuer au-delà de son époque, tant au niveau du sens que de la forme » (Mouchtouris, 2003 : 109). Cela passe également à travers de nouvelles écritures théâtrales et d'expression aux diverses appellations (performance, indiscipline, etc.), au risque, parfois, de faire face à un langage opaque et difficile à saisir pour des spectateurs non initiés. Pour le public, l'identité du Festival prend effet grâce à la coprésence de classiques et de créations dont le message est en résonance avec des problématiques du présent. Le temps accordé à la pratique spectatorielle au sein de la participation festivalière l'est justement s'il peut y trouver des ressources de réflexion individuelle et collective.

Pour Simonetta Tabboni, la « multiplication des ordres temporels provoque également la chute de certaines frontières réputées infranchissables entre les temps sociaux : le temps de travail commence à s'insinuer dans le temps libre et inversement, en mélangeant des mondes symboliques différents » (Tabboni, 2006 : 131). Aussi, la valeur artistique des œuvres devrait-elle permettre une resynchronisation autour d'enjeux sociétaux, préoccupant aussi les spectateurs en dehors du cadre festivalier. La valeur artistique des productions attendues par les festivaliers est *in fine* liée au temps, en particulier au présent. Le Festival d'Avignon, et finalement les festivals de création comme le Festival de Cannes et les Trans Musicales de Rennes, ne sont pas des moments hors du temps, coupés de la société (« une bulle »). À travers la valeur artistique des propositions des artistes, en prise avec les enjeux politiques d'aujourd'hui, est réaffirmé un ancrage dans le temps présent, partagé à l'échelle de la société.

3. Culture-corpus et mémoire collective

Le dernier aspect relevant de la *culture-corpus* que nous souhaitons aborder, nous permettant de faire le lien avec les problématiques de la troisième partie, concerne la mémoire collective. En effet, le cas échéant, la *culture-corpus* relève de ce qui se dépose dans la mémoire d'un groupe à travers plus de 70 ans de programmation ; cette dernière s'étant progressivement amplifiée dans l'histoire du Festival en termes de quantité de propositions, avec également des esthétiques ayant plus ou moins caractérisé des directions. Plus généralement, il existe des constantes permettant d'identifier ce qui caractérise la teneur artistique du Festival (premier chapitre), mais aussi des « œuvres qui comptent ». Ce que la *culture-corpus* convoque, c'est en effet une maintenance dans les mémoires au regard de l'importance de textes et d'œuvres, pour

l'identité et les valeurs d'un groupe dans le temps. C'est également l'impact d'une expérience ou « un grand moment » selon les termes de spectateurs.

Shakespeare est ainsi l'un des exemples emblématiques d'une permanence dans l'histoire du Festival, tout comme d'une attente du public. Parmi les enquêtés, nombreux ont été ceux à citer une pièce de Shakespeare à laquelle ils ont assisté dans leur parcours de festivalier. Sont ainsi revenues les mises en scène d'Ariane Mnouchkine (dont *La Nuit des Rois*, 1982), plus récemment celle de Thomas Jolly (*Henry VI*, 2014) et de Thomas Ostermeier (*Hamlet*, 2008 puis *Richard III*, 2015). D'ailleurs, les festivaliers n'hésitent pas à revoir des classiques pour comparer les différentes mises en scène. Les pièces de Shakespeare constituent en somme des rendez-vous pour le public, qu'elles soient découvertes ou actualisées au gré de la vision d'un metteur en scène. La *culture-corpus* croise autant le texte que le travail dramaturgique et scénique. Plus généralement, la « culture comme corpus d'œuvres valorisées » renvoie à la formation d'un répertoire dans le temps. Il ne s'agit pas d'un répertoire officiel et figé, mais plutôt d'une collection de souvenirs et d'expériences ayant compté, transmises et qui participent des références communes du public, à travers les générations.

Les structures temporelles immédiates, comme l'organisation de son séjour ou encore l'expérience accumulée, sont essentiellement tournées vers les représentations à travers le spectacle ou des rencontres. Ce temps vécu s'accompagne aussi d'un temps symbolique, celui de la mémoire collective. Parce qu'ils sont structurants à l'échelle du vécu festivalier, les spectacles le sont également à l'échelle de la mémoire, permettant de faire du public une communauté temporelle au-delà de la période de l'événement. Il y a ainsi un temps vécu de l'expérience artistique suivi, ou non, de sa maintenance dans une mémoire de l'individu, mais aussi dans celle d'un groupe, le public. Le temps vécu s'articule dès lors avec un temps symbolique, ancré dans d'autres types de durées. Néanmoins, l'élaboration de cette mémoire nécessite une attention à part entière, c'est pourquoi nous consacrerons la prochaine partie à ce temps symbolique, articulé entre mémoire et archives, un pendant matériel d'une matière immatérielle.

- CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE -

L'exploration des structures temporelles de l'expérience vécue a permis d'appréhender le Festival d'Avignon en tant que temps social à part entière, à travers différentes qualités du temps se révélant par l'étude des rythmes et des expériences par le vécu de ses publics dans le temps. Ces rythmes festivaliers sont somme toute institutionnalisés, voire incorporés, et définissent à la fois une certaine expertise, mais aussi un certain rapport à l'événement lui-même. De ce temps social, les valeurs en constituent notamment des fondations dans la mesure où l'organisation temporelle des participants repose en grande partie sur elles. Elle repose également sur l'expérience des œuvres qui sont les temps forts de la pratique. Plus généralement, il convient :

« (...) d'envisager les modes particuliers de la présence des œuvres au sein de dispositifs exceptionnels qui présupposent l'unité et lieu et l'unité de temps, la participation à un événement fortement médiatisé et l'insertion des propositions artistiques nouvelles dans une configuration mémorielle particulière, puisque la forme festival permet la confrontation, pour une part imaginaire, avec les rythmes, les styles et les audiences antérieures. À Avignon comme à Cannes, ce n'est pas la caractéristique unique de la représentation qui affecte l'expérience de l'œuvre, puisque, pour l'essentiel, ces œuvres peuvent être vues ailleurs dans des contextes non festivaliers, mais c'est plutôt le *tempo* spécifique et leur distribution dans un espace qui est simultanément un lieu de mémoire et une épreuve cruciale de la présence au monde à travers le constat de l'existence d'un collectif (monde de la nation pour Avignon, monde global pour Cannes » (Ethis, Fabiani et Malinas, 2008 : 133).

Si le concept de temps social trouve une pertinence en partant de l'institutionnalisation explorée dans le premier chapitre et de l'étude des rythmes festivaliers, celui-ci n'a réellement pu être identifié comme tel que grâce à un déplacement. Le travail mené sur la relation entre le Festival d'Avignon et le centre pénitentiaire du Pontet, à la fois depuis l'atelier théâtre et les différentes propositions liées au Festival à l'attention des personnes détenues, permet de mieux comprendre les qualités du temps festivalier. Plus encore, ce déplacement vers un autre territoire particulièrement dissemblable montre quelles contributions artistiques, culturelles, sociales et politiques un festival est à-même de générer.

L'identification d'un temps social amène désormais à considérer le pendant de ces structures temporelles immédiates, celui de la mémoire, plus diffuse et moins aisément observable. Non pas opposables, mais complémentaires, ces deux aspects se définissent mutuellement. Pour l'anthropologue Joël Candau, « la « mise en mémoire » du monde suppose au préalable sa mise en ordre, en particulier grâce à une domestication ou une structuration du temps : sans les repères temporels que sont, principalement, l'origine et l'événement, aucune identification n'est possible » (Candau, 1998 : 4).

- TROISIÈME PARTIE -

**Du temps vécu au
temps remémoré.
Mémoire(s) et
présentification du
Festival d'Avignon.**

« Ce que l'on garde souvent dans la mémoire, d'une maison où l'on a vécu, c'est moins la disposition des pièces telle que l'on pourrait la marquer sur un plan d'architecte que des impressions qui, si on voulait les mettre en rapports, ne se rejoindraient peut-être pas et se contrediraient parfois ».

Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*.

« L'autoportrait comme auto-fiction. Elle se peint comme elle veut et comme elle imagine : elle peint une image d'elle ».

Marie Darieussecq, *Être ici est une splendeur*.

- Cinquième chapitre -

*Quelle dialectique entre la mémoire institutionnelle,
individuelle et collective au Festival d'Avignon ?*

I. POURQUOI LA QUESTION DE LA MÉMOIRE SE POSE-T-ELLE AU FESTIVAL D'AVIGNON ?

En juillet 2016, le Festival d'Avignon célébrait sa 70^e édition. Le Festival a presque l'âge d'une vie et assure sa continuité, mais aussi son ininteruption, à partir d'un ancrage sur des fondamentaux (premier chapitre). Cette présence dans la durée en fait un espace de la vie de ses festivaliers, pensons que près de 10% des enquêtés de l'édition 2018 y sont déjà venus plus de 25 fois. Si des spectateurs des premières heures, en tous cas de la *période Vilar*, font toujours partie du public, ils sont naturellement amenés à être moins présents au fil du temps en vieillissant. Pour autant, la mémoire de l'événement n'est pas affaiblie même si ces festivaliers des origines ne sont plus là. La question de ce qui est préservé et de ce qui est oublié de l'événement est importante, dans la mesure où l'institutionnalisation entraîne avec elle une mise en récit : « The creation and maintenance of a collective or historical memory is a dynamic social and psychological process. It involves the on going talking and thinking about the event by the affected members of the society or culture. This interaction process is critical to the organization and assimilation of the event in the form of a collective narrative » (Pennebaker et Banasik, 1997 : 4). La narration permet de comprendre la transmission des événements et des expériences qui comptent pour le Festival, entendu aussi en tant que *culture* (*culture-style*, *culture-déclarative* et *culture-corpus*, les catégories de Jean-Claude Passeron). L'une de nos observations initiales est en effet qu'une part des festivaliers connaît non seulement les grandes lignes de l'histoire du Festival, la mémoire institutionnelle, mais aussi les histoires *particulières* (pour reprendre le terme de la Comédie-Française et ses *Journées Particulières*), notamment des pièces.

Ce troisième volet de la thèse est organisé en deux chapitres pour identifier les pratiques festivalières liées au temps à l'échelle de la mémoire. Il s'agit ici de rechercher les tenants d'une mémoire dite collective à l'aune de l'institutionnalisation déjà étudiée. Il est aussi question de décrire la manière dont le Festival existe dans le présent – puisque c'est ce que nous pouvons observer – et le rapport entretenu avec le passé (régimes d'historicité). Le dialogue entre *individuel* et *collectif* est lui-même constitutif des processus mémoriels au sein d'un groupe social. Rappelons à nouveau que le numérique, comme prisme et objet, a été révélateur de cette dimension mémorielle : les pratiques connectées offrent une porte d'entrée, dans le présent, vers l'attention

que le public accorde à la mémoire. Le sixième chapitre sera consacré aux formes matérielles données à l'immatérialité de la mémoire et des souvenirs, notamment à travers les archives (audiovisuelles). Pour Émile Durkheim, puisque « c'est par la sensation que l'extérieur des choses nous est donné, on peut donc dire en résumé : la science, pour être objective, doit partir, non de concepts qui sont formés sans elle, mais de la sensation. C'est aux données sensibles qu'elle doit directement emprunter les éléments de ses définitions initiales » (Durkheim, 2017 : 149-150).

Dans *Les règles de la méthode sociologique*, Durkheim admet que la « première démarche du sociologue doit être de définir les choses dont il traite, afin que l'on sache et qu'il sache bien de quoi il est question » (Durkheim, 2017 : 139). La mémoire étant un mot commun, cette démarche est doublement nécessaire. Aussi, par *mémoire* (collective), nous entendrons dans les prochaines lignes un ensemble de références et de cadres sociaux partagés et admis au sein d'un groupe, ici le public du Festival d'Avignon, permettant à ce groupe non stable dans le temps, et surtout rassemblé seulement quelques semaines dans l'année, de construire un répertoire d'expériences ayant un sens pour sa cohésion. L'approche de la mémoire privilégiée s'est construite à partir des travaux de Maurice Halbwachs, et d'une certaine manière de la phénoménologie. Halbwachs définit la mémoire collective à partir des souvenirs partagés et des références communes persistant car entretenant une signification pour un groupe social et son identité. L'approche tripartite de la culture de Passeron est un lien entre la traduction empirique de l'appartenance à une culture et ses tenants symboliques. Les *culture-style*, *déclarative* et *corpus* montrent la dialectique entre la manière dont une expérience se dépose dans l'identité d'un individu et son extériorisation par le discours et les pratiques. Enfin, pour Paul Ricœur, l'une des « deux découvertes phénoménologiques dont nous sommes redevables à Husserl » est à citer dans cette introduction pour mieux saisir les problématiques inhérentes du rapport au temps et à la mémoire : « la différence entre la « rétention » de la phase du flux qui vient « juste » de s'écouler, et qui adhère « encore » au présent, et le « ressouvenir » de phases temporelles qui ont cessé d'adhérer au présent vivant » (Ricœur, 2000 : 134).

A. De la faculté cognitive à une activité sociale

1. Se saisir de la mémoire (collective) en sciences sociales

1.1. Le fonctionnement de la mémoire : un dialogue à construire entre sciences cognitives et sociales

La mémoire est une faculté cognitive, faisant l'objet de recherches en sciences expérimentales, surtout en neurosciences, mais aussi en sciences humaines et sociales. Pour Joël

Candau, on « ne peut s'engager dans une anthropologie de la mémoire sans considérer les modèles neuronaux susceptibles d'une part d'éclairer les diverses fonctions mnésiques et, d'autre part, de déterminer les limites phylogénétiques de leur variabilité culturelle » (Candau, 2005 : 7). Autrement dit, si « la biologie est indispensable à l'explication de la mémoire et de la conscience (...), ces facultés humaines et leurs modalités d'organisation ne peuvent être réduites à cette unique dimension (...). En effet, la pensée et la mémoire sont des compétences qui ne sont rendues possibles que grâce à des interactions sociales et culturelles » (Candau, 2005 : 16). Notre approche est dès lors précédée d'explications fonctionnelles de la mémoire, pour appréhender ensuite ses spécificités dans le cadre de situations sociales : « Une culture psychologique, plus encore qu'une culture biologique, constitue donc pour le sociologue une propédeutique nécessaire ; mais elle lui sera utile qu'à condition qu'il s'en affranchisse après l'avoir reçue et qu'il la dépasse en la complétant par une culture spécialement sociologique » (Durkheim, 2017 : 233).

La mémoire est un processus se jouant dans le cerveau. Les connexions neuronales, à partir des synapses et leur *plasticité*, interviennent « dans notre capacité à l'apprentissage et à la mémorisation, en contribuant à établir une trace mnésique chaque fois qu'une nouvelle information est acquise » (Candau, 2005 : 12). Plus généralement, elle renvoie à la faculté de se souvenir, de stocker mentalement des images, des sons, des informations, des connaissances et des événements à partir de différentes sources et expériences. La mémoire concerne la capacité de *conservation* autant que celle de *restitution* : elle se compose d'un « encodage », du « stockage », de « la consolidation » et de « la récupération » (Da Silva Neves, 2011). Cette approche psychosociologique s'enrichit d'une approche symbolique, donc sociale : quels événements sont gardés en mémoire ? Quel sens ont-ils à l'échelle d'un groupe social ? Quelles représentations sociales sont produites à travers elle ?

Au cours des premières recherches cognitivistes, Atkinson et Shiffrin (1968) définissent une typologie de la mémoire. Ce modèle comprend d'abord la *mémoire sensorielle* pour la perception des éléments extérieurs. Elle est donc liée aux sens car, pour Rui Da Silva Neves, « on peut conserver le souvenir d'une odeur, d'une couleur particulière, d'un contact ou d'un son, pendant une vie entière » (Da Silva Neves, 2011 : 36). Vient ensuite la *mémoire à court terme*, où l'information est retenue temporairement. Cependant, pour qu'une information soit durable en mémoire, elle doit passer par le court terme où elle sera consolidée, si elle est utilisée et répétée (Da Silva Neves, 2011 : 38). Des limites en ont été observées, expliquant qu'elle « n'est qu'une composante d'un système de mémoire transitoire plus complexe, appelé la mémoire de

travail » (Da Silva Neves, 2011 : 43). Celle-ci renvoie à la manipulation de ce que la mémoire à court terme contient, en vue d'un apprentissage, de la compréhension et du raisonnement. Enfin, la *mémoire à long terme* permet une capacité indéfinie de stockage.

C'est à cette dernière que nous faisons le plus souvent référence dans le langage courant. Afin d'être efficiente dans la durée, elle doit être organisée *a minima*. Pour Rui Da Silva Neves, « les structures mentales au sein desquelles les informations sont associées forment ce qu'on a appelé des représentations » (Da Silva Neves, 2011). Aussi, faudra-t-il s'interroger spécifiquement sur la notion de *cadres sociaux de la mémoire* tels que les a défendus Halbwachs. Cette faculté mnémonique est également structurée en deux sous-ensembles, avec d'une part la *mémoire déclarative* et d'autre part la *mémoire non-déclarative* (Da Silva Neves, 2011)¹⁵⁷. À travers peu d'informations, plusieurs pistes quant à l'exploration des dynamiques mémorielles relatives aux pratiques festivières se dessinent. Il y a à la fois le souvenir de l'expérience vécue, mais aussi sa narration et son évolution dans le temps. La transformation d'un souvenir en une connaissance (partagée) est un autre axe de réflexion quant aux dynamiques de transmission découlant de ses processus mémoriels, à la fois individuels et collectifs : « Lorsque Halbwachs assimile « la pensée sociale » à une mémoire, il veut dire par là qu'elle résulte, pour l'essentiel, de la transmission d'un capital de souvenirs et d'oublis » (Candau, 1998 : 97).

1.2. Le rôle central des émotions dans les processus mémoriels

Des approches fonctionnalistes de la mémoire se sont développées en se distinguant des approches systémiques. Dans les années 70, Craik et Lockhart ont insisté sur l'importance de la profondeur du traitement des informations :

« (...) la qualité de la trace mnésique dépend de la profondeur du niveau de traitement à l'occasion de l'encodage, de sorte que plus le traitement est profond, plus riche est l'encodage, et meilleure est l'implantation de la trace mnésique (...). Le contexte d'encodage de la trace mnésique joue également un rôle important dans l'élaboration, dans la mesure où il contribue à augmenter la spécificité et la d'instinctivité de la trace mnésique » (Da Silva Neves, 2011 : 45).

Des travaux cognitivistes ont montré l'ancrage de la mémoire depuis des événements provoquant des émotions : un individu parvient davantage à fixer des souvenirs lorsque l'impact

¹⁵⁷ La première comprend la *mémoire épisodique* ; elle correspond à l'expérience personnelle de l'individu, à la mémoire du vécu. C'est là que les événements sont reconstruits ; la mémoire à long terme permet autant de se souvenir d'événements passés (dimension rétrospective), que de choses à faire dans le futur (dimension prospective). Elle comprend aussi la *mémoire sémantique*, celle des connaissances ; elle est constituée de concepts, lui conférant plus de précision que la mémoire épisodique. Quant au deuxième sous-ensemble, la mémoire non-déclarative, parmi ses attributs, la *mémoire procédurale* correspond à la mémoire des gestes et des capacités motrices.

émotionnel au cours de l'expérience a été fort. Il en va de même à l'échelle collective : pour Barbara Misztal, « The most important moments for a generation tend to be unusual historical events since the more an event generates emotions, the more it elicits social sharing and is hence better remembered » (Misztal, 2003 : 88). C'est également ce qu'avaient mis en exergue des études en sciences sociales, pensons à l'apport de Pennebaker et Banasik dans « On the creation and maintenance of collective memories :History as social psychology » où ils insistent sur la *charge émotionnelle* comme élément significatif d'ancrage. La psychologie apporte des éléments complémentaires quant à la relation entre l'intensité émotionnelle et la remémoration. De même, elle explique les tenants du processus inverse, l'oubli, à l'occasion d'un traumatisme par exemple. Mais l'oubli, notamment collectif, peut lui-même recouvrir un besoin de modifier la réalité afin qu'elle corresponde davantage aux valeurs du présent. Prenant l'exemple du rapport des français à l'Occupation après la Seconde Guerre Mondiale, Joël Candau reconnaît que « des souvenirs écrans ont alors rendu le réel moins inacceptable » (Candau, 2005 : 92). De plus, en 2016, dans son introduction à la conférence plénière de l'IAMCR sur la thématique « Memory, commemoration and communication : looking back, looking forward », Barbie Zelizer, Professeur en Communication à l'Université de Pennsylvanie, admet que l'histoire est en mouvement, autant que la mémoire collective. Dans son ouvrage *Theories of Social Remembering*, Barbara Misztal souligne à plusieurs reprises l'importance des émotions pour la mémoire, au moment de l'ancrage, de la reconstruction de souvenirs, mais aussi de leur partage (Misztal, 2003).

En reprenant les conclusions de Jeffrey Prager, Barbara Misztal écrit : « not only is the reconstruction of the past always dependent on frames of meaning and contexts of significance generated in the present, but that it is also shaped by our emotional experiences » (Misztal, 2003 : 77). Notre étude du public du Festival d'Avignon se veut en résonance avec ces théories sociales de la mémoire, en prenant également appui sur des apports structurels (*cadres de la mémoire* de Maurice Halbwachs, la dialectique entre *transmission orale et écrite* de Jack Goody), mais aussi symboliques (les *lieux de mémoire* de Pierre Nora, le *rapport au passé* de Paul Ricœur). Avant cela, il faut citer deux traits caractéristiques du fonctionnement de la mémoire : sa proximité avec l'imagination, et son importance vis-à-vis des représentations sociales.

1.3. Mémoire et imagination : une proximité fonctionnelle

S'il n'y a pas, dans le cerveau, de zone dédiée à la mémoire, cette fonction est toujours en interaction avec d'autres. Ainsi, selon Keren Teneboim-Weinblott¹⁵⁸, la mémoire sollicite des zones similaires du cerveau pour penser les événements passés et futurs. De même, les fonctions mémorielles sont proches de celles de l'imagination ; Aristote avait lui-même situé la mémoire et l'imagination entre « la sensation et l'intellect » (Abensour, 2014 : 15). L'étude de la mythologie grecque donne ainsi à voir une structuration du concept de mémoire, à commencer par le nom de la déesse *Mnémosyne* signifiant non seulement le pouvoir de l'imagination, mais qui est aussi la mère des Muses (Abensour, 2014 : 15). Pour Alexandre Abensour, « qu'il s'agisse de réminiscence ou de mémoire, la théorie aristotélicienne implique toujours le recours au sensible et à l'imagination » (Abensour, 2014 : 20). Il ne faut dès lors :

« (...) pas trop radicaliser cette opposition entre mémoire et imagination. Il convient de distinguer entre l'imagination reproductive, qui conserve dans l'esprit les images et les sensations passées, et l'imagination créatrice, qui, sans créer de nouvelles images, combine des manières originales celles qui sont enregistrées dans l'esprit. Or la mémoire n'est pas sans entretenir quelques rapports avec la première de ces deux formes » (Abensour, 2014 : 15)¹⁵⁹.

La mémoire est à la fois une figure (déesse *Mnémosyne*) et une préoccupation très présentes dans la mythologie grecque (*Ars memoriae* ou arts de la mémoire). Pour Joël Candau, si cette fonction « est très élaborée dans les récits mythiques, c'est d'une part pour marquer le prix qui lui est accordé dans une civilisation de tradition purement orale (...) et, d'autre part, parce qu'elle touche de grandes catégories psychologiques, telles que le temps et le moi » (Candau, 2005 : 28). Dans l'ouvrage *Anthropologie de la mémoire*, à travers l'étude de plusieurs courants de pensées, il décrit comment la figure de la déesse *Mnemosunè* est mobilisée pour exprimer un rapport social (et symbolique) au temps. Tournée vers le passé et les origines ou, au contraire, vers l'eschatologie, elle permet de penser le rapport à la connaissance en étant « un instrument de libération à l'égard du temps » (Candau, 2005 : 29) ; un outil de la rhétorique, dans la philosophie platonicienne. Dans *The Arts of Memory*, Frances Yates explore les configurations de la mémoire au sein de plusieurs sociétés, voire de civilisations. Les nombreuses inventions mnémotechniques sont autant de médiations renseignant sur l'évolution d'une société, les éléments signifiants de son identité et plus encore, de ce qui la caractérise en tant que culture.

¹⁵⁸ Intervention au cours de la conférence plénière IAMCR, juillet 2016.

¹⁵⁹ Emily Keightley et Michael Pickering ont consacré diverses publications sur la relation entre mémoire et imagination, plus particulièrement un ouvrage où ils ont proposé le concept de *mnemonic imagination* (*The Mnemonic Imagination: Remembering as Creative Practice*, 2012).

1.4. Mémoire et représentations sociales

« Se souvenir, c'est reconnaître ; et reconnaître, c'est corréler une image mentale avec un objet du monde » (Abensour, 2014 : 15). La philosophie s'est originellement emparée de la mémoire, car en plus d'être liée au temps, elle occupe une place centrale dans « le processus de connaissance, c'est-à-dire dans notre rapport au réel et au vrai » (Abensour, 2014 : 14). Pour autant, des travaux en sciences sociales permettent d'appréhender ce rapport au monde ; la mémoire est aussi une médiation vis-à-vis du monde à travers les représentations sociales. Ce concept est l'un des aboutissements théoriques d'Émile Durkheim, ayant initialement interrogé « Les représentations individuelles et les représentations collectives » (1898) afin de mettre au jour un ensemble de tenants, voire d'emprises, de la société vis-à-vis de l'individu. Pour l'auteur des *Formes élémentaires de la vie religieuses*, les représentations collectives contribuent à une forme « d'autorité » en définissant des cadres de pensée « homogènes sur des objets particuliers » qui ne peuvent que très peu évoluer, sinon pas (Alex, 2016 : 41). À l'inverse, les représentations individuelles sont plus mouvantes et propres aux parcours : « Ces dernières sont « extrêmement variables, transitoires, éphémères et constituent un flot continu alors que les représentations collectives se situent hors du devenir et sont impersonnelles » (Moliner et Guimelli in Alex, 2016 : 41). Dans *La psychologie cognitive*, Rui Da Silva Neves reconnaît que les « représentations cognitives (d'un point de vue symbolique) peuvent être vues comme des « synthèses » des connaissances élaborées que nous avons en mémoire » (Da Silva Neves, 2011 : 54). Celles-ci sont partagées par les membres du groupe qui, eux-mêmes, ont individuellement des perceptions personnelles de ces représentations. L'historien Denis Peschanski définit la mémoire collective en référence à « l'ensemble des représentations sociales du passé dans une société donnée. Au filtre de cette mémoire ne sont retenus que les événements perçus comme structurants dans la construction de notre identité collective »¹⁶⁰. Pour Peter Berger et Thomas Luckmann, l'élaboration d'un univers symbolique à travers les générations :

« (...) situe tous les événements collectifs dans une unité cohérente qui inclut le passé, le présent et le futur. Eu égard au passé, il établit une « mémoire » qui est partagée par tous les individus socialisés à l'intérieur de la collectivité. Eu égard au futur, il établit un cadre commun de référence pour la projection des actions individuelles. Ainsi, l'univers symbolique relie-t-il les hommes à leurs prédécesseurs et à leurs successeurs dans une totalité signifiante qui permet de transcender la finitude de l'existence individuelle » (Berger et Luckmann, 2012 : 177).

L'ancrage d'informations et d'expériences dans la mémoire, d'autant plus quand elle est

¹⁶⁰ Cailloce (Laure). 2014. « Comment se construit la mémoire collective ? ». En ligne, *CNRS Le Journal*. Disponible à partir de : lejournel.cnrs.fr/articles/comment-se-construit-la-memoire-collective

partagée, contribue aussi à la formation de ce que Joël Candau désigne par la notion de « sociotransmetteurs » (Candau, 2005 : 75). Faisant d'abord référence aux cadres sociaux de la mémoire de Maurice Halbwachs, ces sociotransmetteurs constituent une référence englobante, visant à qualifier un processus de connexion et de transmission.

À l'image du précédant chapitre, cette partie de la thèse s'est construite au contact de travaux s'appuyant sur une approche durkheimienne. Les chercheurs cultivant cette vision de la sociologie reconnaissent que la mémoire est un processus social ne se résumant pas au recueil et au stockage de souvenirs. La mémoire y est appréhendée comme un processus de reconstruction de souvenirs, d'émotions ou de connaissances, rendu possible grâce à un ensemble de cadres sociaux. Ce concept, directement emprunté à Maurice Halbwachs, fait référence à des repères spatio-temporels ou des événements signifiants pour l'identité d'un groupe. En même temps, la mémoire est soutenue et reconstruite en fonction du rapport que les individus et le groupe entretiennent avec le passé. Paul Ricœur engage à suivre l'idée selon laquelle le rapport au passé est profondément contextuel, évoluant dans le temps : la façon de considérer ou de décrire les événements du passé peuvent se réifier, mais font aussi l'objet de réécritures au regard, par exemple, d'une certaine idéalisation du passé ou au contraire de conflit¹⁶¹.

2. L'ancrage social de la mémoire, un héritage durkheimien

2.1. La mémoire collective et l'empreinte du passé

À l'occasion d'une rencontre avec le public pour la présentation de son film *Les habitants*¹⁶², le cinéaste Raymond Depardon rappelle l'origine du concept de souvenir en le faisant valoir comme un héritage de l'Antiquité. Ce sont les grecs qui, selon lui, auraient inventé le souvenir en inscrivant le contour du visage de l'être aimé sur la pierre avant son départ. Dans cette genèse poétique du concept de souvenir, Raymond Depardon convoque la notion de trace, mais aussi la fonction éminemment sensible du souvenir. Car ce dernier, s'il subsiste, par rapport de différence, montre bien que l'individu est aussi en posture de choix et doit, comme Halbwachs le souligne dans ses écrits, choisir des éléments de sa vie à oublier. Il doit aussi, comme la trace de ce contour le suggère, créer autour de lui un ensemble de renvois, qui matériels, qui immatériels, lui permettant de pouvoir les retrouver. Or, ces souvenirs

¹⁶¹ C'est aussi en ce sens que le travail sur son institutionnalisation était utile : comment le rapport au geste fondateur traverse-t-il des générations de spectateurs aux expériences différentes ? Dans quelle mesure fait-il l'objet d'une réécriture ?

¹⁶² Le vendredi 18 mars 2016, dans le cadre des 6^{es} Rencontres Cinématographiques du Sud au cinéma Le Pandora à Avignon.

parfois sont fragiles ou enfouis de telle manière que seul(e) un contexte, une parole, une ambiance ou une couleur peut-être en mesure de le raviver, et de reconstruire un fragment de vie ou d'une expérience du passé. Pour Maurice Halbwachs, un individu, « pour évoquer son propre passé, a souvent besoin de faire appel aux souvenirs des autres. Il se reporte à des points de repère qui existent hors de lui, et qui sont fixés par la société » (Halbwachs, 1994 : 98). La mémoire peut alors être conçue comme une médiation entre l'expérience vécue ou racontée et l'expérience du présent. Elle peut être une *médiation immatérielle* comme le sont la transmission, le souvenir et les représentations sociales. Elle peut également être une *médiation matérielle* à travers un processus d'externalisation de la mémoire, à l'instar de la retranscription écrite d'une expérience, des photographies ou encore des archives :

« Au reste, en dehors des gravures et des livres, dans la société d'aujourd'hui, le passé a laissé bien des traces, visibles quelquefois, et qu'on perçoit aussi dans l'expression des figures, dans l'aspect des lieux et même dans les façons de penser et de sentir, inconsciemment conservées et reproduites par telles personnes et dans tels milieux. On n'y prend point garde d'ordinaire. Mais il suffit que l'attention se tourne de ce côté pour qu'on s'aperçoive que les coutumes modernes reposent sur des couches anciennes qui affleurent en plus d'un endroit » (Halbwachs, 1994 : 115).

Comme l'articulation entre *temps forts et faibles* l'a montré – ou entre sacrés et profanes –, l'étude de la mémoire permet d'identifier les traces de ce qui fait sens pour un groupe social. Dans la filiation de l'école durkheimienne, Maurice Halbwachs définit la mémoire collective à partir des souvenirs partagés et des références communes persistants car entretenant un signification pour un groupe et son identité dans la durée. Selon lui, elle se situe « au point de rencontre de l'individuel et du collectif, du psychique et du social » (Lavabre, 2000). Faisant dialoguer diverses théories de la mémoire, Alexandre Abensour admet qu'une « mémoire vivante n'est donc pas une mémoire archivistique (...). Elle est une mémoire du sens, une mémoire soumise à l'interprétation » (Abensour, 2014 : 42). Enfin, et comme à l'échelle de l'individu, la mémoire collective reste liée à l'intensité de l'expérience : le passé se dépose au regard des émotions suscitées par un événement partagé directement (*in situ*) ou indirectement (à distance). À ce titre, mémoire collective et narration dialoguent, permettant de consolider des dynamiques de transmission dans le temps.

2.2. La reconstruction de la mémoire à travers des cadres

Dans le sens commun, on « conçoit la mémoire comme un grand centre d'archives, localisables dans le cerveau, et qui collecteraient nos perceptions en fixant leur trace sur les registres de notre esprit, les classant dans une vaste bibliothèque intérieure faite d'innombrables

étagères et de tiroirs. Nous retenons donc essentiellement de cette faculté sa capacité de stockage de l'information » (Abensour, 2014 : 13). L'auteur poursuit son constat en expliquant en quoi cette vision de la mémoire est réductrice ; la mémoire n'étant d'ailleurs pas à *disposition*. Si nous ne pouvons tout conserver en mémoire, il est également difficile de se remémorer certaines informations. Plus encore, pour Halbwachs, le rapport à la mémoire ne découle pas d'une action de « retrouver » un souvenir, mais plutôt de le « reconstruire ». L'individu ne semble pas en mesure de livrer un souvenir tel qu'il était au moment où il a eu lieu ; celui-ci n'étant plus dans les dispositions de l'époque (contextuelles ou émotionnelles). Il s'agit plutôt de la reconstruction d'un souvenir à partir de ce que l'individu est devenu. L'auteur des *Cadres sociaux de la mémoire* prend en exemple la relecture d'un livre de l'enfance :

« Alors, on pourrait dire qu'à chacune de ces lectures correspond un souvenir original, et que tous ces souvenirs, joints à la lecture dernière, ont déplacé celui qui nous restait de la première, et que si on réussissait à les refouler tous, à les oublier successivement, on remonterait ainsi à la lecture initiale, disparue jusqu'à présent derrière les autres, mais que cela est d'ailleurs bien impossible, parce qu'ils sont enchevêtrés les uns dans les autres, et qu'on ne peut plus les distinguer » (Halbwachs, 1994 : 87).

Cette image fait appel à celle des palimpsestes de Gérard Genette, c'est-à-dire à la superposition de discours sur un même document. L'idée de reconstruction s'appréhende à partir de ce qu'Halbwachs nomme les *cadres sociaux de la mémoire*. Ces derniers sont des repères mentaux stabilisés, utilisés par un groupe. Plus généralement, il s'agit de repères spatio-temporels et linguistiques dont les codes de lecture sont partagés par ses membres. Sur le modèle des *loci* dans les arts de la mémoire – notamment la théorie des *palais de mémoire* –, ces repères aident à localiser et resituer des souvenirs grâce à une même unité de mesure, dans un souci d'intercompréhension d'une histoire, à la fois individuelle et collective. Se spécifiant pour chaque groupe, des dates ou des lieux, ayant une capacité de symboliser l'identité du groupe par exemple, peuvent en être. Cette attention pour les cadres est une façon d'appréhender les différents niveaux structurant la mémoire de l'événement, de la mémoire collective à la mémoire individuelle, et comprendre en quoi elles dialoguent. Identifier les grands cadres sociaux de la mémoire au Festival d'Avignon permettrait de voir ce qui est signifiant pour le public. Pour cela, il faut se pencher sur la dimension artistique, puisqu'il semble que des pièces catalysent la mémoire (les spectacles étant les *temps forts*). Cette idée de *reconstruction* est d'autant plus pertinente lorsqu'il s'agit de parler d'un spectacle que nous n'avons pas vu, soit parce que nous étions absents soit parce que nous n'étions pas même nés, à l'image des souvenirs qui circulent entre festivaliers, et traversent plusieurs générations, pour des pièces telles que *Le Mahabharata* de Peter Brook (1985) ou *Le Soulier de satin* d'Antoine Vitez (1987), devenues emblématiques.

Enfin, avec l'ancrage progressif du numérique dans les pratiques informationnelles et communicationnelles, la reconstruction de la mémoire prend un autre relief. Plus de contenus susceptibles de faire appel à des souvenirs sont disponibles à tout moment, en dehors du contexte festivalier, voire du contexte habituellement favorable à l'émergence de souvenirs d'une expérience festivalière. La reconstruction d'une expérience est décontextualisée et intervient à partir de traces (dont nous questionnerons le statut dans le prochain chapitre, en vue de les qualifier, ou non, d'archives). Quoiqu'il en soit, au regard du support que constitue le numérique, même s'il n'est pas matériel, ce dernier admet une forme de matérialité à travers la retranscription qui constitue un enregistrement (écriture, photographies, vidéos, etc.). Émerge alors la question de l'indice telle que l'envisage Ricœur, où il rappelle la distinction entre *mémoire* et *histoire*, et que toute écriture d'un témoignage n'en fait pas un outil historique. Pour lui, *l'histoire* renvoie à la recherche de vérité, notamment au prisme de la méthode scientifique, et la mémoire à la fidélité (Ricœur, 2000 : 646). Néanmoins, il reconnaît que la :

« (...) la parole vive du témoin, transmutée en écriture, se fond dans la masse des documents d'archives qui relèvent d'un nouveau paradigme, le paradigme « indiciaire », lequel englobe les traces de toute nature. Tous les documents ne sont pas des témoignages, comme le sont encore ceux des « témoins malgré eux ». En outre, les faits tenus pour établis ne sont pas non plus tous des événements ponctuels. Nombre d'événements réputés historiques n'ont jamais été les souvenirs de personne » (Ricœur, 2000 : 647).

2.3. *Mémoire et groupes sociaux*

La sociologie durkheimienne et ses développements contemporains reconnaissent que la mémoire est un processus social ne s'assimilant pas au recueil et au stockage de souvenirs, tel un centre d'archives. La mémoire y est appréhendée en tant que processus de reconstruction de souvenirs, d'émotions ou de connaissances, rendu possible par à un ensemble de cadres sociaux. En même temps, les modalités de cette reconstruction sont liées au rapport que l'individu et le groupe entretiennent avec le/leur passé. La mémoire est un processus social touchant autant à l'individuel qu'au collectif. Elle est associée au rapport au monde d'un groupe social, aux processus de connaissance et au maintien de l'identité et des valeurs d'un groupe dans le temps, aux différents modes de représentation et de perception du temps ainsi qu'à la (re)construction de mythes et de traditions. De plus, pour « que notre mémoire s'aide de celle des autres, il ne suffit pas que ceux-ci nous apportent leurs témoignages : il faut encore qu'elle n'ait pas cessé de s'accorder avec leurs mémoires et qu'il y ait assez de points de contact entre l'une et les autres pour que le souvenir qu'ils nous rappellent puisse être reconstruit sur un fondement commun » (Halbwachs, 1994 : 63). Pour Maurice Halbwachs, cet ancrage social de la mémoire repose sur trois fondations : le temps, l'espace et le langage.

Au regard de la structure de la société, il est évident qu'un individu appartient à plusieurs groupes : « since modern societies offer individuals the possibility of belonging to many groups and a choice of different sets of identities, social memory in those systems are not exclusive but multilayered and overlapping » (Misztal, 2003 : 30). Plus encore, il faut prendre en compte que le public du Festival d'Avignon est en lui-même bien trop vaste pour constituer un seul et même groupe, et plus encore une communauté homogène. De plus, si l'approche d'Halbwachs est dans son ensemble aisément appropriable, elle est à nuancer en quelques points (sans s'affranchir de ses principales analyses). D'abord par la place parfois trop prépondérante accordée au collectif. Ensuite par le fait de postuler qu'il y a, en somme, une identité toujours stable ; celle-ci étant plutôt dynamique puisqu'elle évolue tout au long de la vie (comme le rapport au passé est contextuel). À l'image des divers groupes d'expérience dont les structures ont été explorées dans le troisième chapitre, nous pouvons identifier des groupes de festivaliers d'un point de vue mémoriel (le public en général, d'une édition, d'une représentation, d'un groupe de pairs, etc.). Nous pourrions encore envisager l'accumulation de vécu avec les modes de confrontation à la mémoire dans sa pratique festivalière. Les entretiens sont ici le matériau principal d'enquête.

L'intérêt pour la mémoire s'inscrit dans une approche communicationnelle et symbolique. Elle sous-tend à la fois l'identité individuelle et collective, les dynamiques de narration et l'institutionnalisation de valeurs et de pratiques qui cristallisent un rapport au monde.

« Être témoin oculaire, ce n'est pas tellement avoir été spectateur d'un événement que déclarer qu'on l'a vu (...). S'affirmer témoin, c'est s'engager à raconter ce qui s'est passé autant de fois que nécessaire, être prêt à des interrogatoires à ce sujet, etc. (...). La certification biographique équivaut, compte tenu de ses conséquences, à un engagement à vie, celui de maintenir au travers des récits successifs une identique version des faits (...). La personne est ainsi consacrée en mémoire vivante, ce qui définit pour elle une prétention spéciale à la vérité mais d'abord un impérieux devoir de stabilité » (Dulong, 1998 : 12).

Aussi, poursuivons-nous cette description à travers des dynamiques provenant du public soutenant la mémoire de la *culture* du Festival d'Avignon : les spectateurs à travers leur transmission et deux groupes de spectateurs à l'engagement plus exceptionnel. Par ailleurs, si constater que « l'accès au passé est filtré par les marqueurs du présent est un lieu commun » (Fleury et Walter, 2015 : 12), il convient d'interroger ce qui se situe à « l'intersection » du passé et du présent. Quels procédés, dispositifs communicationnels et médiations induisent un certain rapport au temps, au service de la culture du groupe social et de sa mémoire ?

B. Le public, principal dépositaire de la mémoire du Festival d'Avignon

1. Les générations de festivaliers : sur la transmission

La connaissance de l'histoire du théâtre populaire, voire même de Jean Vilar, n'est pas un prérequis pour participer au Festival, et plus encore pour apprécier une œuvre. Pour autant, y a-t-il des connaissances participant au développement d'un sentiment d'appartenance à une communauté de spectateurs ; un sentiment qui participe *in fine* à la réitération de la pratique festivalière et la transmission de ses souvenirs ? Il serait peu raisonnable de postuler que chaque festivalier connaît l'histoire du Festival, voire y attache une importance. Il existe toutefois un intérêt pour cette histoire si tant est qu'elle ne fige pas le Festival (selon de nombreux questionnaires, en juillet 2015, lorsqu'il était demandé aux festivaliers leurs attentes pour la 70^e édition). Bon nombre de festivaliers souhaitent éviter des événements à dimension commémorative, certains préférant à cela une « grande fête populaire » selon leurs mots.

La thèse de Damien Malinas est dédiée à la transmission, interrogeant notamment diverses « trames » de transmission culturelle au sein du public du Festival d'Avignon. Cette notion est construite à partir de plusieurs apports, dont ceux de Jean-Claude Passeron pour qui la transmission « ne concerne pas simplement des manières de penser, des idées, des savoirs ni même des objets. Le plus important, ce sont les manières d'éprouver, de sentir, c'est-à-dire les manières d'être. Là, les passeurs indispensables sont des passeurs d'affects » (*in* Malinas, 2008 : 145). Aussi, la transmission du Festival d'Avignon est-elle non seulement véhiculée par des expériences relevant de son histoire ou des spectacles l'ayant marquée, mais aussi par la seule expérience du dispositif festivalier : c'est aussi à partir du vécu d'une ambiance, dont celle du OFF, en rupture le quotidien, que se déposent des souvenirs dans la mémoire ; et ces souvenirs seront dès lors autant cognitifs que corporels à travers des émotions et le vécu *in situ*. Les mots choisis par les enquêtés en fin d'entretien pour décrire le Festival sont des indicateurs de l'importance du contexte : « foule », « effervescence », « communauté », « fête », « intensité », « chaleur » sont des termes récurrents pour qualifier l'expérience festivalière. Si les spectacles constituent les *temps forts* de l'expérience, le contexte lui confère un relief le singularisant (lieux patrimoniaux, l'affluence importante, la cohabitation avec le OFF).

En 2018, 13,1% des enquêtés déclaraient que faire découvrir le Festival à des proches était l'une de leurs motivations principales. La transmission culturelle s'appuie sur des impulsions venant des groupes de pairs, ne suivant pas forcément des schémas générationnels,

même si les grands-parents y jouent un rôle important ; certains d'entre eux ayant par exemple connu la *période Vilar*. Plusieurs de nos enquêtés ont en effet cité un partage avec leurs petits-enfants, parfois plus qu'avec leurs enfants. Certains initient d'ailleurs des pratiques qu'ils ont eux-mêmes expérimentées, pensons à cette spectatrice ayant inscrit sa petite-fille à un séjour des Céméa (E43). Damien Malinas reconnaît que « le Festival d'Avignon est à la fois un lieu de transmission et un rite de passage » (Malinas, 2008 : 154), un espace-temps événementiel où se forge progressivement une autonomie culturelle, mais aussi des références qui comptent, emportées en dehors du Festival. Comme le rappelle Nathalie Montoya, « l'expérience des objets culturels n'est pas réductible au temps de la pratique » (Montoya, 2011 : 153) et il faut véritablement accorder de l'attention aux temporalités de l'expérience d'une œuvre.

De plus, comme vu dans le troisième chapitre, la venue en famille et entre amis sont les deux principales manières de *faire le Festival*. Pour Damien Malinas, « la transmission culturelle a été de façon récurrente résumée à la notion d'héritage, et il ne s'agit pas ici de relativiser l'importance de l'origine sociale, il est question de la spécifier en ne confondant pas cette origine avec la seule famille au risque d'éclipser celle-ci même du coup » (Malinas, 2008 : 148). La transmission culturelle emprunte différentes voies (et « trames »), tournées vers la transmission de la *substance* de l'événement, parfois plus que de son histoire :

« La transmission culturelle en tant que processus de formalisation s'éprouve par la répétition imposée de rituels de passage liés d'une part, à la famille et à sa dynamique (...) et d'autre part, au monde par l'entremise d'événements (...). On comprend mieux alors, pour les festivaliers interrogés, l'importance représentée par le niveau de participation des amis dans la partage de la plus belle émotion culturelle » (Malinas, 2008 : 149).

Le *vécu* concentre des ressorts aidant à la mise en récit d'une expérience, ce qui facilite sa transmission (comme l'ont montré Ricœur et Veyne). Le vécu s'apparente à une *matière première* de la transmission, dont l'intérêt émane de son authenticité, c'est-à-dire de son contact direct avec ce qui fait l'objet de la mémoire partagée. C'est ce que Renaud Dulong désigne comme « l'authentification du témoin oculaire » :

« Un témoignage est un récit certifié par la présence à l'événement raconté. La distinction entre témoigner et raconter une autre histoire (...) réside dans l'opération de factualisation, l'affirmation de la référence à un événement du monde réel, laquelle passe, à moins de faire appel à un autre témoin, par l'attestation biographique du narrateur. Le moment névralgique spécifiant le phénomène du témoignage est le premier instant d'existence publique d'un témoin, l'acte premier, conditionnant logiquement les autres, par lequel quelqu'un devient témoin de quelque chose » (Dulong, 1998 : 12).

Dans les entretiens, les structures narratives de la transmission culturelle s'appuient tant sur une histoire événementielle ou institutionnelle (soit des événements collectifs) que sur des

histoires personnelles amenant une coloration singulière, car émanant de chaque réception. Par la suite, ces structures narratives peuvent être reprises par les récepteurs devenant alors émetteurs, voire médiateurs, d'une expérience. En cela, pour Pierre Nora, la mémoire collective revoie au « souvenir d'une expérience vécue ou fantasmée, portée par des groupes vivants, ouverte à toutes les transformations, inconscientes de ses déformations successives, vulnérable à toutes les manipulations, susceptible de longues latences et de brusques réveils » (Nora, 2006).

2. Les Amis du Festival d'Avignon

2.1. Un engagement au service de l'institution plutôt que des directions

Les Amis du Festival d'Avignon forment l'un des groupes au sein du public participant activement à la maintenance et au partage de la mémoire de l'événement, mais aussi de l'institution. Quant à leur mémoire des œuvres, elle ne se limite pas aux souvenirs des artistes ou du décor ; elle embrasse ce qui entoure le spectacle, notamment les réactions du public. En novembre 2018, nous avons eu l'opportunité de rencontrer l'un des membres des Amis du Festival présent dès le début de cette aventure, Roger M. À cette occasion, nous l'avons interrogé sur l'histoire de ce groupe et son propre vécu du Festival d'Avignon dans un temps de vie : il nous a effectivement confié avoir participé sans interruption au Festival depuis 1967. Nous avons également essayé de recueillir du discours relatif aux souvenirs et à une mémoire, au confluent de l'institutionnel, par l'implication des membres, et de l'individuel, au prisme de la construction de sa carrière de spectateur à Avignon.

Les Amis du Festival sont une association née d'un besoin de l'institution au moment de la préfiguration de sa structuration professionnelle, au début des années 80. Le Festival d'Avignon prenant de l'ampleur, il avait besoin de bénévoles pour assurer certaines tâches qui, plus tard, seront confiées à des équipes saisonnières et des stagiaires en production (nommés les « anges gardiens »)¹⁶³. Monique Coutance, alors adjointe de Bernard Faivre d'Arcier, a fait appel à des bénévoles. Sous la direction d'Alain Crombecque, Nicole Tachet les a convaincus de créer une association pour plus de stabilité et de crédibilité. L'institution prenant encore de l'ampleur, avec davantage de moyens, des postes ont été créés pour répondre à différents besoins (dont

¹⁶³ Notre enquête décrit une situation où les moyens acquis par le Festival lui permettent de créer ses propres structures et des postes saisonniers, remplaçant quelques-unes des activités bénévoles des Amis du Festival. Néanmoins, il reconnaît en même temps que le fait que nombre de ces missions soient confiées à des jeunes est positif. Dans les entretiens avec des personnes à la retraite, il aussi est fréquent que soit souligné l'importance de la présence des plus jeunes dans les travées du Festival d'Avignon ; cela avait été saillant lors du lancement de l'abonnement 4/40 (4 spectacles pour 40 euros pour les moins de 26 ans) lancé en juillet 2014.

l'accueil de troupes et leur accompagnement *in situ*). Pendant plusieurs années, les Amis du Festival ont ainsi assisté des artistes, principalement des petites compagnies de pays éloignés.

Extrait d'entretien de Roger M., Les Amis du Festival d'Avignon, novembre 2018

E52. (...) c'est certainement avec Crombecque que nous avons le plus travaillé parce que, justement, comme il était mondialiste, il faisait venir des troupes d'Amérique du sud, d'Amérique centrale, de tous les coins du monde et, les trois quart du temps, c'était des troupes qui n'avaient jamais quitté leur village, donc qui avaient besoin de nous. On s'occupait d'eux, on allait les récupérer à la gare, on les installait à l'hôtel, on cherchait des restaurants pour les faire manger sur leurs lieux de théâtre avec une nourriture qui leur convienne. Et puis régler pour eux tous les problèmes de la vie quotidienne. Donc là, pour nous, ça a été le *summum*.

Les Amis du Festival faisaient visiter les alentours de la cité des Papes à ces artistes étrangers : « En relâche, on les emmenait visiter la région. On visitait les caves, les champs de lavande et tout ce qui s'ensuit. Donc si tu veux on était toujours très, très près d'eux »¹⁶⁴. Ces festivaliers bénévoles pouvaient également aider *in extremis* techniciens et artistes comme le relate Roger M. dans l'extrait ci-dessous. Transparaît non seulement le degré d'engagement de ce bénévole, mais aussi, à travers l'histoire convoquée (et l'empressement du partage de ce souvenir que l'écrit ne peut retranscrire ici), une émotion retrouvée. Cet extrait renvoie indirectement à une émotion : elle est *montrée* et non *dite* (Micheli, 2014 : 17) ; elle s'observe d'abord dans l'échange direct, dans l'intonation qui est le premier marqueur de cette émotion¹⁶⁵.

Extrait d'entretien de Roger M., Les Amis du Festival d'Avignon, novembre 2018

E52. (...) Pina, c'est Pina. Pina, j'ai des souvenirs aussi. Pina Bausch, dans *Le laveur de carreaux* un moment donné sur scène tu avais une espèce de petite montagne de fleurs. Et elle voulait absolument qu'il y ait un personnage qui gravisse cette petite colline avec deux bichons dans les bras. Mais elle voulait des vrais bichons « *alors, Roger, il nous faut... Pour Pina Bausch, il nous faudrait trouver deux bichons est-ce que tu as des moyens...* ». Alors on téléphone à droite, à gauche... J'ai découvert une bonne femme qui nous prêtait les chiens qui venait de Marseille. Et tu sais, elle est venue, elle venait tous les soirs pendant le spectacle de Pina apporter ses deux bichons et elle restait là, au spectacle, et le gars il montait là-haut, il descendait le côté c'était fini. Oh ça, Pina Bausch, *Le laveur de carreaux*... Ça aussi ça a été autre chose. Et puis le dernier, *Cabaret*, où on était sur scène.

L'investissement des Amis du Festival s'est poursuivi au fil des directions, prenant chaque fois de nouvelles formes, au gré des projets et des moyens de l'institution. Chaque direction a associé ces amateurs du Festival même si, au fur et à mesure, le besoin se faisait moins sentir. Depuis 2015, ils sont mobilisés pour deux temps forts d'une édition : l'ouverture

¹⁶⁴ Extrait de l'entretien avec Roger M..

¹⁶⁵ Pour Raphaël Micheli, « le langage des émotions » exploite en effet de nombreuses ressources ayant trait à la prosodie, aux postures, aux mimiques et aux gestes » (Micheli, 2014 : 20).

de la billetterie (en appelant un à un les avignonnais lors de la prévente aux guichets du cloître Saint-Louis, le premier week-end de juin). Les spectateurs font la queue et, par tradition, notent leur ordre d'arrivée. Ensuite, de 14h à 19h, Roger M. fait entrer dans la billetterie le public, scandant les numéros à la foule. Le deuxième est celui de l'accueil du public au jardin Ceccano pour le feuilleton théâtral. Roger M. admet d'ailleurs que ce rendez-vous dans le jardin de la bibliothèque municipale est presque leur « domaine réservé »¹⁶⁶. En 2015, sa première année, des membres de ce groupe s'étaient d'ailleurs investis – endossant le rôle de « citoyens », terme choisi par le Festival – pour lire en public des extraits de *La République de Platon*.

La sollicitation décroissante des bénévoles ne concerne pas tous les festivals. Les Vieilles Charrues, et nombre de festivals de musiques actuelles, s'appuient sur cette force-vive. Les Vieilles Charrues développent un certain rapport au territoire en accueillent exclusivement des bénévoles locaux. Dans les années 80, Bernard Faivre d'Arcier avait souhaité accorder une place restreinte au bénévolat, prenant acte des problématiques traversées par le Festival de Nancy alors qu'une édition a été marquée par une grève de ces bénévoles et au retard pris quant à la professionnalisation de ce festival¹⁶⁷. Roger M. reconnaît par ailleurs que l'association ne s'est pas renouvelée, et que la plupart des bénévoles sont aujourd'hui âgés, ce qui va selon lui de pair avec le fait que le Festival ait moins besoin de ce type d'aide. Pour lui, il n'y aurait pas assez d'activités à proposer à de nouveaux adhérents. Ainsi, au Festival d'Avignon, le bénévolat n'existe plus, du moins seulement à travers une relation historique et privilégiée avec ces spectateurs qui en sont avant tout une *mémoire vivante*. Leur rôle est effectivement celui d'une partie prenante de la chaîne de coopération (Becker, 1998), autant en vue de la réalisation de l'événement et de la rencontre d'œuvres avec un public, qu'en de la maintenance d'une mémoire exceptionnelle car dense, touchant aussi aux coulisses.

2.2. « La mémoire » du Festival d'Avignon

À notre question, « est-ce que vous trouvez que le terme de mémoire du Festival vous convient ? », Roger M. répond : « Ah oui ! D'abord, tu vois que je n'hésite pas à en parler, tu vois que j'en parle toujours aussi avec passion. Et puis, j'y ai vécu des moments tellement intenses, il y a des spectacles que, je crois, je n'oublierai jamais, que j'ai envie de partager. Je leur dis : « *mais, le Festival c'est ça aujourd'hui, mais c'est pas que ça, il a tout un passé qui l'a amené à ce qu'il est aujourd'hui* » et ce qui s'est passé c'est peut-être aussi important que ce qui se passe

¹⁶⁶ Extrait de l'entretien avec Roger M..

¹⁶⁷ Propos rapportés de l'entretien avec Bernard Faivre d'Arcier.

maintenant »¹⁶⁸. Il accepte ainsi le qualificatif de « mémoire du Festival » concernant les Amis du Festival d'Avignon, mais aussi lui-même en tant qu'individu et fervent amateur. Les bénévoles de cette association ont à cœur de transmettre l'histoire, et les histoires, d'Avignon au-delà de leurs cercles familiaux et amicaux.

L'image de *mémoire vivante* naît notamment du fait qu'une partie de ces bénévoles a participé à des événements ayant encore une résonance aujourd'hui (en prêtant attention dans l'espace public aux discussions), et faisant l'objet de récits : mai 68 au Festival et *Le Mahabharata* de Peter Brook en sont deux exemples. Ces bénévoles font le lien entre deux segments temporels, celui d'un passé dont la plupart des festivaliers n'ont pas fait l'expérience, et dont on recherche pourtant une authenticité dans le présent ; celui du présent, où les souvenirs se créent et s'actualisent dans l'expérience. D'ailleurs, Roger M. dit ne pas ressentir de rupture dans l'expérience du Festival, alors que, aujourd'hui, les festivaliers tendent à distinguer les directions, voire à les opposer : « Le mot rupture est un peu fort à mon avis. Il n'y a jamais eu de rupture entre deux directeurs. Il est évident qu'il y a eu une adaptation du nouveau par rapport à l'ancien, mais sans pour cela balayer tout ce qui a été fait »¹⁶⁹.

La mémoire de ces spectateurs concerne essentiellement l'expérience des œuvres, les moments culminants et collectifs du festival. De nombreux spectacles et artistes ont été cités dans l'entretien. Il s'agit à la fois de noms devenus des « lieux communs » du Festival d'Avignon (Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Carolyn Carlson, Pina Bausch, Jan Fabre), et d'autres dont nous n'avions pas entendu parler auparavant (Maïa Plisetskaya, Ludmila Mikaël, Judith Jamison). Mais la mémoire qu'ont les Amis du Festival de cette institution touche de surcroît au public : les réactions au contact des œuvres, les acclamations ou les protestations. L'expérience festivalière des Amis du Festival s'apparente d'une certaine manière un *time-lapse*, autrement dit une succession de photographies prises d'un même point de vue, avec un intervalle régulier, qui donne à voir l'évolution d'un phénomène en accéléré. Un *time-lapse* permet une vision d'ensemble d'un phénomène dont la temporalité de réalisation est en réalité longue. Aussi, l'image que ce spectateur a construite du public du Festival à travers cinq décennies (« un public exigeant »), et qu'il énonce dans le présent, s'apparente d'une certaine façon à ce procédé, même si la subjectivité de l'individu et son attachement à l'institution participe à une vision essentiellement positive et méliorative.

¹⁶⁸ Extraits de l'entretien avec Roger M..

¹⁶⁹ Extraits de l'entretien avec Roger M..

3. Une figure archétypale du public participant : le Groupe Miroir

3.1. Une invention avignonnaise

Parler de mémoire et de participation du public du Festival d'Avignon ne peut se faire complètement sans citer l'activité du Groupe Miroir. Groupement informel de spectateurs du territoire avignonnais, il naît fortuitement en 2006 lorsque les co-directeurs de l'époque, Hortense Archambault et Vincent Baudriller, organisent une rencontre entre le public avignonnais et le metteur en scène Frédéric Fisbach qui a pour projet, à la Cour d'honneur, la création des *Feuillets d'Hypnos*. La rencontre ne donnant pas lieu à un enthousiasme général aux dires de notre enquêté, l'un d'entre eux, qui ne connaissait pas encore le Festival, Alain M., propose à Frédéric Fisbach de créer un groupe qui lui donnerait ses ressentis au fil de la création. Les co-directeurs de l'époque ont accompagné la mise en œuvre de ce projet qui déboucha sur un groupe formé au long cours, toujours actif. Il en va de même du côté de l'équipe de sociologues de l'Université d'Avignon travaillant sur les publics du Festival. Alain M., en entretien, revient ainsi sur sa rencontre avec Emmanuel Ethis et Damien Malinas, et leur proposition de partager leur vision du théâtre à travers des pièces vues au cours de l'édition.

Le projet à la genèse du Groupe Miroir est simple : aller voir des spectacles du Festival et produire par écrit des ressentis pour les rassembler à l'issue de l'édition. Si les manières de *faire le Festival* et les formes de ces ressentis ont évolué depuis 2007, la structure reste identique. Contrairement aux Amis du Festival d'Avignon, le Groupe Miroir ne relève pas du statut associatif. Avant d'en décrire les activités, citons dès à présent l'ancrage avignonnais de cette initiative : il émane de la volonté d'inscrire le Festival à l'année sur le territoire, à partir de l'installation de toute l'administration à Avignon, afin de travailler autrement, et sur le long terme, avec les publics. Il émane également de dialogues avec l'équipe de sociologues de l'Université d'Avignon, une institution active sur le territoire, qui travaille de concert avec le Festival dans le cadre de programmes de recherche sur les publics. Enfin, cet ancrage avignonnais provient du fait que la plupart des spectateurs de ce groupe vivent à Avignon ou ses alentours et peuvent participer à l'événement de part en part ; chose peu répandue pour celles et ceux qui n'y vivent pas en raison du coût financier inhérent à un tel séjour. La création de ce groupe a par ailleurs conduit à une réappropriation de l'offre culturelle du territoire, en créant une dynamique qui dépasse celle de l'événement en juillet.

3.2. Du parcours à la traversée

Les ressentis écrits par les membres du Groupe Miroir sont, à l'issue d'une édition, rassemblés par Alain M. pour former ce qui est nommé un « Cahier ». *Les Cahiers du Groupe Miroir* sont des dossiers reliés, où le lecteur trouvera par ordre chronologique les ressentis des membres. Cette édition est prise en charge en partie par le Festival et diffusée dans plusieurs institutions, à l'instar de la Bibliothèque Universitaire d'Avignon, de l'École Supérieure d'Art d'Avignon ou encore l'antenne de la BnF à l'étage de la Maison Jean Vilar. Édition et diffusion sont deux étapes de la production et de la transmission d'une certaine mémoire du Festival d'Avignon. Mais cette compilation n'est pas un *patchwork* de textes : il y a une mise en cohérence des différents parcours de spectateurs du groupe à travers l'idée de *traversée*. Celle-ci renvoie à une façon de faire une synthèse réflexive de l'expérience d'une édition, mais aussi de faire dialoguer les propositions artistiques entre elles afin que leur expérience ne soit pas une simple addition de spectacles, et certains sont mis en parallèle avec des spectacles d'éditions précédentes. Dans l'entretien, notre enquêté formule cette idée comme suit :

Extrait de l'entretien avec Alain M., Groupe Miroir, juin 2018

AM. (...) je dirais que ça consistait à demander aux différents membres du groupe qui s'étaient exprimés sur plusieurs pièces, d'essayer de faire un rapprochement entre ces pièces. Est-ce qu'ils ont dit la même chose ? Est-ce qu'ils ont porté la même critique ? Est-ce qu'il y a une complémentarité ? Est-ce qu'il y a une résonance ou est-ce qu'il n'y a pas de résonance ? Et là, j'ai trouvé que c'était intéressant parce que ce n'est plus un metteur en scène, mais c'est une vision beaucoup plus large, et c'est aussi la vision du directeur du Festival.

Cette vision de la traversée fait écho au concept d'expérience esthétique de Dewey :

« (...) nous vivons *une* expérience lorsque le matériau qui fait l'objet de l'expérience va jusqu'au bout de sa réalisation. C'est à ce moment-là seulement que l'expérience est intégrée dans un flux global, tout en se distinguant d'autres expériences. Il peut s'agir d'une situation quelle qu'elle soit (...) qui est conclue si harmonieusement que son terme est un parachèvement et non une cessation » (Dewey, 2010 : 80-81).

Il y a une production connaissances inédites sur le Festival : ces spectateurs ont une démarche d'amateur au sens le plus exigeant, une démarche se retrouvant dans des postures cinéphiles et de ciné-clubs (Jullier et Leveratto, 2010). Il s'agit d'un rapport d'engagement et de responsabilité vis-à-vis de la production et de la transmission de connaissances, d'où l'on perçoit un rapport désintéressé en termes de visibilité ou de privilèges¹⁷⁰. La posture de ces spectateurs

¹⁷⁰ La réservation, par exemple, se fait par la billetterie classique ou des collectivités, mais les membres du Groupe Miroir n'ont pas d'invitations ou de badge d'accréditation, ils ne sont d'ailleurs pas au bar professionnel du Festival ou aux « pots de premières ».

renvoie très directement à la définition d'ouverture de la cinéphilie que proposent Jean-Marc Leveratto et Laurent Jullier désignant « la culture cinématographique, au double sens d'un savoir acquis par l'expérience des films et d'une action de cultiver (*cultivation*, disent les Anglais) le plaisir cinématographique. Elle recouvre tout à la fois la mémoire et la capacité à juger acquise au contact d'une technique artistique (*techné*) fréquentée pendant notre loisir d'homme libre (*scholé*) » (Jullier et Leveratto, 20013 : 3).

L'ancrage progressif de l'activité du Groupe Miroir dans la dynamique culturelle du Festival s'est étendu à d'autres espaces du territoire avignonnais. La *traversée* d'une édition se conjugue au vécu d'Avignon hors Festival. En un sens, la *traversée* a repris sa teneur territoriale avec la participation à l'année aux événements de la Chartreuse, de l'Université, du Conservatoire, d'autres institutions et théâtres de la ville. Un chapitre des *Cahiers du Groupe Miroir* est dédié aux ressentis des manifestations de septembre à juin. À travers cette posture participante à l'année, empruntée à leur manière de *faire Avignon*, les membres du Groupe Miroir élargissent une temporalité : celle du festivalier.

3.3. De la carrière à l'expérience du temps pour soi et pour les autres

En (d)écrivant leur rencontre avec une œuvre, les membres du Groupe sont dans une posture de formation. Comme l'admet à plusieurs reprises l'enquêté, il n'est pas aisé d'exprimer ses émotions par écrit, d'autant plus lorsque nous savons qu'elles seront lues par d'autres.

Extrait de l'entretien avec Alain M., Groupe Miroir, juin 2018

AM. D'abord la façon de s'exprimer, les gens écrivent, c'est difficile d'écrire, et il y en a beaucoup qui se disent : « je ne vais pas être à la hauteur, il y en a qui écrivent bien ». D'autres... Il y en a qui se disent : « je ne vais pas être à la hauteur pour écrire », parce que c'est difficile d'écrire. C'est très difficile. D'abord c'est difficile à plusieurs niveaux parce que ça oblige à une organisation, véritablement, de sa pensée et puis, en plus, on l'affiche. Donc il y a des problèmes de pudeur.

Le partage de ses écrits, à quelque échelle qui soit, est un dévoilement de plusieurs aspects de soi. Pour Michel Foucault, écrire « c'est donc « se montrer », se faire voir, faire apparaître son propre visage auprès de l'autre » (Foucault, 2001 : 1 244). Dans son article « L'écriture de soi », l'auteur fait valoir cet entrelacement entre l'expression du soi, la formation de discours sur soi, pour soi et pour les autres avec le geste de l'écriture :

« (...) quelque soit le cycle d'exercice où elle prend place, l'écriture constitue une étape essentielle dans le processus auquel tend toute l'*askêsis* : à savoir l'élaboration des discours reçus et reconnus comme vrais en principe rationnels d'action. Comme élément de

L'entraînement de soi, l'écriture a, pour utiliser une expression qu'on trouve chez Plutarque, une fonction *éthopoïétique* : elle est un opérateur de la transformation de la vérité en *éthos* » (Foucault, 2001 : 1 237).

La forme choisie par les membres du Groupe Miroir pour partager leurs ressentis d'une expérience ancrée dans *le ici et le maintenant* de la représentation théâtrale donne à voir une façon de s'inscrire dans le temps, qui déborde de celui de leur propre vie. Notre enquêté, une fois l'entretien terminé, conclue l'échange en disant que ces ressentis permettent de garder des traces de ce que l'on a aimé, et de les transmettre à ses petits-enfants. Pour lui, cela permet de procéder à un archivage d'un « patrimoine sensible », selon ses mots, qui fait partie de leur propre patrimoine. Rappelons les conclusions de Jack Goody et les changements relatifs aux modes de communication qui participent du « développement des structures et des processus cognitifs, dans l'accroissement du savoir et des capacités qu'ont les hommes à stocker et à l'enrichir » (Goody, 1979 : 86). Le Groupe Miroir participe à la mémoire du Festival d'Avignon en retranscrivant des expériences spectatoriennes relevant le plus souvent de la mémoire des souvenirs et des émotions. À ce titre, ce groupe bénéficie d'une reconnaissance institutionnelle à son fondement et dans la relation qui est maintenue. À travers un geste d'autonomisation de l'esprit critique, conjugué à un rapport collectif à une expérience artistique et à la production de connaissances sensibles, ainsi qu'à travers une dimension mémorielle *pour soi et pour les autres*, l'écriture donne une complétude à une expérience. Enfin, et dans l'idée de la Gestalt Theory, « le tout ne peut pas être assimilé à la seule addition de ses parties » : il faut, dans cette dynamique collective, prendre acte du geste individuel car l'(auto)écriture fait que l'individu « se sent aussi inscrit dans un flux d'histoire » (Hiraux, 2013 : 12).

En plus de cette dimension de formation et d'enrichissement d'un regard spectatorial, à travers leur investissement dans le Groupe Miroir, des membres ont développé un propos (politique) sur la culture, bien qu'elle puisse ne pas avoir été une préoccupation auparavant. Lors de l'observation des rencontres des Ceméa avec les artistes, il est d'ailleurs courant de voir des spectateurs du groupe (notamment deux spectatrices qui, souvent, sont au premier rang et prennent la parole). Des membres du Groupe Miroir sont fréquemment aux rencontres mensuelles de la FabricA, produisant aussi des ressentis de ces moments de préparation d'une édition. Par *formation des publics*, il est question de la formation/la mise en forme d'un collectif en même temps qu'une formation entendue au sens d'un apprentissage puisqu'ils développent des compétences (culturelles) qui dépassent le cadre du Festival d'Avignon.

Pour l'anthropologue Joël Candau, tout « mémorant apprivoise le passé mais surtout il se

l'approprié, se l'incorpore et le marque de son empreinte, étiquetage mémoriel manifeste dans les récits ou mémoires de vie. À des mémoires fortes correspondent des identités solides, à des identités fragmentées des mémoires éclatées » (Candau, 2005 : 115). Avant d'explorer les paroles des festivaliers recueillies depuis 2015, nous allons revenir sur le concept de mémoire afin de préciser notre posture. Depuis les années 60, nombreuses sont les recherches lui accordant une place centrale dans l'analyse du monde social pour appréhender l'identité (Candau, 1998), les changements sociaux et le rapport au passé et à l'avenir.

4. Vers une transmission renouvelée à l'aide du numérique ?

La transmission de l'expérience du Festival, voire d'Avignon en festivals, et par extension de sa mémoire, concerne désormais de nouveaux espaces et pratiques. Le terrain numérique a été l'endroit d'où nous avons mesuré la place occupée par la mémoire dans les pratiques festivalières, rejoignant le constat fait dans le numéro de *Culture et Musées* consacré au numérique au contact des pratiques culturelles : « c'est justement en changeant d'échelle que les auteurs de ce numéro ont pu observer, en partant de cas précis, ce que le numérique fait à la démocratisation culturelle » (Malinas, 2014 : 16). La transmission emprunte désormais d'autres canaux et écritures, des voies complémentaires pour le récit d'expériences. Comme évoqué dans de précédents chapitres, les réseaux sociaux sont utilisés en vue de s'informer, de partager l'expérience d'une édition à travers la publication de photos et d'impressions, des partages de contenus d'autres énonciateurs (le Festival ou encore des festivaliers actifs en ligne) ou encore d'interagir avec des participants, qu'ils fassent ou non partie de nos relations directes. L'espace communicationnel de la transmission est reconfiguré sur un autre support/média, avec ses propres codes et normes d'interaction. Les outils et les réseaux en ligne forment de nouvelles médiations, offrant la possibilité d'un périmètre médiatique accru, dépassant le cadre des relations personnelles : la « dimension nomade du numérique rend poreuse la distinction entre espace public et privé au sein des grands événements culturels » (Malinas, 2014 : 15). Si la dimension temporelle de la transmission concerne principalement *l'après expérience*, le numérique crée les conditions d'une transmission immédiate, au moment du vécu :

« Avec le numérique, le constat porte aussi sur l'espace. Le spectateur-producteur authentifie ses expériences. Ce n'est plus un « j'y étais », mais un « j'y suis » ou plutôt un « j'en suis ». La relation à l'événement n'est plus liée au dispositif, mais à sa propre performance qui doit faire expérience. Car l'événement culturel et son contenu sont énoncés dans la performance des regards de ceux qui se regardent le regarder » (Malinas, 2014 : 18).

La plupart des réseaux sociaux basent leur fonctionnement sur le flux en direct. Il est possible de partager sur l'instant sa pratique festivalière, d'autant que les *live* d'événements sont

de plus en plus courants, pensons au feuilleton théâtral au jardin Ceccano, au moment des applaudissements en fin de représentation ou encore à des rencontres avec les artistes. Les contenus partagés massivement restent les photos d'un séjour, des places de spectacles, les lieux, en passant par les à-côtés à l'instar des moments de convivialité (terrasses de café, restaurant, fête, etc.). Cette transmission est potentiellement prise en charge par toute personne ayant une pratique des réseaux sociaux, rappelons que la part de festivaliers inscrit sur aucun média social décroît depuis 2015 (39,5% en 2015 et 25,4% en 2018). Néanmoins, les entretiens et l'étude des publications à travers une veille numérique montrent que les spectateurs les plus actifs ne sont pas les plus âgés. Nous faisons ici l'hypothèse d'une correspondance avec le prolongement de pratiques médiatiques à l'année. Il ne faut cependant pas réduire l'usage du numérique aux jeunes publics. Si certains réseaux sociaux sont très investis par les moins de 30 ans (Snapchat ou Instagram), des réseaux comme Facebook ou Twitter réunissent un plus grand nombre de classes d'âges, dont les plus âgées. Pour conclure, le public a été et reste l'un des médiateurs principaux de la mémoire du Festival. Nous faisons à ce stade l'hypothèse que cela se jouerait surtout au niveau de l'expérience vécue et entendue, et moins à l'échelle de connaissances historiques telles qu'elles peuvent être partagées par le Festival (les fondamentaux), la Maison Jean Vilar (explication de la démarche de Vilar et chronologie de l'institutionnalisation, etc.).

II. LA MÉMOIRE DANS LE TISSU DES PRATIQUES NUMÉRIQUES. L'ATTESTATION DE LA PRÉSENCE ET LA PERFORMANCE DU TÉMOIGNAGE. QUELLES FORMES D'ÉCRITURES POUR LA MÉMOIRE ?

Ce projet de thèse s'inscrit dans la continuité d'un stage de Master 2 mené dans le cadre du projet GaFes. Au sein de l'équipe du Festival d'Avignon, notre mission était de produire des données sur les pratiques numériques des festivaliers, un matériau sociologique alors inédit. Dans la continuité du terrain cannois de la même année, mais aussi celui des Trans Musicales de Rennes pour le projet de simulation¹⁷¹, les hypothèses et questionnements relatifs à la place du numérique dans les pratiques festivières étaient au stade de formulation et d'expérimentation. Nous partions dans une dynamique semblable, à savoir que la forme festival serait, dans la continuité de la densité d'interactions sur le terrain anthropologique, un espace d'interactions en ligne, notamment sur les réseaux sociaux. Il aura fallu l'expérience d'une édition et de quelques entretiens pour réaliser que le numérique au Festival d'Avignon devait s'appréhender à partir d'un déplacement. Les pratiques numériques du public d'Avignon concernaient en effet peu les

¹⁷¹ C'est-à-dire le projet professionnel et scientifique de Master 2.

réseaux sociaux en comparaison avec le Festival de Cannes ou les Trans Musicales. Plus encore, durant l'édition 2015, l'approche du numérique auprès des enquêtés au cours d'entretiens se concluait rapidement par des phrases comme : « Avignon, c'est dans le réel, pas dans le virtuel », « Au Festival, la rencontre se fait en vrai », « Internet n'est pas conciliable avec le Festival d'Avignon », etc. Déconcertée par cette apparente défiance vis-à-vis du numérique, nous avons davantage exploré les données et le terrain afin de mieux comprendre cet obstacle. Il s'est avéré que l'obstacle en question était une vision restrictive du numérique : nous faisons à cette époque référence à l'inscription des écrans et des réseaux sociaux dans les pratiques informationnelles et communicationnelles, en pensant d'abord au partage d'expérience sur Facebook, Twitter et Instagram. L'obstacle pris alors la forme d'une singularité en constatant deux dynamiques. La première était que les festivaliers n'étaient ni absents d'Internet pendant le Festival, ni éloignés du numérique au quotidien. En 2015, 88% des enquêtés déclaraient se connecter tous les jours à Internet pendant l'année et 14% ne pas se connecter durant leur séjour festivalier. D'autre part, les pratiques numériques relatives au Festival existaient bien, mais à un autre endroit de l'expérience, celui de la mémoire. Ce sont en effet les archives audiovisuelles en ligne, les photos, les vidéos et les captations de spectacles des éditions passées qui sont consultées par les festivaliers, à la fois avant et après être venus au Festival. L'exploitation de données du site Internet de l'institution a aidé à confirmer cela. En même temps, nous avons omis au départ que la présence et l'invention de l'identité numériques du Festival sont progressives, récentes et correspondent peu ou prou à l'arrivée d'Olivier Py à la direction du Festival en septembre 2013. Celles-ci se sont développées plus rapidement dès 2016, avec un compte Instagram suivi (821 abonnés relevés en octobre 2015 et 9 866 en janvier 2019) et une interactivité croissante, en relais par exemple des contenus audiovisuels.

Peu à peu, d'autres questionnements ont suivi : pour quelles raisons les pratiques numériques du quotidien comme les réseaux sociaux sont-elles moins importantes au Festival d'Avignon ? Quelles sont leurs spécificités et leurs temporalités ? Finalement, pourquoi les archives ont-elles du succès ? Peut-on effectivement parler de mémoire collective dans le cas d'un public qui n'est jamais exactement le même d'une édition à l'autre ? Qu'est-ce que la mémoire nous permet de comprendre des pratiques et des modes de relation au Festival dans le temps ? À partir des telles interrogations, nous nous sommes donnée pour objectif d'identifier les dynamiques mémorielles au sein des pratiques festivières, et d'envisager la mémoire dans le tissu des pratiques numériques, sans dissocier pratiques numériques et festivières.

En vue d'explorer la place occupée par la mémoire dans la production de discours en ligne sur le Festival d'Avignon, un corpus de publications a été défini depuis deux instances d'énonciation. Du point de vue des festivaliers comme émetteurs d'abord, autrement dit des *posts* publics ayant été produits sur les réseaux sociaux Facebook, Twitter et Instagram sur la période 2014-2019 (nous avons rendu anonymes autant que possible nos relevés en ne gardant que le contenu, le texte et la photographie). Du point de vue de l'institution Festival d'Avignon ensuite, en s'intéressant à la réception des spectateurs, à partir de leurs réactions à ses publications ; réactions caractérisables à partir de ce que les plateformes permettent de faire ressortir (mentions « j'aime » et commentaires). Au regard de la densité de notre corpus, nous analyserons l'aspect institutionnel (production et réception) dans le prochain chapitre consacré aux archives audiovisuelles et leurs pratiques par le public.

A. Photographier le Festival d'Avignon : une pratique au confluent de l'information, de la narration et de l'esthétisation de l'expérience

1. La présentation de soi en ligne

Dans le troisième chapitre, nous avons identifié des pratiques numériques, catégorisées *d'informationnelles*, *de sociabilité* et *mémorielles*. Ces dernières, en réalité, ne sont pas à segmenter car elles se confondent dans les formes de participation en ligne du public, surtout sur les réseaux sociaux. La conception orchestrale de la communication de Gregory Bateson – « chaque individu participe à la communication plutôt qu'il n'en est l'origine ou l'aboutissement » (Winkin, 2014 : 25) – est saillante sur le terrain numérique.

Pour mieux comprendre les registres énonciatifs en ligne relatifs à l'expérience du Festival d'Avignon, il convient de faire entrer dans l'espace de notre raisonnement la notion de *présentation de soi* qui, déjà, irriguait l'approche de la *culture-déclarative* de Jean-Claude Passeron, et globalement son acception tripartite. Cette notion est directement empruntée aux recherches du sociologue nord-américain Erving Goffman, plus spécifiquement à son ouvrage *La mise en scène de la vie quotidienne*. À partir d'une investigation focalisée, l'auteur caractérise un ensemble de mécanismes de communication, plus ou moins conscients et assimilés, mobilisés par les individus en vue de construire ou de maintenir un type de relation ou d'impression à autrui. Goffman propose un découpage minutieux de tactiques personnelles et collectives mises en œuvre afin de parvenir à maintenir l'impression qu'un individu (*acteur* en ses termes) souhaite donner. Il identifie ce qui relève de démarches volontaires ou inconscientes, en travaillant

également sur les « ruptures de représentations » et leurs conséquences dans une interaction. Mobilisant la métaphore théâtrale, Goffman déploie l'image de la représentation conçue comme « la totalité de l'activité d'un acteur qui se déroule dans un laps de temps caractérisé par la présence continue de l'acteur en face d'un ensemble déterminé d'observateurs influencés par cette activité » (Goffman, 1973 : 29)¹⁷². Elle s'inscrit dans la filiation de la vision orchestrale citée plus haut, où « l'image de la partition invisible rappelle particulièrement le postulat fondamental d'une grammaire du comportement que chacun utilise dans ses échanges les plus divers avec l'autre. C'est en ce sens que l'on pourrait parler d'un *modèle orchestral* de la communication par opposition avec le « modèle télégraphique » (Winkin, 2014 : 25-26).

Alors qu'au sein d'une représentation comptent le verbal et le non-verbal, les objets et le lieu comptent tout autant pour l'efficacité d'une façade et d'une (re)présentation. L'auteur propose une spatialisation de la représentation à partir de trois régions : antérieure (où se joue la représentation), postérieure ou *coulisses* (où les acteurs sont hors de portée du public et peuvent laisser de côté leur rôle) et extérieure (en dehors du contexte de la représentation). Dans un même temps, quand un acteur est en représentation, il a besoin de fixer la situation en recourant à un décor (un élément « géographiquement stable » (Goffman, 1973 : 29))¹⁷³. De fait, le terrain numérique et ses espaces collectifs d'interaction, ici les réseaux sociaux, interrogent cette spatialisation de la présentation de soi ; le numérique se caractérisant par une dimension immatérielle et le flux de continu de publications, de textes et d'images. C'est à travers d'autres ancrages qu'il faut dès lors considérer la spatialisation de la présentation de soi (qui rebat en cela les cartes des régions antérieures et postérieures définies par Goffman). En effet, si la *présentation de soi* se déploie dans un espace numérique, autant normé qu'un espace anthropologique *in situ*, celle-ci n'en reste pas moins référencée géographiquement, à travers le contenu et le paratexte. Pour le dire autrement, ce à quoi renvoie la photographie (s'il en est une) ou le texte produits, et l'éventuelle géolocalisation permise par ces réseaux sociaux, constituent la géographie d'une représentation goffmanienne ; cela réactive l'idée selon laquelle le terrain anthropologique et le terrain numérique ne sont pas à opposer.

¹⁷² Par ailleurs, la pléiade d'exemples issus des observations empiriques cristallise la présentation de soi comme étant une activité de communication dans la mesure où il est possible de « regarder toutes ces caractéristiques générales des représentations comme des contraintes interactionnelles qui pèsent sur l'acteur et transforment ses activités en représentations » (Goffman, 1973 : 67).

¹⁷³ Pour cela, il utilise un procédé ce que l'auteur appelle « façade » qui est « un appareillage symbolique ».

La (re)présentation numérique de soi convoque de surcroît des implications temporelles significatives donnant un premier relief à la dimension mémorielle. La présentation de soi passe par la production de contenus textuels et visuels, et sa diffusion immédiate a valeur de témoignage ou d'information dans l'espace du présent, en somme une performativité. Néanmoins, cette production de contenus peut être réactivée sur d'autres segments temporels, soit en dehors de l'événement la contextualisant, générant alors une réception nouvelle. D'une certaine manière, la présentation de soi par l'écriture, ici numérique, se fixe. S'il elle peut bien sûr être balayée par le flux continu, elle peut aussi ressurgir par des événements faibles comme un « souvenir Facebook », des réceptions différées ou actualisées permises par les albums photos aussi bien que la conservation des productions au sein d'un archivage dans le profil de l'utilisateur. Seul Snapchat est basé sur l'existence éphémère de l'ensemble des publications¹⁷⁴. Pour autant, les réseaux sociaux évoluent et développent désormais des manières d'archiver et de fixer des éléments de façon durable.

Pour Roger Odin, la sémio-pragmatique permet de « passer de la notion de « contexte » à celle d'*espace de communication*. La notion d'espace de communication est une tentative de modélisation du contexte (Odin, 2011 : 39). Plus encore, un « espace de communication est un espace à l'intérieur duquel le faisceau de contraintes pousse les actants (E) et (R) à produire du sens sur le *même axe de pertinence* » (Odin, 2011 : 39). Par la suite, nous explorerons à partir du terrain festivalier, et des procédés d'énonciation, en quoi la pratique des réseaux sociaux relève d'un espace de partage et de production de contenus participant de la revendication d'une identité individuelle et collective. Dans son introduction au numéro 24 de la revue *Culture & Musées* consacré à la démocratisation culturelle et au numérique, Damien Malinas décrivait les potentialités autobiographiques (pour l'identité culturelle) de la pratique des écrans et des réseaux, en particulier dans le cadre des festivals. Comment, à travers sa participation en ligne, soutenons-nous notre propre autonomie, et donc notre propre démocratisation culturelle (Malinas, 2014), car là « où il avait un panthéon d'œuvres hiérarchisées par le directeur de festival, le conservateur, le commissaire d'exposition, réifiés par des objets matériels de la légitimité culturelle comme les catalogues et les programmes, s'ajoutent, voire se substituent, des expériences et leurs traces numériques » (Malinas, 2014 : 16). Manuel Zacklad mobilise le terme d'auctorialisation pour décrire le processus par lequel un individu construit et énonce son

¹⁷⁴ La dimension *éphémère* n'est pas superposable à celle de *flux* qui, évidemment, tend à effacer une information au profit d'une autre plus récente, phénomène plus écrasant dû à l'importance de *l'immédiateté*. Néanmoins, il est possible de remonter (même laborieusement) dans le passé numérique d'un individu sur Facebook, Twitter et Instagram.

identité à travers la production de textes et de contenus, le cas échéant sur Internet (Zacklad, 2017 : 53). Les festivals sont des espaces sociaux significatifs en termes de construction culturelle, des lieux du partage, de la transmission et du récit des expériences artistiques qui comptent dans des parcours de vie. Aussi, la présentation de soi, numérique ou non, passe-t-elle pour beaucoup au prisme des expériences esthétiques et culturelles ayant suscité des émotions.

2. Les fonctions communicationnelles de la photographie sur les réseaux sociaux

Les traces déposées par les festivaliers sur la partie du Web à laquelle nous avons accès (les contributions publiques sur les réseaux sociaux) donnent à voir une place prépondérante de la photographie, et plus encore de la photographie produite à partir des *smartphones*. Ces clichés sont directement importés sur Internet depuis l'appareil ; rappelons que près des 90% des enquêtés disent posséder un *smartphone* en 2018. Bien sûr, les festivaliers n'ont pas attendu la démocratisation des *écrans connectés* pour produire des instantanés ou des souvenirs photographiques de leur expérience d'Avignon en festivals. Seulement, le dispositif différait et n'impliquait ni les mêmes contraintes techniques (volume de l'appareil), ni les mêmes facilités de prise de vue (il faudrait, pour réellement explorer cela, procéder à une analyse sociotechnique).

Depuis son invention en 1839, la photographie porte des espoirs de modernité mais aussi de témoignage, de vérité, et dirons-nous *d'authenticité* ou *d'authentification*. Les photographies « sous-tendent et authentifient le récit par rapport aux cartes postales : les événements qui sont pris en photo ont bien été vécus, non seulement à cet endroit, mais aussi à un moment précis » (Malinas et Zerbib, 2003 : 65). Initialement, ses premiers usages avaient pour but de peindre, finalement, la réalité telle qu'elle est, et non une approche subjective du monde. La fonction de la photographie était celle de la stricte représentation du réel. L'ouvrage de Pierre Bourdieu *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie* rend compte de ses conditions sociales d'émergence à travers la place qui lui a été attribuée en fonction de groupes et de contextes sociaux. Sa dimension à proprement parler *esthétique* sera reconnue quelques années plus tard, quand la technique sera progressivement appropriée, voire maîtrisée ou incorporée, par les usagers. Au reste, il n'est guère évident de conférer une objectivité totale à l'acte photographique dans la mesure où « [...] la photographie fixe un aspect du réel qui n'est jamais que le résultat d'une sélection arbitraire, et, par là, d'une transcription » (Bourdieu, 1978 : 108). Il va donc s'opérer un glissement progressif dans l'intention de photographier : des conditions sociales d'existence rattachées à la sphère familiale, la photographie va rejoindre le banc des amateurs, celui du journalisme et, enfin, celui des artistes. Dans cet essai qualifiant la

photographie « d'art moyen », Bourdieu désigne l'appareil photo comme « un des attributs du « vacancier » » (Bourdieu, 1978 : 77). Durant la première vague de commercialisation de ces appareils, les familles avec enfants et les amateurs sont les deux grandes catégories d'acheteurs. Or, l'appareil photo est non seulement devenu un objet ordinaire, mais les téléphones portables ont très rapidement intégré cette fonction devenue une technologie du quotidien (*domestic technology* selon José Van Dijck)¹⁷⁵.

À dessein de mieux comprendre la place occupée par la photographie numérique, celle qui est diffusée publiquement sur le Web social – le « partage photographique » selon Gustavo Gomez-Mejia – nous allons explorer un corpus constitué de publications issues des réseaux sociaux, générées entre 2014 et 2019. Ces contributions accessibles à partir de *hashtags* ont été sélectionnées dans la mesure où elles suggèrent une pluralité de fonctions accordées à la prise de vue suivie de sa diffusion sur les plateformes de sociabilité en ligne. En effet, l'auteur de l'article « Fragments sur le partage photographique. Choses vues sur Facebook ou Twitter » le décrit comme un « processus coutumier de captation-documentation-narration-distribution » (Gomez-Mejia, 2017 : 53). De même, pour Pauline Escande-Gauquié et Valérie Jeanne-Perrier, l'« acte photographique dans la sphère numérique est une performance qui repose sur le triptyque captation-édition-diffusion, éventuellement suivi des logiques secondes du commentaire et de l'évaluation » (Escande-Gauquié et Jeanne-Perrier, 2017 : 23).

Dans un premier temps, la sélection de ces contributions a été divisée en trois catégories : (1) la préparation, (2) l'expérience des spectacles et (3) l'expérience d'Avignon en festivals. Cette répartition découle de la redondance des sujets et des cadrages des photos d'une année à l'autre (à l'instar des photos 1, 2, 9, 11 et 12 montrant l'avant programme ou le programme au cours d'une présentation publique ; 4, 5, 6 et 18 mettant en scène des billets de spectacles ; 28, 30 et 32 où est capturé le moment des applaudissements ; ou encore 41 et 42 qui mettent en scène l'accumulation de billets, de tracts et donnent à voir une plongée dans le théâtre à travers l'expérience conjointe du Festival d'Avignon et du OFF). La photo n'est pas une illustration du texte l'accompagnant, mais un discours à part entière. Elles mettent en forme, voire en scène, un type d'information extraite du vécu. Ces images concentrent à la fois une dimension *informative* (information sur la programmation, production d'un contenu critique sur une œuvre, disponibilité d'une captation de spectacle), *narrative* (description d'un parcours de

¹⁷⁵ Extrait basé sur notre mémoire de Master 2 (2015) : « Les publics du Festival d'Avignon : de la tradition de la rencontre à l'accueil du numérique dans la pratique festivalière. Pour une (ré)invention des formes et des territoires de l'information ? ».

spectateur, anecdote sur une édition, récit d'un quotidien exceptionnel ou en rupture avec le rythme du reste de l'année) et *esthétique* (disposition des billets pour une meilleure visibilité et une impression de densité, utilisation de filtres, jeu sur les cadrages). Nous assistons à une « orfèvrerie de l'image » qui, dans les configurations actuelles du Web participatif, devient « performative afin de créer de l'engagement *conversationnel* sur les réseaux sociaux¹⁷⁶. Aujourd'hui, la compétence performative de la photographie dépasse le cadre *stricto sensu* de l'acte de *faire voir*. La préoccupation des plateformes est aussi de *faire parler* » (Escande-Gauquié et Jeanne-Perrier, 2017 : 24).

Dans notre mémoire de Master 2, nous avons identifié trois fonctions principales de la photographie sur les réseaux sociaux, *informative*, *narrative* et *esthétique*, Instagram étant le réseau réunissant le plus souvent ces trois fonctions communicationnelles. Les utilisateurs cherchent *a minima* une esthétique par le cadrage, renforcée et singularisée par les filtres. Plus encore le *hashtag nofilter* est lui-même une esthétique signalée. La dimension informative prend effet grâce au *hashtag*, un procédé de renvoi vers un événement ou un sujet suivis par d'autres utilisateurs, mais aussi à partir de la logique de flux et d'indexation des contenus. Pour la constitution du corpus, nous nous sommes basée sur les *hashtags* officiels #FDA19, #OFF19 mais aussi sur des renvois plus génériques comme #festivaldavignon. La dimension narrative se traduit sur Instagram par les textes en support des images, mais aussi une fois le profil affiché, celui-ci prenant la forme d'un album photo¹⁷⁷ : le « « partage photographique » englobe ainsi cette attente sociale de retombées biographiques et sociales » (Gomez-Mejia, 2017 : 52). Comme en témoignent les images du corpus, montrant une immersion dans l'événement, la photographie est une médiation entre le vécu et la présentation de soi et/ou la transmission des tenants ou des éléments significatifs de l'expérience. À nouveau, le récit est un des modes de communication et de symbolisation les plus structurants dans le monde social.

L'attention accordée dans cette thèse au temps de l'expérience nous amène néanmoins à reconsidérer ces trois fonctions et à les actualiser en ajoutant une fonction mémorielle. « Le flux est devenu un stock rejoignant en partie les enjeux des dispositifs informationnels numériques » (Zacklad, 2019 : 48) (la question de la mise à disposition de contenus audiovisuels par exemple). Certains de ces contenus ont effectivement une coloration mémorielle plus évidente que

¹⁷⁶ Extrait basé sur notre mémoire de Master 2 (2015) : « Les publics du Festival d'Avignon : de la tradition de la rencontre à l'accueil du numérique dans la pratique festivalière. Pour une (ré)invention des formes et des territoires de l'information ? ».

¹⁷⁷ *Ibid.*

d'autres (la publication 49, commentant une première fois festivalière à Avignon à partir des billets et des lieux, ou encore les images des saluts des artistes qui est l'un des seuls éléments photographiables de la pièce, donc à garder pour soi, en comparaison avec les instantanés du quotidien dont font partie les verres en terrasse et les fêtes). La fonction mémorielle provient soit de l'objet de la photographie lui-même, soit de l'existence de ces images de moments de vie dans une autobiographie numérique (le profil fonctionne comme un album photo ou un album intime *semi-public*). Nous le verrons, cette production de contenus n'est cependant pas à appréhender comme des *archives* dans leur acception du sens commun, mais plutôt comme des *traces d'existence* et plus encore autant de *discours* sur le Festival d'Avignon.

Pierre Bourdieu reconnaît une association naturelle entre la fête et la photographie. Selon lui, en admettant effectivement « avec Durkheim, que la fête a pour fonction de revivifier et de recréer le groupe, on comprend que la photographie s'y trouve associée, puisqu'elle fournit le moyen de solenniser ces moments culminants de la vie sociale où le groupe réaffirme solennellement son unité » (Bourdieu, 1978 : 41). À travers ces fonctions communicationnelles de l'image produite par le participant, nous voyons se dessiner les contours d'énonciations du soi-festivalier¹⁷⁸. Si le numérique fonctionne comme un révélateur de qualités mémorielles de pratiques et de discours, il est également un révélateur de temporalités des pratiques et de construction de son identité culturelle. Par ailleurs, « Tout porte à croire que ce que Bourdieu nommait « l'aire du photographiable » s'ajuste et trouve sa place parmi les champs iconographiques des structures du Web contemporain » (Gomez-Mejia, 2017 : 52).

B. Numérique et geste autobiographique

1. La déclaration du soi-festivalier

À travers les pratiques et les temporalités rendues saillantes grâce au corpus d'images, nous pouvons identifier des modalités d'*enclenchement* de la pratique festivalière, c'est-à-dire la déclaration de la posture festivalière sur Internet. Le plus souvent, cet enclenchement prend effet lors de la mise scène numérique de la découverte de la programmation. Cette pratique intervient en direct, au moment de la conférence de presse, ou en la suivant via un *live* sur Facebook. Elle peut également avoir lieu de façon non synchrone avec cet événement, tout en restant dans la temporalité précédant l'ouverture de la billetterie (lecture de l'avant-programme). Les photos 1, 2, 3, 8, 9, 10 et 11 sont similaires en termes de cadrage ; le dévoilement de

¹⁷⁸ Nous avons, maladroitement, essayé d'interroger l'existence d'un sentiment d'être festivalier par questionnaire en 2015. Cela s'est plutôt ressenti à l'aune des expériences partagées dans le cadre des entretiens, notamment en explorant les évolutions des manières de faire le Festival, déjà abordées dans les chapitres précédents.

l'affiche importe puisqu'il s'agit du premier secret « levé » ; les participants s'en font le relai direct. Cet enclenchement peut s'opérer ou se réaffirmer en montrant à ses amis ou *followers* la sélection de spectacles, et plus encore de billets une fois achetés. Les photos 4, 5 et 6 ont fait l'objet d'un arrangement parcimonieux en vue d'esthétiser l'acte d'achat qui atteste de la participation à des spectacles pour l'édition à venir. Aussi, « j'y serai » ou « j'en serai » est une rhétorique commune à ces publications adressées aux cercles d'amis et de connaissances que forment les réseaux sur les plateformes investies.

Cependant, si les réservations pour le Festival (« IN ») se font la plupart du temps avant le mois de juillet (souvenons-nous que 38,4% des enquêtés de 2018 ont réservé uniquement avant le Festival), celles pour le OFF ont lieu une fois à Avignon, le retrait des billets se faisant de surcroît auprès de chaque théâtre le jour de la représentation choisie. Le cumul des places en amont et leur mise en scène observables pour le « IN » n'est pas transposable au OFF. Néanmoins, la ville placardée d'affiches et l'accumulation de tracts sont autant de motifs pour signifier la posture de festivalier, et parfois l'incipit de l'immersion. Il est par ailleurs intéressant d'observer que les objets appartenant au cadre référentiel du « IN » (programme, billets avec le logo des trois clés, bibles avec l'affiche de l'édition) et ceux du OFF (programme imposant, billets, tracts colorés) partagent parfois le même espace photographique pour illustrer un séjour ou pour en tirer le bilan (photos 40, 41, 42, 46, 47 et 50). Cette mise en commun renvoie à une pratique totale de la ville en festivals, et donc une posture déclarée d'autant plus engagée pour le théâtre. Le sous-titre de la photo 50 est ainsi « Live in Avignon, les choses sérieuses commencent... ». Cette écriture se rapproche de ce que Roger Odin nomme le « mode documentarisant » et « mode moralisant », le premier « visant la communication d'*informations* sur le réel » et le second à la « transmission et/ou la discussion de *valeurs* » (Odin, 2011 : 54)¹⁷⁹.

Certaines des photographies sélectionnées sont complétées par une description ou un commentaire aidant à mieux saisir le caractère singulier de l'expérience. Ainsi, l'image 18 précise la durée du spectacle de Thomas Jolly qui ajoute de l'exceptionnel à un type d'événement déjà en rupture avec le rythme ordinaire : « Place pour le #festivaldavignon achetée ! Avec Don Giovanni Letze Party / Orlando ou l'impatience / Hyperion / et les 18 heures de spectacle de Henry VI ! C'est bon ça #avignon #in #spectacle #paca #france #sud #vacances #festival ». Manuel Zacklad utilise la notion d'auctorialisation pour désigner « le processus par lequel les identités se construisent à travers les textes et leurs supports documentaires : auctorialisation

¹⁷⁹ Néanmoins, l'auteur reconnaît lui-même le caractère réducteur de l'opposition entre modes documentaire et de fiction et réintroduit la part de la narration à travers les modes fictionnalisant et fabulisant (Odin, 2011 : 58-59).

textuelle, le devenir auteur par le texte, auctorialisation documentaire, le devenir auteur par la documentarisation » (Zacklad, 2019 : 53). L'affirmation de son identité, ici culturelle, prend effet à partir des contenus, produits ou relayés, que le spectateur choisi d'associer à son profil, donc à son *individualité* et sa *personnalité*. Manuel Zacklad ajoute à cela que parmi « les manifestations de l'identité, l'autorité du producteur d'information est souvent mise en avant » (Zacklad, 2019 : 53). La participation au Festival d'Avignon et au OFF est-elle dès lors un indicateur toujours efficace d'un rapport au théâtre, et plus généralement à la culture.

Cette déclaration du soi-festivalier est fonction d'une démarche autobiographique, celle de se présenter à l'aune de sa participation à un événement artistique réputé, en témoigne la présence importante des professionnels et sa couverture par les différents médias (télévision, presse, radio). Mais à qui se présente-t-on réellement ? Alors qu'un réseau tel que Facebook fait la plupart du temps appel à des relations de proximité (des personnes que l'on a effectivement connues), Twitter et Instagram s'appuient davantage sur le rassemblement autour d'intérêts. Ils font écho à « l'audience potentielle » dont parlait Thomas Stenger dans un article de la revue *Hermès* en 2011. Avec cette énonciation biographique, vient aussi la prescription de contenus à son « entourage (son répertoire d'amis) et aux visiteurs de son profil (...) elle s'inscrit dans un rapport de prescription, entendu ici comme une forme de sollicitation, de recommandation, donc une intervention potentielle sur l'action d'autrui » (Stenger, 2011 : 128). Pour lui, la formule phare de l'interactionnisme symbolique « on ne peut pas ne pas communiquer » de Paul Watzlawick s'ajuste en un « on ne peut pas ne pas prescrire » (Stenger, 2011 : 128). La présentation de soi par l'expérience et l'affirmation du soi-festivalier a donc autant valeur d'ancrage dans le présent que dans une temporalité élargie, au service de la construction d'une identité culturelle, voire d'une expertise (Leveratto, Roth et Pourquier-Jacquín, 2014).

2. Dans le présent de l'expérience

La plupart des publications observées ont été mises en ligne durant la période festivalière. C'est donc depuis le présent que l'expérience est partagée, même si des décalages de quelques jours existent entre un événement vécu et son récit sur les réseaux sociaux. Les photographies réunies au sein du corpus sont des instantanés ; la participation des festivaliers en ligne, au même titre qu'à l'échelle anthropologique du terrain, revêt différentes formes et, là encore, atteint plusieurs cercles de spectateurs. Elle concerne autant le fait de capturer un instant d'effervescence, tourné vers la dimension artistique, c'est-à-dire les saluts des artistes

(photos 19, 21, 28, 30, 32, 34, 36, 37, 39 et 58), donc un *temps fort* de l'expérience, que l'anecdote de la dégustation d'une glace (photo 40) ou d'un verre (photos 44 et 45) qui relèvent de *temps faibles* de la pratique festivalière. Pour Pauline Escande-Gaudié et Valérie Jeanne-Perrier, avec « la photographie mobile se pose la question d'une surdétermination du réel dans une société des écrans où tout le monde s'épuise à communiquer pour capter l'attention, au risque parfois d'une perte supposé d'authenticité : sur Instagram, rien ne serait « naturellement » photographié ! » (Escande-Gaudié et Jeanne-Perrier, 2017 : 23). Pour autant, ces *temps faibles* comptent et participent de l'ancrage dans un espace géographique donné et, parfois, contribuent à une actualisation de l'esthétique de la Provence qui n'est pas absente des *hashtags* (#provence #suddelafrance), au même titre que les festivaliers des Trans Musicales de Rennes réaffirment une esthétique de la Bretagne à travers ce que Damien Malinas et Raphaël Roth nomment des emblèmes sociaux (Malinas et Roth, à paraître). Depuis un article sur les fêtes à Montmartre, Emmanuelle Lallement reconnaît que c'est « sans doute en « composant avec le passé de la Butte » que l'identité locale est appropriable par une multiplicité d'acteurs aux origines et aux statuts divers » (Lallement, 2018 : 14). Aussi, le rapport à l'espace urbain dans son histoire et ses représentations constitue dans une certaine mesure une forme de « décor ». Pour autant, ces mises en scène numériques ne sont pas en contradiction dans la mesure où leur sens provient de leur conjugaison. Ensemble, elles témoignent d'une performativité du rôle de festivalier et montrent tant la scène que les coulisses du *faire le Festival*. La pratique des réseaux sociaux ouvre la voie à une authentification de l'expérience. Ce « n'est plus un « j'y étais », mais un « j'y suis » ou plutôt un « j'en suis ». La relation à l'événement n'est plus liée au dispositif, mais à sa propre performance qui doit faire expérience. Car l'événement culturel et son contenu sont énoncés dans la performance des regards de ceux qui se regardent le regarder » (Malinas, 2014 : 18).

Gustavo Gomez-Mejia identifie treize gestes relatifs au « partage photographique » (Gomez-Mejia, 2017 : 53-55), et propose un découpage allant de l'acte de photographier jusqu'à l'interaction avec les personnes ayant éventuellement réagi à la mise en ligne de ladite photo. La liste ci-dessous rend compte d'une multitude d'opérations ayant néanmoins lieu dans un laps de temps restreint. Que le partage photographique ait lieu sur l'instant, ou qu'il soit retardé, n'enlève en rien la succession de ces gestes : (1) *détection de l'occasion*, (2) *préfiguration du cadrage et/ou de la pose*, (3) *réitération des prises de vue*, (4) *évaluation des résultats*, (5) *choix d'une image*, (6) *édition d'une image* (facultatif), (7) *sélection du partage via « X services »*, (8) *légendage des photos* (potentielle narration), (9) *identification ou taggage des personnes ou des lieux*, (10) *publication/soumission effective*, (11) *consultation hétéroscopique* (facultatif), (12) *consommation des notifications/conscriptions*, (13) *réaction aux*

commentaires (facultatif). Avec la *présentation de soi* ou du *soi-festivalier* par l'expérience, chacun de ces gestes serait à interroger spécifiquement.

Force est de constater qu'à chaque édition, des motifs reviennent : le programme avec la nouvelle affiche, les billets de spectacles, le Palais des papes, le mur de la Cour d'honneur, le public dans les lieux de représentation, les saluts des artistes et les affiches du OFF dans les rues sont les éléments les plus réitérés et ce, même pour une personne qui reviendrait au Festival. La détection de l'occasion de photographier croise l'exceptionnel et l'emblématique. Le Festival d'Avignon n'a en effet lieu qu'une seule fois dans l'année, et il établit simultanément son image autour de lieux et de pratiques, en somme consacrés, qui caractérisent et renvoient directement à l'événement. La représentation du réel vécu se fait au prisme de la subjectivité du festivalier, même si elle peut emprunter des conventions (*préfiguration du cadrage et/ou de la pose, choix d'une image, sélection du partage, légendage* avec des textes plus ou moins longs, par l'intermédiaire des *hashtags*). Il en va de même pour les publications incluant la géolocalisation (9) car les modes de participation numérique liées aux festivals montrent que « l'aspect temporel est (...) essentiel, de même que l'effet de réel que permet l'attestation de la présence – je vous dis par mon *tweet* que je suis bien à Cannes. Le *tweet* est un concentré de temps, la mise en forme d'une intensité » (Dougados, Fabiani et Gaillard, 2014 : 90).

Si l'image occupe une place importante dans la dynamique du partage d'un parcours festivalier dans le temps de l'expérience, le texte est également présent, notamment sur Twitter où les descriptions des ressentis sont plus développées. D'autres publications n'ayant pas été insérées dans ce corpus sont uniquement des textes, respectant les 140 signes réglementaires, prenant la forme d'une micro-critique suivie du *hashtag* pour référencer son propos à un événement. L'exploration de Twitter à partir du #FDA19 a également mené au constat que les *tweets* des festivaliers non-professionnels (hors bloggeurs et médias) sont principalement émis en début de festival. Le texte comprend aussi le paratexte, à savoir la géolocalisation éventuelle, quelquefois les lieux de représentation, et l'identification des personnes accompagnantes. La légende est quant à elle plus fournie et concerne la description de l'expérience. Plus généralement, l'expression du mécontentement (à propos d'une pièce ou des choix de programmation de l'institution) passe à travers l'écriture textuelle. Pour autant, les critiques négatives peuvent aussi accompagner des photographies : la déception est partie prenante du parcours du spectateur et de son autobiographie (culturelle) sur les réseaux sociaux. Prenons l'exemple de la photo 32 et de son commentaire : « Première d'Architecture de Pascal Rambert @FestivalAvignon avec un casting éblouissant mais une intrigue flottante #FDA19 » ou encore

la publication 60 où est exprimée à plusieurs reprises la déception, en commençant par « Il y a des jours sans, on va pas se mentir » mais aussi l'ennui.

Si *mise en scène* ou *scénarisation* il y a (cette distinction sera faite ultérieurement à l'aune de l'idée de parcours), il n'en reste pas moins que ces publications, positives ou négatives dans leur contenu, sont gage d'une *authentification* de l'expérience, et les motifs récurrents de l'*authenticité* de l'expérience. Ces publications prennent la forme de témoignages qui ont autant de valeur dans le présent que dans une temporalité plus grande, ouverte vers le futur.

3. La double temporalité du témoignage et des souvenirs

Le sens commun, autant que des recherches en sciences sociales, prêtent aux technologies une fonction dite *d'extériorisation de la mémoire*. Cette qualification avait déjà été proposée à l'heure de l'invention et de la généralisation de l'écriture dans les sphères de la religion, du savoir, et progressivement dans la société. L'écriture permet effectivement le cumul d'informations, de connaissances, donc le perfectionnement de l'apprentissage, la possibilité de mémoriser plus de savoirs et développer de nouvelles compétences. Cette dimension cumulative, et avec elle, le passage de cultures *orales* à *écrites*, contribue à l'invention des archives comme lieu de sauvegarde, d'agrégation matérielle du savoir et des traces de civilisations, embrassant le plus de périodes historiques possibles au gré des spécialisations des institutions. De plus, selon André Tricot, Gilles Sahut et Julie Lemarié, « chaque nouvelle technologie documentaire vient profondément modifier la façon dont nous réalisons certaines tâches, en particulier celles qui ont un rapport avec la production de connaissances, la mémoire et la communication » (Tricot, Sahut et Lemarié, 2016 : 48). L'idée *d'extériorisation de la mémoire* est renouvelée, voire amplifiée, avec les technologies informatiques où l'image de l'ordinateur et de la capacité infinie de stockage est hégémonique en termes de représentation sociale :

« Comme l'a montré Goody (1979), le recours à de nouveaux outils intellectuels tels que les tables, listes, abaques ou algorithmes a permis de penser et de mémoriser autrement, de manière incomparablement plus puissante qu'avant l'invention de l'écriture. Ces deux dernières propriétés, conjuguées avec le fait qu'il s'agit d'une mémoire externe, font de l'écriture le véhicule privilégié d'une mémoire partagée » (Candau, 2005 : 53).

Le corpus constitué, et plus encore toutes les publications qui n'ont pas pu être sélectionnées, existent au sein de plusieurs temporalités. Si les publications ont vocation à sublimer un événement du présent, à arrêter le temps grâce à un instantané en vue de partager une émotion ou une expérience suffisamment significative de/pour soi, et qui expriment non pas *qui nous étions* mais *qui nous sommes*, elles embrassent aussi par la trace de ces images, une

mémoire des expériences ayant fait ce que nous sommes aujourd'hui. Ces écritures numériques trouvent leur singularité dans la mise en tension de temporalités et de rapports au temps : le flux, l'immédiateté et le présent se conjuguent à la trace, à l'archivage de soi et à un présent étiré. Ce qui relate une immersion dans le *hic et le nunc* du vécu d'un événement va (rapidement) se transformer en une trace d'une expérience, même si la valeur de témoignage demeure puisqu'il revoie à l'idée d'un « un récit certifié par la présence à l'événement raconté » (Dulong, 1998 : 12). Pour Joël Candau, les « traces conservées artificiellement peuvent même servir de réservoir alimentant les fictions d'histoire construites à propos du passé (...), l'expression « mise en mémoire » désignant alors non seulement son archivage mais aussi la forme particulière qu'il prend » (Candau, 2005 : 57). Plus encore, dans son chapitre « Écriture et mémoire », à partir d'une relecture de Jacques Derrida, Jens Brockmeier rapproche la question de l'écriture et de la mémoire et rappelle que :

« (...) l'idée de trace comme mouvement permanent joue un rôle central dans la façon dont Derrida aborde la temporalité spécifique de l'écriture et de la mémoire. Une trace, comme toute construction de sens, est toujours ouverte vers le futur, ce que Derrida appelle la *protention*. De même, elle est toujours ouverte vers le passé, ce qu'il nomme rétention (...) la trace n'est pas une unité composée mais l'unité d'un mouvement à deux volets, la protention et la rétention » (Brockmeier, 2012 : 152).

Outre la communication par l'image qui est, comme le rappelait Stuart Hall, un langage à part entière dans la mesure où, de même que l'écriture, il porte des significations pour celui qui l'émet tout comme celui qui la reçoit, la présentation de soi sur les réseaux sociaux passe par des écritures numériques, mêlant celle de l'image et du texte. Alexandre Coutant et Thomas Stenger proposent une confrontation des usages des réseaux socionumériques avec les « techniques de soi » ayant fait l'objet d'écrits de Michel Foucault. Les chercheurs prennent en exemple les *hypomnemata*, soit des notes et/ou carnets qu'un individu rédige pour des tâches, plus ou moins quelconques, que l'auteur de *L'archéologie du savoir* définissait lui-même comme une « technique de soi ». Ces écrits ont vocation à « amasser des contenus disparates pour en faire une unité » (Foucault, 2001 : 1237) et auraient un rôle à jouer dans le processus de construction identitaire. Pour Coutant et Stenger, se « retrouve sur les réseaux socionumériques la même narration de soi permettant de s'approprier ces contenus disparates pour les transformer « en forces et en sang », en corps de notre identité : « le rôle de l'écriture est de constituer, avec tout ce que la lecture a constitué, un « corps » » (p. 1241) » (Stenger et Coutant, 2011 : 54). Leur conclusion rapproche

toutefois les réseaux sociaux d'« outils d'expression de soi » car, pour eux, le flux ne permettrait pas une réelle stabilisation du processus identitaire (Stenger et Coutant, 2011 : 56)¹⁸⁰ :

« En tous cas, quelque soit le cycle d'exercice où elle prend place, l'écriture constitue une étape essentielle dans le processus auquel tend toute l'askésis : à savoir l'élaboration des discours reçus et reconnus comme vrais en principe rationnels d'action. Comme élément de l'entraînement de soi, l'écriture a, pour utiliser une expression qu'on trouve chez Plutarque, une fonction éthopoiétique : elle est un opérateur de la transformation de la vérité en éthos » (Foucault, 2001 : 1237).

Il convient maintenant d'aller plus loin en vue d'explorer les récits des carrières de festivaliers en ligne, et de questionner la notion de parcours à travers trois schémas d'écriture, ou types de discours : le journal de bord, le parcours initiatique et le récit depuis l'intérieur. L'écriture personnelle, quelque soit ses formes, reste un moyen de donner du sens à une existence, à des pratiques ou des relations (Hiroux et Mirguet, 2013), et ce qui est nommé l'auto-écriture est une façon, pour l'individu, d'éprouver le sentiment de s'inscrire « dans un flux d'histoire » (Hiroux et Mirguet, 2013 : 11).

C. Récits de carrières et écritures de parcours de spectateurs

1. « Avignon, jour-x » : l'esthétique du carnet de bord

À travers l'exploration des réseaux sociaux par l'intermédiaire des *hashtags* renvoyant à « l'événement festival d'Avignon » (« IN » et OFF) se manifestent plusieurs modes d'écriture de soi. Ces derniers se côtoient, parfois se mêlent, et sont le signe d'une diversité de mises en récit, voire de scénarisations de l'expérience festivalière. Ainsi, plusieurs des contributions lues sur Instagram et Twitter se ressemblent dans leur forme, utilisant notamment des codes du journal de bord. Les formules principalement mobilisées pour décrire des points d'étape, de spectacle à spectacle au cœur de la programmation du « IN » et des programmations des lieux du OFF sont ainsi : « Avignon, jour 5 », « Premier jour au Festival d'Avignon » ou encore « Aujourd'hui... ».

¹⁸⁰ Extrait basé sur notre mémoire de Master 2 (2015) : « Les publics du Festival d'Avignon : de la tradition de la rencontre à l'accueil du numérique dans la pratique festivalière. Pour une (ré)invention des formes et des territoires de l'information ? ».

- Le public du Festival d'Avignon : des expériences vécues au temps remémoré -

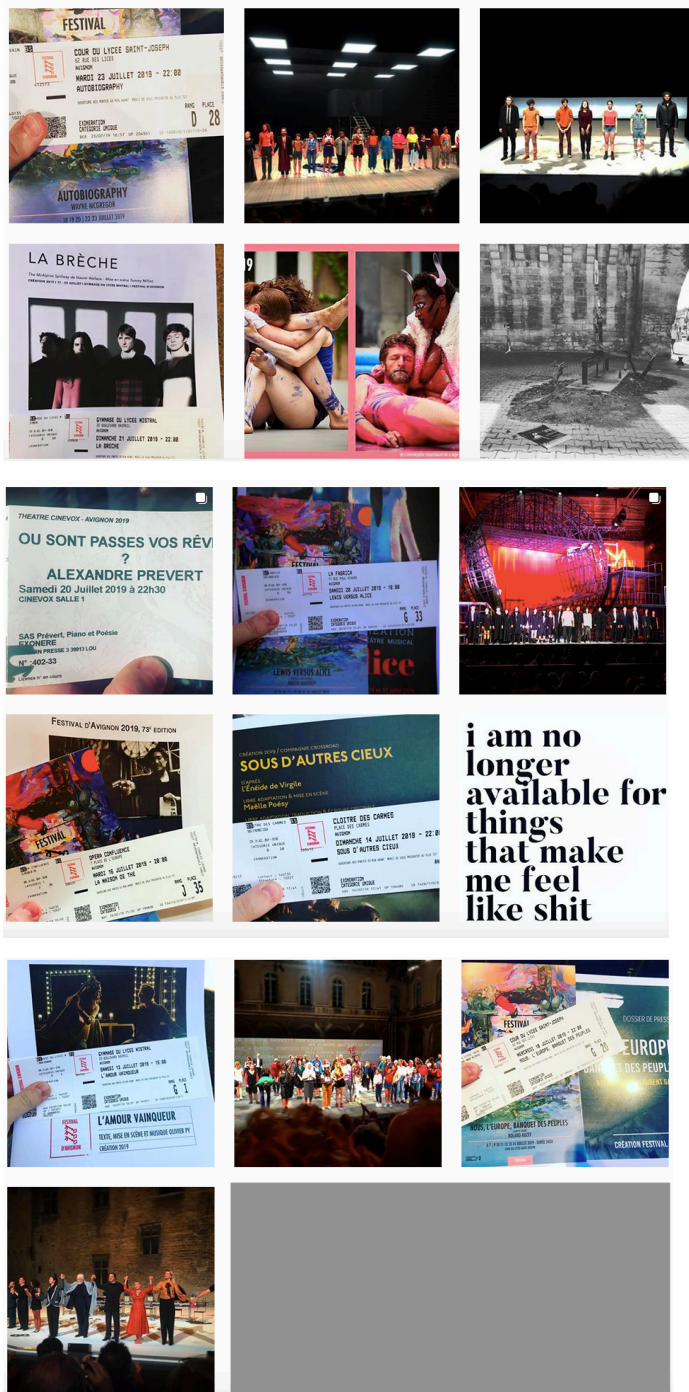


Figure n°5 : Capture d'écran Instagram.

Ces *posts* relatent un parcours de spectateur par le cumul de photographies des saluts, des lieux, parfois de la scène pendant le spectacle (34 et 49) ou des impressions de plusieurs pièces (57 et 60) sur une même publication (il est moins courant d'avoir de longs développements plutôt que des critiques concises). Plus encore, se rendre sur les profils des festivaliers partageant sur Instagram le déroulé de leur séjour à Avignon illustre quelquefois une accumulation d'expériences et d'événements dans l'événement, soit un parcours en tant que tel. Les captures d'écran disposées ci-dessus sont issues d'un seul profil, dans leur chronologie, et rendent compte l'agenda d'un séjour festivalier, ici en termes de représentations uniquement, les

temps faibles n'y étant pas publicisés. Cet utilisateur d'Instagram a fait le choix de rédiger une présentation de profil à partir de mots clés, et parmi eux, « théâtraux » : ici, son activité numérique est essentiellement tournée vers ce statut revendiqué.

D'autres contributions soutiennent l'idée d'une esthétique du journal de bord festivalier. Elles contiennent des images relatives aux diverses activités artistiques et culturelles pratiquées sur le territoire : celles touchant directement au Festival comme les rencontres avec les artistes, et celles relevant d'autres institutions à l'instar de la Collection Lambert, du Palais des papes ou des Rencontres d'Arles. L'élargissement du spectre d'activités culturelles partagées est en écho avec les données décrites à ce propos dans les deuxième et troisième chapitres. Il renforce de surcroît l'idée d'immersion et d'expertise construite au contact du Festival. Le cumul de ces instantanés festivaliers rappelle également les *storyboards* au cinéma : le récit de l'expérience vécue par la publication de photographies prend la forme d'une scénarisation d'un parcours, et donne un autre relief à l'idée de mise en récit de l'expérience. D'ailleurs, dans son ouvrage *Histoire et mémoire*, Jacques Le Goff rappelle la conception de Pierre Janet dans *L'évolution de la mémoire et la notion de temps* (1922) pour qui « l'acte mnémonique fondamental est la « conduite de récit » qu'il caractérise tout d'abord par sa fonction sociale parce qu'elle est communication à autrui d'une information en l'absence de l'événement ou de l'objet qui en constitue le motif » (Flores in Le Goff, 1988 : 107). Aussi, à travers l'esthétique du journal de bord, les festivaliers partagent une immersion dans un événement, et plus encore un événement dont l'histoire les précède.

2. Territorialisation et codification de la mise en récit de l'expérience festivalière

De l'évolution des outils, technologies et réseaux numériques naît un nouveau rapport à la photographie, décrit dans l'article de la sociologue José Van Dijck « Digital Photography: Communication, Identity, Memory ». Si le numérique tend à rebattre les cartes en termes de pratiques médiatiques, les fonctions mémorielles et de construction identitaires inhérentes à la photographie ne se délitent pas, au contraire : « Recent research by anthropologists, sociologists, and psychologists seems to suggest that the increased deployment of digital cameras – including cameras integrated in other communication devices – favors the functions of communication and identity formation at the expense of photography's use as a tool for remembering » (Van Dijck, 2008 : 3). Plus encore, la logique de stockage et d'archivage que connaissait la photo dans le cadre ordinaire se soustrait au profit de celle du partage (Van Dijck, 2008 : 3). La conception de ces images est d'ailleurs esthétisée dès le départ, à l'aide de cadrage et de filtres, et pensée

dans une perspective de partage. Les technologies à notre disposition depuis une dizaine d'années contribuent en ce sens à la réinvention du témoignage photographique. Le cas échéant, il ne s'agit pas de donner à voir le Festival tel qu'il est, mais plutôt tel qu'il est vécu¹⁸¹. Pour la Mathilde Arrivé, « la copie a été et demeure la principale propédeutique de l'apprenti artiste. On pourrait même avancer que l'intericonicité¹⁸² est inhérente à la fabrication d'images et qu'elle est certainement aussi ancienne qu'elle » (Arrivé, 2015).

Alors que nous convoquons les images du carnet de bord et du *storyboard*, il convient d'appréhender un autre aspect de cette esthétisation du témoignage par la photo. À l'instar du Festival de Cannes où l'arrière-plan de la foule, « des silhouettes anonymes » (Malinas et Zerbib, 2003), donnent sens à la représentation d'une star qui est regardée, et des clichés du rythme festivalier grâce à l'esthétique *Go pro* dans les festivals de musique amplifiée, le Festival d'Avignon a aussi son arrière-plan signifiant. Celui-ci est en l'occurrence double : il s'agit de l'effervescence de la ville en fête et de la Provence, qui localise l'événement en même temps qu'elle est partie prenante du scénario¹⁸³. Dans *Beautés du Sud. La Provence à l'épreuve des jugements de goût*, Jean-Louis Fabiani décrit notamment en quoi la culture provençale est marquée par des objets et des lieux¹⁸⁴. Au Festival, à plusieurs reprises, des termes et des *hashtags* relatifs aux représentations communes de la Provence ont pu être relevés (cigales, lavande, Sud, Provence, Paca). Plus encore, à l'image des Rencontres Trans Musicales de Rennes et de Cannes, le nom de la ville renvoie directement à l'événement : le terme *festival* se soustrait parfois à *Avignon*, *Cannes* ou *Rennes* qui portent eux-mêmes l'image de cette forme culturelle.

S'il paraît anecdotique, cet arrière-plan constitue néanmoins, pour la mise en récit de l'expérience festivalière, une *contextualisation par l'esthétisation*, autrement dit un décor. L'esthétique de la Provence et la publicisation des activités ordinaires (sortie au restaurant, sociabilité), relevant de *temps faibles*, donnent sens et territorialisent les *temps forts* que sont les

¹⁸¹ Extrait basé sur notre mémoire de Master 2 (2015) : « Les publics du Festival d'Avignon : de la tradition de la rencontre à l'accueil du numérique dans la pratique festivalière. Pour une (ré)invention des formes et des territoires de l'information ? ».

¹⁸² Comme nous le verrons ci-après, ce concept renvoie à « l'ensemble des phénomènes de circulation, de transfert et de dialogue entre les codes graphiques » et « trouve ses sources dans deux disciplines : l'histoire de l'art et les études littéraires » (Arrivé, 2015).

¹⁸³ Pensons par exemple aux clichés du Pont d'Avignon qui incluent un champ de lavande qui n'est en fait qu'une petite partie d'un rond point. Le cadrage permet ainsi de créer une image idéalisée d'Avignon comme ville de Provence. Cela avait notamment été décrit par So-hee Han dans sa thèse.

¹⁸⁴ Extrait basé sur notre mémoire de Master 2 (2015) : « Les publics du Festival d'Avignon : de la tradition de la rencontre à l'accueil du numérique dans la pratique festivalière. Pour une (ré)invention des formes et des territoires de l'information ? ».

expériences spectatorielles et l'immersion dans le temps social de la forme festival à Avignon. Dans notre mémoire de Master 2, nous avons éprouvé l'idée selon laquelle une *esthétique du conte* serait au service de l'expression du vécu du festival tel qu'il est partagé en ligne. Celle-ci prendrait forme à partir de récits où les festivaliers ne font pas seulement état d'une expérience théâtrale, mais bien d'une expérience festivalière embrassant elle-même un univers *initiatique* (première fois, devenir spectateur, faire l'expérience du collectif, prise de parole), *épique* (épreuve corporelle du Festival, traversée, confrontations) et *spectaculaire* (représentation au sein de monuments patrimoniaux, découverte de nouvelles esthétiques théâtrales)¹⁸⁵. Si ce mode énonciatif peut ressortir de certains modes de participation numérique, force est de constater qu'ils prennent avant tout des éléments emblématiques d'Avignon en festivals comme référents ou prismes. Plus encore, d'édition en édition, dans les publications du grand public sur les réseaux sociaux comme dans les articles de presse, un ensemble d'images et de motifs sont récurrents. Aussi, faisons-nous le choix d'un détour par le concept d'intericonicité que propose d'appréhender Mathilde Arrivé dans « L'intelligence des images – l'intericonicité, enjeux et méthodes ». En préambule, la chercheuse en études anglophones admet qu'une image n'est pas « une entité close, isolée et autarcique ou comme une chose qu'il suffirait de décrire, mais comme un champ de force, un médiateur, un embrayeur – une relation » (Arrivé, 2015) et que, dans cette perspective, la valeur culturelle est une dimension plus signifiante socialement que la valeur esthétique :

« (...) dans l'économie intericonique, la « valeur » d'une image réside moins dans son coefficient patrimonial que dans son efficacité culturelle et symbolique, sa capacité à susciter d'autres images, à générer des idées, voire à induire des comportements, et, plus fondamentalement, à produire du sens, à construire des relations sociales et un certain rapport au monde. En d'autres termes, la productivité visuelle est toujours aussi productivité sociale et culturelle. Plus qu'une forme à décrire, l'image sera donc ici envisagée comme une *stratégie*, ou du moins comme une modalité d'intervention ou de participation, autorisant, par le biais de l'intericonicité, des gestes d'identification, d'appropriation ou de ressaisie, de négociation (des identités, des relations et des mémoires) ou d'intercession (médiatisant notre expérience du temps, de l'histoire, du sacré, et de la différence). Les réseaux d'images seront envisagés comme des *dispositifs* intericoniques, dont la pragmatique, la politique, l'épistémologie et la poétique nécessiteront d'être analysés conjointement, dans leur synergie parfois contradictoire, dans le cadre d'une anthropologie des images et des imaginaires » (Arrivé, 2015).

À travers notre corpus, non exhaustif, destiné à décrire la pluralité des modes d'expression numérique de l'expérience festivalière à Avignon, nous retrouvons des éléments partagés. Par le truchement de l'expérience vécue, voire accumulée, des motifs récurrents se

¹⁸⁵ Extrait basé sur notre mémoire de Master 2 (2015) : « Les publics du Festival d'Avignon : de la tradition de la rencontre à l'accueil du numérique dans la pratique festivalière. Pour une (ré)invention des formes et des territoires de l'information ? ».

retrouvent dans les images des festivaliers, à commencer par la « pierre ». Celle-ci constituant le décor de plusieurs lieux emblématiques du Festival d'Avignon (Cour d'honneur du Palais des papes, cloîtres des Carmes et des Célestins, carrière de Boulbon, pour ne citer qu'eux), mais reflétant aussi la présence d'un grand nombre de monuments historiques au sein de la ville (Palais des papes, Pont d'Avignon, remparts, églises) il n'est pas rare que la pierre soit en toile de fond des récits festivaliers. Plus encore, la façade du Palais des papes et le mur de sa Cour d'honneur sont systématiquement représentés chaque édition. Nous observons également une récurrence des saluts des artistes, un *temps fort* au sein d'un autre. En effet, les saluts constituent un spectacle dans le spectacle, un moment intermédiaire entre la diégèse de la représentation et la sortie du lieu, c'est-à-dire le retour au réel. Ce moment est aussi le rebasculement au cours duquel les personnes sur scène ne sont plus vues comme des personnages, mais en tant qu'artistes¹⁸⁶. Les saluts viennent parachever l'expérience du spectacle et, souvent, plusieurs versions existent quant à la durée et la qualité des applaudissements. Pour Marc Escola, ils convoquent « la sacralité du moment et [font] entrer le spectacle dans l'ordre du rituel partagé (Georges Banu, *L'Acteur qui ne revient pas. Journées de théâtre au Japon*, 1986) »¹⁸⁷.

Les modèles du carnet de bord et parcours initiatique doivent être appréhendés avec les précautions nécessaires de toute démarche communicationnelle. En ce qui concerne l'étude des traces et des archives personnelles – le terme gagnera à être mieux défini – il importe de ne pas *forcer l'analyse* en leur prêtant systématiquement une portée symbolique que les producteurs ne leur accordait pas lors du geste d'écriture (Hiroux et Mirguet, 2013 : 19). Notons néanmoins une performativité du témoignage qui fait simultanément de l'expérience festivalière un marqueur identitaire et un catalyseur de mémoire¹⁸⁸. Au reste, ces « mécanismes de participation par l'image et via l'opération intericonique peuvent être envisagés comme des modalités

¹⁸⁶ Dans un article de presse de 2014, le journaliste Alexandre Demidoff qualifie le salut au théâtre comme « l'instant de vérité. Des interprètes s'avancent au bord de la scène, comme on rejoint une frontière. Ils s'arrachent à la fiction, encore nimbés de son privilège. Ils reprennent possession de leur enveloppe civile, tout en jouissant de l'aura de leurs personnages. Double vie, double vérité, irréductibles, l'une et l'autre. Mais d'où vient ce rituel ? ».

¹⁸⁷ Marc Escola, 2016, « Rideau ! Applaudissements, saluts et rappels dans le système du spectacle (revue *European Drama and Performance Studies*) » : fabula.org/actualites/rideau-applaudissements-saluts-et-rappels-dans-le-systeme-du-spectacle_75639.php

¹⁸⁸ Pour Mathilde Arrivé, « À l'instar de la lecture iconologique panofskienne, l'interprétation intericonique cherche à comprendre la perpétuation non consciente d'archétypes, de symboles ou de schémas iconiques existants qui tapissent un imaginaire collectif, comme autant de « symptômes culturels révélant l'esprit d'une époque » (Aumont 195 ; Panofsky 8, 16) » (Arrivé, 2015). Aussi, la question des écritures numériques, de leurs codifications, de leurs esthétisations, leurs objets et événements devraient-elles être interrogées au prisme du concept d'intericonicité afin de leur donner un autre relief en termes de production-réception-(re)production.

d'appartenance au groupe, à l'heure où l'expérience, tant individuelle que collective, de l'identité ou de la citoyenneté s'actualise dans l'image et, bien souvent, en tant qu'image » (Arrivé, 2015).

3. « Par le trou de la serrure » : quelques récits des fabricateurs

Le dernier prisme discursif visible dans notre corpus est celui produit par les individus travaillant au Festival d'Avignon, le plus souvent en tant que saisonniers¹⁸⁹. Ils partagent leur expérience depuis les coulisses ou une posture d'immersion plus importante de part leur rôle dans la chaîne de coopération. Dans la sélection d'images, les photos 53, 54 et 56 sont explicites quant à ce statut : elles montrent le bar du Festival (accessible avec un badge d'accréditation ou une invitation) ouvert d'abord aux personnels du Festival (ce lieu est publicisé sur les réseaux sociaux chaque été), l'équipement d'une jeune responsable de salle avec T-shirt, badge et lot d'invitations pour ce bar, et enfin un moment de préparation du lieu de spectacle avant le début de l'événement (des éléments de montage sont encore visibles sur l'avant-scène).

À travers le dévoilement des coulisses du Festival d'Avignon, ces participants ouvrent des portes « fermées » avant les réseaux sociaux (avant cela, le Bar du Festival ou encore les pots de premières dits *Le Potager* jouissait d'un certain mystère) et révèlent une part de l'enchantement du Festival. En même temps, donner peu de choses à voir – regarder par le trou de la serrure – renforce la curiosité autour de lieux qui ne sont pas accessibles par le grand public. De plus, l'initiative du Festival d'Avignon de donner à chaque artiste de l'édition l'accès pour une journée à son compte Instagram soutient cette idée de démocratisation par le numérique en donnant à voir des éléments et des temps du processus de création.

Ces instantanés, qui deviennent ensuite des traces de l'événement, produits par ceux qu'Howard Becker nomme les personnels de renfort (Becker, 2006) sont néanmoins distincts entre le Festival d'Avignon, le Festival de Cannes et les Trans Musicales de Rennes (les trois festivals de création du corpus GaFes). En effet, la grande partie des publications des festivaliers cannois concerne de fait la face cachée de l'iceberg (l'intérieur du Palais des festivals sur la

¹⁸⁹ Ce statut concerne l'ensemble des services (direction, communication, production, billetterie, logistique), divers statuts (stagiaires, contrats saisonniers, collaborateurs, mais aussi, dans une autre mesure, les artistes).

Croisette) au regard de la nature même de la participation à l'événement¹⁹⁰. Aussi, l'activité du Marché du Film, des conférences de presse ou encore des *Photocalls* avec les artistes de l'édition est-elle accessible à une partie des accrédités et les projections aux invités. Si la montée des marches est visible depuis l'extérieur (de nombreuses images en sont d'ailleurs produites), bon nombre de photographies appartiennent à l'univers des coulisses, les *temps forts* (présence des artistes et projections) n'étant pas accessibles au plus grand nombre au regard du caractère professionnel de ce festival. Quant aux Trans Musicales de Rennes, l'expérience des concerts est au cœur de l'activité numérique, pour les professionnels autant que le grand public, et les espaces en accès restreints sont peu publicisés dans des parcours de spectateurs.

Si, dans le temps, ces photographies solennisent les coulisses de l'enchantement de la forme festival et en produisent des traces, leur fonction communicationnelle première n'en demeure pas moins une présentation ou un renforcement de soi, et du soi-culturel, destinée à ses cercles de sociabilité numérique. Pour Joël Candau, la mémoire « nous façonne et nous la modelons à notre tour. Ceci résume parfaitement la dialectique de la mémoire et de l'identité qui s'épousent l'une l'autre, se fécondent mutuellement, se fondent et se refondent pour produire une trajectoire de vie, une histoire, un mythe, un récit. Au final, bien sûr, seul reste l'oubli » (Candau, 1998 : 6). Enfin, que ces modes d'expression concernent ou non des festivaliers présents pour des raisons professionnelles, la réactualisation de sujets et d'esthétiques des photographies festivalières montre à partir de quels lieux, moments et pratiques se dépose la mémoire des expériences dans le temps.

« En plus de fournir des repères intelligibles dans un paysage visuel de plus en plus foisonnant, l'intericonicité délimite et segmente des communautés de regardeurs, rassemblées autour de références et d'expériences visuelles communes, en favorisant l'identification ou en provoquant le rejet. L'intericonicité repose en effet sur un savoir censément partagé par le groupe ou sous-groupe et sur la maîtrise d'un ensemble de codes qui sont non seulement des marqueurs socio-culturels, mais aussi des vecteurs d'inclusion, d'exclusion ou de distinction » (Arrivé, 2015).

Quelque soit le type de parcours festivalier emprunté, professionnel ou non, le partage de l'expérience personnelle d'une forme culturelle a valeur pour l'instant (la dimension performative) et pour l'avenir. En effet, avec « le numérique, en lieu et place d'une démocratisation culturelle officielle, nous sommes tous devenus les autobiographes de notre propre démocratisation culturelle » (Malinas 2014 : 20).

¹⁹⁰ En journée, l'accès se fait uniquement par accréditation professionnelle. Les projections du soir sont quant à elles accessibles seulement par invitation.

III. MÉMOIRE INDIVIDUELLE ET MÉMOIRE COMMUNE AU FESTIVAL D'AVIGNON

L'étude du terrain numérique a révélé qu'une partie des pratiques festivières concentre une dimension mémorielle, et admet plus généralement un rapport singulier aux temporalités d'une expérience culturelle de cette envergure, celle de la forme festival, et plus encore d'un festival de 72 ans. Nous l'avons dit, l'étude du numérique à travers les pratiques du public a constitué une propédeutique à la formulation de questionnements sur la mémoire et le temps festivalier, entendu comme un *temps social* au regard de sa construction et de l'alternance de *temps forts et faibles*. Au reste, il est difficile d'observer effectivement et objectivement la mémoire. Elle trouve une résonance dans un rapport au temps, à l'expérience, mais elle constitue du même coup une expérience qui se dépose dans des pratiques, dans des manières de voir et de faire. Plus encore, la mémoire doit être appréhendée dans son périmètre collectif : comment du vécu et des émotions individuels deviennent-ils une matière première du maintien du groupe social ? En effet, « dans l'échange artistique, les objets deviennent, sans rien perdre de leur réalité artistique, des mots qui permettent de manipuler des choses et des personnes, de les rendre présents, de faire ressentir leur force esthétique » (Leveratto, 2006 : 127).

L'appropriation du Festival d'Avignon par le public passe-t-elle par une appropriation de la mémoire de l'expérience collective ? En effet, il « arrive bien souvent que nous nous attribuons à nous-mêmes, comme s'ils n'avaient leur source nulle part qu'en nous, des idées et des réflexions, ou des sentiments ou des passions, qui nous ont été inspirés par notre groupe. Nous sommes alors si bien accordés avec ceux qui nous entourent que nous vibrons à l'unisson, et ne savons plus où est le point de départ des vibrations, en nous ou dans les autres » (Halbwachs, 1994 : 89). De plus, pour Maurice Halbwachs, « si la mémoire collective tire sa force et sa durée de ce qu'elle a pour support un ensemble d'hommes, ce sont cependant des individus qui se souviennent, en tant que membres du groupe » (Halbwachs, 1994 : 94). À travers des entretiens menés auprès des festivaliers, nous décrivons d'abord leur relation à l'histoire de l'institution fondée par Vilar pour interroger ensuite la place de la mémoire dans le temps des expériences individuelles et collectives participant de la définition d'un temps social.

A. La mémoire dans les pratiques festivières

1. L'histoire du Festival d'Avignon

1.1. L'apprentissage par l'expérience

Suite à la mise au jour d'une dimension mémorielle au sein de pratiques et de l'expérience du Festival, c'est-à-dire telle qu'elle a été révélée à travers le numérique, les entretiens ont été méthodologiquement privilégiés pour mieux comprendre la place occupée par la mémoire. Au cours des entretiens, nous avons donc cherché à appréhender le rapport des festivaliers vis-à-vis de la mémoire de leur(s) expérience(s) du Festival d'Avignon, sans toutefois la nommer. Une fois cette dimension explorée, les festivaliers ont été explicitement interrogés sur leurs souvenirs, la mémoire et leur connaissance éventuelle de l'histoire de cet événement. Au regard de notre intérêt pour ce qui relève de l'authenticité du festival, ce questionnement se situe au confluent des connaissances effectives et d'un imaginaire social dans la mesure où la part du public ayant vécu les premières éditions est moins importante. Cette démarche s'approche plus généralement du rapport aux origines par la connaissance, en même temps que par l'authenticité issue du mythe des origines autour de Vilar. L'un des postulats fréquents est en effet celui d'une idéologie des origines : « Non seulement les vieillards, mais l'ensemble des hommes (inégalement, bien entendu, suivant l'âge, le tempérament, etc.) adopte instinctivement, vis-à-vis du temps écoulé, l'attitude des grands philosophes grecs qui mettaient l'âge d'or non pas à la fin du monde, mais au commencement » (Halbwachs, 1994 : 106).

Plusieurs réponses ont émergé des entretiens, et des regroupements peuvent être effectués. Une partie de nos enquêtés dit ainsi connaître l'histoire du Festival dans « les grandes lignes », en ne considérant pas cet impressionnisme comme une lacune (« Alors de la connaître (*hésitation*), oui dans les grandes lignes. Je sais que c'était Jean Vilar. Bon effectivement, avec cette visite j'ai appris qu'au début c'étaient des mécènes, que c'est venu comme ça. Il était au T.N.P., donc ça m'a apporté des compléments, mais dans les grandes lignes, oui, je pense que je connais un peu son histoire », (E26)). Jean Vilar reste identifié comme le fondateur, celui ayant donné l'impulsion d'un festival qui conserve une partie de son authenticité, notamment à travers ses lieux comme nous le verrons, mais avant tout sa renommée.

Extrait d'entretien E23 FDA16 ((1) F/19 ans/Région parisienne/Étudiante/4 venues au Festival d'Avignon ; (2) H/Région parisienne/Étudiant/Première fois au Festival d'Avignon)

Est-ce que vous pensez que vous connaissez l'histoire du Festival d'Avignon ?

E23 (1). Un petit peu, mais vraiment pas beaucoup.

C'est quelque chose que tu penses avoir acquis en venant, ou c'est plutôt à côté ?

E23 (1). Plutôt que j'ai acquis en venant, oui.

E23 (2). Un petit peu, oui. D'une part, par les Ceméa et les mouvements d'éducation populaire, du coup. Ensuite par mes études aussi : en théâtre, on a aussi parlé d'Avignon, et aussi grâce à la Piccola

Familia qui fait son petit feuilleton théâtral (qui était bien sympa aujourd'hui sur les intermittents).

Si les voies de la transmission de cette histoire, officielle ou institutionnelle, ne peuvent être retracés à travers nos données, telle que celles de la pratique festivalière l'avaient été grâce aux génogrammes (Malinas, 2008), diverses sources peuvent cependant être identifiées. Les enquêtés E23 (1) et (2) admettent que c'est en venant au Festival que ces connaissances leurs sont parvenues, notamment par l'intermédiaire des Ceméa (mais aussi durant leurs études, ici spécialisées puisqu'elles touchent au spectacle vivant). Une autre instance de médiation est saillante dans les entretiens, celle du feuilleton théâtral de 2016 *Le ciel, la nuit et la pierre glorieuse* (il en va de même pour l'enquête E48). Ce feuilleton avait rassemblé plus de 20% des festivaliers (pour un ou plusieurs « épisode »). En se référant au **tableau n°27** ce feuilleton théâtral peut de surcroît être appréhendé comme œuvre de transmission pour le public le plus jeune : 21,2% des festivaliers de 2016 déclarant avoir assisté à plusieurs épisodes de cette proposition avaient moins de 26 ans. De même, parmi les festivaliers de 2016, seuls 9,3% de ceux n'ayant pas assisté au feuilleton de la Piccola Familia au jardin Ceccano avaient moins de 26 ans. À l'instar de la coprésence des générations observée dans le deuxième chapitre, force est de constater que *Le ciel, la nuit et la pierre glorieuse* concentre cette dynamique. En 2016, parmi les spectateurs assistant à plusieurs des représentations, 28,3% avaient plus de 66 ans.

Tableau n°27 – Participation au feuilleton théâtral en 2016 en fonction de l'âge :

	Non réponse	Oui, une fois	Oui, plusieurs fois	Non	Total
Non réponse	13,6	6,1	3,3	5,0	5,0
Moins de 26 ans	-	13,6	21,2	9,3	10,9
De 26 à 35 ans	13,6	10,8	9,8	13,3	12,6
De 36 à 45 ans	4,5	12,2	6,0	10,6	10,3
De 46 à 55 ans	18,2	14,6	12	16,0	15,5
De 56 à 65 ans	22,7	23,9	19,6	24,5	23,9
Plus de 66 ans	27,3	18,8	28,3	21,3	21,8
Total	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0

$Khi^2=42,5$ $ddl=18$ $p=0,001$ ($Val. théoriques < 5 = 6$) V de Cramer=0,088

Résultats en pourcentages. Pourcentages en colonnes.

Il faut lire : En 2016, 10,8% des festivaliers ayant assisté à une représentations du feuilleton théâtral « *Le ciel, la nuit et la pierre glorieuse* », mis en scène par la Piccola Familia, avaient entre 26 et 35 ans.

Un enquête reconnaît l'importance de la réitération de la pratique dans l'apprentissage de références partagées avec le public, de même que des médiations institutionnelles comme la Maison Jean Vilar, lieu de mémoire du fondateur et du Festival lui-même (« Au fil du temps, on allait à la Maison Vilar, on a un petit peu suivi comment ça a démarré, on a suivi un peu

l'évolution de la chose à force de venir régulièrement » (E35)). Rappelons qu'en 2016, 30% des enquêtés ont indiqué être passés par la Maison Jean Vilar et/ou la BnF durant leur séjour.

La connaissance de l'histoire du Festival d'Avignon, et plus généralement de celle d'un événement culturel, ne constitue ni un prérequis à l'expérience, ni un frein à la pratique. Cependant, dans un premier temps, la renommée et la légitimité acquises par le Festival au fil de son existence sont les éléments qui génèrent une curiosité ou une envie de découverte, plutôt que les événements ayant contribué à ce que nous avons désigné par *institutionnalisation*. Pour autant, au fil d'une carrière de festivalier, au gré du renouvellement de la venue, l'acquisition de connaissances partagées avec le reste du public compte pour faire communauté, tout comme pour se positionner comme *public participant*. La pratique d'Avignon en festivals conduit à identifier « IN » et OFF, à comprendre leurs identités et donc en apprendre davantage sur leur genèse. Enfin, et plus généralement, l'intérêt et la fidélité envers un festival font croître l'envie de mieux connaître l'institution à laquelle est accordé cet engagement de spectateur.

1.2. *L'apprentissage de l'amateur*

D'autres spectateurs développent une approche d'autodidacte, ou dirons-nous autonome, vis-à-vis de l'histoire de l'événement qu'ils fréquentent¹⁹¹. Elle passe plutôt par des médiations *savantes*, principalement écrites, notamment celle du livre. L'ouvrage réédité à l'occasion des 70 ans de l'institution, *L'histoire du Festival d'Avignon*, écrit par Antoine de Baeque et Emmanuelle Loyer, est identifiée par certains des spectateurs (E25, E37 et E48 AM). Cet ouvrage constitue à la fois un matériau de connaissance et un objet¹⁹² de mémoire appropriable à travers ses photographies et ses choix de restitution historique.

Citant Jack Goody, Jean-Marc Leveratto rappelle dans *Introduction à l'anthropologie du spectacle* que « l'écriture est une « technologie intellectuelle », dont la généralisation a profondément modifié non seulement le mode de transmission du savoir, qui reposait auparavant sur la seule mémoire corporelle de l'individu, mais le mode de connaissance de la réalité » (Leveratto, 2006 : 151). La lecture d'ouvrages sur le Festival d'Avignon constitue un prolongement, et d'une certaine façon une conceptualisation, de l'expérience. Elle est également

¹⁹¹ Une question de ce type pourrait être posée de la même façon à des spectateurs d'autres institutions emblématiques du théâtre en France comme le T.N.P. de Villeurbanne, la Comédie-Française ou encore de festivals comme les Chorégies d'Orange et le Festival International d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence.

¹⁹² Ce que l'on nomme dans le langage courant un *beau livre* à l'instar des livres d'art.

un prolongement de la posture participante (et de la figure de *public médiateur*) en étant disposé à apprendre plus, et à chercher des points de résonance entre son vécu et celui des autres festivaliers, non sans rappeler le statut de *l'amateur* tel que le conçoit Patrice Flichy (un engagement et une exigence pour des pratiques artistiques), ou encore une posture *cinéphile* telle que Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto la conceptualisent (le plaisir de cultiver un rapport à une œuvre ou une forme artistique). Ces lectures font appel à une recherche d'ancrage dans une histoire qui dépasse celle de l'individu :

- « je pense que c'est une histoire importante » (E25) ;
- « c'est quand même un festival qui a une âme » (E25) ;
- « il y a encore plein de zones d'ombres sur ce festival » (E37) ;
- « On est sur la 71^e édition je crois, et voilà, c'est le double de mon âge, donc forcément, il y a plein de choses que je ne connais pas, mais en même temps on a l'impression qu'il y a toujours cet esprit qui perdure d'une année sur l'autre. Même si Jean Vilar n'est plus là, on sent, voilà, il est quand même quelque part, et il doit insuffler aussi sur ce Festival » (E37).

Extrait d'entretien E25 FDA16 (F/56 ans/Sète/Responsable d'un département médico-thermal/Plus de 10 venues au Festival d'Avignon)

Par rapport à l'histoire du Festival d'Avignon, est-ce que vous avez la sensation de la connaître cette histoire ?

E25. Alors, oui parce que je lis. J'adore lire, donc je lis ! Là, je viens d'acheter *L'histoire du Festival d'Avignon* que je vais lire, mais j'ai déjà lu tous les, enfin pas tous, mais oui je lis, je lis les livres de metteurs en scène, je lis l'histoire d'Avignon, moi, c'est un peu ma ville, j'y suis un peu attachée... Et puis parce que je pense que c'est une histoire importante parce que les festivals, tous les festivals, qu'est-ce que c'est qu'un festival, quelle est la place spécifique même du Festival d'Avignon ? Ce n'est pas un festival comme les autres, c'est quand même un festival qui a une âme. Alors je ne dis pas que Jazz à Marçillac ça n'a pas d'âme, bien sûr que ça a une âme, mais ce n'est pas la même, parce que ici c'est du très beau populaire dans le sens noble, parce que le théâtre c'est un art populaire. Tu vois le théâtre tu n'as besoin de rien : regarde la Piccola Familia, ils ont leurs tréteaux, deux bouts de cartons, deux sales perruques, tu vois, le théâtre c'est ça quoi. C'est *Les Damnés* dans la cour d'honneur et du théâtre de tréteaux, c'est tout ce qui a autour du Festival. Moi j'ai toujours été aux conférences, j'ai toujours été parce que à la fois c'est une parenthèse enchantée qui te coupe du monde, mais qui te met au centre du monde (...). Et ça aussi, c'est une histoire forte du Festival (...) il y a quand même une histoire, c'est pas n'importe quoi le Festival.

Extrait d'entretien E37 FDA17 (F/31 ans/Paris/Professeur des écoles et bloggeuse culture/3 venues au Festival d'Avignon)

J'ai une dernière thématique, c'est ton expérience du Festival, de manière un peu générale et, notamment est-ce que tu as l'impression de connaître un petit peu l'histoire du Festival d'Avignon ?

E37. Il y a un super livre qui est sorti l'année dernière, d'ailleurs je crois que ça s'appelle *L'histoire du Festival d'Avignon*, qui est très, très bien fait. Du coup je l'avais acheté et je l'ai lu pour ma culture personnelle parce que j'ai l'impression de ne pas bien connaître l'histoire du Festival. Le feuilletton de l'année dernière permettait aussi de donner justement des axes sur cette histoire, ce que faisait Thomas Jolly dans le jardin Ceccano. Mais, mais il y a encore plein de zones d'ombre sur ce Festival. On est sur la 71^e édition je crois, et voilà, c'est le double de mon âge, donc forcément, il y a plein de choses que je ne connais pas, mais en même temps on a l'impression qu'il y a toujours cet esprit qui perdure d'une année sur l'autre. Même si Jean Vilar n'est plus là, on sent, voilà, il est quand même quelque part, et il doit insuffler aussi sur ce Festival.

Extrait d'entretien E44 FDA17 (F/Nantes/Historienne d'art/Plus de 10 venues au Festival d'Avignon)

Justement, vous me parliez de connaître des choses sur le Festival. Est-ce que vous avez l'impression de connaître l'histoire du Festival, d'un point de vue un peu historique ? Est-ce que c'est quelque chose auquel vous vous êtes intéressée ?

E44. Oui, ça c'est une déformation professionnelle en tout cas. Donc oui, oui, je connais les grandes lignes de l'histoire du Festival d'Avignon, bien sûr, et c'est quelque chose, l'histoire de Vilar m'a toujours, peut-être plus maintenant, passionnée, avec quand même cette espèce d'échec de 68, enfin c'est vraiment des choses qui sont absolument fascinantes parce que je suis en train de voir, de comparer avec ce qui se passe au niveau des arts plastiques. Et puis, il y a cette question du public, c'est-à-dire l'intention de Vilar dans les deux, trois premières années, et puis le fait d'être confronté, donc dans cette révolution de 68, une révolution culturelle véritablement, donc d'affronter, de dominer un théâtre bourgeois, voilà, c'est des questions qui me passionnent complètement parce que je retrouve des choses avec l'histoire de l'art.

Extrait d'entretien avec Alain M., Groupe Miroir, juin 2018

On a parlé des œuvres de la manière dont vous choisissez, la question des traversées. Je voulais aussi vous demander si, en ces douze années de spectateur, vous avez essayé d'apprendre des choses qui relèvent de l'histoire du Festival d'Avignon ?

AM. Alors, j'ai bien sûr acheté des bouquins sur l'histoire. Ensuite, bien sûr, je n'ai pas une mémoire absolument terrible et puis je commence à avoir des problèmes de mémoire, chaque fois que je peux assister à un travail ou un exposé qui raconte l'histoire du Festival, j'essaie d'y aller. Et par exemple c'était, ce qui a été un succès, c'était l'histoire du Festival qui était racontée devant Ceccano. Bon là c'est génial quand même, ça a été un grand moment, parce que c'était raconté de façon intéressante et particulière. Alors je ne sais pas si c'est très juste. Là il m'est arrivé une petite anecdote, ça va commencer et je ne sais pas, je m'adresse à la dame qui est là et je lui dis : « c'est l'histoire du Festival, ça va être intéressant, d'ailleurs j'ai acheté un bouquin sur l'histoire du Festival fait par... », et puis je vois un des co-auteurs, l'homme, passer, mais je ne cite pas la dame parce que je ne l'avais pas, mais elle était la co-auteure... Mais, elle me dit : « mais il n'est pas tout seul, moi aussi, je suis son co-auteur ». Alors je lui dis : « excusez-moi ». Donc je suis tombé sur le co-auteur, là c'est la dame, il fallait la citer, donc dans mon ressenti je l'ai citée.

Le rapport livresque au Festival d'Avignon, aux événements et personnalités ayant forgé et formé son histoire et sa présence contemporaine, démontre une appropriation par la double dynamique de *l'expérience vécue* et de *l'apprentissage par la médiation de l'écrit*. Outre une dimension éventuellement savante, ce type de pratiques de lectures – qui sont aussi journalistiques ou provenant d'autres auteurs¹⁹³ – montrent la nécessité de stabiliser des témoignages, l'oralité ne suffisant plus à cumuler connaissances et savoirs, au regard de l'ampleur temporelle de l'événement (et de la somme d'événements le composant). Ces entretiens montrent aussi un intérêt des publics vis-à-vis des institutions et des événements qu'ils pratiquent.

1.3. L'apprentissage par le vécu des événements mis en histoire

¹⁹³ Par exemple : Laure Adler, Marion Denizot, Emmanuel Ethis, Jean-Louis Fabiani, Laurent Fleury, Damien Malinas ou encore Bruno Tackles.

La troisième médiation entre le public et l'histoire du Festival d'Avignon (son histoire institutionnelle, mais aussi sociale, c'est-à-dire les références et les événements signifiants pour le groupe dans le temps) est celle ayant eu lieu au prisme de l'expérience vécue, plus particulièrement du vécu des événements mis en histoire dans le récit de cette mémoire collective. Autrement dit, il s'agit de l'expérience des premières éditions ou de la *période Vilar*, à Avignon comme à Chaillot. Certains des spectateurs ont connu le Festival des premières heures par l'intermédiaire des Ceméa et des syndicats ouvriers.

Extrait d'entretien E43 FDA17 (F/Avignon/Professeur d'arts plastiques retraitées/Plus de 10 venues au Festival d'Avignon)

E43. (...) mon frère, avec l'institutrice du village, ont été un peu les moteurs pour organiser des bus et venir voir Jean Vilar. Le bus était rempli, on va dire aux trois-quarts, oui, au moins trois-quarts d'ouvriers et un quart de gens qui encadraient un peu l'affaire. Les ouvriers travaillaient dans une usine, donc il y avait un ingénieur là-dedans qui était moteur aussi. Donc il y avait l'ingénieur, l'institutrice, mon frère et puis deux, trois personnes pour tirer les gens quoi, mais ils venaient très volontiers.

Cette médiation concerne de fait les festivaliers les plus âgés dans la mesure où le Festival a plus de 70 ans. La *génération Vilar* (« parce que c'est notre génération » (E34) ; « Vous savez je suis âgée donc j'ai participé à 68 alors » (E29)) était aussi celle de jeunes spectateurs aux débuts du festival et de l'activité de Chaillot avec la troupe du T.N.P. L'effet de génération est également perceptible au sein des archives, à travers les courriers de spectateurs adressés à Jean Vilar ou des membres de la troupe, notamment Gérard Philipe. Dans les années 50 et 60, des effets de vocations émergent pour certains jeunes, écrivant à Vilar en vue de recevoir des conseils pour devenir artiste ou des éclairages sur une pièce. Pour Joël Candau, la « génération se caractérise par la discontinuité alors que la généalogie (et la forme ancienne de la mémoire générationnelle) est marquée par la continuité (John Davis, cité in Tonkin, 1992 : 11 » (Candau, 2005 : 144). Nous pouvons alors supposer qu'à chaque génération de festivaliers correspond des emblèmes théâtraux : *Le Cid* (Jean Vilar, 1949), *Le Mahabharata* (Peter Brook, 1985), *Le soulier de satin* (Antoine Vitez, 1987), *Le sacre du printemps* (Pina Bausch, 1995), *Je suis sang* (Jan Fabre, 2005), *Henry VI* (Thomas Jolly, 2014). Pour autant, nous l'avons dit, les festivaliers ayant le plus d'expérience vivent moins la succession des directions comme des ruptures que les moins confirmés : « moi je n'ai pas senti de rupture (...). Et puis, il y a aussi une imprégnation mémorielle, donc oui, je le sens comme un *continuum*, je ne ressens pas de ruptures » (E34 (2)). Les effets de générations semblent avoir plus de sens lorsqu'ils sont pris non pas à travers l'âge, mais en partant de l'accumulation de vécu et d'expériences partagées dans le temps.

Extrait d'entretien E29 FDA16 (F/Région parisienne/Retraitée/Plus de 10 venues au Festival d'Avignon)

Je voulais aussi vous demander si, par exemple, quand je demande aux spectateurs s'ils ont une image de ce que c'était le Festival d'Avignon au début, certains en ont, d'autres pas.

E29. (...) Non pas vraiment puisque je n'y ai pas participé au début, par contre j'ai une idée très claire de Jean Vilar à Chaillot, parce qu'on était abonnés à Chaillot quand j'étais petite et donc voilà, après c'est quand même lui qui a créé le Festival. C'est pas « quand même », c'est lui (*rires*) !

Extrait d'entretien E34 FDA17 ((1) F/Paris/Médecin retraitée/Plus de 10 venues au Festival d'Avignon ; (2) H/ Médecin retraité/Plus de 10 venues au Festival d'Avignon)

Et est-ce que vous avez l'impression un peu de connaître un peu l'histoire du Festival d'Avignon ?

E34 (2). Oui, parce que c'est notre génération. Vilar, oui. Oui. Nous on a connu plus tard, enfin on ne pouvait pas y aller beaucoup pour des raisons professionnelles et quand même de temps en temps on venait passer une journée, et on a vu des spectacles.

E34 (1). Des expositions aussi.

E34 (2). Remarque, moi, Gérard Philippe, je l'ai vu c'était au T.N.P., ce n'était pas à Avignon. *Le Prince de Hombourg*, on l'avait vu à... On est vieux, hein ? On a 77 ans chacun.

Trois façons typiques d'appréhender, voire de connaître, les grandes lignes de l'histoire du Festival d'Avignon sont identifiées à travers nos entretiens. Elles découlent de médiations diverses, à travers sa propre expérience, de médiateurs directs ou de médiations indirectes. Cependant, le rapport à la mémoire du Festival ne concerne pas seulement depuis l'institutionnel, il relève aussi d'appropriations et de pratiques festivières.

B. Les cadres sociaux de la mémoire

1. Les lieux du Festival d'Avignon

1.1. La Cour d'honneur du Palais des papes

La Cour d'honneur du Palais des papes est à ce jour le seul lieu à avoir été investi sans interruption depuis la Semaine d'art dramatique de 1947. Elle incarne le Festival par sa continuité : elle est le lien entre les directions, entre les artistes et entre les générations de spectateurs. « Lieu impossible pour le théâtre » selon Vilar, *la Cour*, comme elle est communément nommée par le public, est devenue le cœur de la forme festival à Avignon. La Cour d'honneur est parfois associée à une tradition, un passage obligé dans un parcours. En cela, elle peut être perçue au prisme du schéma ternaire du rite de passage d'Arnold van Gennep, basé sur le franchissement d'un seuil ou d'une étape. Le rite est construit autour de trois phases auxquelles correspondent trois états : préliminaire (séparation), liminaire (marge) et post-liminaire (agrégation)¹⁹⁴.

¹⁹⁴ Nicolas Journet, 2001, « Les rites de passage » : scienceshumaines.com/les-rites-de-passage_fr_1079.html

- Le public du Festival d'Avignon : des expériences vécues au temps remémoré -

- « Je vais toujours voir systématiquement un spectacle dans la Cour d'honneur » (E24),
- « Je tanne tout le monde pour qu'ils aillent au moins une fois voir une pièce dans la Cour d'honneur » (E25),
- « Pour moi, les traditions il y a des lieux : il y a la Cour d'honneur, il y a Benoît-XII, il y a le Cloître. Il y a des lieux » (E28),
- « Je ne crois pas que j'ai raté une Cour, je ne pense pas. Je ne pense pas que j'ai raté une Cour d'honneur importante, enfin un spectacle de Cour d'honneur » (E41).

La Cour d'honneur est également le lieu d'où *se mesure* une édition, c'est-à-dire l'endroit à partir duquel on évalue la qualité de la programmation dans son entièreté et la teneur d'une édition en termes de découverte, mais aussi d'ambiance. Plus globalement, elle incarne l'institutionnalisation du rapport au public en étant le lieu de la démocratisation culturelle (Ethis, Fabiani et Malinas, 2008). Le choix des pièces qui y sont présentées constitue une adresse en tant que telle de la part du Festival d'Avignon (comme institution) vers son public¹⁹⁵. Au regard de son caractère emblématique, il nous revient de la confronter à la notion de *cadre social de la mémoire* telle que Maurice Halbwachs l'a entendue :

« Par cadre de la mémoire nous entendons, non pas seulement l'ensemble des notions qu'à chaque moment nous pouvons apercevoir, parce qu'elles se trouvent plus ou moins dans le champ de notre conscience, mais toutes celles où l'on parvient en partant de celles-ci, par une opération de l'esprit analogue au simple raisonnement. Or, suivant qu'il s'agit de la période la plus récente que nous venons de traverser, ou d'un temps plus éloigné, le nombre de faits qu'on peut retrouver de cette manière varie beaucoup. Il y a, en d'autres termes, des cadres dont les mailles sont plus ou moins serrées, suivant qu'on s'approche ou qu'on s'éloigne de l'époque actuelle » (Halbwachs, 1994b : 129).

L'auteur poursuit en attribuant à ces cadres sociaux un rôle de repère permettant de « reconstruire nos souvenirs » après leur disparition, et d'ajouter qu'ils ne « sont pas (...) purement individuels : ils sont communs aux hommes d'un même groupe » (Halbwachs, 1994b : 130). Bon nombre de structures sociales portent ces potentialités fonctionnelles de *cadres*, se spécifiant pour chaque groupe : « il y a d'une part un cadre spatial, temporel, et, plus généralement social. Cet ensemble de représentations stables et dominantes nous permet en effet, après coup, de nous rappeler à volonté les événements essentiels de notre passé » (Halbwachs, 1994b : 101).

Les souvenirs évoqués durant les entretiens se rapportent autant à la dimension artistique qu'aux impressions, aux événements au sein du public ou aux caractéristiques du lieu. Des spectateurs décrivent des partis pris de mise en scène (« ce *Platonov* m'avait beaucoup, beaucoup plu parce qu'il jouait avec les murs de la Cour d'honneur, vraiment, il y avait, c'était

¹⁹⁵ D'ailleurs, ce sont les spectacles de la Cour d'honneur qui sont retransmis en direct sur France Télévisions.

visuel en même temps (...). Je crois que c'est un spectacle qui m'avait beaucoup marqué, c'est un des premiers spectacles » (E24)). D'autres se remémorent le ressenti du lieu, notamment avec le champ lexical de l'enchantement (magique, extraordinaire, fabuleux, éblouissant, etc.) :

- « Quand vous rentrez dans la Cour d'honneur, les trompettes, c'est facile, moi je trouve que c'est un instant magique » (E24),
- « La Cour d'honneur, la première fois que je l'ai vue, c'était, je ne sais pas, il y a des années de ça, je ne sais pas si c'était la première, ou la deuxième année (...). J'avais passé la nuit entière pour des Shakespeare (...) ça c'est fabuleux. Je trouve que c'est extraordinaire » (E29),
- « Un souvenir absolument éblouissant et fantastique, parce que ça a été la découverte de plusieurs choses en même temps. D'abord du théâtre, alors je connaissais le théâtre quand même. J'allais régulièrement au théâtre quand même. D'abord le théâtre, mais le théâtre en plein air. Ensuite, la découverte d'Avignon que je ne connaissais pratiquement pas, parce que venant de Menton. Et ensuite, un des premiers spectacles dans la Cour d'honneur. Donc ça, ça a été (*soupir*), un coup de poing à l'estomac qui se renouvelle chaque fois que je rentre dans la Cour d'honneur, j'ai le même choc : je rentre dans la Cour, voir cette cour, cette scène, c'est chaque fois le même choc » (extrait de l'entretien de Roger M.).

Une autre spectatrice décrit le spectacle du point de vue de la jeune fille qui l'accompagnait. Cette enquêtée redoutait en effet la longueur de la pièce pour sa petite-fille de 6 ans et lui avait au préalable énoncé les « codes », comme le fait de ne pas parler pendant le spectacle. Aussi, le souvenir de cette pièce tient notamment au fait que l'initiation dans la Cour d'honneur, ou la transmission par l'expérience, s'est déroulée au mieux.

Extrait d'entretien E31 FDA17 (F/Paris/Médecin retraitée/Plus de 10 venues au Festival d'Avignon)

E31. L'année, je suis incapable de trouver l'année, je ne suis pas capable, mais ça devait être autour de 30 ans. Oui, je crois vraiment que une des premières fois où on est allés au Festival, ma petite fille devait avoir 6 ans puisqu'on l'avait emmenée voir *La Tempête* avec Pierre Dux dans la cour des papes. Ça lui avait beaucoup plu. J n'avais personne pour la garder, je lui avais dit « tu dormiras, si on va au théâtre il ne faut pas parler, si ça va pas tu dormiras, tu ne feras pas de bruit », et elle a été fascinée par *La Tempête* et elle en avait appris les premiers vers qu'elle répétait, ça l'avait beaucoup, beaucoup frappée.

Une vision critique quant à la Cour d'honneur peut être développée au fil du temps, avec un discours *sur ce qui est et ce qui doit être* proposé artistiquement dans ce lieu. Deux exemples issus de notre corpus l'illustrent : celui d'une festivalière de 30 ans, novice, avec quelques éditions à son actif (E37), et celui d'un festivalier retraité ayant connu le Festival à la fin des années 50 et jouissant d'une expérience ininterrompue (E40). Pour la première enquêtée, son discours sur la Cour d'honneur s'élabore au contact de sa réception de la création *Les Damnés* (Ivo van Hove, 2016), qui avait pour particularité d'être jouée par la troupe de la Comédie-Française. Pour elle, ce spectacle ne peut seulement être vécu et concentrer ce qu'elle nomme la « communion spectateurs-plateau » à la Cour d'honneur. Elle garde en mémoire la pièce, mais aussi les éléments naturels et non-reproductibles ayant donné un relief singulier à

son expérience (« plumes qui volaient dans le vent, de mistral, enfin vraiment une ambiance particulière et j'ai eu peur de perdre tout ça en allant m'enfermer dans un théâtre »). D'autre part, nous pouvons attribuer à cette spectatrice un choc esthétique dans la mesure où cette pièce, conjuguée au lieu, fonctionne désormais comme le référent d'un renvoi symbolique (« Ça fait plus d'un an et quand j'étais à *La Fiesta* de Galvan dans la Cour d'honneur, donc dans le même lieu, je revoyais des images des *Damnés* »). Plus loin, elle ajoute « Même si *Antigone* c'était super, mais je ne sais pas, il manquait une vibration qu'il y avait aux *Damnés* et que je n'arrive pas à retrouver pour le moment ».

Extrait d'entretien E37 FDA17 (F/31/Région parisienne/Professeur des écoles et bloggeuse culture/3 venues au Festival d'Avignon)

Et, dans ton expérience du Festival d'Avignon, c'est quoi le spectacle qui t'a le plus marquée ?

E37. Le spectacle qui m'a le plus marquée, ça reste quand même *Les Damnés* dans la Cour d'honneur l'année dernière, et j'y étais vraiment le premier jour et ça reste quelque chose de formidable. Alors tout à l'heure on parlait de spectacles vus à Avignon et revus éventuellement. Ça, par exemple, c'est un spectacle que j'aurais pu aller revoir à Paris et que je n'ai pas fait, parce que justement j'avais cette idée de Cour d'honneur, de plumes qui volaient dans le vent, de mistral, enfin vraiment une ambiance particulière et j'ai eu peur en fait de perdre tout ça en allant m'enfermer dans un théâtre à l'italienne, même si c'est très beau la salle Richelieu de la Comédie-Française (...). Mais le plateau est plus petit, il y a une question d'enfermement qui me dérangeait un petit peu par rapport à la façon dont été traité le thème sur justement ce plateau ouvert et qui est quand même assez démesuré comme plateau. Et du coup, je me suis dit « je préfère rester sur vraiment les images que j'ai en tête d'un spectacle exceptionnel, plutôt que d'aller ternir cette image et puis de rester après avec en tête des images d'un spectacle en salle, qui correspondrait plus à ce que j'ai vraiment vécu, ressenti ». Ça fait plus d'un an et quand j'étais à *La Fiesta* de Galvan dans la cour d'honneur, donc dans le même lieu, je revoyais des images des *Damnés*. Je me disais « ah oui là il y avait ça, et puis ça », et voilà l'utilisation vraiment du lieu, je pense que de toutes façons le lieu il est déjà magique en lui-même. Mais un spectacle aussi fort que *Les Damnés*, dans ce lieu, c'est exceptionnel.

L'autre discours sur la Cour d'honneur vient d'un spectateur engagé depuis de nombreuses années pour le Festival. Âgé de 55 ans en 2016, il a découvert le Festival d'Avignon à 10 ans, et en connaît bien son histoire (et a notamment travaillé auprès des photographes de la famille Enguerrand). Selon lui, toutes les propositions ne conviennent pas à la Cour, d'une part au regard de ses dimensions (« à quoi ça sert que 10 ou 12 artistes rassemblés sur quelques mètres soient là, alors qu'ils seraient au cloître des Carmes magnifiquement servis, sous la voute étoilée, on serait dans une proximité »), mais aussi de son ambition artistique (« la Cour d'honneur c'est un lieu absolument magique, c'est un lieu redoutable, c'est un lieu horrible pour celui qui n'a pas pris conscience de là où il vient jouer »).

Extrait d'entretien E40 FDA17 (F/55/Avignon/Inspecteur général de l'administration/Plus de 10 venues au Festival d'Avignon)

E40. Et puis, par contre, ce qui moi me satisfait moins, c'est des programmations dans la cour d'honneur qui n'ont pas de lien avec ce lieu-là. Je ne vais pas donner le nom exact mais là, en ce moment par exemple, on a un spectacle qui est un très beau travail, on va dire autour d'une forme de danse, donc vous reconnaîtrez, qui est un très beau travail mais qui est totalement inadapté à la cour d'honneur. C'est une ouverture je n'ai plus en tête, mais peut-être de 90 mètres, enfin c'est exceptionnel, c'est un mur très impressionnant, c'est un immense gradin : à quoi ça sert que 10 ou 12 artistes rassemblés sur quelques mètres soient là, alors qu'ils seraient au cloître des Carmes magnifiquement servis, sous la voute étoilée, on serait dans une proximité. Enfin il faut quand même imaginer que la moitié de la salle de la cour d'honneur ne voit quasiment rien : ils sont tellement loin qu'ils ne voient absolument pas les visages, *etcetera*. C'est totalement hallucinant de faire ça. Mais, pourquoi ? Parce qu'il s'agit d'un artiste qui est connu sur le plan international, qui va attirer aussi bien un spectateur danois, qu'espagnol que français. On est sûr de faire 2 500 places fois je ne sais pas combien, et ça, ça ne m'intéresse pas comme évolution du Festival d'Avignon. Il y a déjà assez de grands festivals notamment lyriques et autres qui ont cette politique-là, c'est-à-dire faire jouer des grands noms dans des grandes salles pour faire de la billetterie et éventuellement prendre quelques risques ailleurs. À Avignon, on n'a pas à faire ça. Pour moi, la cour d'honneur c'est un lieu absolument magique, c'est un lieu redoutable, c'est un lieu horrible pour celui qui n'a pas pris conscience de là où il vient jouer. Mais en même temps, c'est la plus grande salle de théâtre au monde. Donc, en tous les cas, à ciel ouvert, puisque maintenant on construit des usines immenses. Donc, dans les grands choix stratégiques le Festival, pour moi il y en a certains qui confortent, des équipes qui ont su véritablement à déceler ce qui est la création, évidemment faire venir Ivo van Hove par exemple ou, bon, Krystian Lupa pour qui moi j'ai une tendresse particulière (...). Mais je veux qu'on fasse la même chose en danse, or c'est moins le cas.

L'espace de la Cour d'honneur, à la fois patrimonial, ouvert sur le ciel, scénique, artistique et social, forme un cadre *total* de la mémoire (un terme utilisé en référence au fait total social de Marcel Mauss dans son *Essai sur le don*)¹⁹⁶. Sa dimension pérenne dans l'histoire de l'événement, conjuguée à son envergure, sa portée de représentation sociale et plus généralement la place occupée dans les parcours de spectateurs, en font l'un des cadres les plus stables : « Il n'est donc pas exact que pour se souvenir il faille se transporter en pensée hors de l'espace, puisqu'au contraire c'est l'image seule de l'espace qui, en raison de sa stabilité, nous donne l'illusion de ne point changer à travers le temps et de retrouver le passé dans le présent ; mais c'est bien ainsi qu'on peut définir la mémoire ; et que l'espace seul est assez stable pour pouvoir durer sans vieillir ni perdre aucune de ses parties » (Halbwachs, 1994b : 236).

La Cour d'honneur est un lieu qui compte dans les carrières de festivaliers, certains qualifiant même ce lieu d'une tradition dans leur parcours. La Cour d'honneur est ainsi au confluent du *souvenir* et de la *structure des souvenirs*, car « entre le cadre et les événements il y aurait

¹⁹⁶ Projet d'expérimentation professionnelle et scientifique (2018), « La force mémorielle de la Cour d'honneur », (2018 : 41). Dans son *Essai sur le don*, Marcel Mauss la définit ainsi : « Les faits que nous avons étudiés sont tous, qu'on nous permette l'expression, des faits sociaux totaux ou, si l'on veut – mais nous aimons moins le mot –, généraux : c'est-à-dire qu'ils mettent en branle dans certains cas la totalité de la société et de ses institutions (potlatch, clans affrontés, tribus se visitant, etc.) et dans d'autres cas seulement un très grand nombre d'institutions, en particulier lorsque ces échanges et ces contrats concernent plutôt des individus. »

identité de nature : les événements sont des souvenirs, mais le cadre aussi est fait de souvenirs. Entre les uns et les autres il y aurait cette différence que ceux-ci sont plus stables, qu'il dépend de nous à chaque instant de les apercevoir, et que nous nous en servons pour retrouver et reconstruire ceux-là » (Halbwachs, 1994b : 98). L'importance de ce lieu est telle que même les mauvais souvenirs théâtraux demeurent. L'une de nos enquêtés (E25) se rappelle ainsi des *Feuillets d'Hypnos* (Fisbach, 2007) à travers une colère contre le metteur en scène, se réjouissant même du fait que des spectateurs partent pendant le spectacle. La diversité des expériences et des attaches envers la Cour d'honneur avait été explorée dans un spectacle de Jérôme Bel, *Cour d'honneur* (2013), montrant à lui seul le rôle de cadre social de la mémoire de ce lieu.

1.2. *Le spectacle Cour d'honneur de Jérôme Bel*

En juillet 2013, le metteur en scène Jérôme Bel, notamment connu pour sa collaboration artistique avec des amateurs, est invité sur le plateau du Palais des papes pour présenter un spectacle réflexif intitulé *Cour d'honneur*. La pièce réunit 14 spectatrices et spectateurs de tous âges et horizons autour d'une expérience commune, celle de la Cour d'honneur pendant le Festival d'Avignon. Leur mémoire constitue la matière première de ce spectacle, ponctué par moments d'interventions d'artistes évoqués dans les souvenirs.

Tour à tour, les spectateurs se dirigent vers l'avant-scène et, durant plusieurs minutes, font le récit d'une rencontre avec la Cour dont la répercussion a été plus ou moins intense dans leur vie. Nous reviendrons dans la prochaine partie sur le témoignage de Jacqueline M. pour qui l'expérience du Festival d'Avignon, à travers la première pièce qu'elle y a vu jeune fille, *Antigone*, a eu une résonance tout au long de sa vie. L'intérêt de cette proposition de Jérôme Bel était de réunir des ressentis à la fois chargés symboliquement, comme celui de Jacqueline M., mais aussi des anecdotes (un spectateur médecin n'ayant pu voir la pièce car il était sollicité par un malaise d'une autre personne) ou encore une rencontre en somme négative avec une œuvre. Le projet artistique était en effet moins celui de valoriser des œuvres que de montrer comment le théâtre, ici dans la Cour d'honneur, se révèle à partir de la manière dont les spectateurs vivent une expérience esthétique, même si celle-ci ne se passe pas comme prévu. Dans l'entretien constituant la feuille de salle du spectacle, le metteur en scène présente comme suit sa démarche : « Ma question était de savoir ce que le théâtre produit dans la vie des gens qui agissent dans un autre champ professionnel. Qu'est-ce que l'art produit sur des personnes dont

l'art n'est pas le métier ? Quelles sont les conséquences des spectacles sur les spectateurs, en bien ou en mal ? Qu'est-ce que l'art produit sur la vie ? ».

Cette proposition artistique montre comment le lieu canalise à lui seul une pluralité de réceptions et d'ancrages au sein de parcours de vies. Lieu unique, il est un palimpseste d'histoires diverses, à la fois singulières et comparables. Il illustre en même temps comment il fait sens tant à l'échelle individuelle que collective. La Cour d'honneur du Palais des papes est un lieu concentrant des fonctions mémorielles, au confluent du « lieu de mémoire » (Nora) et du « cadre social de la mémoire » (Halbwachs, 1994b). Plus que les autres lieux, il fonctionne comme un emblème de l'institution et des expériences spectatorielles. Bien entendu, il ne faut pas exclure une autre composante inhérente à la Cour d'honneur. Si elle cristallise une mémoire commune des festivaliers, son caractère emblématique et ses dimensions monumentales en font aussi un lieu intimidant pour des individus ne connaissant pas le Festival. C'est également à cet endroit que se mesure toute l'importance du choix des œuvres présentées sur cette scène, car ce sont celles qui, avant les autres, doivent répondre le plus possible à l'idéal du théâtre populaire.

1.3. Les autres lieux de spectacle

Depuis quelques années, le Département des Arts du spectacle de la BnF conduit un recensement des lieux investis par le Festival d'Avignon. En mai 2017, une conférence aux Archives Municipales d'Avignon, où intervenait la conservatrice de la bibliothèque, offrait un aperçu de l'expansion du Festival dans sa ville (un autre recensement est aussi un cours pour le OFF), et plus généralement sur son territoire (plus de 90 villes ont accueilli des représentations, notamment dans le Vaucluse, le Gard et les Bouches-du-Rhône). Ainsi, dans son histoire, le Festival a investi près de 300 lieux (dont 131 *intra muros* et 67 *extra muros*). Parmi les lieux où ont joués les artistes des éditions, 4 sont inscrits, et 24 classés, au registre des monuments historiques. La typologie montre plus généralement une grande diversité d'espaces sociaux occupés pour quelques semaines par le théâtre (culte, enseignement, palais ou hôtels particuliers, musées, bibliothèques, centres sociaux, équipements sportifs, jardins publics, etc.). Relevons aussi 120 lieux dit *hapax*, c'est-à-dire utilisés une fois seulement. À nouveau, la Cour d'honneur a été le seul espace de représentation à être utilisé sans interruption depuis 1947. Le Palais des papes compte toutefois plusieurs lieux en son sein (chapelles, verger, sous-sol, etc.).

Dans cette multiplicité d'espaces de représentations, qui pourrait trancher avec la stabilité du repère de la Cour d'honneur, un ensemble de monuments et de bâtiments sont partis prenante de la forme festival depuis de nombreuses années. Le cloître des Carmes, le cloître des Célestins, la chapelle des Pénitents blancs et la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon accueillent ainsi des pièces du Festival depuis plusieurs décennies ; ils sont dotés d'une stabilité semblable à celle de la Cour. Ces lieux ont des traits distinctifs qui s'inscrivent de fait dans le décor (les deux platanes du cloître des Célestins) et d'autres permettent une scénographie plus libre (le tinel de la Chartreuse).

Grâce aux questionnaires, il est possible d'évaluer la relation des festivaliers vis-à-vis des lieux de la programmation à travers deux principaux indicateurs. Le premier concerne le lieu comme élément décisionnel dans le choix de spectacle. La plupart des propositions étant des créations, et un nombre limité de contenus étant disponible avant le début de l'édition pour donner une couleur au spectacle, 20,8% des enquêtés de 2017 ont indiqué que le lieu de représentation constitue un des deux critères déterminants de leur de choix. Avoir déjà pratiqué un lieu permet en effet de se projeter dans l'espace et dans la façon dont une autre pièce peut s'y déployer. Toujours la même année, 30,5% des enquêtés ont exprimé l'idée que ce sont les lieux de représentations qui caractérisent le plus le Festival d'Avignon (aux côtés d'autres variables comme la programmation, les publics, les débats, la localité et la temporalité).

Roger M., membre des Amis du Festival d'Avignon, a été interrogé sur son ressenti vis-à-vis des lieux de représentation compte tenu de son engagement pour cette institution, mais surtout sa connaissance issue directement de son vécu durant plus de 50 ans. Nous lui avons ainsi demandé si la Cour d'honneur était le lieu qu'il préférerait. Sa réponse est empreinte d'une dimension phénoménologique car elle se base sur l'expression de son ressenti de l'esprit du lieu. Pour lui, chaque lieu « projette quelque chose de particulier ». C'est la dimension monumentale de la Cour d'honneur qu'il retient et la présence du mur. Quant aux cloîtres, c'est l'intimité qu'ils créent qui prend le dessus. De façon générale, les lieux qui *comptent* sont ceux du plein air.

Extrait de l'entretien avec Roger M., Les Amis du Festival d'Avignon, novembre 2018 :

E52. Avec la Cour, il y a un autre lieu (...) c'est Boulbon. Boulbon, aussi, c'est absolument fantastique. Quand tu es aux Carmes, ce petit carré. Quand tu es aux Célestins avec ces deux merveilleux platanes. Non, chaque lieu du Festival a sa – comment je vais te dire – il projette quelque chose de particulier. Chacun. Il n'y en a pas deux qui projettent la même chose. Mais quand tu rentres dans la Cour d'honneur, que tu as ce mur devant toi, tu te dis : « comment il va s'en sortir ? ». Par contre, quand tu es aux Carmes ou aux Célestins, c'est plus intime, plus enfermé. Non, je ne pourrais pas faire de hiérarchie. Alors je ne parle pas des salles fermées, ça c'est niet, non. Mais, les salles ouvertes, non, on ne peut pas,

enfin, à mon avis... Je ne fais pas de hiérarchie : elles ont toutes quelque chose de particulier.

« Ce que l'on garde souvent dans la mémoire, d'une maison où l'on a vécu, c'est moins la disposition des pièces telle que l'on pourrait la marquer sur un plan d'architecte que des impressions qui, si on voulait les mettre en rapports, ne se rejoindraient peut-être pas, et se contrediraient quelquefois » (Halbwachs, 1994b : 96-97). Pour le public, dans sa mémoire et sa projection dans le Festival, l'importance des lieux provient notamment de l'impression que des œuvres ont laissée au cours de l'expérience spectatorielle, des impressions qui s'agrègent et donnent corps à un esprit du lieu. Dans le prochain chapitre, nous interrogerons les pratiques numériques autour des photographies de ces lieux diffusées par l'institution. Avant cela, un autre cadre social de la mémoire du public du Festival doit-être évoqué, celui des spectacles.

2. Les spectacles et les artistes

2.1. *Les spectacles emblématiques*

Au-delà de l'histoire institutionnelle (l'un des nombreux aspects du Festival d'Avignon), c'est au niveau de la relation des publics aux œuvres que se dépose essentiellement la mémoire de cet événement. Les représentations théâtrales constituent les *temps forts* de la pratique festivalière ; les éléments qualifiant une expérience spectatorielle sont recueillis au moment de la remémoration du vécu lors des entretiens. Plus encore, au regard des fortes émotions pouvant être suscitées par des expériences esthétiques vécues dans des espaces théâtraux singuliers (le plein air, des monuments), l'émotion est doublement impactée par la réception de la pièce et sa rencontre avec un cadre exceptionnel pour ce qui est des cours, cloîtres et autres espaces patrimoniaux. Pour Émile Durkheim, les « représentations, les émotions, les tendances collectives n'ont pas pour causes génératrices certains états de la conscience des particuliers, mais les conditions où se trouve le corps social dans son ensemble » (Durkheim, 2017 : 227).

De par le caractère unique d'un spectacle, mais aussi de son vécu lors d'une représentation, les propositions artistiques constituent des *cadres sociaux de la mémoire* moins stables en comparaison des lieux. Le souvenir d'une pièce est plus imparfait que celui d'un lieu, d'autant plus si ce dernier a été pratiqué à plusieurs reprises. Pour autant, il est possible de leur conférer un tel statut dans la mesure où ils constituent le cœur de l'expérience du Festival. Volontairement, nous partons de l'évocation, par les publics, de spectacles devenus emblématiques d'Avignon, souvent cités en exemples, et ce même s'ils n'ont pas été vécus par

les énonciateurs. La dynamique sociale décrite par Halbwachs ci-dessous, se référant à la sphère familiale, nous paraît transposable au public du Festival :

« Tandis que (...) les faits du passé immédiat nous paraissent tous importants, aussi longtemps que nous ne nous en sommes pas éloignés, il y a des époques, des incidents, des dates, des personnes que la famille met au premier plan dans son histoire, et qu'elle impose avec plus de force à l'attention de ses membres. Ainsi se constituent d'autres cadres, bien différents des précédents en ce qu'ils ne comprennent qu'un nombre limité de faits saillants, séparés par des intervalles quelquefois assez larges, et qui leur ressemblent toutefois en ceci : comme eux ils résultent de ce que la mémoire des hommes dépend des groupes qui les enveloppent et des idées ou des images auxquelles ces groupes s'intéressent le plus » (Halbwachs, 1994b : 140).

Des images habitent la mémoire collective du public, conscient qu'il est précédé d'une histoire qui le dépasse. Il convient alors de s'interroger sur la place occupée par certains spectacles dans cette mémoire du public. Parmi les récurrences, celle du *Mahabharata* (Peter Brook, 1985), inaugurant la carrière Boulbon, est significative. Plusieurs de nos enquêtés ayant participé à une de ces représentations de la 38^e édition ont partagé leur ressenti, empruntant des voies descriptives à la fois semblables dans l'univers de discours convoqué, et singulières par les éléments gardés en mémoire. Ainsi, l'enquêtée E25 remet-elle en mouvement un récit, et le souvenir de cette expérience se traduit par les qualités qu'elle attribut à la pièce : « j'aime les pièces longues, j'aime ces aventures théâtrales un peu surréalistes » (E25).

Extrait d'entretien E25 FDA16 (F/56 ans/Sète/Responsable d'un département médico-thermal/Plus de 10 venues au Festival d'Avignon)

E25. *Le Mahabharata* c'est donc toute cette épopée indienne, avec tous les lieux, c'est un peu comme si on faisait l'*Odyssée*. C'est déjà toute cette épopée, comme ça et, je pense que c'était une des premières fois où on faisait une pièce aussi longue dans un endroit qui était... Tu vois, on va dans des cloîtres, on va dans la Cour d'honneur mais là, dans la carrière, en plus tu es en pleine nature : tu as juste ce fond de carrière comme ça, qui est un mur qui n'a pas été construit, qui est de la terre qui a été détruite. Et après bon, toute la magie de l'Inde, si tu veux avec les costumes... Et puis, je pense que les gens, moi c'est ma première aventure théâtrale aussi longue, il ne l'était pas tant finalement car depuis on a vu des trucs beaucoup plus longs, mais qui fait que c'était la première fois qu'on faisait ça, des choses où il y a à la fois une aventure beaucoup plus importante avec les artistes, puisque eux aussi ils jouent pendant très longtemps et entre les spectateurs. Parce que, quand tu es enfermé comme ça dans un endroit, avec ces pauses, tu te parles beaucoup plus.

Lorsque les festivaliers ayant effectivement vécu cette pièce en 1985 sont invités à donner leurs explications quant à l'ancrage et la survivance de ce spectacle dans la mémoire collective, deux éléments déjà évoqués sont avancés : la nouveauté quant à la durée de la pièce, une expérience alors inédite, et la nouveauté du lieu accueillant l'œuvre vue par Peter Brook. Cette dimension de *première fois* était ainsi fondatrice, devenant une référence :

- « (...) je pense parce que c'était la première fois qu'il y avait quelque chose d'aussi long en extérieur complet » (E25),

- Le public du Festival d'Avignon : des expériences vécues au temps remémoré -

- « (...) c'était la première fois qu'on offrait au spectateur un spectacle d'une telle durée » (extrait de l'entretien avec Roger M.).

Plus encore, le vocabulaire de l'aventure collective est mobilisé (« épopée », « magie de l'Inde », « première aventure théâtrale aussi longue », « aventure » (E25)), mais aussi hyperbolique (« d'une telle ampleur », « grandiose » (Roger M.) ; « des souvenirs extraordinaires » (E31)).

Extrait de l'entretien avec Roger M., Les Amis du Festival d'Avignon, novembre 2018 :

Par exemple, je ne viens que depuis 2012 au Festival, et pourtant on m'a parlé du Mahabharata, on m'a parlé du Soulier de satin et je me demande pourquoi est-ce qu'on en parle encore de ces pièces ?

E52. D'abord le *Mahabharata*, c'est parce que c'était la première fois qu'on offrait au spectateur un spectacle d'une telle durée, parce qu'il ne faut pas oublier que le *Mahabharata*, il s'est joué sous trois formes ; c'est-à-dire en intégrale, puis première partie, deuxième partie. Donc c'était la première fois qu'on donnait une intégrale. C'était la première fois qu'il y avait un spectacle indien d'une telle ampleur et enfin, c'était une des rares fois où ça se passait dans la carrière Boulbon, qui est là aussi, c'est grandiose comme décor ! Donc ça, voilà pour le *Mahabharata*. *Le soulier de satin*, alors la même chose, Claudel (*inaudible*) dans le rôle de (*inaudible*) et l'intégrale, et la Cour d'honneur. Donc tu vois, c'est tout ça qui converge et qui fait qu'on en parle encore aujourd'hui.

Le caractère inédit quant à la durée et au lieu plus brut et plus ouvert sur le ciel que la Cour et les cloîtres réaffirme l'aspect spectaculaire du *Mahabharata*. La dimension exceptionnelle de l'expérience suscite des émotions nouvelles, et plus encore partagées, ce qui contribue à sa maintenance dans une mémoire collective, dépassant celle du public présent à l'époque : « the notion of collective memory refers both to a past that is commonly shared and a past that is collectively commemorated » (Misztal, 2003 : 13). Aux côtés du *Mahabharata*, d'autres spectacles ont marqué la forme festival à Avignon : *Le soulier de satin* (Antoine Vitez, 1987) de même que *La nuit des rois* (Ariane Mnouchkine, 1982) ou la trilogie de Wajdi Mouawad (2009). À nouveau, ce sont de longues pièces dont la démesure, selon l'enquête E31, correspondent à l'essence du Festival. Des spectateurs disent ainsi du spectacle de la Cour d'honneur d'Antoine Vitez :

- « (...) comme beaucoup de gens, j'ai adoré voir le soleil se lever pour *Le soulier de satin* (...) non seulement c'est un texte magnifique, mais c'est très long, il faut donc, il faut amener tout le monde à passer toute la nuit, c'est pas simple du tout, et bon c'est un moment exceptionnel quand toute la salle, même si quelqu'un a dormi une heure, une heure et demie ça peut lui être arrivé, il est là en tous les cas pour les deux dernières heures, il voit le soleil se lever et puis avec les comédiens il y a ce sentiment de communion qui est très, très fort » (E41),
- « (...) je me souviens au *Soulier de satin*, le matin à 6h, de nous voir tous debout, applaudir à tout rompre, avec le soleil qui se lève, tu te dis, « ça, ça ne peut pas ne pas marquer le Festival » (extrait de l'entretien avec Roger M.).

L'idée d'une épreuve collectivement traversée tend à caractériser les spectacles fleuves, et donc l'idée même d'en être partie prenante (du public). Pour Antigone Mouchtouris, les

« échanges possibles entre plusieurs membres s'inscrivent dans une certaine façon d'organiser passé, présent et avenir. Cette structuration dépend de l'idéologie dominante, qu'elle soit institutionnelle ou informelle » (Mouchtouris, 2003 : 111).

Extrait d'entretien E31 FDA17 (F/Paris/Médecin retraitée/Plus de 10 venues au Festival d'Avignon)

Est-ce qu'il y a une pièce, par exemple mon premier Festival d'Avignon c'était en 2012, j'avais vu Le maître et Marguerite et c'est vraiment une pièce qui m'a marquée, je m'en souviens encore aujourd'hui. Est-ce que vous aussi, comme ça, il y a une pièce qui vous accompagne...

E31. Ah oui ! Au Festival, eh bien il y a eu *La Tempête* de Shakespeare, c'était vraiment très, très, dans la cour, il devait y avoir un peu de mistral en plus c'était magnifique. Il y a eu *Le songe d'une nuit d'été* Shakespeare aussi, à la carrière de Boulbon, il y a eu *Le Mahabharata* à la carrière de Boulbon, ça c'était des souvenirs extraordinaires. L'année dernière il y avait *Les frères Karamazov* à Boulbon aussi que j'ai vu. Tout ça, c'est d'excellents souvenirs. Toutes ces grandes fresques qui vont bien, je trouve, dans la carrière, qui vont bien dans le, les papes, le château des papes. Tous les Shakespeare, les *Richard III*, les « Richard x », oui, j'ai adoré tout ça. D'autres trucs aussi, je ne me rappelle plus comment ça s'appelait mais c'était une grande saga aussi dans la cour qui durait... Il y a eu aussi des choses dans la cour qui démarraient à 20 heures et qui terminaient à 4 heures. Il y a eu *Le soulier de satin* mais moi je ne l'ai pas vu, ma fille oui. Et il y a eu autre chose, une trilogie, il y a eu les Wajdi Mouawad, je les ai vus aussi, voilà. Ça c'est des grands souvenirs (...).

Aussi, si le théâtre est un *art de l'espace* à travers le travail de mise en scène, force est de constater que les « fresques » convoquées comme des souvenirs modelant et marquant des carrières de spectateurs, tout comme des institutions, posent la question du temps, et du théâtre comme un *art du temps* à travers deux aspects. Le premier est celui du vécu immédiat d'une forme artistique dont la durée ne correspond à aucun format. Le second est celui de sa survivance dans le temps à travers des récits collectifs sur le registre du mythe, alors que le spectacle vivant se caractérise par son existence dans l'instant de la représentation. Pour Antigone Mouchtouris, dans la réception, il y a une « coexistence de ces deux temps : le temps individuel et le temps collectif » (Mouchtouris, 2003 : 111). Une expérience du passé peut arriver jusqu'au présent et s'y affirmer comme référence, avec les transformations ou les altérations propres à sa transmission au fil des générations. Dès lors, une telle expérience artistique contribue de manière paradigmatique à la définition de l'institution sociale qu'est le Festival d'Avignon, et par voie de conséquence à sa mémoire collective.

2.2. Les spectacles

Dans le cadre des entretiens, plusieurs approches pour interroger les festivaliers sur leurs expériences spectatorielles ont été mises en œuvre (la première pièce vue au Festival, le

spectacle ayant marqué ou accompagnant encore l'individu dans sa vie, etc.). Force est de constater que peu des individus interrogés se souviennent de la première pièce à laquelle ils ont effectivement assisté. La festivalière E25 ne se souvenait par exemple pas de son premier spectacle vu au Festival d'Avignon, mais se souvient en revanche de celui l'ayant marquée, en l'occurrence *Médée* (Jacques Lassalle, 2000). Plus le nombre de venues est important, moins le rapport chronologique à sa propre expérience du Festival d'Avignon semble se préciser. Ce qui néanmoins reste, ce sont les impressions que les œuvres ont laissées.

« Mais on arrive alors à un résultat assez paradoxal : au moment où les impressions se sont produites, il y avait en elles (...) deux sortes d'éléments : d'une part, tout ce que nous en pouvions exprimer, tout ce qui nous permettait de connaître leur place dans le temps, et leurs ressemblances et leurs différences avec d'autres impressions perçues par nous ou par les autres ; d'autre part, ce qui, en elles, était inexprimable, ou, comme dit M. Bergson, leur « nuance unique », leur « coloration affective », que nous seuls pouvions éprouver. Ce qui subsisterait de ces impressions, sous forme de « souvenirs-images » dans l'inconscient de la mémoire, ce serait uniquement cette nuance ou cette coloration. Or, c'est là, précisément, ce que nous ne nous rappelons jamais. Tout le reste, sauf cela, peut reparaitre. De cela, nous ne gardons qu'un souvenir analogue à celui d'un rêve... oublié » (Halbwachs, 1994b : 101-102).

D'autres formes de mémoire prennent parfois le dessus (le mistral, la chaleur, etc.) et nous rappellent à la nécessaire prise en compte du corps dans toute analyse de réception (Leveratto, 2006)¹⁹⁷. D'autre part, dans la mémoire périphérique à celle du spectacle, c'est-à-dire l'action des artistes sur le plateau, des anecdotes s'amarrent à l'événement de référence dans la mémoire des publics, pensons seulement au chat de la Cour d'honneur¹⁹⁸ ou aux départs des spectateurs pendant une représentation (« je me souviens de *Sparagmos* dans la Cour d'honneur avec Jean-Claude Drouot, si tu avais vu le remue dans la salle ! Ah non, non, ça les gens qui partent il y en a toujours eu. Alors, avec des hémorragies plus ou moins importantes, mais il y en a eu des hémorragies, oui. Non, non, de tout temps. Moi j'ai toujours connu ça »)¹⁹⁹. Pour Pennebaker et Banasik, le vif souvenir d'un événement dans l'événement et ses circonstances (*flashbulb memory*) constituent souvent des points d'ancrages solides : « people have such a vivid,

¹⁹⁷ Cela relie la question du temps avec celle du corps. Dans les échanges, des festivaliers admettent que le Festival est une expérience éprouvante si elle est vécue avec engagement. C'est aussi ce que signalent les spectateurs les plus âgés disant ne plus pouvoir « faire comme avant » ; c'est-à-dire avoir une pratique spectatorielle soutenue, ne pas prêter attention aux durées des représentations ou encore être à l'extérieur aux heures les plus chaudes de la journées pour assister à des débats.

¹⁹⁸ Il arrive qu'un chat vienne sur le plateau de la Cour d'honneur durant le spectacle, la dernière apparition en date étant en 2019 pour *Architecture* de Pascal Rambert. Les artistes continuent néanmoins à jouer ou danser. Il y aurait en fait plusieurs chats vivant à l'année au Palais des papes, qui seraient donc habitués au lieu et au public, pour autant, le public parle *du chat de la Cour d'honneur* au singulier. Il avait été photographié par le Festival d'Avignon et mis sur sa page Facebook en 2015.

¹⁹⁹ Extrait d'entretien avec Roger M..

long-lasting recollection when it comes to flashbulb memories because they allow individuals to place themselves in the historical context and when relaying their personal flashbulb memories to others, they are able to include themselves in the event » (Pennebaker et Banasik, 1997 : 5).

L'enquête E41 se souvient ainsi d'une dispute : « *Faust* de Nicolas Stemann, j'ai adoré ce truc à la FabricA ! Je crois que c'était le premier spectacle à la FabricA. D'ailleurs je m'étais engueulé avec un mec qui me disait : « ouais, ils ouvrent la FabricA sur 8 heures en allemand » (E41). Pour Antigone Mouchtouris, la mémoire des spectacles naît aussi des échanges qu'ils ont suscités ; échanges dont on sait qu'ils occupent une place centrale dans une pratique festivalière, en particulier dans le cas de festivals de création :

« La réception s'inscrit dans une temporalité car le temps est une valeur d'échange qui permet de mesurer la perception. L'œuvre exposée marque ainsi l'être humain dans sa subjectivité individuelle et dans la synchronisation : c'est dans ces deux temps que se produit l'échange qui, chez la personne-spectateur, a pris forme par la communication, le partage et la sensation d'une expérience unique. L'échange a lieu également avec les autres personnes, dans la production d'une communication simultanée, qui s'exprime par le passage d'une expérience individuelle à une expérience collective » (Mouchtouris, 2003 : 110-111).

Différentes raisons peuvent être convoquées pour étayer la subsistance d'un spectacle dans la mémoire d'un individu. Certains spectateurs vont se concentrer sur des aspects marquants, l'émotion contribuant à fixer le souvenir. Ainsi, l'enquêtée E25 parle de « puissance » et l'enquête E41 parle d'une première Cour d'honneur qui compte (« ma première très belle Cour d'honneur ») et d'un spectacle l'ayant touché « dans la longueur » :

- « Lupa, c'est autre chose, une puissance, un autre texte. » (E25),
- « Et ensuite il y a eu plein d'autres choses, je pense que McBurney, *Le maître et Marguerite*, ça m'a marqué aussi parce que c'était ma première très belle Cour d'honneur. Il y a un spectacle de Castellucci à l'opéra, qui s'appelle *Sur le concept du visage du fils de Dieu* que j'ai adoré, je m'en rappelle encore ! Il y avait *Tragédie* d'Olivier Dubois que je suis retourné voir deux, trois fois. Pareil, *Cour d'honneur* de Jérôme Bel et ce qu'il avait fait l'année d'avant avec le *Disabled theatre*, j'ai adoré ce spectacle. *Henry VI* de Thomas Jolly, qui m'a marqué dans la longueur aussi ; un truc vraiment performance. J'ai quelques images qui me restent, *a priori*, c'est pas mon théâtre, mais là... Là ça fonctionnait à fond quoi. Angelica Liddell ça m'avait marqué, *Le contrat des commerçants* de Nicolas Stemann, *Faust* de Nicolas Stemann, j'ai adoré ce truc à la FabricA ! » (E41).

D'autres spectateurs font appel à des souvenirs étayés par un discours réflexif. L'enquête E40 admet qu'il est difficile de répondre à une question visant à nommer un seul spectacle : « vous imaginez que c'est une question très dure (...), à laquelle il est difficile de répondre, c'est-à-dire qu'il y a tellement eu de grands et de moments... Mais c'est pas pour les mêmes raisons c'est pour ça que je vais vous en citer quand même deux ou trois » (E40). Pour répondre à notre question, il passe par différents moments de sa vie de festivalier. Celui de l'enfance d'abord, avec *En attendant Godot* dont il retient principalement la mise en scène et les acteurs auxquels il a

pu attribuer leur talent *a posteriori*. Il identifie *Richard III* de Georges Lavaudant du point de vue de festivalier avant tout : il s'agit pour lui d'un point de basculement esthétique (« il ose utiliser des formes de décor, d'éclairage (...) ») et un renouveau de génération de comédiens. Il cite également Patrice Chéreau dont le succès perdure même après sa mort au Festival d'Avignon, en témoignent les expositions, lectures et rencontres autour de son œuvre et la présence du public à ces événements. Enfin, l'enquête cite un des spectacles emblématiques, *Le soulier de satin* (Antoine Vitez, 1987) déjà évoqué plus haut.

Extrait d'entretien E40 FDA17 (H/55 ans/Sète/Inspecteur général de l'administration/Plus de 10 venues au Festival d'Avignon)

E40. Donc, enfant, *Le regard du sourd*, puis, dans la Cour d'honneur *En attendant Godot*, parce que, c'est d'une simplicité : il y a un petit arbre, il y a des comédiens immenses et, quand on est gamins et qu'on a la chance d'être pas trop loin, on voit ça, c'est fabuleux. Ensuite il y a eu énormément, énormément de choses. Mais, il y a Georges Lavaudant, *Richard III* parce qu'il fait presque basculer dans une période plus moderne dans la mesure où il ose utiliser des formes de décor, d'éclairage, et puis il y a un comédien invraisemblable qui s'appelle Ariel Garcia-Valdès et puis toute une série de comédiens qu'on verra plus tard autour de Georges Lavaudant, toute une génération. Donc, celui-là est intéressant à noter, mais encore une fois, j'ai eu la chance de tous les voir, donc c'est difficile d'en citer, enfin, Chéreau (...). Et puis, comme beaucoup de gens, j'ai adoré voir le soleil se lever pour *Le soulier de satin* ça c'est parce que, non seulement c'est un texte magnifique, mais c'est très long, il faut donc, il faut amener tout le monde à passer toute la nuit, c'est pas simple du tout, et bon c'est un moment exceptionnel quand toute la salle, même si quelqu'un a dormi une heure, une heure et demie ça peut lui être arrivé, il est là en tous les cas pour les deux dernières heures, il voit le soleil se lever et puis avec les comédiens il y a ce sentiment de communion qui est très, très fort (...).

Roger M. rappelle que le Festival n'a pas seulement été marqué par de longues pièces. Il partage le souvenir d'une performance chorégraphique l'ayant fortement marqué. Nous pouvons y voir son émotion à la fois dans la manière de dire (« j'aurais voulu que tu voies sa tête, ses bras » ; « un coup de poing extraordinaire ») et ses intonations, que dans l'image « ce n'était plus Plisetskaya que tu avais sur scène, c'était le cygne qui mourrait » où l'impression est particulièrement nette. La force de ce souvenir provient également de l'environnement de l'expérience, sous la pluie et du fait que « pas un spectateur n'est parti ».

Extrait de l'entretien de Roger M., Les Amis du Festival d'Avignon, novembre 2018

Est-ce que, quand on les voit, ces spectacles, on a la sensation que ça va vraiment faire partie de l'histoire du Festival, est-ce qu'on s'en rend compte ?

E52. (...) tu as aussi, des petits spectacles entre guillemets, je parle en longueur du spectacle, qui ont tout autant marqué. Moi, j'ai souvenir d'un des spectacles qui m'a peut-être, le plus... C'est la mort du cygne dansée par Maya Plisetskaya, qui était la danseuse étoile du Bolchoï de Moscou. Tu es assise, la Plisetskaya a dansé la mort du cygne sous la pluie, pas un spectateur n'est parti. Ce n'était plus Plisetskaya, je te le jure, ce n'était plus Plisetskaya que tu avais sur scène, c'était le cygne qui mourrait. J'aurais voulu que tu voies sa tête, ses bras. Ça a été (*soupir*) là encore un coup de poing extraordinaire. La Plisetskaya sous la pluie, dans la mort du cygne c'est fantastique. Oh, puis, il y a eu aussi, il y a eu aussi Judith Jamison, une grande, noire, d'une prestance qui dansait aussi dans Alvin Ballet (...).

Dans *La mémoire collective*, Maurice Halbwachs décrit la double dynamique, ancrée temporellement, de maintenance et de reconstruction de souvenirs qui comptent pour l'individu, et pour l'individu membre d'un groupe.

« De chaque époque de notre vie, nous gardons quelques souvenirs sans cesse reproduits, et à travers lesquels se perpétue, comme par l'effet d'une filiation continue, le sentiment de notre identité. Mais, précisément, parce que ce sont des répétitions, parce qu'ils ont été engagés successivement dans des systèmes de notions très différents, aux diverses époques de notre vie, ils ont perdu leur forme et leur aspect d'autrefois » (Halbwachs, 1994b : 89).

Certains éléments et événements, mieux que d'autres, persistent sans grandes altérations de par leur stabilité (lieux) alors que d'autres ne se maintiennent que par l'exercice de remémoration, souvent décontextualisé (spectacles). Pour autant, ces derniers constituent des cadres de la mémoire dans la mesure où ils sont le fruit d'une expérience suffisamment significative. Aussi, si les spectacles dits emblématiques (ceux dont on parle à grande échelle alors qu'on ne les a pas vus) s'appréhenderaient de manière paradigmatique dans la définition du Festival d'Avignon, voire dans son institutionnalisation, les expériences individuelles auraient une portée syntagmatique. Elles seraient une unité d'expérience individuelle rencontrant l'unité d'expérience collective. Il importe néanmoins de préciser que cette organisation paradigmatique et syntagmatique de la mémoire envisagée ici ne correspond pas à un « point de vue » sur la mémoire tel que peut l'énoncer Halbwachs de la mémoire individuelle sur la mémoire collective. Pour Paul Ricœur, c'est « l'usage même par Halbwachs des notions de place et de changement de place qui fait échec à un usage quasi kantien de l'idée de cadre s'imposant de façon unilatérale à chaque conscience » (Ricœur, 2000 : 151). Par ailleurs, pour l'auteur de *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, si le travail conceptuel des *Cadres sociaux de la mémoire* assignait à celle-ci « des structures accessibles à l'observation objective » (Ricœur, 2000 : 147), dans *La mémoire collective*, « la notion de cadre cesse d'être une notion simplement objective, pour devenir une dimension inhérente au travail de rappel » (Ricœur, 2000 : 148-149). Nous devons à présent explorer cette relation entre *individuel* et *collectif*, partant du postulat de Maurice Halbwachs, à savoir que nous avons besoin d'autrui pour reconstruire nos souvenirs.

C. Le rapport au passé individuel et collectif

1. Le « black and white thinking » existe-t-il au Festival d'Avignon ?

1.1. Esquisser les contours d'un rapport au passé

La formule *Théâtre national populaire* porte une efficacité sémantique certaine. Alors que l'acronyme T.N.P. était le fameux tampon ciglié par Marcel Jacno sur les affiches d'Avignon et de Chaillot, il résonne encore à travers 73 éditions. Le théâtre populaire en tant que mythe, rapport au public et esthétique a une présence agissante du passé jusqu'au présent. Au cours des entretiens, notamment en abordant l'histoire du Festival, force est de constater que des reconstructions de ce passé, commun avec les autres spectateurs, s'opère depuis des traces matérielles et immatérielles. Cet effort de mémoire, ou de *remémoration* des événements effectivement vécus, montre dans quelle mesure nous avons besoin d'autrui pour reconstruire des souvenirs, tant individuels que collectifs (Halbwachs, 1994 ; Ricœur, 2000). La mémoire n'étant pas l'histoire, Paul Ricœur appelle à davantage considérer un certain rapport au passé pour mieux saisir les dynamiques de la mémoire collective. Non pas que le présent soit d'ores et déjà déterminé par le passé, mais il porte en lui un ensemble de traces, plus ou moins durables et agissantes des événements du passé. Si le travail de Jean Vilar s'articule autour de l'idée du « public d'abord, le reste suit toujours », qui, nous devons le dire, témoigne lui aussi d'une certaine efficacité rhétorique, il n'en reste pas moins que les festivaliers ont trouvé leur place au sein de cet espace public et n'hésitent pas à prendre une charge une partie de la transmission de l'événement (Malinas, 2008 : 50).

Au regard des aspirations politiques qu'il contient, *populaire* est un qualificatif qui ne s'épuise pas et qui permet de faire le lien entre le projet vilarien et le présent ; il est devenu l'un des fondamentaux transmis d'une génération de festivaliers à une autre. Néanmoins, si le terme *populaire* subsiste, il n'est pas seulement à envisager comme un faire-valoir de continuité ou d'authenticité vis-à-vis du projet fondateur. En effet, si *populaire* résiste à l'écueil du temps, c'est peut-être aussi parce qu'il répondait, et qu'il répond aujourd'hui encore, à des questions pouvant se poser pour des membres de la société. Parce que des individus souscrivent à une idéologie – en l'occurrence, celle de la culture pour tous – alors le terme *populaire* tel qu'il a été porté depuis la création du T.N.P. et les prémices de la décentralisation théâtrale a encore un sens suffisamment fort pour mobiliser et rassembler un public autour d'une pratique commune, qui pour y répondre *in fine*, génère une mémoire commune. Enfin, comme la représentation du temps et de l'espace, le langage est un des piliers de la mémoire collective (Halbwachs, 1994) : le

vocabulaire partagé pour la remémoration induit un certain rapport au passé et à la manière dont les souvenirs sont préservés. Pour Barbara Misztal, « memory is social because every memory exist through its relation with what has been shared with other : langage, symbols, events, and social and cultural contexts » (Misztal, 2003 : 11).

Le rapport au passé, qu'il ait ou non été vécu, avec les relectures et nouvelles narrations que cela implique, n'est pour autant pas le même d'une génération à l'autre ou d'une direction à l'autre. Si chaque direction revendique une filiation avec le Festival de Jean Vilar, il est bien sûr évident que chacune en fait une lecture qui lui est propre, en y puisant différentes ressources pour affirmer sa posture, comme en témoignent les éditoriaux et les choix de programmation. Du côté des festivaliers, une partie du public encore présent au Festival d'Avignon a bénéficié des séjours organisés par les Céméa ou a été investie au sein d'associations ou d'initiatives relevant de l'éducation populaire. Plus généralement, lors des entretiens, très peu de festivaliers ont exprimé ne pas avoir d'attente vis-à-vis du Festival. À nouveau, ces attentes se construisent au contact des expériences spectatoriennes, le cœur des pratiques et du rassemblement dans un public, elles-mêmes au contact du rapport au passé et à l'authenticité (premier chapitre). Pour Barbara Misztal, « Collective memory is not what people really remember through their own experience, it also incorporate the constructed past which is constitutive of the collectivity » (Misztal, 2003 : 13). Aussi, et avant de se focaliser sur la relation « intérieure » à la mémoire, il convient d'explorer un autre espace collectif du souvenir partagé, celui de la commémoration.

1.2. Le rapport du public à la commémoration

Le rapport du public vis-à-vis du passé du Festival d'Avignon est celui d'une exigence au niveau des créations : une exigence de découverte, dans les sujets portés au plateau, dans la mise en scène de même que dans la relation de la scénographie aux lieux de plein air. Ces attentes n'en restent pas moins plurielles, voire différentes, en fonction de la carrière de spectateurs et des goûts artistiques de chacun. À l'aune de la 70^e édition du Festival en 2016, nous nous sommes interrogée sur l'existence de différents types d'attentes quant au passé de l'institution. Comme nous l'avons vu, la personne et la parole de Jean Vilar ne sont convoquées qu'à des moments précis dans le discours institutionnel. Ce sont plutôt des dispositifs et des choix dans l'adresse au public qui sont le signe des origines et d'une forme de continuité. Le caractère implicite de ces origines semble suffisamment signifiant pour ne pas rappeler constamment, et à outrance, ce sur quoi l'institution culturelle s'appuie. Si le Festival d'Avignon déclare, par le truchement de la parole de ses directeurs, s'inscrire dans la continuité avec ce qui constitue

l'héritage vilarien, il se doit aussi d'être une institution ancrée dans son époque. Ainsi, si une partie de l'identité du Festival se trouve au confluent du passé et du présent (idéologie du théâtre populaire ; démocratisation culturelle, etc.), une autre se situe à la croisée du présent et du futur (dimension politique du théâtre et discours des artistes ; débats publics ; dimension prospective pour les politiques éducatives et culturelles, etc.).

Depuis quelques décennies, les éditions « anniversaire » sont marquées par des propositions artistiques (*Ma Cour d'honneur 96* par Philippe Avron en 1996 ; *L'Énigme Vilar* par Olivier Py en 2006) ; *Le ciel, la nuit et la pierre glorieuse* par la Piccola Familia en 2016), la dernière étant sous une forme gratuite et mise en scène par une jeune troupe. Ces propositions constituent souvent une occasion socialement acceptable de représenter Vilar, son aventure théâtrale, mais surtout sa résonance dans le présent. Il s'agit d'un *travail de mémoire* peu écrasant afin que l'expérience partagée des programmations puisse trouver un écho collectif, dans une recontextualisation plus idéale. La forme donnée à ces œuvres à la portée mémorielle est par ailleurs celle constituant le *temps fort* de l'expérience festivalière : celle de la représentation.

Ces spectacles relèvent plus d'une remémoration collective que d'une *mémoire obligée* (Ricœur, 2000), autrement dit une *commémoration*. Il ne s'agit effectivement pas de propositions artistiques qui arrêtent le temps du Festival, c'est-à-dire qu'elles ne figent pas la programmation autour d'un événement qui serait pensé pour arriver à « la bonne mémoire » (Ricœur, 2000). Plus encore, il n'y a aucun lieu « monumental » aux fonctions commémoratives ; le Palais des papes n'étant pas exclusif au Festival d'Avignon (même s'il en constitue un emblème certain). Reste la Maison Jean Vilar qui s'assimile à un lieu de mémoire d'abord *topographique* selon les termes de Pierre Nora (Misztal, 2003 : 105). Dans le cas d'Avignon, et dans une autre mesure à Rennes et à Cannes, les lieux investis par les institutions contribuent à une scénarisation de l'espace public ; s'y dépose une mémoire des expériences vécues par le public dans temps qui fait l'objet de divers récits, plus ou moins significatif dans l'histoire collective :

« (...) the link between landscape and memory is also present in Benjamin's (1968) viewing of the city as a repository of people's memories. Seeing the urban landscape as the battleground for the past, where remains open and contestable, he argues that the city can be read as the topography of a collective memory in which buildings are mnemonic symbols which can reveal hidden and forgotten pasts » (Misztal, 2003 : 18).

Finalement, la commémoration trouve peu de place au Festival d'Avignon, de même que le *black and white thinking*, c'est-à-dire une forme de nostalgie des origines, un vécu et un imaginaire tournés vers le passé. Le groupe social continue néanmoins à cultiver une mémoire

commune (dont se souvenir de ce qu'il n'a pas vécu), et à transmettre par l'intermédiaire d'échanges et de confrontations d'expériences. Le public du Festival d'Avignon n'est pas un public de commémoration. Il émerge toutefois à une catégorie sociale, celle des *mnemonic communities* (Misztal, 2003 : 15). Nous allons interroger sur ce rapport à une mémoire commune comme étant une portée d'entrée dans un festival, à Avignon mais aussi ailleurs.

1.3. Les publics des festivals : des communautés mémorielles ?

Si des publics du Festival d'Avignon sont en mesure de parler de spectacles qu'ils n'ont pas vus, et parfois de pièces éloignées dans le temps, des festivaliers des Trans Musicales connaissent des groupes et des artistes ayant acquis une renommée à grande échelle suite à leur concert aux Trans (Nirvana, Étienne Daho, Mano Negra, Daft Punk, Stromae, etc.) et ce, même s'ils ne les ont pas vus jouer. De même, nombre de cinéphiles apprécient narrer des événements survenus au Festival de Cannes, autour d'acteurs et de réalisateurs, par l'intermédiaire de médiations directes ou indirectes qui les positionnent comme experts, ou cinéphiles, vis-à-vis d'un festival peu accessible au grand public (pensons aux réactions dans le public du Palais des festivals lorsque Quentin Tarantino reçoit la Palme d'Or en 1994 pour *Pulp Fiction*)²⁰⁰.

« The process of our mnemonic socialization is an important part of all groups' general effort to incorporate new members » (Misztal, 2003 : 15). Aussi, le devenir festivalier passe-t-il non seulement par l'accumulation d'expérience(s), mais aussi par des connaissances partagées avec le reste du public, autrement dit, des références communes. Cet apprentissage est souvent tacite, il touche à des pratiques, des manières de voir et d'agir. Il renvoie le plus souvent à des éléments propres à l'institutionnalisation de l'événement, voire une mémoire sociale, plutôt qu'à mémoire officielle ou historique :

« (...) la mémoire n'est pas l'histoire. Toutes deux sont des représentations du passé mais la seconde se donne comme objectif l'exactitude de la représentation alors que la première ne prétend qu'à son caractère vraisemblable (...). L'histoire cherche à révéler les formes du passé, la mémoire les modèle, un peu comme le fait la tradition. La première a un souci de mise en ordre, la seconde est traversée par le désordre de la passion, des émotions et des affects (...). Là où l'histoire s'efforce de mettre le passé à distance, la mémoire cherche à fusionner avec lui » (Candau, 2005 : 58).

Aussi, les publics des festivals peuvent-ils être associés à des communautés mémorielles, non pas parce qu'ils ont vécu les mêmes événements, avec des émotions comparables, ou qu'ils

²⁰⁰ Plus généralement, au Festival de Cannes, il est possible d'interroger la cérémonie de clôture et la remise de la Palme d'Or comme un *cadre de la mémoire*, celle-ci pouvant cristalliser des conflits avant la sortie du film en salle.

retiennent des composantes particulières du festival. Ils ont plutôt un certain rapport au passé dans leur pratique festivalière d'aujourd'hui, construisent et partagent des expériences qui les définissent à la fois individuellement et collectivement. Ainsi, pour Barbara Misztal, la pluralité des mémoires n'empêche pas une unité de la mémoire collective. Cette diversité peut même donner une forme particulière à la mémoire du groupe : « Our memory is more accurately described as a collection of overlapping testimonies from our narrative environments, which influence our memory's emotional tone, style and content » (Misztal, 2003 : 19).

Bien que les écrits de Maurice Halbwachs offrent des outils théoriques structurants pour observer et objectiver des pratiques liées à la mémoire, qu'elle soit individuelle ou collective, d'autres chercheurs reconnaissent que des zones d'ombres subsistent dans son œuvre, notamment à l'échelle individuelle (rappelons notamment que *La mémoire collective* est un assemblage posthume de textes). Pour Paul Ricœur, comme évoqué plus haut, c'est notamment l'idée de « changement de point » de vue qui rendrait fragile son modèle. De même, Barbara Misztal admet que Maurice Halbwachs n'a pas réussi à expliquer le lien entre la conscience individuelle et le collectif (« how individual consciousnesses might relate to those of the collectivities these individuals actually make up » (Misztal, 2003 : 55)). L'interaction est en effet identifiée par l'École de Chicago comme l'un des processus au cœur des dynamiques collectives ; c'est justement l'interaction entre des souvenirs profondément individuels et leur portée collective que nous allons évoquer à présent.

2. La mémoire et la construction de soi

La mémoire reste intimement liée à la construction de soi : elle est ce qui « introduit un lien avec ce moi qui n'est pas l'immédiat. Elle ne permet pas seulement de se rapporter au passé, mais de construire un rapport de différence et de continuité » (Abensour, 2014 : 29). Des histoires comme celles de l'*Odyssée*, « où Ulysse tâche de maintenir son nom vivant jusqu'à la fin du voyage », ou des pathologies comme Alzheimer, montrent le risque de la « dissolution de la personnalité » à travers des formes d'oubli (Abensour, 2014 : 12), ce dernier étant pourtant nécessaire à la mémoire, puisqu'il n'y aurait pas de sens à ce que soit enregistrée la totalité des informations. D'un autre côté, si l'oubli est constitutif de la mémoire, Elizabeth Loftus rappelle que l'individu peut, malgré lui, avoir de faux-souvenirs. De plus, la mémoire se contextualise du fait que les « hommes font partie en même temps de beaucoup de groupes différents, de même le souvenir d'un même fait peut prendre place dans beaucoup de cadres, qui relèvent de mémoires collectives distinctes » (Halbwachs, 1994b : 144). Il convient s'intéresser au lien entre

mémoire et identité avant d'appréhender la mémoire individuelle et collective au Festival d'Avignon dans une acception moins polarisée, à l'aide de ce que Paul Ricœur désigne par « l'attribution du souvenir » à soi, au collectif et aux proches (Ricœur, 2000 : 152).

En vue de donner sa place à la dimension d'intériorité de la mémoire (Ricœur, 2000), nous avons choisi de présenter deux relations fortes au Festival, celles-ci étant durables et intenses. Elles prennent également leur sens dans cette partie, car si elles concernent un individu et une relation particulière à l'institution, leur impact permet une attribution élargie aux proches et aux autres membres du groupe social. Nous reviendrons dans un premier temps sur le parcours d'une spectatrice autour du personnage d'Antigone qui l'a accompagnée depuis sa première venue au Festival d'Avignon jusqu'au plateau pour le spectacle *Cour d'honneur* de Jérôme Bel en 2013. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons à l'une des expériences spectatorielles d'un membre des Amis du Festival, avant son intégration de cette association, celle de *Messe pour le temps présent* de Maurice Béjart en 1968.

2.1. Antigone, un retour à la Cour d'honneur

Au mois d'août 2016, suite à la diffusion du questionnaire, une festivalière de longue date, Jacqueline M., nous a contactée. Quelques jours après la fin de la 70^e édition, nous l'avons rencontrée sans connaître encore son histoire particulière avec le Festival d'Avignon. Rapidement, durant l'entretien (E43), elle nous rappelle à l'expérience qu'elle tenait à partager, celle de sa participation au spectacle *Cour d'honneur* de Jérôme Bel, mais aussi tout ce qui se situe à la genèse de cette mémoire racontée dans un dispositif singulier. Plus encore, ce sont tous les éléments contextuels qui contribuent à la portée symbolique du souvenir transmis à une communauté spectatorielle, rappelons d'ailleurs que le spectacle a été retransmis à la télévision et qu'il est à ce jour accessible à toutes et tous sur le site Internet de l'institution culturelle.

Jacqueline M. raconte en effet sur le plateau de la Cour d'honneur sa rencontre avec *Antigone*, pour ses 17 ans, alors que son frère l'avait inscrite aux Ceméa l'année précédant son baccalauréat. Son frère, plus âgé, était très impliqué dans l'aventure du T.N.P. dans son village : « mon frère, avec l'institutrice du village, ils ont été un peu les moteurs pour organiser des bus et venir voir Jean Vilar. Le bus était rempli, on va dire aux trois-quarts, oui, au moins trois-quarts d'ouvriers et un quart de gens qui encadraient un peu l'affaire, c'est-à-dire, les ouvriers, ils travaillaient dans une usine, donc il y avait un ingénieur là-dedans qui était moteur aussi. Donc il

y avait l'ingénieur, l'institutrice, mon frère et puis deux, trois personnes pour tirer les gens, mais ils venaient très volontiers » (E43). Le Festival devient un rendez-vous pour les ouvriers de l'usine Peugeot du village, qui sont aussi des amateurs de théâtre revenant avec des histoires, celle de Jean Vilar, celle des textes, par exemple *Mère Courage*. Quelques années plus tard, Jacqueline M. va participer au Festival, même si son frère et les amateurs de théâtre n'y vont pas : « pourtant, c'est mon tour »²⁰¹ dit-elle au public.

Du récit des expériences d'autres festivaliers, nous passons au sien. Le premier spectacle vu avec les Ceméa est *Antigone*, dans la Cour d'honneur du Palais des papes. Au moment de son baccalauréat, Jacqueline M. réalise que le personnage de cette jeune fille « vient de rentrer dans sa [ma] vie »²⁰². Le personnage d'Antigone a été pour elle une rencontre à la fois esthétique mais aussi philosophique, cette jeune fille l'ayant accompagnée tout au long de sa vie : « *Antigone* a été beaucoup jouée pour sa résistance et moi, à 17 ans j'avais du simplement accomplir des actes difficiles, et c'était ça que j'avais tiré comme force de cette pièce, au cours de la vie, même si on a une vie très modeste, il y a toujours des actes difficiles à accomplir et c'est ça que j'en avais retenu » (E43). *Antigone* une pièce dont elle reconnaît l'impact et l'empreinte sur elle : « Antigone m'a marquée dans mes comportements, je ne vais pas dire quotidiens, mais presque » (E43). Jacqueline M. a d'ailleurs renouvelé autant que possible la rencontre avec *Antigone*, notamment en 2016 à travers la proposition de Satoshi Miyagi. Jérôme Bel avait proposé à Jacqueline M. d'inviter son frère sur le plateau pour se joindre à la mise en récit de ce vécu à la fois individuel et collectif. Ce dernier ne le pouvait malheureusement pas pour des raisons liées à sa santé. Aussi, le partage de ce récit était d'autant plus importante, comme une adresse à son frère regardant la retransmission du spectacle à la télévision.

L'expérience de cette transmission mise en œuvre par cette spectatrice est emblématique d'une triple attribution de la mémoire « à soi, aux proches et aux autres ». Elle est indéniablement une mémoire à soi au regard de la résonance du personnage et de l'histoire d'Antigone dans sa vie. Elle est aussi une mémoire à soi puisque c'est bien son récit initiatique du Festival d'Avignon qui le véhicule. Elle est une mémoire aux proches, pour son frère, celui qui lui a transmis l'expérience du théâtre populaire (dans le cadre de l'entretien, nous avons appris que son frère l'a aussi accompagnée dans son éducation en raison de la disparition de

²⁰¹ Cour d'honneur, Jérôme Bel (2013) : [youtube.com/watch?v=kyAOggBc3qg&fbclid=IwAR3nVbDK3KRIVbcG2vvDEYQIMZgBHV4aByO-z793ox0tXHQgQclHHzWD8a8](https://www.youtube.com/watch?v=kyAOggBc3qg&fbclid=IwAR3nVbDK3KRIVbcG2vvDEYQIMZgBHV4aByO-z793ox0tXHQgQclHHzWD8a8)

²⁰² *Ibid.*

leurs parents). L'expérience d'*Antigone* est aussi une attribution à ses enfants et ses petits-enfants. Dans le spectacle, comme dans l'entretien, Jacqueline M. explique leur offrir le texte de Sophocle à l'approche de leur baccalauréat. Ils sont dès lors des dépositaires de cette mémoire familiale. Pour Paul Ricœur, les « proches, ces gens qui comptent pour nous et pour qui nous comptons sont situés sur une gamme de variation des distances dans le rapport entre le soi et les autres » (Ricœur, 2000 : 161-162) occupent dès lors une place spécifique dans le rapport de soi vis-à-vis de l'autre, ils sont les « autres privilégiés » (Ricœur, 2000 : 162). Enfin, cette mémoire constitue aussi une attribution aux autres, en l'occurrence au public du Festival d'Avignon. *Cour d'honneur* est une pièce peu spectaculaire dans la mise en scène, pourtant, elle reste ancrée dans la mémoire de bon nombre de festivaliers avec qui nous avons pu échanger informellement. L'attribution aux autres concerne aussi ce que véhicule le récit de Jacqueline M., la rencontre avec une œuvre qui accompagne un individu tout au long de sa vie.

2.2. *Jusqu'au bout de la Messe pour le temps présent*

À plusieurs reprises, les Amis du Festival d'Avignon et leur engagement auprès de l'institution ont été évoqués, notamment à travers l'expérience de Roger M. dont la parole a été citée à plusieurs reprises. De l'entretien de novembre 2018, nous identifions un souvenir en particulier, faisant état d'une attribution multiple, bien qu'elle ait avant tout une résonance significative pour la construction de l'identité culturelle du spectateur nous la transmettant. Son importance est double, à nouveau par son contexte, l'édition 68 d'une part, et le lien entre Jean Vilar et Maurice Béjart de l'autre. Le récit vécu dont nous avons été dépositaire concerne en effet *Messe pour le temps présent* qui a émergé par l'évocation des souvenirs de réactions de la part du public (départs, applaudissements, etc.). Roger M. se remémore alors le final de la représentation de la pièce chorégraphique de Maurice Béjart où « tous les danseurs étaient sur scène avec un petit luminon, et le dernier danseur quittait la scène lorsque le dernier spectateur avait vidé la salle » (extrait de l'entretien). Roger M. s'est alors joint au cordon de spectateurs, empêchant les autres de sortir de la Cour d'honneur, afin de faire durer l'expérience le plus longtemps possible, au-delà des limites imparties par le format. La dimension exceptionnelle de cet engagement, ici corporel, pour faire vivre un spectacle tient, pour le festivalier, au fait qu'elle précède son engagement dans l'association des Amis du Festival (« je me souviens et pourtant je n'étais que spectateur à l'époque »).

Extrait de l'entretien avec Roger M., Les Amis du Festival d'Avignon, novembre 2018 :

À l'inverse, est-ce que vous avez en mémoire une standing ovation, une période d'applaudissements un peu longue ?

E52. Oh oui. Pour en revenir en 68, Béjart, *Messe pour le temps présent*. Bon, je me souviens et pourtant je n'étais que spectateur à l'époque. Je me souviens d'avoir fait le cordon main dans la main autour de la scène de la Cour d'honneur pour éviter que le public ne vienne sur scène parce que, dans *Messe pour le temps présent*, le final, tous les danseurs étaient sur scène avec un petit luminon et le dernier danseur quittait la scène lorsque le dernier spectateur avait vidé la salle : temps qu'il y avait un spectateur dans la salle, les danseurs étaient là. Donc là, ça a duré... On restait là par plaisir presque. Et je me souviens d'avoir fait le cordon pour éviter que le public ne rentre, ah oui.

Ce récit d'un spectateur contraignant la circulation d'autres nous était parvenu de manière impressionniste par l'intermédiaire de festivaliers. Ceux-ci nous transmettaient non seulement cette histoire singulière, mais aussi une image de la participation du public, et d'une certaine façon, la leur, car « transmettre une mémoire ne consiste donc pas seulement à léguer un contenu mais une manière d'être au monde » (Candau, 2005 : 152). En tant que bénévole pour le Festival, Roger M. a tissé de nombreux liens, ponctuellement ou durablement avec des festivaliers, parfois amicalement. S'il se reconnaît dans l'image de la *mémoire du Festival*, force et de constater qu'il est désigné comme tel par celles et ceux le côtoyant.

Roger M. et Jacqueline M. sont deux spectateurs emblématiques d'une façon dont le vécu d'expériences artistiques se situe à l'intersection entre l'individuel et le collectif. Pour Paul Ricœur, ce « n'est donc pas avec la seule hypothèse de la polarité entre mémoire individuelle et mémoire collective qu'il faut entrer dans le champ de l'histoire, mais avec celle d'une triple attribution de la mémoire : à soi, aux proches, aux autres » (Ricœur, 2000 : 163). Cette mémoire s'appréhende également à partir de médiations matérielles, plus ou moins formelles et légitimes, mais toujours signifiantes au sein d'expériences festivalières. Le dernier chapitre de cette thèse est dès lors consacré à ces médiations, désignées comme *archives*, mais dans une conception élargie et avant tout discursive, dont l'étude permet de lier nos questionnements sur l'institutionnalisation, la mémoire et le temps des expériences vécues et transmises.

- Sixième chapitre -

Les archives (audiovisuelles) au Festival d'Avignon.

*Un objet communicationnel au confluent de la mémoire
institutionnelle, individuelle et collective.*

I. RÉINVENTER LE RÔLE DE L'ARCHIVE AU FESTIVAL D'AVIGNON. UN POINT DE VUE DEPUIS LES SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION

La notion de *temps social* a permis d'appréhender les pratiques festivières dans le présent, de révéler une alternance entre des *temps forts et faibles*, et d'identifier ce vers quoi les membres du groupe orientent leur participation. La *mémoire collective* a ensuite mis en relief ce qui est empiriquement observable dans le présent, en rendant compte de références communes jouant un rôle tant à l'échelle du groupe (cadres de la mémoire, *culture-corpus*), qu'à celle de l'individu (construction identitaire, transmission). Nous abordons ici le dernier temps d'une articulation théorique visant à qualifier le public du Festival d'Avignon et ses pratiques au prisme de l'expérience du temps. La notion d'*archive* est placée au centre de l'analyse. Elle concentre des composantes problématiques, à commencer par sa porosité avec la discipline historique qui, à nouveau, n'est pas la notre. Aussi, nous revient-il dès cette introduction d'énoncer le cap général de ce chapitre : l'archive est analysée comme *discours* et non pas comme matériau de *témoignage* tel que la conçoivent épistémologiquement les historiens : « Avec le témoignage s'ouvre un procès épistémologique qui part de la mémoire déclarée, passe par l'archive et les documents, et s'achève sur la preuve documentaire » (Ricœur, 2000 : 201).

Ce chapitre est le fruit d'une réflexion intervenue à mi-parcours dans la construction et la stabilisation de notre objet d'étude. Il est aussi un prolongement de nos questionnements sur la mémoire collective, et suggère par ailleurs le périmètre de l'espace mental de l'enquête (Passeron, 1995) proposé à travers ces six chapitres. La genèse de cette partie provient de l'article produit à l'occasion des journées doctorales de la SFSIC, en juin 2016. Cette contribution a été enrichie des investigations et des résultats précédents, et se conclue par une réflexion sur l'utilité, en l'occurrence sociale, d'une recherche sur ces objets ; une partie qui se veut à la fois une synthèse et une ouverture, soit une proposition applicative de la recherche.

Une identification préalable des sources et des matériaux composant notre corpus s'impose, en vue d'appréhender la notion centrale de ce chapitre, celle d'*archive*, et plus

spécifiquement d'*archive audiovisuelle*, au regard de sa polysémie dans la littérature scientifique, et notamment entre les disciplines des sciences sociales. Les données analysées proviennent d'abord des contenus éditorialisés par le Festival d'Avignon (captations, extraits, reportages, photos des spectacles et des débats) contextualisés dans leurs dispositifs de diffusion (réseaux sociaux, site Internet). De ces contenus produits ou émis par l'institution, nous interrogerons ce qui se joue du côté des publics. Dans un souci de synthèse, nous ne pourrions être ni exhaustifs, ni intégrer à ce corpus les archives conservées à l'antenne de la BnF à Avignon et à l'Association Jean Vilar qui mériteraient un travail de recherche à part entière. La sélection a été effectuée à partir de l'activité numérique qu'ils ont générée d'une part, et depuis leur portée symbolique et mémorielle que nous leur attribuons de l'autre (au regard des analyses du chapitre 5).

Notre démarche vise à explorer l'*archive* dans sa dimension discursive à travers sa (re)production, sa réception, les pratiques qui l'entourent et la font exister dans le présent. Aussi, nous saisissons-nous des écrits de Michel Foucault à dessein de proposer une définition élargie des archives audiovisuelles dont la définition est à ce jour instable (Guyot et Rolland, 2011), et d'en révéler leur aspect communicationnel. Faisant référence à Walter Benjamin, Jacques Guyot et Thierry Rolland rappellent que « la nature communicationnelle est constitutive de la dimension informationnelle. Les documents audiovisuels n'ont de sens que dans un dispositif de projection ou de diffusion, production et reproduction participant du même processus technique » (Guyot, Roland, 2011 : 35). Enfin, les travaux d'Emmanuel Ethis, Jean-Louis Fabiani et Damien Malinas relatifs à la participation du public d'Avignon comme dynamique essentielle et identitaire nous incite à interroger les archives tant du côté de l'institution que des festivaliers au regard du rôle qu'ils jouent en termes de transmission, de prises de positions publiques, de partage d'une pratique se définissant dans la rencontre.²⁰³

Il s'agit de construire une compréhension du rapport au temps festivalier et à sa mémoire à partir de l'archive, comme *document* mais aussi comme *discours*. Ce point de départ n'est pas sans tensions dans la mesure où le « document est considéré comme un anti-événement, soit comme une invention humaine ayant pour but d'échapper à l'événement, qui est intrinsèquement lié au temps. Il permet une accumulation de traces fixes et permanentes proposées à la lecture indépendamment des contraintes chronologiques. Il offre ainsi des possibilités de stockage à la mémoire individuelle et collective » (Tricot, Sahut et Lemarié, 2016 :

²⁰³ Extraits issus de l'article « Les archives audiovisuelles au Festival d'Avignon : un objet communicationnel au confluent de la mémoire institutionnelle, individuelle et collective » (Doctorales de la Sfsic 2017).

14). Le *document*, et plus encore *ce qui fait archive*, renvoie à un rapport au passé, donc au temps et à la mémoire. Il existe de surcroît au-delà de la période de sa production, trouvant un sens réactualisé dans le présent, où la relation au passé évolue.

A. Les institutions internes et externes de la mémoire du Festival d'Avignon

1. Le projet de Paul Puaux : vers une mémoire institutionnelle

1.1. Une posture émanant d'un certain rapport au passé

L'intérêt du Festival d'Avignon pour la transmission de sa mémoire n'a pas toujours été présent ; Vilar n'ayant lui-même comme projet initial de créer un festival. C'est *in fine* suite à sa disparition que Paul Puaux entreprend un travail de mémoire avec la création de l'Association Jean Vilar en 1972. Cette initiative s'étoffe progressivement avec la mise en place de fonds d'archives et la décentralisation d'une antenne de la BnF à Avignon chargée de leur conservation et valorisation. Nous avons préalablement décrit une institutionnalisation de ce festival au fil des décennies, et le devenir d'un acteur de premier plan dans le paysage artistique, plus particulièrement de la création théâtrale. À travers des discours publics (éditoriaux, conférences de presse, interviews) et une programmation (spectacles, débats), le Festival d'Avignon affirme une posture vis-à-vis de la filiation et de l'authenticité à maintenir envers le projet vilarien. Pour autant, il « n'existe pas de « réalité objective », toute réalité est représentée socialement, c'est-à-dire qu'elle est filtrée par des grilles de lecture dépendantes des caractéristiques des individus et de leurs groupes d'appartenance » (Roussiau et Renard, 2003 : 32). Ces discours et ces initiatives sont à considérer au prisme de références et d'idéaux partagés avec les publics ayant une certaine attache pour cette institution. La transmission de la mémoire du Festival par lui-même est une situation de communication où se déploie un rapport au passé depuis le présent tel que l'énonce Ricœur. Que souhaite-t-on garder en mémoire à l'échelle collective ? Autour de quoi devrait-on se rassembler ? Pour assurer cette maintenance, le Festival doit faire appel à deux démarches : celle de la légitimation et celle de la stabilisation d'univers symboliques :

« Le problème de la légitimation se pose inévitablement quand les objectivations de l'ordre institutionnel (maintenant historique) doivent être transmises à une génération. À ce niveau (...) le caractère évident des institutions ne peut plus être maintenu au moyen de la mémoire propre de l'individu et de l'habitation. L'unité de l'histoire et de la biographie est rompue. De façon à la restaurer, et donc pour rendre intelligible ses deux aspects, il faut des « explications » et des justifications des éléments saillants de la tradition institutionnelle. La légitimation est ce processus d'« explication » et de justification » (Berger et Luckmann, 2012 : 163-164).

Une mémoire exhaustive est impossible, d'autant plus lorsque celles et ceux qui l'incarnent n'ont eux-mêmes pas vécu les premières années du Festival, voire connu Jean Vilar.

L'institution doit se doter d'outils pour une légitimation du projet vilarien dans le présent, qui implique des connaissances partagées, ayant un sens pour un groupe hétérogène d'individus. Quant aux univers symboliques, ils constituent, pour les auteurs de *La construction sociale de la réalité* « le quatrième niveau de légitimation. Ils sont des corps de la tradition théorique qui intègrent différents domaines de signification et englobent l'ordre institutionnel dans une totalité symbolique (...) les processus symboliques sont des processus de signification qui se rapportent à des réalités autres que celles de l'expérience quotidienne » (Berger et Luckmann, 2012 : 167). Pour ces auteurs, l'univers symbolique « est conçu comme la matrice de toutes les significations socialement objectivées et subjectivement réelles. La société historique entière et la biographie complète de l'individu sont considérées comme des événements prenant place à l'intérieur de cet univers » (Berger et Luckmann, 2012 : 168). Cet univers symbolique « ordonne également l'histoire. Il situe tous les événements collectifs dans une unité cohérente qui inclut le passé, le présent et le futur. Eu égard au passé, il établit une « mémoire » qui est partagée par tous les individus socialisés à l'intérieur de la collectivité. Eu égard au futur, il établit un cadre commun de référence pour la projection des actions individuelles » (Berger et Luckmann, 2012 : 177). Les discours du Festival d'Avignon s'inscrivent au sein d'un univers de références empreint d'idéaux relevant d'une temporalité plus grande que celle de l'addition des expériences vécues par ses participants, dont celles et ceux qui ont pour tâche de l'incarner.

Le métadiscours du Festival est conjugué au présent. Si des références à Jean Vilar sont faites, notamment dans les éditos, elles sont là pour rappeler la continuité d'un rapport au public et un positionnement artistique (rappelons que le théâtre populaire s'est aussi construit, comme esthétique, dans l'image du public « rêvé »). En 2018, lors d'un entretien, Paul Rondin, directeur délégué du Festival, indiquait lui-même que ce n'est pas à l'institution de transmettre son histoire, mais par exemple, aux chercheurs ou à la BnF. Pour lui, l'histoire et de la mémoire concernent le présent, et les outils numériques permettent de montrer un festival « à l'œuvre » et « en lien »²⁰⁴, selon ses mots. Ce déplacement est d'une certaine façon en écho avec la posture de Ricœur qui caractérise l'histoire, en tant que discipline, à travers sa posture critique (Abensour, 2014 : 217-218). Quant au Festival, s'il y a un « devoir de mémoire », celui-ci ne devrait pas passer par des médiations explicites (un discours sur les origines), mais plutôt implicites, à travers des dispositifs porteurs de significations, qui renvoient à une continuité des valeurs. Bien sûr, les mentions de Vilar et du théâtre populaire ne sont pas absentes des discours publics, mais elles tendent davantage à légitimer une posture dans une dialectique entre les idéaux fondateurs et le présent.

²⁰⁴ Extrait de l'entretien avec Paul Rondin.

Finalement, c'est dans le cadre de ses actions d'Éducation Artistique et Culturelle que le Festival transmet le plus directement sa mémoire, en parlant des personnalités et des événements marquants (s'identifiant notamment par leur persistance dans les références des générations de festivaliers). L'explication de l'entreprise théâtrale de Jean Vilar est en effet adressée aux publics scolaires lors de chaque rencontre dans une perspective de contextualisation, par exemple lors d'une visite de la Cour d'honneur ou de la FabricA à des publics scolaires. Elle fait aussi l'objet d'un récit imagé dans le *Guide du jeune spectateur* inventé en 2016. L'histoire détaillée pour tous les publics est quant à elle accessible sur le site Internet du Festival, mais non pas dans le programme²⁰⁵. La dernière démarche autant explicite à l'attention du plus grand nombre a été celle des *Chroniques du Festival d'Avignon* animées par Thomas Jolly. La dimension pédagogique y est manifeste : ces vidéos s'adressent non seulement aux festivaliers (ayant les compétences culturelles pour les décoder grâce à leur vécu), mais aussi à ceux ne connaissant ou ne pratiquant pas le Festival (découpage thématique pour entrer dans un univers méconnu). Le choix de la chaîne de diffusion, France 2, réaffirme en même temps la dimension pédagogique et ludique du service public audiovisuel (le « informer cultiver et divertir » décrypté par François Jost).

1.2. De la posture à une transmission conjugué au présent

Les outils de transmission de sa propre histoire mis à disposition par le Festival sont restreints. Il s'agit essentiellement des contenus audiovisuels sur son site qui, d'ailleurs, ont initialement une vocation informative (bandes annonces de spectacles, photographies des générales). Au reste, dans la rubrique « Archives », quelques-unes des pages concernent très directement l'histoire du Festival et ses directeurs. La démarche mémorielle de l'institution n'est cependant pas absente, elle est en fait externalisée. Au-delà des captations effectuées par *Théâtre-Contemporain*, *Arte* et *France Télévisions* – correspondant d'abord à une externalisation technique – la transmission de la mémoire du Festival aux publics est prise en charge par deux institutions partenaires (l'Association Jean Vilar et le Département des Arts du spectacle de l'antenne de la BnF à Avignon), et dans une certaine mesure par les Ceméa dans le cadre des séjours. Le Festival reverse des documents aux deux premières institutions, mais ne s'investit pas dans leur conservation et dans leur valorisation au moyen d'expositions par exemple.

La mémoire institutionnelle occupe *in fine* peu d'espaces (patrimonialisés) ou plus généralement identifiés comme ayant une fonction mémorielle. Elle s'appuie d'une part sur des

²⁰⁵ En 2019, les mentions « Jean Vilar » ne sont pas en référence à la personne, mais à la Maison Jean Vilar.

discours et une incarnation multiple, par Jean Vilar, par les artistes mais aussi par le public qui tient une place centrale dans les discours institutionnels. Comme nous l'avons vu avec les entretiens des directeurs successifs, Vilar est certes convoqué, mais son évocation ne constitue pas une légitimation suffisante par elle-même. Le Festival n'est pas dans une posture historique, entendue ici au sens scientifique. D'ailleurs, la transmission de sa mémoire ne s'appuie pas sur des périodisations qui s'établissent à partir de rupture et de « l'histoire événementielle » (Le Goff, 1988). Elle s'appuie sur des dispositifs, à l'instar de sa Web-TV dans son intégralité, c'est-à-dire la section de son site Internet qui regroupe l'ensemble des contenus vidéo produits ces dernières années. Lesdites vidéos sont accessibles soit à partir des catégories « Tout », « Magazine », « Jeune Reporters Culture », « Ateliers de la pensée », « Direct/Replays » et « Extraits », soit à partir d'une série de mots clés qui qualifieraient un contenu :



Figure n°6 : Capture d'écran sur la Web-TV du Festival d'Avignon.

Le Festival transmet sa mémoire dans un *continuum*, un récit cohérent, sans rupture équivoque par rapport à son passé, eu égard d'événements qui le rythment et des fluctuations qui relèvent des impulsions de chaque direction. La mémoire institutionnelle relève d'un récit qui est, selon Paul Ricœur ou Jack Goody, une structure fondamentale de transmission, une forme de communication favorisant l'appropriation sur laquelle repose d'ailleurs la mémoire collective. Ainsi, pour Pierre Janet, cité par Jacques le Goff, « l'acte mnémonique fondamental est la « conduite de récit » qu'il caractérise tout d'abord par sa *fonction sociale* parce qu'elle est communication à autrui d'une information en l'absence de l'événement ou de l'objet qui en constitue le motif » (*in* Le Goff, 1988 : 107).

2. La Maison Jean Vilar. Une patrimonialisation au service de l'institutionnalisation du Festival d'Avignon ?

2.1. Une mission au confluent du passé et du présent

La Maison Jean Vilar naît en 1972 de la volonté impulsée par Paul Puaux de conserver et de transmettre la mémoire de Jean Vilar, plus particulièrement les initiatives artistiques conduites au Festival d'Avignon et avec le T.N.P. alors qu'il dirigeait la troupe entre 1951 et 1963. Son installation se fait à l'Hôtel de Crochans, non loin du Palais des papes, un ancien hôtel particulier mis en régie par la ville d'Avignon : « ce projet s'inscrit dans une convention

quadrupartite entre la Ville d'Avignon, le Ministère de la Culture, la Bibliothèque nationale de France et l'Association Jean Vilar »²⁰⁶. La Maison Jean Vilar désigne avant tout le groupement que forment l'Association Jean Vilar (créée par Paul Puaux en 1972) et la Bibliothèque nationale de France qui y décentralise une antenne de son Département des arts du spectacle. Cette antenne de la BnF est un espace de conservation de fonds d'archives concernant le Festival d'Avignon de 1947 jusqu'à nos jours, le OFF et les Hivernales. Elle est aussi un espace de recherche et de valorisation du spectacle vivant à travers une collection d'ouvrages spécialisés.

L'Association Jean Vilar dispose de fonds d'archives, notamment les costumes des pièces jouées par le T.N.P. à Avignon et à Chaillot. Sa mission s'articule autour d'activités présentées en trois points sur son site Web : « un lieu de mémoire : favoriser le rayonnement de l'œuvre de Jean Vilar et du théâtre populaire » ; « un lieu ressources : qui met à disposition du grand public comme des professionnels des collections et des ouvrages : documents iconographiques et audiovisuels, archives sur le spectacle, la vie culturelle régionale, la décentralisation initiée par Jean Vilar et l'histoire du Festival d'Avignon » ; « un lieu vivant : proposer tout au long de l'année un programme d'expositions, d'animations, de rencontres, avec un temps fort pendant le Festival d'Avignon »²⁰⁷.

La démarche consiste à transmettre à la fois une succession d'événements ayant fait du Festival d'Avignon ce qu'il est aujourd'hui, institutionnellement et symboliquement, et la pensée du théâtre populaire, et la faire vivre dans le présent. D'une certaine façon, la patrimonialisation à l'œuvre soutient directement l'institutionnalisation décrite dans notre premier chapitre. Jean Davallon propose une définition générale de la patrimonialisation comme :

« (...) l'acte par lequel un collectif reconnaît le statut de patrimoine à des objets matériels ou immatériels, de sorte que le collectif se trouve ainsi héritier de ceux qui les ont produits, et qu'à ce titre il a l'obligation de les garder afin de les transmettre. Cette définition laisse déjà entrevoir la distance qui peut exister entre la patrimonialisation et l'archivage, et par le fait même entre objets patrimoniaux et archives » (Davallon, 2014).

L'auteur admet également que l'analyse du processus patrimonial passe par une démarche communicationnelle supposant « une conception de la communication qui ne se réduise pas à être exclusivement une action fonctionnelle, technique et instrumentale, mais qui prenne en compte la production de situations, d'ensembles signifiants et de dispositifs » (Davallon, 2016).

²⁰⁶ Source : maisonjeanvilar.org/a-propos-de-la-maison-jean-vilar/

²⁰⁷ Source : maisonjeanvilar.org/a-propos-de-la-maison-jean-vilar

Consciente des deux composantes lui donnant corps, et de leurs missions respectives, la Maison Jean Vilar s'envisage aussi dans son entièreté. Tout d'abord, il n'est pas admis que le grand public soit au fait de la distinction entre l'Association Jean Vilar et l'antenne de la BnF. Plus généralement, sa prise en compte à travers ces deux institutions lui confère une plus grande légitimité quand il advient de la rapprocher de la notion de « lieu de mémoire ». Pierre Nora en distingue quatre types : *symboliques*, *fonctionnels*, *monumentaux* et *topographiques*²⁰⁸. Force est de constater que la Maison Jean Vilar comme entité globale, émerge à plusieurs de ces catégories. Elle est un lieu de mémoire *fonctionnel*, à travers ses équipes au fait de l'histoire du Festival et du T.N.P., et actives dans la transmission de cette mémoire. Elle est un lieu *physique*, un monument patrimonial de la ville d'Avignon reconverti pour accueillir une démarche de transmission le projet artistique et social dans le présent. Elle est également un lieu de mémoire *topographique* puisqu'elle met à la disposition du public des archives et organise des expositions. Enfin, elle est un lieu de mémoire *symbolique* à travers l'organisation d'événements liés à la mémoire de Jean Vilar et du Festival d'Avignon.

1.2. Renouveler l'image de la Maison Jean Vilar ?

Depuis plusieurs décennies, l'Association Jean Vilar produit des expositions à partir des nombreuses archives à sa disposition ; plurielles quant aux sources, aux périodes et aux matériaux. Un temps, elle publiait périodiquement les *Cahiers de la Maison Jean Vilar*, le plus souvent en résonance avec son exposition. Depuis l'arrivée de Nathalie Cabrera à la direction de l'association en mars 2017, la Maison Jean Vilar accueille chaque été dans ses murs une exposition en écho avec la programmation du Festival d'Avignon, réalisée par un(e) artiste de l'édition. En 2017, Katie Mitchell y proposait une installation (*Five truths*). En 2019, Macha Makeïeff construit l'exposition *Trouble Fête, Collections curieuses et Choses inquiètes* en écho à son spectacle *Lewis versus Alice* présenté à la FabricA. En même temps, l'Association Jean Vilar alterne de grandes expositions au commissariat scientifique qu'elle coproduit (*Je suis vous tous qui m'écoutez, Jeanne Moreau, une vie de théâtre* par Laure Adler en 2018) avec des expositions plus modestes produites en internes (*Signé Jacno, un graphisme brut pour un théâtre populaire*). De façon générale, ces expositions sont à l'affiche du début du mois de juillet jusqu'à la fin de l'année civile. Les thématiques choisies montrent la recherche d'un ancrage contemporain, tout en conservant une ligne à teneur mémorielle avec des propositions comme celle de Jacno ou de

²⁰⁸ « Nora distinguishes four types of realm or site of memory: symbolic sites (commemorations, pilgrimages, anniversaries, emblems); functional (manuals, autobiographies, associations); monumental (cemeteries, buildings); and topographic (archives, libraries, museums). These realms are the last remaining places where we can still read our own past and history » (Misztal, 2003 : 105).

Jeanne Moreau. Il en va de même pour la BnF qui conçoit des expositions thématiques à partir de ses fonds, pensons à celles sur les scénographies aux cloîtres des Carmes et des Célestins.

Deux autres dispositifs récents témoignent d'une retraduction de la dialectique entre passé et présent, constitutive du projet de la Maison Jean Vilar, à partir d'une réappropriation d'éléments appartenant à l'institutionnalisation du Festival d'Avignon. Le premier concerne l'organisation du lieu, transformé entre 2018 et 2019, le second touche à la refonte des outils de communication de l'Association. La réorganisation du lieu concerne le rez-de-chaussée réaménagé en réinvestissant des codes rappelant ceux du T.N.P. de Vilar (les couleurs bleu, blanc et rouge de Jacno ; un hall ouvert, de grandes inscriptions au pochoir). Le hall s'est également doté d'un mur où est (re)présenté Jean Vilar avec une fresque, et le Calder du décor de *Nucléa* (1952) initialement placé à l'étage, donc en retrait, est désormais dans l'espace d'accueil. Enfin, le fond du rez-de-chaussée a été transformé en un espace modulable (dit *boîte noire*), accueillant aussi bien des expositions que la librairie du Festival en juillet. Empruntant les codes esthétiques du T.N.P. et de Jacno, cette réorganisation des lieux correspond à la fois à une adresse renouvelée au public au travers de ce que ce type d'agencement véhiculait à l'époque de Vilar (les valeurs du théâtre populaire), et un partage de références avec le public.

Le second dispositif renouvelant « l'esthétique Jacno » est la palette d'outils de communication de l'Association qui a d'une part procédé à une refonte totale de son site Internet, et d'autre part crée une charte graphique à partir de références graphiques du T.N.P. de Vilar. Le logo de la Maison Jean Vilar reprend le triptyque « bleu, blanc, rouge » de Jacno (avec un bleu ciel) où le blanc a la forme d'une clé. Le site Internet s'appuie sur des images d'archives (Jean Vilar dans la Cour d'honneur est notamment en page d'accueil), et des effets de collage de vignettes, à la manière du graphisme des premières heures. Le programme du mois de juillet est composé dans le même esprit, des photos d'archives du T.N.P. ponctuent le document en réponse à des thématiques : la signature d'autographes au T.N.P. aux côtés du descriptif de la librairie, la fourgonnette du T.N.P. en parallèle des informations sur le *Food truck*. La dernière page du programme est lignée, pour faire office de page de cahier²⁰⁹. Ce choix de scénarisation du lieu et des outils de communication s'accompagne d'une série de produits dérivés (affiches, cartes, ouvrages thématiques, numéros de la revue *Bref*, *mugs*, *tote bags*) et d'une boutique également installée dans le hall d'accueil laissant penser que l'institution culturelle

²⁰⁹ Remarques issues du programme de juillet 2019.

avignonnaise est désireuse que le public s'approprie à nouveau cette esthétique populaire qui concentre un ensemble de valeurs.

2.3. *La Collection du Répertoire du T.N.P.*

Depuis plusieurs années, nous pouvons observer une revalorisation des ouvrages de la Collection du Répertoire du T.N.P., bénéficiant lui aussi de l'empreinte graphique de Marcel Jacno. Cette collection se présente comme un objet faisant matériellement le lien entre deux époques : celle du temps où Jean Vilar était directeur du Festival et de la troupe du T.N.P., et celle du présent où non seulement Jean Vilar n'est plus, mais qui est séparée de plus de 40 ans de la précédente. Cette collection fait également le lien entre deux segments temporels distincts, mais non moins perméables. Elle relie le temps de Vilar et celui de notre propre expérience de festivalier (qu'elle soit continue, fragmentée ou ponctuelle). La matérialité du livre d'une autre époque n'ayant pas forcément été vécue, conjuguée à la possibilité de sa propriété²¹⁰, en font un objet concentrant des temporalités moins contradictoires que signifiantes dans une carrière de spectateur, elle-même inscrite dans une histoire et une épaisseur temporelle qui la dépasse.

Si deux époques ne peuvent ni exister simultanément, autrement dit sur le même segment du cours historique monde, ni être semblables en tous points, le passé peut néanmoins avoir une empreinte durable et active dans le présent pour un groupe social, comme nous l'avons vu à travers le cinquième chapitre de cette thèse. Parce que l'objet concentre plusieurs régimes d'existences en termes d'époques, il constitue une médiation temporelle qui contribue à l'efficacité symbolique de cette collection. Un pan des pratiques festivières observables à ce jour relève de configurations mémorielles : le projet artistique initial est suffisamment fort et signifiant, et son institutionnalisation achevée, pour générer une recherche d'appropriation à partir de valeurs mais aussi à partir d'un objet matériel, ici un livre d'une collection emblématique de la « période Vilar »²¹¹.

Plus encore, les livrets du Répertoire du T.N.P. comportent plusieurs caractéristiques d'un objet *authentique* au sens entendu dans la sociologie de l'art, en même temps qu'il est ceint

²¹⁰ Au prix peu élevé de 5 euros, en comparaison avec d'autres publications de théâtre qui commencent le plus souvent aux alentours des 8 euros.

²¹¹ Nous reviendrons plus loin sur le fait que le nouveau projet de la Maison Jean Vilar porté sous la direction de Nathalie Cabrera revient grandement à cette esthétique du T.N.P., en témoigne la refonte de son site Internet, de ses outils de communication mais aussi de la mise en avant, et plus encore de la mise en scène de cette Collection du Répertoire du T.N.P.

de contradictions. Bien que la Maison Jean Vilar ait en stock de nombreux d'exemplaires de cette collection, celle-ci n'est pas inépuisable, d'autant plus qu'ils ne pourront pas être réédités. D'ailleurs, même s'ils étaient réédités, ces exemplaires perdraient leur « aura » telle que peut l'entendre Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Dans cet essai critique, l'auteur rapporte cette aura à l'unicité d'un objet artistique qui lui confère une dimension sacrée, et qui agit à partir de son « ici et maintenant » (Benjamin, 2011). La reproductibilité de ces ouvrages dans une version actuelle n'en ferait plus des objets de médiation temporelle entre le Festival de Jean Vilar et le temps présent, seulement une réédition quelconque : il y aurait dans cette reproduction ce que Nathalie Heinich qualifie de « désacralisation par la reproduction » depuis les écrits de Benjamin sur l'aura (Heinich, 1983). De la même manière, si le stock de ces ouvrages est encore conséquent, celui-ci s'épuise chaque année un peu plus. Boutiquiers et revendeurs particuliers mis à part, il deviendra difficile d'en acquérir aussi aisément un exemplaire. Malgré cette rareté à venir, la Collection du Répertoire du T.N.P. est vendue par la Maison Jean Vilar à un prix accessible, 5 euros, en écho à la démarche d'accès du théâtre populaire. La valeur économique ne reflète ainsi pas la valeur affective que les festivaliers pourraient lui reconnaître²¹².

Ces ouvrages sont faits de plusieurs composantes : le texte de la pièce, des explications mais aussi des photographies de mises en scène avec la troupe du T.N.P. D'une certaine manière, ils constituent des archives de la démarche artistique (dramatique et scénographique) de la période où la troupe était dirigée par Jean Vilar. Quelquefois, il arrive que des livres de ce répertoire soient ceints d'une singularité comme une signature, à l'instar de l'image 48 de notre corpus : « Une page d'histoire, un #trésor au hasard d'un répertoire du #TNP. Des autographes datant de 1952. #Lorenzaccio au Palais de Chaillot par #JeanVilar #LucienArnaud et #RogerMollien, deux grands #comédiens (et deux autres #signatures qui resont un mystère..) #MaisonJeanVilar #fda17 #Avignon #France #littérature #theatre #book #off17 ». Signés ou non, ces ouvrages n'en restent pas moins des formes de certification d'expériences artistiques, mais aussi d'une *culture* à l'œuvre dans une communauté spectatorielle. Aussi, nous revient-il de nous intéresser à ce qui est ou fait (une) *archive*, un lien matériel entre passé et présent, dans un régime d'historicité.

²¹² André Lalande définit la valeur à plusieurs niveaux. La première définition est celle qui correspond à cette valeur que le public pourrait placer dans cet objet : « (Subjectivement) Caractère des choses consistant en ce qu'elles sont plus ou moins estimées ou désirées par un sujet ou, plus ordinairement, par un groupe de sujets déterminés » in Lalande (André). 2010. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : Puf, coll. « Dictionnaires Quadrige », pp. 1183-1184.

Ces institutions et objets de mémoire, dont certains fonctionnent comme des médiations temporelles, nous amènent à considérer le potentiel social des archives, ou de ce qui fait *archive*, en dehors du contexte historique, entendu ici dans son acception scientifique. Par ailleurs, les archives ne sont pas seulement ce que nous avons désigné à l'endroit du Festival d'Avignon. Elles entretiennent plus globalement une relation avec le corps social : les archives font l'objet de pratiques et de représentations sociales qui induisent dans une certaine mesure un rapport à toutes les autres, ou à des documents concentrant une portée mémorielle ou temporelle vis-à-vis du passé. Enfin, par cette médiation entre passé et présent, la mobilisation des archives sur des supports et des médias tels que les réseaux sociaux nous engagent à questionner une volonté de s'adresser au plus grand nombre à travers des images pouvant, une fois éditorialisées, apporter un éclairage ludique sur un événement culturel. Aussi, il faut pouvoir considérer les usages des archives par les institutions comme outils de communication et, nous en faisons l'hypothèse, de démocratisation.

B. Les fonctions info-communicationnelles des archives

Avec pour objectif d'appréhender les archives depuis leurs qualités info-communicationnelles, et ce dans l'optique générale de cette thèse d'explorer les pratiques festivières dans leurs régimes d'historicité, nous faisons le choix d'un détour méthodologique. Afin de mieux saisir la portée symbolique et les potentialités de démocratisation culturelle des archives à partir de leur ouverture et diffusion au plus grand nombre, nous allons nous intéresser à leur représentation sociale dans la fiction, plus spécifiquement dans le cinéma et les séries (des images que la littérature laisse davantage à la subjectivité)²¹³. Malgré une diversité fictionnelle représentant les archives, force est de constater que cet emprunt au réel – des lieux dédiés au stockage du savoir sur le passé – est semblablement réinvesti, à des fins proches et dans une certaine chronologie au cours du récit. La fiction offre une porte d'entrée à la fois originale par rapport à notre terrain, et un point de comparaison accessible dans la mesure où elle donne à voir les archives dans une forme caractéristique, socialement acceptée, car en concordance avec la forme et les fonctions lui étant accordées dans le réel. D'ailleurs, nous nous appuyons essentiellement sur des films dont l'univers de référence n'est pas le notre, mais plutôt fantastique, afin d'insister sur le faible décalage entre les représentations véhiculées et effectives. Nous supposons que ce détour préalable permettrait une meilleure identification des contraintes définissant l'archive, mais aussi des enjeux autour de ses utilisations. La dialectique « entre réel

²¹³ Sonia Dollinger, directrice du patrimoine culturel de la ville de Beaune, a notamment mis en place un site Internet et des recherches relatives à la représentation de archives dans la Pop culture : archivespop.wordpress.com

et fiction » est riche pour l'exercice des sciences sociales ; c'est notamment ce qu'explore Damien Malinas dans son habilitation à diriger les recherches.

Dans le sens commun, les archives renvoient autant à des objets et documents anciens qu'à leurs lieux de stockage et préservation : *archive* est à la fois objet et bâtiment, mais aussi un verbe. Cette dualité gagnera à être dépassée grâce à la lecture de deux propositions épistémologiquement distinctes, mais partageant un rapport à la philosophie et à l'histoire, celle de Paul Ricœur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* et celle de Michel Foucault dans *L'Archéologie du savoir*, la première relevant de l'histoire, la seconde de la sociologie et de l'histoire des idées. Pour ce faire, un choix de séquences filmiques représentant à un moment de la diégèse des lieux d'archives a été effectué. Lesdites séquences seront énumérées au fil de notre développement. Après l'examen des représentations que concentrent les *archives* et les *lieux d'archives* dans des œuvres de fiction cinématographique, nous reviendrons sur le terrain festivalier, à Avignon, mais aussi à Rennes, Cannes et Lyon, en vue d'interroger le potentiel émotionnel de ces matériaux de mémoire, et de les confronter aux « fossés d'intelligibilité » dans le cadre de leur remédiation entre passé et présent (Treleani, 2014). Chercheur en sciences de l'information et de la communication, exerçant notamment à l'Ina, Matteo Treleani reconnaît l'importance du contexte et le fait que « L'écart historique pose tout d'abord un problème d'intelligibilité du document : il n'est pas dit que les connaissances d'aujourd'hui seront suffisantes pour comprendre un document d'hier. Cette question a été théorisée par Bruno Bachimont à propos de l'archive et appelée « fossé d'intelligibilité » (Bachimont, 2009) » (Treleani, 2014 : 33).

1. Que disent les représentations des archives dans la fiction ?

1.1. Un rapport au savoir

À travers diverses séquences filmiques, le premier trait caractéristique accordé aux archives est celui relevant de leur relation avec le savoir. Du point de vue de la forme, plusieurs séquences de films montrent en effet une accumulation de documents auxquels on prête des vertus de connaissances sur le monde de la diégèse. Dans le troisième opus de la saga *Star Wars* (2005), l'un des personnages parcourt les allées de ce qui ressemble à une vaste bibliothèque, aux dimensions monumentales, où les *archives*, telles qu'elles sont effectivement nommées, sont entreposées numériquement (compte-tenu de l'univers fictionnel). L'homme y est à la recherche d'informations quant à l'emplacement d'une planète dans l'écosystème galactique où se déploie l'intrigue. La légitimité de ce lieu découle non seulement de cette accumulation ostentatoire, consultée de surcroît par d'autres individus, mais plus particulièrement de l'intervention de la

personne chargée de ces archives. Cette dernière dit au personnage principal que si l'information recherchée n'est pas trouvée, c'est tout bonnement qu'elle n'existe pas : les archives y sont un lieu de savoir exhaustif, et donc de vérité sur le monde. Cette représentation de l'archive comme *savoir sur le monde* et comme *document de valeur* est présente dans un autre film de ce même univers fictionnel. Dans *Rogue One* (2016) une planète est elle seule dédiée à accueillir les archives de l'un des deux camps s'affrontant. Elle en est le point faible car elle concentre l'ensemble des documents et des connaissances à son propos et sur ses dispositifs d'armement. Les archives seraient des lieux isolés, en retrait de l'activité quotidienne et y seraient conservés des documents de valeur ; une valeur qui dépend de son implication pour un groupe social donné. Citant Pierre Nora, l'historien Jacques Le Goff rappelle que les « États, milieux sociaux et politiques, communautés d'expériences historiques ou de générations [sont] amenées à constituer leurs archives en fonction des usages différents qu'ils font de leur mémoire » (Nora in Le Goff, 1988 : 171). Lieu de stockage, les archives sont aussi un lieu d'agrégation, c'est-à-dire un « ensemble d'éléments juxtaposés et réunis dans une certaine cohésion » (Lalande, 2016 : 33).

D'autres films présentent une facette comparable des archives, comme lieu et comme documents, en en faisant un espace dédié à la connaissance de leur monde. Dans le premier opus de la trilogie du *Seigneur des anneaux*, une vision archétypale des archives est mise en scène. Celle-ci correspond effectivement davantage à une représentation du sens commun associant « archives » et « poussière » (alors que la précédente est stockée grâce à des technologies numériques). De plus, le personnage qui s'y rend est un vieil homme, investi de qualités propres à la sagesse. Cette image se retrouve également dans la série *Game of Thrones*, la « citadelle » étant le lieu où sont accumulées toutes les connaissances sur le monde des hommes (c'est d'ailleurs le lieu de formation des « mestres », c'est-à-dire les savants) : « La recherche donne une aura de crédibilité à l'affaire, où le mot *archive* est utilisé dans son sens le plus traditionnel, celui de quelque chose qui est conservé dans un lieu poussiéreux et qu'il faut aller repêcher pour avoir la *preuve* d'un événement » (Treleani, 2014 : 17). Cette vision, en somme romantique, est également investie dans les films de la saga *Harry Potter* et ce, à plusieurs reprises. Poussière et livres anciens suffisent à renvoyer l'idée de connaissances. Il est intéressant de constater que deux espaces d'archives existent : l'un accessible à tous, la bibliothèque, donc aux élèves, et un autre, restreint et seulement ouvert sur autorisation. À nouveau, cette restriction d'accès à des informations est fonction de la valeur que leur accorde leur groupe d'appartenance.

De façon générale, nous observons un rapport discipliné au corps vis-à-vis de l'archive dans ces lieux de savoir, passant en premier lieu par le silence. Ce silence représenté n'est jamais que le prolongement de ce que l'observateur pourra lui-même expérimenter ordinairement. Silence et archives sont deux éléments liés dans les codes sociaux. Ils se conjuguent d'ailleurs autant dans ces lieux de « lecture » que dans des musées, autres lieux de mémoire selon la définition de Pierre Nora. L'autre aspect disciplinaire est celui des compétences culturelles et académiques permettant d'être autonome dans la consultation des documents.

Si elle émet parfois une image datée, peu engageante ou restrictive de l'archive, plus généralement archétypale, la fiction met néanmoins au centre du passage par ce lieu la dimension de ressource et de résolution qui n'est pas accessible depuis le présent, brouillé par le flux continu des événements. Les archives sont ainsi représentées comme un lieu contenant une masse de documents, montrant l'immensité de ce qui préexistait avant les personnages, l'épaisseur historique au sein de laquelle se situe leur trajectoire et, par voie de conséquence, la difficulté à y trouver son chemin. Les archives sont souvent représentées comme un point d'étape où un personnage se rend lorsqu'il fait face à un dilemme. Ces représentations sont en écho avec la signification de document : « selon leur étymologie, le « document » français et le « record » anglais ont quasiment la même signification, mais proviennent de deux mots latins différents : le premier fait référence à la transmission et la leçon, le second à la mémoire et à la preuve » (Salaün, 2012 : 37).

1.2. Un lieu de ressources

Les archives et les bibliothèques entrent aisément dans la taxonomie proposée par Pierre Nora dans sa série d'ouvrages et d'articles *Les lieux de mémoire*, en l'occurrence dans leur aspect topographique. Archives et bibliothèques se confondent souvent de par leur proximité fonctionnelle et leur mode d'organisation des documents comparable. Pour autant, les archives tendent à être un lieu spécialisé ; y venir est motivé par un dessein bien précis, en témoigne notamment Paul Ricœur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Plusieurs films donnent à voir cet aspect lié à la recherche de ressources. Le fait que les personnages se rendent aux archives ou à la bibliothèque marque le plus souvent un besoin de réponses face à une situation problématique. Cette fonction est récurrente dans chaque opus d'*Harry Potter*, mais elle l'est aussi dans les autres productions déjà citées ci-dessus : se rendre dans ces lieux provient d'un

besoin de dépasser un problème dû à un manque de connaissances. Néanmoins, si les éléments rassemblés font référence au passé, force est de constater qu'ils permettent d'éclairer le présent.

Les archives et les bibliothèques sont de façon générale un espace de résolution : « On utilise les services d'un bibliothécaire ou d'un documentaliste afin de retrouver des informations utiles perdues dans le chaos général » (Salaün, 2012 : 22). Elles sont aussi un lieu de refuge, en dehors de toute recherche. La bibliothèque de New York est un refuge pour les personnages du film *Le jour d'après* (2004), mais aussi pour celles de la série *Orange is the new black* où quelques détenues s'y retrouvent régulièrement. Plus encore, au-delà du refuge par-delà les regards des surveillants, la bibliothèque relève dans cette série un lieu d'apaisement au sein de la prison, ainsi qu'un espace social où les « gardes » sont baissées et la présentation de soi moins formatée par des codes sociaux carcéraux, de défiance et de fermeture à l'autre.

Ce bref détour par la fiction est une invitation à mieux saisir les rapports sociaux vis-à-vis de ces lieux et documents de savoir sur le passé. Plusieurs de leurs représentations cinématographiques ou sérielles montrent dans un premier temps qu'ils concentrent un rapport d'authenticité et de valeur vis-à-vis des traces du passé, et ce à plusieurs échelles : par son caractère unique, par son rôle de témoignage du passé et par sa valeur affective et/ou sociale significative pour le groupe. Ainsi, nous verrons dans quelle mesure l'archive peut être mobilisée comme outil communicationnel à travers les ressorts émotionnels qu'elle génère. Ce détour montre par ailleurs une relation sociale au temps ; au *temps qui passe* et au *temps comme structure de l'expérience* entre passé et présent. D'abord, la bibliothèque est le média « le plus ancien, c'est aussi celui où l'on peut s'abstraire du cycle trop rapide des médias plus jeunes qui tend à écraser les informations par leur renouvellement continu et à perdre l'attention du lecteur dans une surabondance » (Salaün, 2012 : 22). De plus, suivant les approches phénoménologiques de la mémoire, Matteo Treleani admet que la « dimension du support est restée intacte, mais c'est la dimension collective qui a changé et qui peut permettre à la dimension phénoménologique d'élaborer un souvenir » (Treleani, 2014 : 79). Aussi, notre démarche s'inscrit-elle « dans un questionnement *théorique*, mais à des fins *pratiques*, celles de comprendre comment valoriser le patrimoine audiovisuel » (Treleani, 2014 : 20).

2. Les « fossés d'intelligibilité » et le travail préalable de recontextualisation

2.1. La communication au prisme de la recontextualisation

Dans ce sixième chapitre, ce sont essentiellement les archives portant sur les festivals eux-mêmes – autrement dit les éléments, documents et objets se rapportant à leur propre institutionnalisation – qui nous intéressent. Nos questionnements et axes d'enquête ont mené au constat que divers types de contenus à dimension mémorielle, ou des archives qui élargissent effectivement à ce qualificatif pour l'histoire comme discipline scientifique, sont mobilisés par les institutions en vue de communiquer auprès des publics, sur les réseaux sociaux notamment. Le cas échéant, nous avons moins à faire à des documents (c'est-à-dire des objets imprimés) qu'à ce que nous désignons comme contenus audiovisuels, à l'instar des photographies, extraits vidéos et captations de spectacles. Au regard de l'ancrage de ce travail dans les sciences de l'information et de la communication, il nous revient de ne pas restreindre le terme *document* à son acception du sens commun, même si le terme *contenu* renvoie plutôt au procédé d'éditorialisation. En effet, la « version attestée et sociale de la trace (documentée, devrions-nous dire) est le *document*. Le document semble être une notion clé pour définir la relation entre sémiose (inférence à partir d'un indice qui renvoie au passé) et trace (empreinte de l'événement sur un support physique) » (Treleani, 2014 : 73-74)²¹⁴. Le réemploi dans le présent de documents, de textes, de traces et d'objets ayant une portée mémorielle en dehors de leur visée archivistique, ou scientifique, nécessite le recours à la notion de recontextualisation telle que Matteo Treleani l'appréhende dans *Mémoires audiovisuelles. Les archives en ligne ont-elles un sens ?* La recontextualisation désigne un processus, plus qu'un résultat, faisant écho au fait que la :

« (...) rediffusion des archives est fondée sur trois phénomènes conjoints, trois événements qui déterminent sémiotiquement le document : un changement d'époque (de réception et de production), un changement de support de diffusion et une intention donnant un sens au document lors de ces mutations. Nous pouvons résumer ces trois questions à l'aide d'un seul concept, celui de la recontextualisation » (Treleani, 2014 : 27).

Ainsi définie, la recontextualisation concentre diverses problématiques, à commencer par celle du contexte. L'utilisation, dans le présent, de documents du passé implique d'autres types de réceptions compte tenu des différences de mentalités, de connaissances ou encore d'expériences entre deux segments temporels plus ou moins éloignés. Pour le dire autrement, la question du contexte est à la fois centrale et multiple : situationnelle, historique, politique,

²¹⁴ Plus encore, Mattéo Treleani admet qu'Yves Jeanneret a « indiqué trois dimensions du texte : logistique, sémiotique et triviale. La dimension logistique concerne l'artisanat de la mise en texte (l'importance du support), la dimension sémiotique, la relation entre expression et contenu, et la dimension triviale, l'idée de texte comme « réécriture des formes du passé » (Treleani, 2014 : 74). Document et texte devront dès lors trouver une articulation avec la notion de contenu, moins stable conceptuellement à ce jour.

culturelle, etc. Cette différence consiste en un « fossé d'intelligibilité », soit le changement « d'un réseau intertextuel du passé à un réseau intertextuel du présent. Deux portions encyclopédiques différentes ou de sémiosphères nous font voir (...) différemment » (Treleani, 2014 : 93). Les fossés d'intelligibilité peuvent être vus comme des connaissances et des habitudes interprétatives caractéristiques d'une époque qui sont alors évolutives²¹⁵.

« Ce sont les référents culturels qui changent, et la permanence du document montre cette modification temporelle. Le passé se constitue ainsi, comme l'affirmait Carlo Ginzburg (2011), dans la distance du présent, dans l'écart qui sépare du présent et nous donne le sens du passé, le goût de l'archive, dans les termes d'Arlette Farge (1989). Le fossé d'intelligibilité est donc en même temps problématique et nécessaire, l'obstacle à dépasser dans la compréhension de l'archive et la condition de possibilité de l'archive même » (Treleani, 2014 : 80).

Si une institution culturelle souhaite utiliser à diverses fins des documents et des archives dans sa communication, notamment sur les réseaux sociaux, elle devra mettre en œuvre les tenants de cette recontextualisation, d'autant plus si elle cherche à s'adresser à un public potentiel, voire à un public ne la connaissant pas ou en étant éloigné. Le sens contenu dans le document original ne va pas de soi et doit cependant parvenir jusqu'au public d'aujourd'hui. Il s'agit dès lors « de tisser les liens entre le passé du document et le présent de la lecture, à l'aide d'une remédiation et d'une éditorialisation » (Treleani, 2014 : 96).

2.2. La recontextualisation : remédiation, relocalisation, remontage et l'éditorialisation

Matteo Treleani identifie trois principales formes d'actions de recontextualisation des archives en ligne qu'il définit comme : « trois types de changements de contexte : la publication dans un nouveau médium, appelé *remédiation*, dans un nouveau lieu de diffusion, appelé *relocalisation*, et dans un autre document du même type appelé *remontage*. Ces types tiennent compte des trois aspects du document à considérer suivant les théories abordées auparavant : le support, la réception et la sémiotique » (Treleani, 2014 : 109). La *remédiation* suppose qu'un document conçu pour un support A soit rediffusé sur un support B (par exemple d'une performance scénique à une captation, ou d'un contenu télévisuel vers un contenu destiné à Internet). La *relocalisation* est ce qui constitue un changement de lieu de diffusion, une dimension topographique se différencie de celle du support (l'exemple typique étant le cinéma en plein air). Enfin, le *remontage* consiste en l'intégration du document original au sein d'un autre (par exemple mettre des images d'archives dans un film). Chacune de ces actions impacterait les réceptions,

²¹⁵ Un document d'époque comme un film, une interview voire une pièce pourront par exemple être choquants pour un public contemporain alors qu'ils ne l'étaient pas en leur temps. À l'inverse, des éléments choquants au cours d'une autre période historique pourront être, pour le public du présent, banals et sans

notamment parce qu'elles rebattent les cartes en termes de temporalité, symbolique, et interactions vis-à-vis du document original (Treleani, 2014 : 115-118).

Pour autant, la recontextualisation ne se résume pas à ces trois aspects. Elle implique en même temps une (ré)éditorialisation. En vue d'assurer les meilleures conditions de réception pour ses publics contemporains, une institution devra s'attacher à une recombinaison minimale des critères d'intelligibilité. Matteo Treleani parle de construction d'une compréhension entre un *intertexte du passé* et un *intertexte du présent*²¹⁶ afin que la signification, dans sa globalité et sa complexité, soit préservée de mauvaises interprétations, autrement dit en contradiction avec le sens original. Il est aussi essentiel de laisser au récepteur un espace d'interprétation personnel, soit la possibilité d'une posture active dans la réception. La recontextualisation doit permettre les conditions idéales de réception en termes d'intelligibilité. L'éditorialisation est un processus pour concilier *l'intertexte du passé et du présent* ; elle désigne l'apport de « nouvelles ressources cognitives pour interpréter un document publié. Il y a par conséquent un décalage entre la publication et le document original » (Treleani, 2014 : 46). Aussi, elle constitue une :

« (...) recontextualisation intentionnelle. Elle opère un changement de contexte, mais de façon explicite, et elle le fait dans le but de résoudre le problème causé par la remédiation et par le fossé d'intelligibilité (soit le manque de référents socioculturels originaux). L'éditorialisation est ainsi la façon dont les institutions patrimoniales gèrent une intentionnalité de recontextualisation » (Treleani, 2014 : 46-47).

2.3. Vers un changement de représentations des archives à travers les pratiques de recontextualisation ?

Matteo Treleani décrit ce qui découle des procédés de recontextualisation et d'éditorialisation d'archives en tenant compte à la fois du point de vue énonciatif de ces mises en forme du changement de contexte, et des effets sur la réception. Pour lui, « il s'agit bien d'une *diffusion* d'archives, et non uniquement une mise à disposition (ce que l'on nomme habituellement *accès*) : une transmission impliquant des choix éditoriaux et un travail de contextualisation » (Treleani, 2017 : 11). Plus encore, le « passage du paradigme de l'accès au paradigme de la diffusion porte avec lui ces deux conséquences : une mise en question du statut de l'archive et une modification de l'horizon d'attente du lecteur qui est dès lors susceptible de mélanger passé et présent » (Treleani, 2017 : 62). Il admet néanmoins qu'au regard de l'ouverture que constitue Internet – donc l'accès potentiel aux archives et contenus – il conviendrait d'adopter le terme « de *médiation* des contenus plutôt que de diffusion » (Treleani, 2017 : 63), notamment dans le cas nous intéressant ici.

²¹⁶ Par intertexte, nous faisons référence à tout ce qui permet de comprendre le contexte d'un document.

Sur le terrain du Festival d'Avignon, nous avons constaté que l'utilisation des archives au sein de la communication numérique intervient essentiellement en dehors de la temporalité festivalière. Cela est parfois le cas au Festival de Cannes, même si cette dimension mémorielle du discours et des archives se retrouve principalement sur son site Internet. Comme nous le verrons, sur les réseaux sociaux, l'archive annonce ou récapitule, mais ne constitue pas un matériau pour l'événement. D'autre part, chacun des festivals du corpus GaFes a un rapport singulier à ses archives et à ses choix de mise en récit. Le Festival Lumière est en effet intrinsèquement traversé par cette question de l'archive, au confluent du patrimoine et de la mémoire. Ce festival est adossé à l'Institut Lumière à Lyon dont les missions sont celles de la démocratisation et la valorisation du patrimoine cinématographique. Nous pourrions d'ailleurs l'hypothèse que les festivals constituerait *une archive à l'œuvre* de la forme artistique qu'ils défendent. Dans *Vu, lu, su. Les architectes de l'information face à l'oligopole du Web*, Jean-Michel Salaün, qui s'intéresse au document plutôt qu'à l'archive, admet qu'Internet « s'impose aux médias et les transforme en industries de la mémoire, par leur accès transversal et leur archivage permanent » (Salaün, 2012 : 10).

De façon générale, la diffusion des archives au grand public est une occasion de mieux faire connaître une institution, mais aussi de permettre au public déjà initié de situer sa pratique spectatorielle dans une histoire artistique partagée. Elles peuvent donner du relief à une expérience festivalière dans le présent, et plus généralement à une carrière de spectateur. Aussi, l'archive n'est-elle pas une condition de compréhension, mais une façon d'augmenter sa connaissance initiée dans l'expérience. Cette relation entre archive et expérience des œuvres est en effet dynamique pour la cinéphilie ; une posture participante nourrie d'aller-retour entre passé et présent. Cette relation au savoir dans cette pratique culturelle a démocratisé bon nombre de lieux et dispositifs de mémoire du cinéma et de sa médiation (la Cinémathèque française, mais plus généralement les cinéclubs, les revues sur le cinéma, grandes expositions sur des films et des réalisateurs, etc.). Parce que les archives – comme institution et comme objet – sont encore sujettes à des représentations sociales les reléguant aux milieux savants, fermés et complexes dans leur accès, les festivals ont somme toute un rôle à jouer dans la démocratisation de leur accessibilité à travers un potentiel narratif. Plus encore, les archives sont vues comme des espaces où l'on se rend avec un objectif ou une question à résoudre. Le « goût de l'archive » (Arlette Farge) doit être réactualisé dans ce qu'il a de plus dynamique pour le plaisir artistique.

Plus encore, le numérique convoque de nouvelles questions quant à la nature de l'archive. Il réinterroge la dynamique de dépôt et de stockage, autrement dit ce qui mérite d'être conservé, ce qui fait patrimoine et plus encore ce qui fait archive, à un moment de prolifération de textes et de documents ; l'oubli étant inhérent à la logique du flux et de la mémoire elle-même. D'ailleurs, les « archivistes se trouvent face à des défis inédits. Il leur faudrait intervenir en amont et non plus en aval, puisque la collecte de documents n'existe plus, sans pour autant perturber le flux documentaire » (Salaün, 2012 : 128). Avant d'interroger l'intérêt d'un dépassement de l'archive dans son acceptation autoritaire²¹⁷ pour les sciences de l'information et de la communication, en vue de la considérer dans un cadre discursif, il convient d'en faire dialoguer deux approches pour estimer dans quelle mesure elle peut ne pas se cantonner, voire se restreindre, à ses cadres conventionnels.

C. Témoignage, trace, discours : les qualités épistémologiques et communicationnelles des archives

Si nos développements ont jusqu'ici délimité un cadre général pour une analyse communicationnelle, ils ont aussi témoigné d'une fragilité de notre appui théorique. Le terme d'*archive* appartenant au sens commun, et se référant à une pluralité d'objet sociaux (lieux, documents, objets), sa polysémie est grande et ses mésusages fréquents. Cette difficulté redouble à une période où Internet et les pratiques numériques rebattent les cartes en termes d'énonciation, de diffusion, de production et de réception de connaissances et documents²¹⁸ :

« (...) s'il est vrai, comme l'affirme Wolfgang Ernst (2013), qu'aujourd'hui les archives se confondent avec le web où elles sont diffusées, il est d'autant plus vrai que la publication, tout en étant nécessaire pour la transmission du patrimoine, est une pratique espérée et différente de la conservation et préservation. Cette distinction est théoriquement importante et nécessaire afin de ne pas confondre les archives avec le web ou la notion d'archives au sens de Michel Foucault, celui du concept philosophique de « la loi de tout ce qui peut être dit », avec les institutions des Archives » (Treleani, 2012 : 49).

Sans prétendre à la stabilisation d'une définition de l'archive en sciences sociales, ce qui serait *in fine* une entreprise impossible, dans cette partie de la thèse nous chercherons à nous approcher d'un juste équilibre entre diverses appréhensions de ce concept, en vue de qualifier le plus précisément possible l'objet de nos observations. Pour rappel, au regard de l'analyse souhaitée des archives dans une démarche communicationnelle, une vision élargie des champs

²¹⁷ C'est-à-dire par la légitimité conférée à l'auteur ou à la source par une institution.

²¹⁸ Nous reviendrons ci-après sur la définition du document donnée par Jean-Michel Salaün dans *Vu, lu, su. Les architectes de l'information face à l'oligopole du Web* (2012).

offerts par ce concept est nécessaire. Aussi, conviendra-t-il au préalable de faire dialoguer deux approches épistémologiques, celle de Paul Ricœur, historique et phénoménologique, avec celle de Michel Foucault, issue de l'archéologie du savoir et de la sociologie.

1. De Ricœur vers Foucault ?

1.1. *L'archive pour l'historien : le témoignage*

Le détour méthodologique par la fiction, entrepris au début de ce chapitre, avait permis d'approcher des caractéristiques conférées aux archives à partir de représentations socialement comprises et admises. L'archive est un domaine et/ou un objet du savoir. Dans le sens commun, elle désigne à la fois le lieu institutionnel de mémoire où des documents sont conservés et stockés suivant une bibliométrie stricte, et l'objet lui-même qui est une trace d'un passé qui n'est plus. Cette dualité socialement acceptée rattache de surcroît les archives à l'historien, et les distingue de la bibliothèque qui est certes un lieu de savoir, mais où l'écart avec le passé serait moins grand. Une telle approche reste d'une certaine manière juste, mais ne correspond pas essentiellement à la réalité scientifique. Pour Jacques Guyot et Thierry Rolland :

« Il est évident que l'antériorité de la conceptualisation de la notion d'archive revient aux historiens qui ont œuvré pour que les collections constituées de documents écrits ou imprimés sur des supports divers puissent bénéficier d'une reconnaissance officielle dans un cadre juridique précis. Dans ce contexte, la définition communément retenue à propos des archives stipule qu'elles englobent *l'ensemble des documents reçus ou constitués par une personne physique ou morale, ou par un organisme public ou privé, résultant de leur activité, organisé en conséquences de celle-ci et conservé en vue d'une utilisation éventuelle* [Favier, 2001 : 4] » (Guyot et Rolland, 2001 : 16).

Pour Paul Ricœur, le « moment de l'archive, c'est le moment de l'entrée en écriture de l'opération historiographique. Le témoignage est originellement oral ; il est écouté, entendu. L'archive est écriture ; elle est lue, consultée. Aux archives, l'historien de métier est lecteur » (Ricœur, 2000 : 209). L'auteur de *La mémoire, l'histoire, l'oubli* ajoute à cela que la démarche de consultation est, par nature, motivée par une question ou une recherche : on vient aux archives ou en consulter par nécessité. Plus encore, elle se définit à partir d'une opération bien précise : « Avant l'archive consultée, constituée, il y a la mise en archive. Or celle-ci fait rupture sur un trajet de continuité » (Ricœur, 2000 : 209).²¹⁹ De plus :

« La déposition est à son tour la condition de possibilité d'institutions spécifiques vouées au recueil, à la conservation, au classement d'une masse documentaire en vue de la consultation

²¹⁹ Paul Ricœur distingue le métier d'historien de celui d'archiviste : « Ce geste de mettre à part, de rassembler, de collecter fait l'objet d'une discipline distincte, l'archivistique, à laquelle l'épistémologie de l'opération historique est redevable quant à la description des traits par lesquels l'archive fait rupture par rapport au ouï dire du témoignage oral » (Ricœur, 2000 : 211).

par des personnes habilitées. L'archive se présente ainsi comme un lieu physique qui abrite le destin de cette sorte de trace que nous avons soigneusement distinguée de la trace cérébrale et de la trace affective, à savoir la trace documentaire » (Ricœur, 2000 : 210).

L'approche et la définition de Paul Ricœur prennent un autre relief alors qu'il affirme que « l'archive n'est pas seulement un lieu physique, spatial, c'est aussi un lieu social » (Ricœur, 2000 : 210). Le deuxième temps de définition est celui convoquant la notion de témoignage : son élévation « au rang de preuve documentaire marquera ce temps fort du renversement dans le rapport d'assistance que l'écrit exerce à l'égard de cette « mémoire par béquille » (...) cette mémoire artificielle par excellence » (Ricœur, 2000 : 213).

Au regard de la dimension temporelle dans laquelle les hommes agissent, c'est « à la faveur de cette dialectique – « comprendre le présent par le passé » et corrélativement « comprendre le passé par le présent » – que la catégorie du témoignage entre en scène à titre de trace du passé dans le présent » (Ricœur, 2000 : 214). Le témoignage constitue un lien entre passé et présent, dont la médiation passe par une trace. D'ailleurs, le témoignage est lui aussi polymorphe (oraux, écrits, non écrits comme les *vestiges*, volontaires et involontaires). Ainsi, faut-il donc entendre le concept d'*archive* comme étant une matière première d'un récit, en l'occurrence historique. Celui-ci prend son sens en étant un témoignage, une preuve documentaire, et plus encore un lien entre passé et présent, qui permet de comprendre le présent depuis le passé et le passé depuis le présent. Pour Matteo Treleani, le « document d'archives est justement le lien qui nous rapproche du passé et c'est à travers lui que nous pouvons en avoir une vision fragmentaire » (Treleani, 2012 : 93-94).

« D'un point de vue étymologique, le mot *archive* vient du substantif grec *Arkhéion*, désignant la demeure des Archontes, oligarchie de hauts magistrats issus de la noblesse qui gouvernait la République et étaient les dépositaires de la loi jusqu'au VII^e siècle. Par extension, le terme va définir le lieu où sont déposés les documents officiels. Le lien entre ce qui est ancien et ceux qui commandent, ou qui sont en avant (sens du verbe *Arkhéo*) trouve tout son sens dans une société où c'étaient généralement les plus âgés qui dirigeaient les affaires politiques. Ainsi, la vocable oscille entre ce qui est ancien et par là même inexorablement associé à un passé poussiéreux – que l'on retrouve dans le mot archaïque –, et ce qui s'inscrit dans un processus dynamique d'accumulation de documents et textes officiels, généralement en rapport avec le savoir et le pouvoir, faisant l'objet d'incessantes redécouvertes, relectures et interprétations » (Guyot et Rolland, 2011 : 7).

1.2. L'archive pour le chercheur en sciences de l'information et de la communication

Les archives constituent le matériau principal de recherche pour les historiens, elles sont en l'occurrence leurs *données* si nous appliquons à leur endroit le vocabulaire de notre discipline. Pour les chercheurs en sciences de l'information et de la communication et les sociologues,

L'utilisation des archives n'est pas systématique et s'intègrent notamment à l'étude d'un régime d'historicité (CPDirSIC, 2018 : 86). Elle peut intervenir au moment de la phase documentaire de l'enquête, être soit le résultat de la conception d'un corpus, en dialogue avec des données empiriques, récoltées depuis le présent, soit un objet de recherche en lui-même. La sémiotique s'intéresse particulièrement ces productions et révèle leurs caractéristiques à partir de la *théorie du document*, d'un intérêt pour la notion de trace, de *technologie intellectuelle* selon les travaux de Jack Goody, son lien avec la mémoire collective, mais aussi à travers sa place dans une situation de communication. Le terme de *document* tend à être mobilisé ; et Jean-Michel Salaün d'en proposer la définition suivante : « un *protodocument* est une trace permettant d'interpréter un événement passé à partir d'un contrat de lecture. Un document est la représentation d'un protodocument sur un support, pour une manipulation physique facile, un transport dans l'espace et une préservation dans le temps » (Salaün, 2012 : 60). Tout document s'envisage en effet dans une tripartition entre le « vu » (la forme), le « lu » (le texte) et le « su » (le médium, sa fonction sociale).

Au contact des technologies numériques, l'archive sort également des rayonnages pour être accessible et consultable par tous (au moyen éventuel d'autres compétences, notamment numériques). L'archive n'est plus réservée aux professionnels ou aux spécialistes, mais à tout un chacun, en témoigne la démarche médiatique de l'Ina ces dernières années sur les réseaux sociaux (même si elle se base sur une éditorialisation manifeste, voire d'une *remédiation* ou d'un *remontage*). De même, parce qu'elle est un objet communicationnel révélateur d'une culture, les chercheurs en SIC interrogent le statut de l'archive, au contact de productions individuelles (ou les archives personnelles), à la fois sur le terrain anthropologique et numérique.

« Les documents ne sont plus maintenant interprétés pour ce qu'ils disent explicitement, mais comme des traces à mettre en relation avec d'autres qui témoignent d'évolutions sans rapport nécessaire avec leur contenu. Ils sont pris dans un système signifiant plus vaste. Inversement, tout objet peut devenir document à partir du moment où il permettra, en relation avec d'autres, d'interpréter l'époque de sa circulation » (Salaün, 2012 : 47).

Au regard du terrain qui est le nôtre, la notion d'archive audiovisuelle sera privilégiée, compte-tenu de la diversité des supports et des médias impliqués (texte, photographie, vidéo, etc.), de même que le type de circuit de production-diffusion-réception. En effet, l'une « des caractéristiques essentielles des documents audiovisuels réside dans leur dimension technique, dans le sens où leur production, leur mode de diffusion et leur circulation reposent sur des méthodes et normes industrielles » (Guyot et Rolland, 2011 : 23). Pour autant, les institutions festivières observées se positionnent davantage dans une perspective de *médiation*.

2. Le double statut des archives audiovisuelles

2.1. Élargir la situation communicationnelle de l'archive

Dans ce chapitre, nous ne porterons pas notre attention sur des archives telles que celles de la Maison Jean Vilar, c'est-à-dire de fonds ayant fait l'objet d'un traitement archivistique. Nous nous focaliserons sur les contenus ayant une dimension mémorielle, qui émanent du Festival comme institution, mais aussi des publics à partir de leurs expériences. Pour ce faire, une mise en contexte conceptuelle a été nécessaire, en voyant entre autres dans quelle mesure les SIC admettent une vision moins stricte de l'archive que l'histoire. Cela a notamment été estimé à travers l'importance de la dimension sémiologique, en particulier au travers du *document*. La densité de la littérature relative au concept d'archive témoigne d'un intérêt constant pour cet objet, tout comme elle en souligne la polysémie. La définition du concept d'archive audiovisuelle est elle aussi chancelante, technologies et pratiques numériques contribuant à rebattre les cartes en termes de production, diffusion et d'accessibilité des contenus, la maintenant dans une « nébuleuse ». Les supports de ces contenus et « le geste de l'inscription médiatique » (Jeanneret, 2014 : 49) dont ils découlent révèlent cependant un pan de leur caractère communicationnel et de leur fonction mémorielle²²⁰. L'ouverture et la circulation de documents concentrant une dimension mémorielle, c'est-à-dire apportant un éclairage sur le présent à partir du passé, sont dès lors à considérer avec attention si une institution souhaite communiquer sur ses idéaux, ses positionnements artistiques et son rapport au public :

« Un document nécessite d'être archivé et conservé afin d'en préserver la présence physique pour la postérité. Il faut en outre le faire circuler, pour que sa présence dans l'espace social stimule la réflexion mais aussi, plus simplement, pour qu'il existe socialement. Pour que ce document devienne partie d'un véritable patrimoine, il faut le doter de valeur, le valoriser donc, agir sur une dimension herméneutique afin de concevoir un discours patrimonial » (Treleani, 2017 : 58).

Il convient de s'imprégner d'une référence théorique supplémentaire pour compléter la construction de notre rapport à l'archive. *L'Archéologie du savoir*, et plus généralement les écrits de Michel Foucault sur cette notion, constituent une entrée pour en dépasser une vision restrictive, voire stricte. En effet, Michel Foucault livre depuis le contexte historique une conceptualisation complexe de l'archive, faisant dialoguer savoir, pouvoir et subjectivité (Ove Elliassen : 2010). Ce travail de thèse n'ayant pas vocation à proposer un travail archéologique au sens foucauldien, nous sommes néanmoins sensible à son approche de l'*archive*, jamais confondue avec la simple

²²⁰ Extraits issus de l'article « Les archives audiovisuelles au Festival d'Avignon : un objet communicationnel au confluent de la mémoire institutionnelle, individuelle et collective » (Doctorales de la Sfsic 2017).

accumulation de documents ou à un lieu institutionnalisé. Plus encore, la posture de Michel Foucault ne se concentre pas sur ce que les archives sont, mais plutôt sur ce qu'elles font :

« Foucault's interest in the archive, whether it is from the point of view of knowledge, of power or of subjectivity, does not focus on what an archive *is*, but instead on what an archive *does*, that is, how that particular phenomenon that is given identity by the term « archive » *function*. In other words, he is interested in its working and its effects, its pragmatic dimensions, not its essence, « being » or possible definition » (Ove Elliasen, 2010).

Cet apport, réinvesti de manière certes imparfaite, semble utile pour insister sur une dimension communicationnelle, plus large encore lorsque l'on considère l'archive comme *trace d'existence* et comme *discours* (d'autant plus quand il s'agit de se placer du côté des publics comme énonciateurs/producteurs). Cette réflexion est davantage une préparation à la suite du chapitre à partir de l'emprunt d'une vision élargie, basée sur le discours, qu'une analyse au prisme de l'*archive* de Foucault. Elle est utile afin de mieux comprendre la dualité des matériaux auxquels nous avons à faire : ceux produits par une institutions culturelle et ceux émanant des traces de la participation du public. Enfin, elle sera également utile *a posteriori* pour évaluer l'importance de l'éditionnalisation de contenus sur Internet, quelque soit le canal de diffusion et de médiation.

2.2. L'archive comme trace d'existence

Dans *L'archéologie du savoir*, Foucault revient sur l'histoire des idées comme discipline scientifique. Il s'attache aux discours tels qu'ils sont produits dans une configuration historique donnée. Dans ses écrits, il définit l'*archive*, au singulier, comme « la masse de choses dites dans une culture, conservées, valorisées, réutilisées et transformées (...) toute cette masse verbale qui a été fabriquée par les hommes, investie dans leurs techniques et leurs institutions, et qui est tissée avec leur existence et leur histoire » (Foucault, 2001 : 814-815). Sa pensée se posera ensuite sur d'autres points d'intérêts pour considérer l'archive comme *document* ou *trace d'existence*.

Bien que schématique cette approche permet de penser, de façon certes impressionniste, une manière de qualifier les discours que forment ensemble les archives audiovisuelles autour du Festival d'Avignon, mais aussi celles émergeant autour d'autres les institutions culturelles, et d'interroger leur fonction mémorielle et communicationnelle. Les archives audiovisuelles du Festival d'Avignon sous la forme d'enregistrements d'événements constituent somme toute des traces d'existence : elles proposent, à travers un médium, de revenir sur un événement unique. Ces enregistrements sont nombreux, thématiques et diffusés par le Festival par différents canaux et en des temporalités distinctes. Une part conséquente des vidéos est disponible à l'année sur le

site Internet, et s'adresse à tous, c'est-à-dire autant au public et à toute personne pouvant y accorder un intérêt.

Les temporalités qui s'enchevêtrent constamment (avant, pendant, après), inhérentes à la forme festival, renouvelée annuellement, ne font que soutenir une production continue de traces d'existences. Celles-ci sont d'abord envisagées pour prendre sens dans l'attente, dans une projection vers la future édition. Par ailleurs, les contenus ayant un rapport explicite avec un passé, plus ou moins proche, peuvent être regardés de deux façons : comme une manière de cultiver une mémoire collective en faisant appel à des références partagées ; comme un dispositif de légitimation, c'est-à-dire que le Festival affirme son ancrage comme une institution pérenne et solide. Quant à l'activité des festivaliers sur Internet, les contenus générés en ligne par les publics sont autant de traces d'expériences du Festival. Elles sont données à voir par l'intermédiaire d'images de parcours individuels, empreints de leur subjectivité, et sous-entendant aussi une performativité (« j'en suis » ou « j'y étais » (Dulong : 1998 ; Malinas : 2014)). Ces traces d'expériences n'en sont pas moins autant de traces sur le Festival lui-même, multipliant les regards et offrant une grande diversité de points de vue.

2.3. *L'archive comme discours*

Partageant une matérialité faisant trace, ces archives audiovisuelles constituent de surcroît une production discursive sur l'événement et sur l'institution culturelle. Pour le Festival d'Avignon, au-delà d'un acte ayant une coloration mémorielle institutionnelle, ne peut-on avant tout observer une intention de transmettre son histoire, autrement dit de produire un discours visant à renforcer une mémoire collective ? Avec ces images enregistrées, il peut embrasser un grand nombre d'époques et prendre en charge, en tant qu'auteur, une partie du récit de son histoire (ses contours historiques et une forme d'exhaustivité que ne permet pas notre mémoire dont l'oubli est constitutif). De même, au prisme de retours d'expériences, sur les réseaux sociaux notamment, les festivaliers, individus et membres d'un collectif, ne produisent-ils pas un discours sur le Festival, avec certes des « énoncés » et des critiques hétérogènes ? Depuis les prémices du Festival d'Avignon, le public est porteur de sa mémoire. Considérant ici le terrain numérique, une parole (retranscrite) sur le Festival circule sur les réseaux sociaux et s'appuie sur des pratiques de transmission existantes, ici élargies en termes de récepteurs. Ces productions relèvent aussi d'une double temporalité : elles sont d'abord une attestation de l'expérience *in situ*, une « certification autobiographique » (Dulong, 1998), avant de prétendre au statut d'archive, au

sens que nous venons de proposer, une fois l'événement passé.

Ces contenus peuvent être qualifiés d'archive en leur qualité de production discursive, donc de connaissances sur le Festival d'Avignon, en même temps qu'ils en sont une trace résultant de la (re)transcription d'une expérience (Jeanneret, 2014). Ces pratiques numériques se conjuguent aux *patterns* de transmission traditionnels et participent d'une réinvention des circuits et modes de communication permettant la diversification des matériaux mémoriels disponibles. Dans l'effervescence des discours qui se côtoient dans le temps, institution et publics multiplient les regards et façonnent une pluralité de mises en récits de l'événement et de sa « vérité historique », pour reprendre des termes de Paul Veyne. Ainsi, il ne s'agit pas de systématiser l'attribution du qualificatif d'archive à tout contenu, document ou mise en forme de discours. Il est plutôt question, en prenant en compte la temporalité des pratiques numériques, de veiller « à repérer ce que les flux déposent et modifient en profondeur » (Merzeau : 2011 : 14) et à reconnaître la potentialité et la valeur de l'archive dans des contenus et des discours n'émanant pas seulement d'une institution ou d'un processus de légitimation institutionnelle. À ce titre, nous pouvons faire l'hypothèse que les archives audiovisuelles constitueraient des *technologies mémorielles*, pour reprendre une terminologie de Jack Goody.

II. DISPOSITIFS NUMÉRIQUES INSTITUTIONNELS ET ARCHIVES AUDIOVISUELLES. QUELLES PRATIQUES ? QUELLES APPROPRIATIONS ?

A. Autour des contenus audiovisuels du Festival d'Avignon : entre communication, mémoire, transmission et patrimoine

1. Les pratiques des contenus audiovisuels produits par le Festival d'Avignon

En tant qu'institution culturelle de plus de 70 ans, le Festival d'Avignon a accordé un intérêt constant pour sa mémoire, en témoignent la diversité et l'actualisation des fonds d'archives de la Maison Jean Vilar (association Jean Vilar et BnF), et plus généralement les choix institutionnels quant au souvenir photographique des créations. En effet, et avant même la disparition de Vilar en 1971, de grands noms de la photographie ont contribué à cette mémoire institutionnelle à travers leur regard. Agnès Varda fut la première à suivre Jean Vilar, à Avignon comme à Chaillot. D'autres noms comme Brigitte Enguerrand ou Fernand Michaud s'y sont ajoutés. Ce souci pour une mémoire visuelle se poursuit alors que le Festival d'Avignon entretient un contact avec le photographe Edmond Volponi qui entreprend une donation de

certaines de ses clichés en 2019. Le rapport à la mémoire institutionnelle se formalise aussi à partir d'un œil unique, d'un photographe officiel pour le Festival. Christophe Raynaud de Lage, professionnel de la photographie du spectacle vivant, assure cette fonction depuis une dizaine d'années²²¹. Si la photographie occupe une part conséquente de la mémoire audiovisuelle, les captations constituent un pan important de la mémoire du Festival, à commencer par le partenariat continu avec la Compagnie des Indes depuis le début des années 2000, et plus récemment avec Théâtre-contemporain, autant pour les spectacles que pour les rencontres. Enfin, le service public audiovisuel (France Télévisions et Arte) participe de cette mémoire et de sa diffusion grâce aux captations pour à la télévision et le Web pendant plusieurs mois.

Si le Festival d'Avignon s'exempte de pratiques commémoratives, il s'investit néanmoins dans une entreprise de captation quasi systématique, en somme une « rétention tertiaire », qui correspond à une « externalisation du souvenir (...) à l'inscription de la rétention secondaire sur un support » (Treleani, 2014 : 66). « Dans les termes de Bruno Bachimont, l'outil, la matérialisation, est donc un *vecteur de mémoire* : il permet de transmettre un passé et de reproduire une action ou une parole qui a déjà été produite ou proférée (Bachimont, 2010a) » (Treleani, 2014 : 66). En effet, le flux de contenus audiovisuels, notamment des vidéos, mis à la disposition du public sur les réseaux sociaux, puis sur la Web-TV de son site Internet, donne à voir une accumulation de moments et d'événements²²². Ceux-ci sont conservés car ils ont une valeur de témoignage : ils sont une trace d'existence en même temps que le fait de les enregistrer et les diffuser construit un discours du Festival sur lui-même. Sur les réseaux sociaux, l'enchaînement est chronologique, mais leur référencement n'est pas éditorialisé en tant que tel.

À dessein de mesurer par d'autres indicateurs que des liens faibles le rapport aux productions audiovisuelles éditorialisées par le Festival d'Avignon, nous avons procédé à une sélection de tris croisés à partir du questionnaire administré en 2017. Ainsi, la part la plus jeune des festivaliers enquêtés déclare consulter ce qui relève des archives du Festival sur son site

²²¹ Le Festival pérennise une partie de sa mémoire grâce à la photographie : Christophe Raynaud de Lage en est le photographe officiel actuel. Ce seul regard permet de réduire une polyphonie et donc de polysémie qui pourrait prendre le dessus dans les archives. Avec la photographie, des vidéos accompagnent la mémoire imagée du Festival d'Avignon. La photographie reste plus accessible et solennelle : « La valeur d'une photographie se mesure avant tout à la clarté et à l'intérêt de l'information qu'elle parvient à transmettre au titre de symbole ou, mieux, d'allégorie. La lecture populaire de la photographie établit entre le signifiant et le signifié un rapport de transcendance, le sens étant lié à la forme sans s'y trouver complètement engagé » (Bourdieu, 1978 : 130). Construire une mémoire photographique appelle également à celle d'une mémoire collective et partagée qui contribue à renforcer l'idée de « communauté de spectateur » car la « photography not simply reflected but constituted family life and structured an individual's notion of belonging » (Van Dijck, 2008 : 5).

²²² Cette posture de production audiovisuelle se situe au confluent d'un devoir de mémoire et d'une pratique communicationnelle/médiatique relevant de la temporalité festivalière.

(8,8% des moins de 26 ans et 7,5% des 26-35 ans). Les croisements éclairent, dans une mesure, la question de la remémoration et/ou de la récapitulation. En effet, 24% des moins de 26 ans disent consulter des informations, images, photos et vidéos de spectacles qu'ils ont vus contre près de 14,5% pour les 36-45 ans, 56-65 ans et plus de 65 ans. Au reste, la consultation de ce type de contenus pour des spectacles auxquels les festivaliers n'ont pas pu assister est distribuée de façon relativement équitable d'une classe d'âge à une autre.

L'essentiel de la consultation de la section « archives » du site Internet institutionnel revient aux festivaliers ayant une certaine expérience de l'événement : 57,8% de festivaliers *experts* (plus de 9 venues), 17,6% de *novices* (moins de 5 fois), 7,8% de *confirmés* (entre 5 et 8 venues) et 7,8% de *primo-festivaliers* en 2017. Dans une certaine mesure, cette distribution fait écho à une posture cinéphile ; l'expérience affirmée, ou en construction, soutient un goût d'apprendre, voire un « goût de l'archive » dans les termes d'Arlette Farge. En effet, pour Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, la cinéphilie s'appréhende globalement à travers « la culture cinématographique, au double sens d'un savoir acquis par l'expérience des films et d'une action de cultiver (*cultivation*, disent les Anglais) le plaisir cinématographique. Elle recouvre tout à la fois la mémoire et la capacité à juger acquise au contact d'une technique artistique (*techné*) fréquentée pendant notre loisir d'homme libre (*scholé*) » (Jullier et Leveratto, 2010 : 3). Par ailleurs, 13,8% des *primo-festivaliers* ont indiqué consulter des contenus sur des spectacles qu'ils ont vus à Avignon, et 20,3% sur des spectacles qu'ils n'ont pas vus. Cet écart est sensiblement le même pour les *novices* (14,2% et 20,2%) mais tend à se resserrer pour les festivaliers *confirmés* (17,5% et 23,1%) et les *experts* (18,1% et 19,7%).

2. Le rapport aux captations de spectacles

Si la Compagnie des Indes est le partenaire principal de la mémoire audiovisuelle du Festival d'Avignon, le service public en est aussi acteur. France Télévisions et Arte produisent et prennent en charge des captations durant le Festival d'Avignon, les retransmettent en direct ou différé. Elles ont aussi développé leur propre plateforme numérique avec Culturebox et Arte Concert ; deux espaces spécialisés dans les spectacles, mais aussi dans les festivals. Les captations sont autant celles du Festival d'Avignon que celles du Festival International d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence ou des Trans Musicales de Rennes, des Vieilles Charrues et du Hellfest. Le rassemblement d'une communauté spectatorielle au-delà du *ici et maintenant* de l'événement s'envisage notamment à partir ces dispositifs. Pour autant, la diffusion des œuvres

ne se limite pas à la temporalité festivalière : elle la dépasse, ces plateformes permettant en outre d'accéder à des captations tout au long de l'année, avec des rétrospectives occasionnelles.

Compte tenu de la place accordée à la dimension mémorielle dans ce travail, nous avons questionné à diverses reprises les festivaliers quant à leur rapport aux captations de spectacles. En 2017, seuls 36,4% des enquêtés ont indiqué ne pas en regarder. Par voie de conséquence, plus de 63% des festivaliers répondants suggèrent une pratique autour de ces contenus culturels, superficielle ou affirmée. Le suivi des captations à la télévision concerne davantage les festivaliers des autres départements (29%) que d'Île-de-France (10,7%), de Paris (16,3%) et de la ceinture régionale d'Avignon (17,6%). Le visionnage sur Internet concerne d'abord des spectateurs des autres départements (28,6%), de Paris (21,3%) et de la ceinture régionale d'Avignon (17,4%). En parallèle, et généralement, 34,9% des enquêtés ont déclaré les regarder en intégralité, 19,5% partiellement et 6,8% seulement par extraits.

Au cours des entretiens, les festivaliers ont exprimé différentes relations à ces contenus audiovisuels qui, à nouveau, existent et sont pratiqués au sein de plusieurs temporalités : celle d'une expérience suivie en direct, mais à distance, celle de la mémoire du spectacle qu'ils ont vécu ou dont ils n'ont pas pu faire l'expérience par eux-mêmes. Parmi les enquêtés, certains regardent ces programmes pour des raisons liées à leurs études, mais également par curiosité en vue de découvrir des artistes, voire dans l'idée d'une pratique culturelle ordinaire (« au lieu de choisir un film le soir ») (E23). Pour d'autres spectateurs, la pratique est ponctuelle, et concerne une œuvre en particulier, à l'instar de ce couple souhaitant regarder *Karamazov* (Jean Bellorini, 2016) pour revoir sous un autre jour cette pièce qu'ils ont beaucoup appréciée (E28). Il en va de même pour l'enquêté E41, exprimant l'idée de « revivre une émotion » à travers la captation plutôt qu'une démarche de découverte (« C'est pour revivre une émotion, en mode *best of* » ; « je ne vis pas des émotions en captation, je revis les émotions que j'ai vécues grâce aux captations, mais ça marche vachement moins »), une pratique d'ailleurs généralisée à d'autres formes artistiques (« ça m'arrive de passer une heure sur Youtube à regarder des fins de films que j'adore, ou des scènes de films que j'adore. Et bien, je fais pareil au théâtre »).

Extrait d'entretien E23 FDA16 ((1) F/19 ans/Région parisienne/Étudiante/4 venues au Festival d'Avignon ; (2) H/Région parisienne/Étudiant/Première fois au Festival d'Avignon).

E23 (2). Oui, donc j'en ai vu beaucoup, surtout avec ma formation, voilà, comme on fait de l'analyse de spectacles, c'est d'abord un outil d'étude. Mais je regarde aussi par curiosité parce que j'aime bien. Pour revoir aussi des spectacles que j'ai déjà vu ou des spectacles que je n'ai pas pu voir parce que, voilà, des fois on ne peut pas aller au théâtre le soir alors il faut bien s'occuper (*rires*) !

E23 (1). Au lieu de choisir un film le soir...

E23 (2). Oui c'est ça ? Oui, oui, souvent oui !

Extrait d'entretien E28 FDA16 (F/69 ans/Lyon/Retraitée/Plus de 10 venues au Festival d'Avignon)

E28. (...) parce qu'on se demandait comment ils vont, quand il fait son grand monologue, comment... Alors on trouvait qu'on était beaucoup mieux à Boulbon (*rires*), mais ce qui est intéressant à la télé c'est qu'on voit le visage des acteurs et là, on s'est rendu compte encore plus du travail des acteurs, mais c'est une troupe formidable. Vraiment. Nous on ne connaissait rien sur le Théâtre Gérard Philipe, tout ça, le metteur en scène. Et on a trouvé que les acteurs étaient, avec la télévision, on a dit « *mais c'est fantastique quoi* ». Dans tout : dans la posture, dans la diction, dans... Voilà. Autrement oui, ça peut arriver de revoir un opéra (...).

Extrait d'entretien E41 FDA17 (H/28 ans/Avignon et Paris/Doctorant/Plus de 10 venues au Festival d'Avignon)

Est-ce que tu regardes des captations de spectacles ?

E41. Oui.

À l'année ? Enfin, que liées au Festival ou pendant le reste de l'année aussi ?

E41. Non, le reste de l'année aussi. Tu vois, il y avait *Mount Olympus* de Jan Fabre ; je ne les regarde jamais en entier par contre, je ne regarde jamais du début à la fin, et je regarde surtout des captations de spectacles que j'ai déjà vus. Sauf si vraiment je n'ai pas le choix, tu vois. Et généralement, je regarde des extraits, je ne suis pas sûr d'avoir déjà regardé une pièce de théâtre en entier en captation.
C'est pour revoir des passages que tu as aimés ?

E41. (...) Oui, oui, complètement. C'est pour revivre une émotion tu vois, en mode *best of*. J'aime beaucoup ça. Mais je fais vachement de ça. Mais je fais ça, en fait, je fais ça... Oui, parfois ça m'arrive de passer une heure sur Youtube à regarder des fins de films que j'adore, ou des scènes de films que j'adore. Et bien, je fais pareil au théâtre. Enfin, je fais pareil avec le théâtre en fait, sauf que c'est beaucoup plus du à trouver.

Est-ce que tu es allé une fois ou pas depuis 2015 à la Nef des images ou pas pour voir des captations ?

E41. Ouais, vite fait, je crois. Pas trop. Pas trop : généralement, ce sont des captations qui sont disponibles sur Culturebox, tant qu'à faire, je les regarde chez moi. J'avais deux amis qui étaient allés voir *Cour d'honneur* de Jérôme Bel en captation, ça leur avait plu. Mais non, moi ce n'est pas mon truc. Mine de rien en fait, moi je ne vis pas des émotions en captation, je revis les émotions que j'ai vécues grâce aux captations, mais ça marche vachement moins. Enfin, la plupart du temps, ça ne marche pas trop d'ailleurs.

Une posture critique de la captation est en même temps présente. Elle en souligne le caractère non « vivant » ; *vivant* définissant pourtant les arts de la scène. La captation serait alors un filtre ne permettant pas de vivre certaines émotions. Aussi, l'enquêtée E37 avait-elle un avis très négatif sur la captation avant de rencontrer un professionnel de ce secteur. Pour elle, ce procédé « tue le spectacle vivant ». Cette rencontre avec une personne produisant des captations l'a conduite à revoir sa copie : seule la mémoire d'une expérience spectatorielle peut être envisagée, mais non la découverte. À travers les captations de spectacles se pose en effet aussi la

question de l'expérience corporelle propre à l'expérience esthétique en situation (salle de théâtre, de cinéma, musée, etc.).

Extrait d'entretien E37 FDA17 (F/31 ans/Paris/Professeur des écoles et bloggeuse culture/3 venues au Festival d'Avignon)

E37. Je rigole parce que l'année dernière justement j'ai fait une rencontre de quelqu'un qui fait des captations, Julien Condemine, qui fait les captations de la Piccola Familia et qui travaille beaucoup avec Thomas Jolly, enfin il fait d'autres choses aussi bien évidemment à côté. Et je l'avais rencontré et je lui avais dit « ah mais moi les captations c'est une horreur, ça tue le spectacle vivant, c'est pas possible ! ». J'avais vu *Henry VI* en captation, donc je lui avais dit que c'était un vrai supplice et après finalement il m'a dit qui il était, donc là je me suis sentie très mal, et on a eu justement une discussion sur la captation et on est arrivés à un compromis et pour moi la captation c'est très bien pour la mémoire d'un spectacle quelque chose que tu as vu et que tu as envie justement de revivre, de revoir, sous un autre angle aussi puisqu'il y a des choix qui sont faits par rapport aux caméras et à ce qu'on filme. Mais en découverte, non. J'ai arrêté de faire de la découverte par de la captation. Je préfère me déplacer, être vraiment présente physiquement, mais après il y a des choses que j'ai appréciées qui ont été captées et que j'ai revues avec plaisir sur mon écran. Mais le spectacle vivant, on parlait justement de la cour d'honneur, d'avoir quelque chose, une communion avec le public, bah, chez toi, sur ton canapé devant ton écran tu l'as pas malheureusement. Et c'est vrai que la captation j'en regarde mais de moins en moins au final.

3. La Nef des images

Il existe un autre dispositif proposant des captations et des contenus audiovisuels autour des spectacles dont il importe de souligner l'existence dans la programmation : la Nef des images. Lancée en 2015, installée dans l'église inoccupée des Célestins, la Nef des images est un espace abrité et aménagé avec un grand écran et des fauteuils de jardin où sont diffusées tout au long de la journée des captations de spectacles ayant été programmés au Festival d'Avignon, mais aussi des documentaires sur les artistes reconnus par le public ou ayant marqué le théâtre contemporain (Patrick Chéreau, Pina Bausch, Thomas Ostermeier, etc.). La programmation de ce lieu comprend notamment ce que l'institution nomme dans la feuille de salle de 2015 des « événements « hors format » » à l'image du *Henry VI* de Thomas Jolly (2014). En partenariat avec la Compagnie des Indes, l'Ina et la BnF-Maison Jean Vilar, le Festival d'Avignon donne à (re)voir des spectacles couvrant toutes les périodes de son histoire comme le *Mahabharata* (Peter Brook, 1985), tout comme des captations avec Jean Vilar (*Henry IV*, 1961).

Tableau n° 28 - Fréquentation de la Nef des images en fonction de l'expérience du Festival :

	Non réponse	Première fois (primo-festivalier)	Moins de 5 fois (novice)	De 5 à 8 fois (confirmé)	Plus de 9 fois (expert)	Total
Non réponse	7,3	1,4	0,8	1,4	0,8	1,4
Oui	29,2	6,1	11,8	18,1	28,7	18,9
Non	63,5	92,5	87,4	80,6	70,5	79,8
Total	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0

$Khi^2=111,6$ $ddl=8$ $p=0,001$ (*Val. théoriques < 5 = 3*) V de Cramer=0,178

Résultats en pourcentages. Pourcentages en colonnes.

Il faut lire : En 2017, 28,7% des festivaliers experts ont fréquenté la Nef des images.

17% des festivaliers s'y sont ainsi rendus une ou plusieurs fois au cours de leur séjour, l'intégrant à leur parcours de spectateur. Force est de constater que cette étape concerne moins les *primo-festivaliers* (6,1%) et les *novices* (11,8%) que les *confirmés* (18,1%) et les *experts* (28,7%) (**tableau n°28**)²²³. À l'instar de la consultation d'archives en ligne, la fréquentation de la Nef des images convoque une démarche proche de la cinéphilie, montrant un attachement à des artistes (Jullier et Leveratto, 2010), des noms « dignes d'être re-mémorisé, du fait de l'expérience du plaisir qu'ils leur ont procuré, et du savoir-faire que confirme chaque nouvelle vision ou conversation » (Jullier et Leveratto, 2010 : 23). Ce lien entre l'expérience et l'intérêt pour ces archives audiovisuelles trouve une résonance dans la pratique spectatorielle elle-même. En effet, seuls 12% des spectateurs assistant à moins de 5 représentations se sont rendus à la Nef des images alors que 48,9% des festivaliers ayant vues entre 15 et 19 pièces l'ont fréquentée.

Tableau n°29 - Fréquentation Nef des images et visionnage de captations de spectacles :

	Non réponse	Oui	Non
Non réponse	100,0	1,5	1,6
À partir de programmes télévisés (France Télévisions, Arte)	66,7	55,6	41,2
À partir de programmes Internet (Arte Concert, Culture box)	25	42,2	30,3
Au cinéma	8,3	7,9	5,3
En DVD	-	15,8	9,1
Je ne regarde pas de captations	33,3	25,5	40,0
Total	233,3	148,6	127,5

$Khi^2=174,9$ $ddl=10$ $p=0,001$ (*Val. théoriques < 5 = 3*)

Résultats en pourcentages. Pourcentages en colonnes.

Il faut lire : En 2017, 55,6% des festivaliers ayant fréquenté la Nef des images regardent des captations à partir de programmes télévisés.

²²³ De plus, la durée de séjour est un filtre significatif de la fréquentation de ce lieu : seuls 4% des festivaliers restant moins de 3 jours s'y arrêtent contre 24% des spectateurs présents entre 7 et 14 jours et plus de 30% de ceux au séjour de plus de 15 jours.

Il convient d'explorer la fréquentation de la Nef des images à partir de la pratique de visionnage de captations de spectacles elle-même (**tableau n°29**) : 42,2% des personnes s'étant rendues au moins une fois à la Nef des images en 2017 disent regarder le plus souvent des captations à partir de programmes Internet, et 55,6% à partir de programmes télévisés. De plus, 25,5% ont indiqué ne pas avoir cette pratique culturelle, malgré une visite de ce lieu de mémoire audiovisuelle. Quant aux festivaliers n'étant pas passés par cette étape, 40% ne regardent pas de captations en général, 41,2% les regardent à la télévision et 30,3% sur Internet. S'observe la continuité d'une pratique : d'une pratique culturelle ordinaire vers une pratique culturelle en festival. Nous pouvons faire l'hypothèse qu'il en serait de même aux Trans Musicales de Rennes et que ces festivaliers regarderaient des captations de concerts ou d'autres festivals de musiques actuelles. Enfin, parmi les visiteurs de la Nef des images en 2017, 13,3% ont dit regarder les archives du Festival sur son site Internet, 26,7% consulter des contenus sur des spectacles qu'ils ont vus et 30,9% sur des spectacles qu'ils n'ont pas vus. À l'inverse, 4,1% des festivaliers n'ayant pas visité la Nef en 2017 ont dit consulter les archives du Festival en ligne, 14% regarder des contenus sur des spectacles vus et 18,9% sur des spectacles qu'ils n'ont pas vus.

D'un point de vue communicationnel, et pour reprendre les catégories proposées par Matteo Treleani, la captation constitue une forme de *remédiation* et le dispositif de la Nef des images une *relocalisation*. La *remédiation* correspondrait du passage du vivant au filmé, et la *relocalisation* au fait de projeter la vidéo ailleurs que dans le lieu où est conservée, voire où elle aurait éventuellement pu être diffusée auparavant. La Nef des images est un lieu où il est possible de (re)découvrir des expériences artistiques appartenant à l'histoire du Festival d'Avignon en contexte. Les Trans Musicales de Rennes avaient également proposé en 2017 une exposition *Mémoire de Trans* dans un hall du parc expo avec des portraits d'artistes ayant marqué le festival dans son histoire musicale. Quant au Festival de Cannes, il propose également des dispositifs de *remémoration en contexte*. Depuis 2004, la sélection officielle Cannes Classics est construite autour de trois caractéristiques du Festival International du Film²²⁴ : l'expérience des œuvres comme un des fondamentaux de l'institution (dans la mesure où il s'agit d'un festival de création) ; son rapport à la cinéphilie comme structure de la participation du public (accrédité ou non), donc à la mémoire collective au prisme du cinéma ; la dimension professionnelle,

²²⁴ « Il y a bientôt quinze ans, alors que la relation du cinéma contemporain sa propre mémoire était sur le point d'être bouleversée par l'apparition naissante du numérique, le Festival de Cannes a créé Cannes Classics, une sélection qui permet d'afficher le travail de valorisation du patrimoine effectué par les sociétés de production, les ayants-droits, les cinémathèques ou les archives nationales à travers le monde ». Source : festival-cannes.com/fr/infos-communiqués/communiqué/articles/cannes-classics-2017

ournée vers les restaurateurs et les ayants-droits. D'ailleurs, à l'occasion de la 70^e édition, la programmation de cette sélection a été pour l'essentiel dédiée à l'histoire du Festival de Cannes.

Sans entretenir un registre commémoratif, ces *remémorations en contextes* peuvent soutenir une mémoire collective, un sentiment d'appartenance, voire des dynamiques de transmission. Pour Jacques Le Goff, la « mémoire est un élément essentiel de ce qu'on appelle l'*identité* individuelle ou collective » (Le Goff, 1988 : 174). Elles permettent de surcroît d'entretenir une disposition à la découverte qui caractérise les publics des festivals. Les captations et les retransmissions des œuvres peuvent également constituer un matériau pour des projets d'Éducation Artistique et Culturelle. Pour cela, un travail d'éditorialisation à l'attention de publics scolaires serait nécessaire, mais pourrait relever de ressources propédeutiques ou de prolongement d'expériences spectatoriennes, permettant d'appréhender autrement les temps forts d'un événement, donc de construire un apprentissage d'un temps social.

B. Les pratiques autour des dispositifs numériques institutionnels de la mémoire

« Le festival d'Avignon fonctionne comme une *mythologie moderne*, un récit qui parle toujours des origines, sans que jamais celles-ci soient véritablement nommées et exposées. Ou alors elles sont exposées sous la forme d'un récit fondateur, mais forcément partiel, lacunaire, incomplet, grossi, poétisé – c'est-à-dire, précisément, d'une mythologie » (Tackels, 2007 : 23). Si, comme nous l'avons vu dans le cinquième chapitre, la participation des publics est empreinte d'une intericonicité, l'institution mobilise elle-même un système de références, voire d'autoréférence, dans sa communication (à laquelle les festivaliers réagissent plus ou moins). L'institutionnalisation se manifeste notamment par la stabilisation de valeurs, de manières de faire et de voir. Elle produit en même temps des cristallisations symboliques autour d'individus (Vilar, Puaux, mais aussi des artistes) et de lieux (la Cour d'honneur, la carrière de Boulbon).

« On considèrera en effet que l'intericonicité n'est pas une caractéristique intrinsèque ou « une propriété relative à un objet », mais le résultat de déplacements graphiques non-linéaires dans l'espace, dans le temps et dans les formes, exigeant de s'interroger sur la mobilité des images (leur « nomadisme », Belting), leur historicité, leur plasticité, leur dynamisme et leur productivité, le tout dans une histoire des images conçue comme réseau plutôt que comme cycle ou ligne droite » (Arrivé, 2015).

Nous allons explorer le deuxième pan de notre corpus, à savoir la réception des publications institutionnelles relatives à la mémoire du Festival, à partir des réactions (ou plutôt les modes de réaction disponibles sur les réseaux sociaux que sont notamment les *likes* et commentaires. Ces publications sont essentiellement issues de Facebook au regard de l'activité

et du périmètre médiatiques qui y sont observables (près de 76 000 personnes ont aimé la page, donnée relevée en août 2019). Les sélections effectuées couvrent différentes éditions afin d'avoir une perception de la participation des festivaliers dans le temps, de même que divers types de contenus (photographies et vidéos). Notre analyse est construite en deux temps : nous reviendrons au préalable sur les réceptions relatives aux contenus touchant aux événements proches dans le temps, puis ceux plus éloignés. Cette organisation ne découle pas d'une périodisation par séquences opposées, ni par une historicisation, mais par la volonté d'appréhender une éventuellement dissemblance dans la réception de contenus touchant à des événements qui ont pu être effectivement vécus, et d'autres qui concernent une part plus restreinte de la population festivalière. Aussi, « une des questions les plus épineuses concernant les archives. Il s'agit du rapport entre mémoire et histoire, et du rôle du document comme intermédiaire permettant la mise en rapport de l'approche phénoménologique, la mémoire individuelle, et du souvenir partagé dans la collectivité » (Treleani, 2014 : 8). Parmi les concepts mobilisés dans cette partie de la thèse, les notions d'émotions « dites », « montrées » et « étayées », dont Raphaël Micheli a proposé une approche par le discours, sont utiles pour explorer la réception à partir de liens « faibles » (*likes*, partages et commentaires) qui engagent peu les publics d'un point de vue moral, mais qui sont autant de traces et de modes de sémiotisation de l'identité culturelle.

1. Les événements proches dans le temps (1) : la récapitulation

Le premier type de contenu produit par le Festival d'Avignon ayant attiré notre attention est une série de vidéos dont le format est comparable dans le temps, celui-ci étant construit sur le même principe. Il s'agit de la vidéo récapitulative d'une programmation, en moins de 5 minutes, diffusée chaque année quelques jours après la fin d'une édition. De très courts extraits des propositions (quelques secondes) sont mis bout à bout et forment un condensé de la programmation. Les festivaliers peuvent y reconnaître les spectacles auxquels ils ont assisté, mais aussi avoir un bref aperçu des autres. Pour certaines de ces vidéos, l'affiche de l'édition marque le lancement de cette énumération, et le logo du Festival d'Avignon vient la clore. Le tableau ci-dessous synthétise l'activité autour de ces contenus à partir du nombre de vues, de *likes*, de partage et de commentaires. Nous avons volontairement effectué nos relevés à la même période, excepté pour l'édition 2019 dont mesurons la diffusion en deux temps (immédiatement après le Festival et plusieurs mois après).

Ces données montrent une tendance stable en termes de vues en 2015, 2017 et 2018. La vidéo de l'édition de 2016, la 70^e édition, est celle ayant fait l'objet du plus de visionnages (le double des autres éditions), de *likes* et de partages (où l'écart n'est pas aussi important, mais reste significatif). Les données relevées pour 2019 montrent *in fine* que la consultation, voire la récapitulation de son parcours festivalier, intervient davantage *a posteriori* qu'immédiatement après l'édition. D'ailleurs, tous les festivaliers ne participent pas à la troisième semaine, et plus encore jusqu'au dernier jour du festival. Les commentaires sont peu nombreux sur ces contenus : la participation s'appréhende davantage par l'acte de *partager* la vidéo sur son profil ; une façon de dire « j'y étais » ou « j'en étais ». Bien qu'elle ne soit pas produite par les festivaliers, ces vidéos constituent néanmoins des matériaux d'écriture de soi, pouvant faire écho à l'idée « d'émotion étayée » (Micheli, 2014).

Tableau n°30 – Réception des vidéos récapitulatives du Festival d'Avignon sur Facebook :

Relevé	Publication	Texte	Vues	Likes	Partages	Commentaires
6 août 2019	25 juillet 2015	Voir, revoir les spectacles de la 69e édition du Festival d'Avignon avant de se dire au revoir !	13K	322	163	12
12 juillet 2019	29 juillet 2016	70e Festival d'Avignon en 5 minutes pour vous rappeler des moments que nous avons vécus ensemble	23K	428	229	9
6 août 2019	31 juillet 2017	[#FDA17 EN VIDÉO] Revivre tous les spectacles de cette 71e édition en 3'33 minutes, c'est possible ! Réussirez-vous à tous les reconnaître ?	11K	229	114	7
12 juillet 2019	31 juillet 2018	[#FDA18 4 MINUTES] Tous les spectacles de la 72e Édition Festival d'Avignon en 4 minutes ! Artistes, public : merci !!!	11K	257	123	8
7 août 2019	25 juillet 2019	[#FDA19 4 MINUTES] Tous les spectacles de la 73e Édition Festival d'Avignon en 4 minutes ! Artistes, spectateurs : merci !!!	4,7K	168	85	10
6 janvier 2020			5K	170	64	10

Source : page Facebook du Festival d'Avignon.

Les Rencontres Trans Musicales de Rennes ont elles aussi une démarche récapitulative, construite d'une toute autre façon que le Festival d'Avignon. Sur le registre de l'*aftermovie*²²⁵, le festival produit une vidéo avec une trame narrative : nous y suivons des festivaliers et des artistes dans l'expérience des Trans Musicales, des coulisses ou des zones professionnelles (*backstages*), des parcours de spectateurs entre les halls du parc expo, mais aussi entre les lieux en journée et soirée (Ubu, L'étage, etc.). Un découpage au niveau des artistes entre l'avant et l'après concert est également visible. Si certains *aftermovies* insistent sur les paroles de festivaliers, nous notons un équilibre entre les discours de spectateurs et ceux des artistes, sûrement en écho à l'idée de partie prenante développée par l'ATM. La dimension de découverte irrigue l'ensemble des vidéos récapitulatives entre 2016 et 2018. Celles-ci sont éditorialisées, ont fait l'objet d'un montage et sont des productions à part entière : il y a des sons *intra diégétiques* (fond sonore, paroles des personnes interviewées) et *extra diégétiques* (musique d'habillage qui est une palette représentative du « ciel musical » des Trans, paroles des personnes interviewées). La caméra suit souvent de dos les artistes et les spectateurs, rappelant l'esthétique du *making of* des concerts pour renforcer la sensation d'immersion pour le spectateur. Ces vidéos présentent à de nombreuses reprises des plans du public dansant ou se déplaçant d'un hall à un autre pour rendre compte de la dimension effervescente et festive. L'*aftermovie* des Vieilles Charrues ressemble, dans sa forme, à celui des Trans, à commencer par la manière dont il est nommé. Néanmoins, au regard de leurs positionnements respectifs, les Vieilles Charrues mettent davantage en exergue l'ambiance alors que les Trans revendiquent l'expérience artistique à travers la découverte (Delorme, 2019). Sans comparer frontalement la consultation des vidéos à Avignon et Rennes, notons que le nombre de vues est semblable, mais qu'il y a une activité plus importante au niveau des Trans (*likes* et de commentaires), cela pouvant être lié au rapport que les publics entretiennent de manière générale avec le numérique.

Quant au Festival de Cannes, il produit également des contenus semblables sous l'appellation de *Best of*. Il est d'ores et déjà intéressant de constater qu'en 2018, la même vidéo a été diffusée en français et en anglais, la première recueillant 23K vues et la seconde 101K ; un écart ne faisant que renforcer le constat de la dimension internationale de cet événement. Plus généralement, le Festival de Cannes alterne dans ce *best of* des images des cérémonies d'ouverture et de clôture, des montées des marches, des conférences de presse ou encore des

²²⁵ Le site Guettapen qui promeut les musiques actuelles et les événements tels que les festivals définit ce terme pour les novices comme suit : « l'aftermovie est devenu le meilleur outil de promotion des événements electro. Après un festival ou une soirée importante en club, c'est la vidéo qui résume l'événement pour faire rêver et vous donner envie de venir l'année suivante » : Analyse : le vocabulaire de la musique Electro : guettapen.com/2015/07/19/analyse-le-vocabulaire-de-la-musique-electro

Photocall, en bref, tous les *temps forts* d'une édition²²⁶. Chaque vidéo se termine sur des images de l'ensemble des prix et sur la remise de la Palme d'Or par les membres du jury. Le nombre de vues est forcément plus conséquent au regard du périmètre médiatique du Festival de Cannes, suivi par des personnes ne le pratiquant pas directement, voire ne l'ayant jamais pratiqué, puisque le système d'accréditation ne le permet pas.

Ces vidéos récapitulatives sont diffusées à une période similaire vis-à-vis de leur événement de référence, en l'occurrence quelques jours après la fin d'une édition. De cette dernière, les institutions extraient ce qui constitue les *temps forts* ou le cœur de l'expérience festivalière pour une édition. Certaines sont essentiellement focalisées sur les artistes, d'autres sur l'expérience des publics. Elles se situent de surcroît au confluent de deux temporalités : celle du *passé immédiat* ou de la *fin du présent*, en l'occurrence l'expérience vécue, et celle du *futur*, la prochaine édition. La dimension mémorielle dépasse nonobstant cette dualité en faisant appel au sentiment d'appartenance d'une communauté festivalière avec la remémoration collective de références et d'expériences partagées.

2. Les événements proches dans le temps (2) : vers l'idée de cadres sociaux de la mémoire

Publié le 2 août 2018, une vidéo de moins de 3 minutes présente le feuilleton théâtral *Mesdames, messieurs et le reste du monde* du metteur en scène David Bobée. Vue au 2 août 2018 près de 8,8K fois (et 10K quelques jours plus tard), elle rassemble une poignée de commentaires où l'émotion des spectateurs est effectivement « dite » : par exemple, « Pour moi un grand moment du festival 2018. Très bonne idée, très inventive aussi, ce feuilleton dont chaque épisode avait sa propre logique et sa propre narration, et évidemment, très intéressant sur le fond. Bravo » ; « Merci à vous. Ce petit moment quotidien en direct du festival était un rendez vous très apprécié et qui donnait à réfléchir. Merci et bravo à tous les protagonistes (comédiens, auteurs etc...) ». Là encore, à l'issue d'une édition, le Festival propose la récapitulation d'une expérience spectatorielle ayant touché des festivaliers *in situ*, mais aussi en ligne, le feuilleton étant retransmis en direct et en différé.

²²⁶ Le Festival y présente aussi des événements plus anecdotiques, mais qui renforcent un sentiment d'appartenance, à l'instar d'un extrait de l'intervention d'Alain Chabat et Gérard Darmon pour la cariooca, à l'occasion des 25 ans du film *La cité de la peur* en 2019.

D'autres contenus numériques que les vidéos convoquent cet aspect mémoriel de l'expérience festivalière, le cas échéant des photographies des lieux, notamment des lieux emblématiques que sont la Cour d'honneur et les cloîtres des Carmes et des Célestins. Ainsi, une photo du cloître aux deux platanes publiée le 1^{er} juillet 2015 avec inscrit sur l'image « J-3 » recueillait 282 *likes* (ou réactions), 42 partages et 6 commentaires. Celle du 26 mars 2015, en dehors de la temporalité festivalière, 333 *likes*, 29 partages et 4 commentaires. La Cour d'honneur, de par son caractère d'emblème pour le Festival, recueille le plus de réactions (par exemple au 25 juillet 2018 : 303 réactions et 17 partages). Sa portée se mesure aussi en se focalisant sur une période où le numérique était moins développé par l'institution compte tenu des usages alors moins généralisés comme des pratiques médiatiques ordinaires tel que c'est aujourd'hui le cas. Ainsi, le 25 octobre 2013, sa photo recueille 227 *likes* et 21 partages et avant cela, le 16 septembre 2013, une photographie des saluts dans la Cour du spectacle de Wajdi Mouawad reçoit 189 *likes* et 7 partages. Suivant directement une édition, une image de la Cour d'honneur est largement appréciée. Le 26 juillet 2016, une image du public et du plateau avec la scénographie et les acteurs des *Damnés* rassemble plus de 1 100 réactions et 70 partages. À nouveau, si ces unités de mesure constituent des données faibles en termes d'engagement et de participation des festivaliers, elles n'empêchent pas d'appréhender le rôle social de ces lieux de représentation dans l'expérience du public. À travers l'intérêt accordé à ces lieux sur les réseaux sociaux, nous réaffirmons l'idée que ces derniers fonctionnent effectivement comme des cadres sociaux de la mémoire.

3. Les événements éloignés dans le temps : une recontextualisation ?

La seconde partie de notre corpus relatif aux propositions audiovisuelles du Festival d'Avignon concentrant un aspect mémoriel renvoie pour beaucoup à l'édition 2016, plus précisément au feuilleton *Le ciel, la nuit et la pierre glorieuse*, conçu par la Piccola Familia, et son processus de création. Le référencement entre crochets qu'utilise le Festival pour qualifier les contenus est [1947-2086]²²⁷. Au cours du deuxième trimestre de l'année 2016, des publications régulières revenaient sur l'histoire du Festival à l'aide d'archives, le plus souvent des photos issues quelquefois des fonds de la Maison Jean Vilar. Illustrée par une image de l'affiche de l'été 1947, la première publication de cette série est la suivante « [1947-2086] Au début le Festival d'Avignon ne s'appelait pas encore le « Festival d'Avignon » c'était « la semaine d'art »... #CielNuitPierre #FDA16 ». Au fur et à mesure des publications, plusieurs facettes du Festival

²²⁷ 1947 correspondant à la première édition et 2086 à la date anniversaire du Festival 70 ans plus tard (2016 étant l'année des 70 ans de l'institution).

sont abordées, par des images et parfois des citations de Jean Vilar, Paul Puaux, Bernard Faivre d'Arcier ou des journalistes comme Morvan Lebesque.

Pour Matteo Treleani, la rediffusion des archives conduit à une « recontextualisation » à travers les changements de support, de contexte et d'intention de diffusion » (Treleani, 2014 : 27). Le cas échéant, la *recontextualisation* que proposait le Festival à travers ses outils de communication avait vocation à accompagner une proposition contextualisée temporellement, celle de la 70^e édition, en étant une porte d'entrée, nous en faisons l'hypothèse, pour inventer le format vidéo des « Fondamentaux d'Avignon ».

« Choisir le terme de *recontextualisation* pour désigner ces phénomènes implique d'entreprendre cette recherche sur la rediffusion des images d'archives à partir de la relation que le document entretient avec son contexte. La recontextualisation est en premier lieu un changement de contexte et, en second lieu, la constitution d'un nouveau contexte. Il s'agira d'abord de considérer la recontextualisation comme un phénomène dynamique au lieu d'un état des choses figé. La recontextualisation doit être vue comme un processus plutôt qu'un résultat » (Treleani : 2014 : 27-28).

Si les publications mobilisant des archives sont *in fine* peu nombreuses dans l'ensemble de l'activité numérique, elles engendrent toutefois un intérêt plus important dans un environnement où l'attention est focalisée, moins *flottante*, autrement dit dans un environnement éditorialisé à des fins de visionnage, par exemple le site Internet de l'institution ou encore la plateforme Théâtre-contemporain.

C. Le réinvestissement des archives par les festivals du corpus GaFes

1. Les archives pour (se) raconter

Les réseaux sociaux offrent finalement peu de contenus ayant effectivement une dimension mémorielle, dans le sens que nous avons cherché à explorer. En outre, leur utilisation dans une communication sur les réseaux sociaux des festivals du corpus GaFes reste ponctuelle, liée à l'occasion d'un événement particulier. Deux exemples issus du compte Facebook du Festival de Cannes, renforcent cette observation. La plupart des images partagées par le Festival International du Film sont des instantanés. Elles donnent à voir le déroulé de l'événement, ses *temps forts* et prennent effet dans la temporalité de l'événement, en mettant l'accent sur les artistes (ce sont principalement des portraits que nous y observons, photographiés lors des *Photocall* ou des montées de marches).

Les publications à tendance mémorielle relevées ont été diffusées durant le festival. À l'occasion des 60 ans du film *Les Quatre-cent Coups* (François Truffaut, 1959), une projection est organisée au Cinéma de la plage (en accès libre, rappelons-le) : plus de 960 personnes ont réagi à cette annonce, 110 personnes l'ont partagée et 32 personnes l'ont commentée. D'autre part, à l'occasion des 50 ans du « mythique » (selon les mots de l'institution) *Easy Rider* (Denis Hopper, 1969), le film est projeté dans le cadre de la programmation Cannes Classics : cette information accompagnée d'une image du film a été *liée* plus de 570 fois, partagée par près de 114 personnes et commentées 14 fois. Les publications de cette nature restent peu nombreuses. Elles sont en rupture avec le flux continu d'informations et d'images sur l'événement tel qu'il se déroule. Pour autant, elles constituent aussi une ouverture, une adresse au plus grand nombre suivant le festival en dehors du contexte cannois, en se basant sur une culture cinématographique commune, et sur la posture cinéphilie, accordée à ce public du dernier « cercle ». Rappelons à juste titre que le nom donné à l'accréditation pour les non-professionnels est *Cannes Cinéphile*. Ce détour par une observation en « négatif » permet d'identifier un environnement où des archives et des contenus liés à la mémoire collective sont mis à la disposition du public, et plus encore ordonnés pour faire le récit d'un festival : les sites Web de ces institutions culturelles :

« Le site web est donc un moyen qui permet l'accès, dématérialisé et délocalisé, à des fichiers qui se trouvent ailleurs. Il s'agit du phénomène que Bolter et Grusin ont appelé la remédiation, soit la représentation d'un médium à travers un autre médium (1999). C'est une question complexe, certes, qui concerne la délinéarisation et la fragmentation du contenu, le passage d'un régime de la continuité à un régime de la base de données, comme l'a souligné Lev Manovich (2001) » (Treleani, 2014 : 36-37).

Chaque festival du corpus GaFes dispose d'une section dédiée à son histoire sur son site officiel. Elle est nommée « Archives » (Cannes, Avignon, Lumière) ou « Historique » (Vieilles Charrues). Les Trans Musicales de Rennes ont deux dispositifs renvoyant à leur mémoire : *Mémoire de Trans*, une plateforme dédiée au « projet patrimonial des Rencontres Trans Musicales »²²⁸ et la section « Histoires » comprenant les pages « Éditions », « Artistes A-Z », « Histoires de publics » et « Trans Music Map ». Les pages Internet de ces festivals sont inégalement renseignées et éditorialisées. Le Festival Lumière, déjà investi dans des missions mémorielles pour le patrimoine cinématographique, a présenté cette section à travers une liste pour chaque édition. Elle comprend l'année, le nom et la photographie de l'artiste ayant reçu le prix Lumière ainsi que le programme sous forme de liste. Les Vieilles Charrues distinguent un site pour l'événement (vieillescharrues.asso.fr) et un autre pour l'association

²²⁸ Source : memoires-de-trans.com/

(vieillescharrues.bzh). C'est sur ce dernier qu'est renseigné un historique en trois parties : « À l'origine » avec une photographie qui semble ancienne, mais ne disposant d'aucune légende, « Champ de foire », là aussi avec une image non sourcée, et « Retour aux champs » avec une vue du ciel du site du festival tel que nous le connaissons aujourd'hui. Cette section est précédée d'une image faite d'un fond rouge et de l'inscription : « Tout a commencé par une kermesse au bord de l'eau » participant à ancrer la présentation dans le mode du récit qui permet de mettre l'accent sur un développement exponentiel.

Au regard de leur ancienneté, ce sont les festivals d'Avignon, de Cannes et des Trans Musicales qui ont le plus eu recours à une démarche d'éditorialisation de leurs archives institutionnelles et leurs contenus. L'institution rennaise laisse d'ailleurs un espace de parole conséquent aux festivaliers dans « Histoires de publics » : c'est grâce à leurs témoignages que se raconte en grande partie le festival, c'est-à-dire à travers des souvenirs musicaux donnant à voir l'épaisseur de la mémoire collective pour cette communauté spectatorielle. La page se présente comme une invitation à alimenter et à faire vivre cet espace numérique de partage : « Avez-vous un souvenir intimement lié à un artiste, un groupe découvert aux Trans que vous souhaiteriez partager ? Nous vous invitons à raconter ce souvenir mémorable pour vous (...). Un court texte, un morceau préféré si vous le souhaitez, et nous alimenterons cet espace numérique dédié et éventuellement, si le contenu le permet, une exposition sur les Trans ! ». Cette implication des festivaliers souhaitée par l'ATM s'inscrit à nouveau dans son adresse vis-à-vis de son public, celle qui consiste en le considérer comme « partie prenante ».

Les festivals de Cannes et d'Avignon ont fait le choix d'une structuration proche en termes de médiation de leur histoire. Les onglets y renvoyant sont à chaque fois dans le menu principal situé en haut de la page Web. Le Festival de Cannes propose quatre entrées : « Rétrospective », pour naviguer dans l'histoire du festival, « L'histoire du Festival », une section très détaillée et périodisée, « La Palme d'or » (« Petite histoire de la Palme d'or » et « Secrets de fabrication ») et « Plus d'archives » qui renvoie vers d'autres institutions et indique notamment que la Cinémathèque française est chargée de la conservation et de la valorisation de ses fonds). Quant au Festival d'Avignon, deux entrées sont possibles pour connaître son histoire : la section « Histoire » construite autour de périodes et offrant la possibilité d'accéder à la biographie des directeurs ; la section « Archives » où il est possible de « naviguer » et de prendre connaissance des affiches et programmations à travers 73 éditions (si les éditions les plus éloignées dans le temps n'ont pas de photographies à disposition, tous les spectacles ont

néanmoins une fiche présentant *a minima* la distribution, la production et le lieux de représentation)²²⁹. Enfin, les festivals de Cannes et d'Avignon ont détaillé leur histoire, celle-ci étant largement rédigée, découpée autour de thématiques structurantes et illustrées. Le Festival de Cannes a ainsi fait le choix des décennies (« Années 50. Paillettes, censure et Guerre Froide » ; « Années 60. Les années Malraux », « Années 90. Le monde à l'écran », etc.) tout en conservant des dates repères, en sommes des cadres de la mémoire (« 1939. Le Festival n'aura pas lieu », « 1946. Une première édition au lendemain de la Guerre », « 1997. 50 ans de Festival »). Notons d'ailleurs que ces deux festivals ont énoncé explicitement le contexte dans lequel ils sont nés, celui de l'après-guerre.

2. Les archives pour émouvoir

Les festivals suivis durant ce travail de thèse présentent plusieurs types de documents d'archives sur leur site Internet ; un espace d'énonciation institutionnelle, où il leur appartient entièrement de choisir les éléments de leur histoire venant corroborer l'image souhaitant véhiculer d'eux-mêmes, et en résonance avec leur identité. Pour les festivals comme Avignon et Cannes, dont la genèse est liée à des événements politiques et historiques (l'après Seconde Guerre Mondiale, le mouvement de l'éducation populaire et de décentralisation théâtrale pour le Festival d'Avignon, le contre-pied à la censure subie à la Mostra de Venise pour le Festival de Cannes), ces espaces viennent reconfirmer une idéologie artistique et politique à travers une mise en récit des origines puis son développement au fil des décennies. D'autre part, au Festival de Cannes, des documents administratifs à l'instar de correspondances, de l'affiche de 1939, d'un télégramme de Louis Lumière ou encore de photographies (en noir et blanc d'abord, puis en couleur) viennent documenter ledit récit.

Au-delà de ce rôle, force est de constater que ces documents concentrent aussi un potentiel émotionnel pour des individus attachés au Festival de Cannes, et plus généralement des cinéphiles (pensons aux photos de Francis Ford Coppola ou encore Robert de Niro sur la Croisette). De même, une partie du site Internet est dédiée à la Palme d'Or : une section revient sur une sélection d'artistes dont la récompense a marqué le Festival (invention de cette Palme qui deviendra l'emblème du festival, mais aussi de la ville ; évolution de son esthétique ;

²²⁹ Cette section est précédée d'une invitation à se rendre à la Maison Jean Vilar : « Pour compléter l'information disponible sur ce site, nous vous invitons à entrer en contact avec la Maison Jean Vilar, et notamment avec l'antenne de la Bibliothèque nationale de France qui gère également la mémoire du Festival d'Avignon. Nous remercions l'ensemble de son équipe pour le versement des données de la période 1947-1998 qui vous sont proposées dans cette rubrique « Archives ».

invention de la Palme d'honneur ; première femme à recevoir ce prix, etc.), une autre sur sa fabrication (croquis ; processus artisanal pour le joaillier Cartier). Si le Festival de Cannes se singularise par une ouverture très restreinte au grand public, tout en faisant l'objet une forte médiatisation, le dévoilement du processus de fabrication de cet emblème en reconnaît la portée sociale. De même, l'enchantement n'est pas brisé : il est renforcé quand le Festival précise : « La Palme est prête. Elle quitte l'atelier suisse pour la Croisette où elle sera conservée dans un endroit tenu secret avant d'être remise au lauréat à l'issue de la cérémonie du Palmarès »²³⁰.

Au Festival d'Avignon, la partie du site consacrée à l'histoire s'ouvre sur des images, en noir et blanc, de Jean Vilar au travail dans la Cour d'honneur, avec Gérard Philipe notamment. Parmi ces photographies, il en est une d'Agnès Varda, *La tragédie du roi Richard II* en 1947 et une autre de la collection de Marc Enguerand, le final d'une représentation de *Don Juan* en 1953, qui illustrent l'esprit du Festival d'Avignon des premières heures. Nous pouvons y voir de près les costumes, les décors et les oriflammes, caractéristiques de l'esthétique du théâtre populaire. Montrer ces images et ces documents, pour Cannes comme Avignon, permet au public, non seulement de mesurer l'écart entre le passé et le présent, de même que le temps qui passe, mais aussi de le ressentir²³¹. Il est d'ailleurs intéressant de relever que la force symbolique d'une photographie ne s'appuie pas sur les mêmes ressort que l'image filmée, celle-ci tendant plutôt à rechercher une immersion du spectateur, notamment à travers le type de montage privilégié. Aussi, la mémoire a-t-elle « une relation privilégiée avec l'émotion, et du point de vue philosophique, ce n'est pas une nouveauté. La composante émotionnelle est historiquement l'une des caractéristiques du souvenir, pour les philosophes (...) la mémoire peut être traitée à partir de deux perspectives, le point de vue de son objet (de quoi se souvient-on) et le point de vue de son sujet (qui se souvient) » (Treleani, 2014 : 127).

Les archives audiovisuelles, des ressources de mises en récit des festivals, montrent que l'archive en tant que *document, texte, trace d'existence* et/ou *discours* offre un rapport augmenté et discontinu à l'expérience spectatorielle, mais aussi culturelle, celle de la forme festival. Pour le dire autrement, elles sont des (res)sources de connaissances permettant à un individu de donner un autre relief à sa pratique, l'ancrant simultanément davantage dans une pratique et dans un rapport collectifs au festival. Pour autant, leur rencontre et leur confrontation ne nécessitent pas une approche chronologique. Elles concentrent effectivement une dimension phénoménologique, reposant notamment sur la portée symbolique, les représentations et les

²³⁰ Source : festival-cannes.com/fr/69-editions/palme/secrets-de-fabrication

²³¹ Certains auteurs parlent même du « vertige de l'archive » REF.

valeurs collectives issues d'expériences plurielles et d'un certain rapport au passé. De plus, avec les archives, le temps n'est pas toujours linéaire, il est parfois fragmenté : « L'audiovisuel impose sa temporalité au spectateur : pour voir un film, il faut laisser défiler les images, du début à la fin. Le site web, au contraire, livre tout de suite les éléments qui le composent. C'est à l'utilisateur de trouver et former une continuité temporelle parmi ces éléments » (Treleani, 2014 : 38).

Ces éléments de connaissances appartiennent à des fonds et des institutions. Elles font appel à l'expérience de chaque participant ; leur portée communicationnelle et symbolique repose notamment sur le souvenir d'émotions qu'elles peuvent faire resurgir, mais aussi sur une émotion liée à un attachement. Cependant, et au-delà de ces archives officielles, il convient d'accorder de l'importance aux discours et aux traces d'existences provenant des trajectoires des publics eux-mêmes.

« Les archives occupent de plus en plus de place dans les espaces public et privé à des fins commerciales, éducatives, ludiques, commémoratives, artistiques ou à des fins de promotion institutionnelle, régionale ou nationale. Ce phénomène nous fait découvrir ou redécouvrir que les documents d'archives n'ont pas seulement le pouvoir de témoigner ou d'informer, mais aussi celui d'inspirer et d'émouvoir à partir d'une mise en scène et d'une appropriation réalisées par des gestionnaires, des artistes ou des citoyens » (Mas et Klein *in* Hiraux et Mirguet, 2013 : 22-23).

III. IMAGINER UN NOUVEAU RAPPORT AUX ARCHIVES À PARTIR DE LA PARTICIPATION DES PUBLICS

A. Faut-il repenser les archives audiovisuelles à l'aune des technologies et des traces numériques ?

Jusqu'ici, le sixième chapitre de cette thèse a été essentiellement orienté vers ce qui concerne la production et la réception de contenus audiovisuels concentrant une dimension mémorielle, dans une certaine mesure des *archives*, se rapportant à l'institution comme l'instance de sa production et/ou diffusion. Outre le dépassement d'une perception stricte ou autoritaire de l'archive que nous avons essayé de proposer, il convient en même temps d'en dépasser une vision seulement institutionnelle. Pour Pierre Bourdieu, les mécanismes sociaux d'attribution de l'autorité d'un discours émanent en effet « de l'auteur considéré comme un porte parole au sens où son autorité lui a été déléguée par une institution » (*in* Tricot, Sahut et Lemarié 2016 : 101) ; le cas échéant, le public à travers sa participation dans le temps (Ethis, Fabiani et Malinas, 2008), de même que les instances politiques faisant d'Avignon un espace de débat sur les politiques culturelles et l'actualité, et les artistes au regard de l'événement de référence que ce festival est devenu en termes de création, notamment pour le théâtre.

L'approche communicationnelle privilégiée tout au long de cette thèse trouve ainsi un écho dans une conception de l'archive comme *discours*, qui appelle dès lors à considérer d'autres énonciateurs avec la légitimité qu'ils méritent, celle-ci découlant notamment de leur participation, en l'occurrence les publics. Le troisième temps de ce chapitre place au centre de l'attention les archives personnelles à travers les participations, les écritures et les contributions des festivaliers qui constituent autant de *traces d'existence* et de *discours* sur le Festival d'Avignon. Le numérique, à nouveau, ne constitue pas une technologie de rupture quant au devenir d'*archive* des écritures et productions personnelles. La diversité des fonds publics, privés et la démarche historique en témoignent suffisamment par elles-mêmes. En outre, « l'écriture personnelle au sens large d'une expression qui laisse une trace durable correspond à des nécessités intérieures extrêmement puissantes (...). Elle accompagne les hommes et les femmes dans leur réponse au besoin vital de contenir le débordement, l'entropie ou l'excessive singularité des choses et de donner un peu de stabilité au mouvement qui les emporte nécessairement » (Hiroux, 2013 : 12). Pour autant, à l'endroit de notre objet de recherche, celui de l'expérience des publics de festivals culturels, le numérique a permis de mettre en lumière des pratiques, des modes d'écritures et de participation encore peu valorisés et exploités comme outils de recherche car « cachés », c'est-à-dire en retrait de la participation plus visible durant l'événement. Les archives, personnelles ou non, trouvent tout leur relief et potentiel social au sein d'une diversité de temporalités, parfois autres que celle de l'expérience du présent, et parfois en résonance avec celui-ci.

Nous allons à présent interroger les archives d'un autre point de vue d'énonciation en nous plaçant du côté des publics. Pour André Tricot, Gilles Sahut et Julie Lemarié il existe « deux origines possibles de l'autorité d'une source : le processus descendant de reconnaissance de l'autorité et le processus ascendant de construction de l'autorité » (Tricot, Sahut et Lemarié, 2016 : 104). Nous pouvons reconnaître le processus descendant, correspondant à la diffusion de contenus mémoriels par le Festival d'Avignon ou encore la Maison Jean Vilar. Mais nous pouvons aussi admettre un processus ascendant (à plusieurs niveaux) quant aux archives individuelles et personnelles. Scientifiquement, leur légitimité provient de la démarche communicationnelle souhaitée (*l'archive comme discours*). Socialement, elle correspond à la reconnaissance d'individus comme instances de savoir et de transmission sur le Festival d'Avignon à travers une expérience vécue dans le temps.

1. Appréhender les archives depuis les dynamiques cinéphiles

1.1. *Le savoir par l'expérience, le plaisir par le (re)connaissance*

La cinéphilie comme concept et comme posture communicationnelle offre un éclairage significatif quant aux archives produites et/ou expérimentées par les publics d'un festival de l'envergure d'Avignon (mais aussi de Cannes et de Rennes). Soulignons d'abord que pour Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, les dynamiques inhérentes à la cinéphilie se retrouvent au sein d'autres époques, à l'attention d'autres objets artistiques. La dynamique de participation, d'échange et de plaisir artistique trouve en général une réalisation dans l'expérience d'œuvres : « Dans cette explication du dynamisme que va connaître le marché de la peinture à Florence, Michaël Baxandall combine donc expérience collective (de la fonction de l'objet), plaisir personnel (pris au détail de la réalisation) et conversation publique » (Jullier et Leveratto, 2001 : 53). Plus encore, pour les auteurs de *Cinéphiles et cinéphilies. Une histoire de la qualité cinématographique*, il est « simple d'identifier les conditions d'apparition de la cinéphilie. Elles sont identiques pour toutes les formes d'amour d'une technique artistique. Elles combinent la stabilisation d'un objet technique digne d'une attention durable, la possibilité de le collectionner, la diffusion par la conversation d'un savoir, composé de noms et d'anecdotes particulièrement mémorables, renforçant l'attachement à cet objet » (Jullier et Leveratto, 2010 : 35).

La cinéphilie s'appréhende à travers une posture participante, mais surtout par une façon de cultiver un plaisir artistique dans le temps, au contact d'expériences esthétiques mais aussi de connaissances : le goût et le plaisir artistiques se cultivent dans l'expérience autant que dans l'échange. Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto désignent la conversation comme étant un lieu de la cinéphilie (Jullier et Leveratto, 2010). En outre, celle-ci ne doit pas « simplement être envisagée comme l'échange verbal rituel, au sens habituel, qui clôt le cours d'action du spectacle cinématographique. Engageant le corps de celui qui parle, elle désigne *l'activité de ritualisation des émotions* constitutive de la réception cinématographique en tant que phénomène collectif » (Jullier et Leveratto, 2010 : 27). Plus encore, et nous trouvons-là une similarité avec le public participant d'Avignon, les auteurs évoquent la « capacité à juger acquise au contact d'une technique artistique » : l'expertise se construit dans le cadre de la conversation, savante ou non. De plus, le rapport aux archives, notamment leur production et/ou diffusion par les publics, emprunte certains traits à la cinéphilie. Si la conversation est l'un des fondamentaux de la participation du public du Festival d'Avignon (Ethis, Fabiani et Malinas, 2008), force est de constater qu'elle se prolonge individuellement par des pratiques autonomes

où les spectateurs bâtissent d'eux-mêmes leur *culture* du Festival. Dans le cadre d'entretiens ou d'échanges informels, nombre de festivaliers ont confié conserver des traces matérielles renvoyant à leurs expériences spectatorielles (surtout les programmes et les feuilles de salles).

L'ouvrage de Jullier et Leveratto insiste également sur les jeux d'échelles caractéristiques de la cinéphilie. Elle est à la fois savante, quelquefois institutionnalisée, mais plus généralement ordinaire. Ces catégories ne sont pas opposables, mais donnent plutôt à voir une multitude de façons d'aimer et de cultiver un plaisir artistique dans le temps de sa carrière de spectateur. Trois grands axes de leur ouvrage permettent de mieux décrire la cinéphilie : elle est d'abord plurielle (il faudrait donc parler de *cinéphilies*, et au-delà d'une diversité dans les formes d'amour pour le cinéma, celles-ci s'appréhendent grâce à leurs contextes artistiques, sociaux, politiques ou encore technologiques) ; si la cinéphilie des *Cahiers du cinéma* tend à en générer un imaginaire savant, elle est plus généralement ordinaire ; le plaisir cinématographique est un des moteurs des pratiques cinéphiles. Enfin, la construction d'une culture cinématographique, individuelle et collective, est le terreau de la cinéphilie : elle constitue un cadre social (de la mémoire) de référence. Elle est le fruit d'un équilibre entre l'idéalisation du passé et la recherche des références (cultes) de demain : elle est une mémoire et une projection. Ce rapport cultivé et engagé vis-à-vis d'une forme artistique (qui emprunte aussi d'autres détours à l'instar de connaissances très spécifiques comme des anecdotes de tournages) ne se réduit pas seulement au cinéma, même si elle entretient avec lui un rapport particulier au regard de la diffusion des œuvres. Cette disposition au plaisir cultivé concerne aussi les festivals et d'autres formes artistiques dont le théâtre et la musique.

1.2. *Artificialia festivaliers*

Si, nous l'avons vu, une partie des festivaliers cultive un rapport savant vis-à-vis du Festival d'Avignon, à travers des lectures notamment, des spectateurs construisent d'eux-mêmes des connaissances sur cet événement à partir de ressentis, de notes personnelles ou autant d'*hypomnemata* entendus au sens foucauldien :

« Michel Foucault a montré que ces *supports de mémoire* que sont les *hypomnemata* sont la condition de *l'écriture de soi* qu'il analyse notamment à travers le discours de Sénèque sur l'écriture et la lecture, et constituent plus généralement les éléments des techniques de soi et de la *tekhnè tou biou* de l'Antiquité. Sans *hypomnemata*, l'attention profonde que les techniques de soi tentent de conquérir se disperserait dans la vanité d'un temps inconsistant »²³².

²³² Association internationale pour une politique industrielle des technologies de l'esprit, « Mnémotechnique (Hypomnemata) » : arsindustrialis.org/vocabulaire-mnemotechnique-hypomnemata

Des festivaliers ont ainsi évoqué des cahiers, des classeurs, de boîtes d'archives où sont rassemblées des traces matérielles de leurs expériences festivalières d'Avignon : le « IN » (programmes, bibles, billets) y côtoie le OFF (flyers, billets), les coupures de presses y côtoient les notes griffonnées lors du choix des spectacles ou après les avoirs vécus. Ainsi, en 2015, 59,9% des enquêtés déclaraient conserver un programme du Festival d'Avignon et 28,7% des programmes de salle. En même temps, 35,6% disaient conserver un programme du OFF et 16,4% des programmes des lieux du OFF. Enfin, 14,2% des festivaliers enquêtés ont coché l'item « Autres » (affiches, presse, etc.).

Ces accumulations volontaires d'éléments de renvoi, de rappel ou de récapitulation montrent à nouveau les ressorts de l'archive pour émouvoir. Elle peut d'autant plus concentrer cette dimension sensible lorsque le corpus personnel a vocation à être transmis. Les cinéphiles incarnent des instances, ou sont des acteurs, de transmission importants car ces spectateurs le font depuis une expertise acquise par l'expérience, autrement dit au prisme d'un savoir construit pour et par soi-même. Celui-ci compte dans leur identité individuelle et collective ; ils assurent cette transmission en même temps qu'ils la cultivent. Au reste, cela est transposable à l'endroit des festivaliers avertis accumulant une expérience dans le temps (matériellement et symboliquement) que beaucoup transmettent auprès de leurs proches.

Il est enfin possible de penser que ce qui est produit par le public dans les années 50, ce qui peut *faire archive* au sens de l'écriture de soi, diffère de ce qui est produit en 2019. La conscience de la renommée du festival dans le cours historique du monde ou, *a minima*, celui de la société, n'est pas identique. Il en va de même des technologies disponibles ; des technologies permettant de partager à grande échelle une expérience, et plus généralement une technologie qui est un dispositif en support de la mémoire (appareils photos, etc.). Force est de constater que les festivals sont progressivement devenus des espaces sociaux qui sont en même temps des espaces de mémoire sociale.

Les archives personnelles peuvent être vues comme des *artificialia* festivaliers, autrement dit autant de cabinets de curiosité qui nous informent de la façon dont l'expérience et la mémoire festivalière se déposent dans le temps et à travers quels objets. Le détour que nous avons entrepris avec la cinéphilie permet d'appréhender la mémoire par d'autres voies que celle de la communication institutionnelle ou ses dispositifs. De plus, reconnaître cette disposition à produire du savoir (social) par la pratique et l'expérience, dans le rapport aux œuvres et à une

forme culturelle, nous paraît fondamental dans la compréhension des vertus de transmission du public vers un public potentiel. Les institutions culturelles pourraient en effet investir ces écritures, ces fragments de mémoire comme autant de ressources de démocratisation culturelle (à leur endroit le cas échéant). Il en va bien sûr de même pour les photographies des amateurs du Festival qui sont partie prenante de ces *artificialia* festivaliers depuis l'essor des pratiques numériques, notamment des réseaux sociaux qui engagent à « documenter » ou « mettre en récit » son expérience culturelle.

2. Photographier le festival

2.1. Les pratiques photographiques des festivaliers en juillet

La photographie est une pratique ordinaire appartenant d'abord au cadre familial pour solenniser, puis pour créer des souvenirs autour de temps forts ou de moments de vie. Les amateurs ont par ailleurs développé des pratiques photographiques au confluent de l'ordinaire et de l'artistique (ou du documentaire). Nous l'avons vu, avec la démocratisation grandissante des écrans mobiles connectés (accessibilité technique et financière), la photographie ne nécessite plus un appareil dont la seule fonction est la prise de vue. Les *smartphones* sont l'outil faisant le lien entre un événement capturé et sa diffusion quasi immédiate. La photographie s'installe comme étant l'un des modes dominant de l'expression et de la communication. L'image (hégémonique, omniprésente ou non) n'en reste pas moins un objet de subjectivité important, donc de singularisation du récit d'une expérience.

En 2015, les spectateurs interrogés étaient 42,4% à prendre des photographies pendant leur séjour festivalier. En 2016, ils étaient et 50,5%. Quant aux thèmes de ces prises de vues, 31,9% des festivaliers de 2015 ont indiqué la ville, 29,3% les lieux et les décors avant la représentation et 22,6% les personnes les accompagnant. En 2016, cette répartition a sensiblement évolué : 38,1% ont dit photographier la ville, 35,4% les lieux et les décors avant le début du spectacle et 27,4% les accompagnants. Plus encore, si seuls 4,9% des enquêtés de 2015 admettaient photographier les scènes et décors pendant la représentation, ils étaient 7,3% à le faire en 2016. La comparaison des pratiques photographiques autour du Festival pour ces deux éditions permet de souligner deux caractéristiques de la participation en ligne du public : l'existence de *temps forts et faibles* de l'expérience, où l'expérience artistique est au cœur d'un séjour festivalier conjuguée à une dimension performative du témoignage, voire immersive, alors que la ville et les lieux sont les principaux thèmes photographiques. La scénarisation et la

mise en récit d'un parcours festivalier précèdent ainsi celle de la sociabilité (personnes accompagnantes).

2.2. Les qualités de la photographie amateur : documenter l'ordinaire et le particulier festivalier

Le numérique, et surtout la pratique des réseaux sociaux, constituent des adresses et des regards multiples sur une forme culturelle, sur un événement. L'image produite par l'amateur de festival peut dès lors devenir un vecteur de transmission, en écho avec des pratiques médiatiques et communicationnelles existantes, en témoignent les données. D'ailleurs, pour Roland Barthes, ceux qu'il désigne comme les réalistes « ne prennent pas du tout la photo pour une « copie » du réel – mais pour une émanation du *réel passé* » (Barthes, 1980 : 138). Aussi, « L'important, c'est que la photo possède une force constative, et que le constatif de la Photographie porte, non sur l'objet, mais sur le temps. D'un point de vue phénoménologique, dans la Photographie, le pouvoir d'authentification prime le pouvoir de représentation » (Barthes, 1980 : 138-139). Cette assertion de l'auteur de la *Chambre Claire* nous conforte quant à l'idée développée dans les chapitres précédents, à savoir que la photographie est un espace d'expression de soi et de son expérience. De plus, Françoise Hiraux admet à propos des archives personnelles qu'elles émanent d'une posture de l'individu vis-à-vis de groupes sociaux, et plus encore de la société. À travers elles, l'individu « se sent aussi inscrit dans un flux d'histoire » (Hiraux, 2013 : 11). Quant à leur consultation, « les archives personnelles répondent à une attente majeure, celle de saisir le dessous des cartes, voire les dessous tout court, et de savoir enfin, pour certains moments cruciaux, quel qu'en soit le niveau, ce qui s'est réellement passé » (Servais in Hiraux et Mirguet, 2013 : 50).

Les photographies des publics constituent autant de regards sur le Festival d'Avignon qui gagneraient à être valorisées pour leurs qualités mémorielles de même que leurs qualités de transmission d'une pratique, plus que d'une institution (même si elles ne donnent pas seulement à voir les *temps forts*). Comme il n'est pas possible de valoriser l'idée de « tous journalistes » ou « tous photographes » (Gunther, 2015) avec l'avènement des outils et réseaux numériques, il n'est somme toute pas possible de décréter que tous les festivaliers participants actifs sur Internet sont tous « auteurs » ou « garants » de la transmission du Festival :

« Contrairement au slogan des années 2000, la transition numérique n'a pas transformé tout un chacun en photographe. Mais elle a étendu comme jamais auparavant les usages de l'enregistrement visuel, grâce à son intégration au sein des outils de communication, et a promu une autonomisation sans précédant des pratiques culturelles. Plus encore, elle a modifié l'accessibilité et l'appropriabilité des images » (Gunthert, 2015 : 14-15).

Nous avons déjà envisagé les pratiques mémorielles en ligne dans le cinquième chapitre à travers des registres photographiques et l'intericonicité. Ici, il s'agit de reconnaître le potentiel de transmission d'images non institutionnelles. Aussi, il convient repenser à nouveaux frais les *archives* (audiovisuelles ou non) dans leur globalité et dans leur pluralité (notamment de récepteurs) comme des ressources de démocratisation culturelle à investir, au contact de pratiques numériques, médiatiques et culturelles désormais ancrées. Plus encore, conjuguées au numérique et ses réseaux, ces images peuvent exister et être vectrices de significations et d'adresses dans une diversité de temporalités sociales.

B. (Re)penser la mémoire et les archives comme des objets sociaux de démocratisation culturelle

Des actions culturelles adossées au numérique de la part d'institutions comme Avignon et Rennes montrent que de nouvelles formes sont possibles, et peuvent être imaginées à travers un regard autre que celui de l'institution. La Web-TV du Festival d'Avignon et ses Jeunes Reporters Culture est un exemple d'action construite sur la volonté de dépasser une double fracture, à la fois sociale et numérique et œuvrer à une « désinclusion culturelle par le numérique » dans les termes du projet de la FabricA Numérique. Les élèves qui y sont investis portent une responsabilité éditoriale et critique, au sein de plusieurs temporalités de la forme festival, et en font une expérience globale : la rencontre, la pratique spectatorielle et artistique. Quant à l'Association des Trans Musicales de Rennes, à travers le dispositif Mémoires de Trans, celle-ci fait confiance à son public et s'en remet aux festivaliers pour transmettre et partager sa mémoire dans le présent.

Ces deux exemples se caractérisent par un déplacement : celui du regard institutionnel vers celui de l'expérience des publics. Certes, l'institution est bien porteuse du projet : elle s'attache à procurer un cadre, des moyens, mais ne génère pas de discours supplémentaire. Il appartient ici à des festivaliers, par leur participation, de donner sens à une expérience collective par le truchement d'un récit de ce qui leur semble significatif d'un festival, et plus encore mémorable. Revenant sur du vécu, donc du passé, les médiations à l'œuvre, les récits, dispositifs et divers contenus éditorialisés sont aussi tournées vers l'avenir.

1. Créer un espace numérique symbolisant

1.1. Des espaces numériques dédiés à la culture

Avec la généralisation progressive du numérique au sein des pratiques quotidiennes s'est posée la question de la fracture numérique, en réponse à l'image de la fracture sociale. Avec la généralisation d'Internet s'est donc aussi posée la question de l'exclusion de celles et ceux n'ayant pas accès (géographiquement notamment) et de sa maîtrise par les individus ne parvenant pas à les intégrer à leurs pratiques ordinaires (médiatiques, administratives, culturelles, etc.). Le numérique, ses outils et ses réseaux, portent pour de nombreux acteurs sociaux (scientifiques, politiques, culturels ou associatifs) des promesses en termes d'éducation, d'accès aux savoirs ou encore d'autonomie. Milhad Doueïhi parle ainsi de « compétence numérique » alors qu'une technologie s'insère dans l'ordinaire : « la culture numérique exige des formes nouvelles et toujours changeantes de savoir-lire, de savoir faire – une *compétence numérique*. Cette compétence est loin de se limiter au simple maniement des outils disponibles, à l'heureux usage des multiples possibilités qui s'offrent aux utilisateurs d'aujourd'hui. Comme le savoir-lire de la culture imprimée, elle est dense et complexe » (Doueïhi, 2011 : 37).

Le développement et l'implantation de projets ayant pour support ces technologies au sein d'espaces sociaux ou géographiques en retrait des lieux où ils sont conventionnellement présents et intégrés (milieu carcéral, milieu hospitalier, zones rurales) ou construit sur la promesse d'une décentralisation par le numérique (la Micro-Folie)²³³ sont autant d'exemples du potentiel d'ouverture et d'accès à d'autres connaissances, pratiques, contenus et communautés d'esprit par le numérique, voire de resynchronisation d'individus en décalage avec les autres groupes sociaux pour des raisons qu'ils ne peuvent pas entièrement maîtriser.

Diverses études en sciences sociales reconnaissent ainsi un potentiel d'éducation ou de démocratisation des savoirs (Bonfils, 2016), mais aussi de la culture (Malinas, 2014), en fonction de l'investissement qui est fait du numérique et des modes d'utilisation imaginés et proposés pour les publics. Cependant, à l'heure d'une saturation des flux d'informations et d'images générées, partagées et commentées sur Internet, la création d'espaces lisibles, complémentaires de l'existant, semble nécessaire afin d'assurer une meilleure diffusion/réception de contenus

²³³ La Micro-Folie est un projet impulsé par la réunion d'acteurs culturels nationaux qui consiste en la création d'un musée numérique. Le projet s'adapte néanmoins à la spécificité et aux besoins des territoires où ils sont déployés. D'autres activités peuvent venir compléter cette initiative à l'instar de *Fab Lab*, d'ateliers autour du numérique et des espaces de sociabilité. Le Festival d'Avignon y a participé du 8 novembre au 2 décembre 2017 à la FabricA. Source : lavillette.com/page/micro-folies-de-la-villette_a139/1

ayant effectivement un potentiel de dialogue et de transmission avec des publics moins avertis d'un événement culturel (bien qu'il soit nécessaire de créer des médiations vers ces espaces).

Nous pouvons prendre ici l'exemple de Culturebox. Il s'agit du pendant numérique des chaînes du service public de France Télévisions. Lucie Alexis, chercheuse en SIC, le définit comme un portail car une éditorialisation y est manifeste ; celle-ci « répond à une logique de l'offre qui se manifeste par la mise en œuvre d'une ligne éditoriale définie en amont » (Alexis, 2019 : 167) qui le distingue notamment d'une plateforme. Ce portail diffuse exclusivement des contenus à caractère culturel, le plus souvent en lien avec des institutions et des événements nationaux et européens. Ces vidéos (captations, magazines, interviews) sont « délinéarisées » et reposent « sur la programmation continue » en vue de « compléter les services d'édition des chaînes linéaires dans le cadre d'une offre multimédiatique » (Alexis, 2019 : 162). Culturebox ne fait pas qu'agréger des contenus audiovisuels, le portail en propose également une mise à disposition suivant des conditions temporelles, qui participent à l'ancrage de ces contenus dans leur actualité culturelle, en proposant d'une certaine manière une synchronisation avec la saison théâtrale ou avec les festivals pour celles et ceux n'y participant pas *in situ* :

« La mise en évidence des logiques de l'architecte de l'écran d'accueil de Culturebox, ainsi que l'observation du portail, va désormais nous permettre de relever différentes formes d'accessibilité à la culture et une structuration autour de marqueurs temporels : le contenu principal se situe toujours au centre, à quoi s'ajoute un système de marges autour d'une signalétique particulière, indiquant le degré d'actualité des événements couverts, comme un lien « Dans l'actu » ou les bannières « Live » et « À revoir », ou encore la bannière « Archives » avec les descripteurs des années au bas de l'écran d'accueil.

Alors que la représentation scénique et la grille télévisuelle dépendent d'une programmation, Culturebox réenvisage ces temporalités liées à l'agenda culturel et médiatique. Les formes d'accessibilité à la culture sur Culturebox évoluent autour de : contenus disponibles en live, qui rappellent le rendez-vous télévisuel ; de contenus informatifs, liés à une actualité culturelle, et d'autres relevant de la critique ; et des contenus sous forme de culture archivée » (Alexis, 2019 : 173).

Lucie Alexis utilise le terme de « rendez-vous » en écho au « rendez-vous télévisuel » lorsqu'il advient des *live*. Ceux-ci permettent en effet de vivre un spectacle à distance, mais éventuellement de le revivre aussi, voire de le partager. Comme le rappelle la chercheuse, la ligne éditoriale de Culturebox doit également répondre aux missions de service public qui incombent à son institution de référence, France Télévisions, en devant rendre accessible la culture au plus grand nombre. Si les spectacles sont rarement diffusés à l'heure de grande écoute à la télévision, force est de constater que :

« (...) la flexibilité des nouveaux écrans est l'occasion d'exposer une large palette d'œuvres qui ne sont pas diffusées ou pas diffusables pour des raisons techniques à l'antenne. Par exemple, l'opéra *Einstein on the Beach* (2014) aurait été particulièrement difficile à programmer sur les antennes linéaires à cause de sa durée de 3 h 43 min.

Par ailleurs, Culturebox permet au téléspectateur de s'affranchir des grilles de programmes imposées par le « modèle de flot » caractérisant traditionnellement la télévision. Il peut composer son propre menu culturel. L'idée de rendez-vous télévisuel n'en est pas moins réinterprétée. En effet, une rhétorique du direct est effective, notamment à l'approche de la diffusion d'un spectacle capté en direct et diffusé en streaming live » (Alexis, 2019 : 174).

Arte Concert fonctionne sur un modèle comparable. Néanmoins, la chaîne se concentre davantage sur les événements ayant un lien avec la musique, quelque soit le genre (musiques actuelles, électroniques, rock, pop, jazz, musique classique et opéra). Les festivals sont fortement représentés dans les contenus en ligne sur le portail (Trans Musicales de Rennes, Vieilles Charrues, Hellfest, Festival International d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, etc.), de même que les concerts en lien avec des institutions dont la programmation est articulée autour de la musique (Gaité Lyrique, Opéra de Paris). En outre, cette plateforme de la chaîne franco-allemande Arte est partenaire de nombreux opéras à travers l'Europe. Des contenus relatifs au Festival d'Avignon y sont présents, mais restent moins nombreux en comparaison avec France Télévisions, au regard de la ligne éditoriale de l'une et l'autre de ces institutions audiovisuelles.

Ces deux portails numériques, adossés à des institutions de l'audiovisuel public, montrent qu'il est possible de délimiter des espaces entièrement consacrés à la culture et que ces derniers rencontrent une audience significative. Pour autant, leur démarche est avant tout celle de la production, de la programmation et de la mise en accessibilité des œuvres, avec une éditorialisation certes conséquente, mais qui ne constitue pas entièrement un projet de démocratisation culturelle, le propos n'est d'ailleurs pas défini ainsi. Compte-tenu de la qualité de ces productions, et en vue de s'inscrire dans la continuité de cette mise en visibilité des œuvres à travers l'audiovisuel, les institutions culturelles et médiatiques pourraient imaginer de nouvelles façons d'enrichir l'existant pour en proposer une autre fonction communicationnelle, avec des partenaires et institutions pouvant les faire vivre au sein d'espaces sociaux qui en sont aujourd'hui éloignés. Les nombreux contenus audiovisuels (captations, reportages, interviews d'artistes) peuvent devenir des objets de transmission, voire de mémoire de la création contemporaine, à travers un environnement numérique propice à la réception d'expériences culturelles et de savoirs.

1.2. Dépasser l'autorité des archives

Dans leur acception restrictive, les archives, nous l'avons vu, concentrent une certaine autorité et distance vis-à-vis de celles et ceux qui n'en sont pas professionnels ou spécialistes. L'archive est investie d'une valeur sociale renvoyant notamment au savoir, à la légitimité ; elle

est une ressource qu'un individu va consulter lorsqu'il ou elle en a effectivement besoin. Néanmoins, l'inscription des archives dans des pratiques médiatiques ordinaires (pensons par exemples aux contenus de l'Ina.fr sur les réseaux sociaux), de même que la remédiation et la ré-éditorialisation de contenus du passé par des institutions culturelles, et plus encore leur production/réception positive par les publics en ligne, constituent une nouvelle entrée quant à la pratique de ces documents (audiovisuels). Aussi, faisons-nous le choix d'agrandir ici le périmètre de ce constat à partir d'une vision élargie des archives audiovisuelles – c'est-à-dire dans leur dimension discursive, communicationnelle et symbolique – afin de les considérer comme des outils à part entière de la démocratisation culturelle (si tant est qu'elles soient intégrées à une réflexion globale dans un projet artistique et culturel, en lien avec un territoire, ses publics et ses spécificités).

Le dépassement d'une vision restrictive de l'archive comme document passe également à travers l'accord de légitimité à de nouveaux contenus et objets d'expériences. Il conviendrait selon nous de considérer autant les contenus institutionnels que ceux produits par les publics, quelque soit leur expérience par vécu du Festival d'Avignon (sans relativisme entre l'une et l'autre de ces ressources). Les archives personnelles concentrent en effet une valeur empirique et performative, ne répondant de surcroît pas à une ligne éditoriale. Aussi, ces archives personnelles sont-elles autant de discours et regards sur le Festival d'Avignon qui permettraient non pas de le désacraliser, mais plutôt de déconcentrer un imaginaire excluant, voire auto-excluant, pouvant lui être conféré. En effet, et de façon générale, « les archives personnelles répondent à une attente majeure, celle de saisir le dessous des cartes, voire les dessous tout court, et de savoir enfin, pour certains moments cruciaux, quel qu'en soit le niveau, ce qui s'est réellement passé » (Servais *in* Hiraux et Mirguet, 2013 : 50). Pour Arlette Farge, la lecture de l'archive :

« (...) provoque d'emblée un effet de réel qu'aucun imprimé, si méconnu soit-il, ne peut susciter. L'imprimé est un texte, intentionnellement livré au public. Il est organisé pour être lu et compris de nombreuses personnes ; il cherche à annoncer et créer une pensée, à modifier un état de choses par la mise en place d'une histoire ou d'une réflexion (...). Masqué ou non, il est chargé d'intention ; la plus simple et la plus évidente étant celle d'être lue par les autres » (Farge, 1989 : 11-12).

Dès lors, un travail d'éditorialisation est à imaginer autour des archives personnelles et d'autres types de documents qui n'émargent pas à ce qu'Arlette Farge désigne en négatif, en l'occurrence des « imprimés ». Pour autant, ces documents gagneraient à être articulés et mis au contact d'archives institutionnelles, dans un propos de démocratisation culturelle, mais aussi de construction d'une mémoire sociale dans un enrichissement mutuel des discours. Il ne s'agit pas

d'exclure ou de privilégier ces deux catégories de documents, mais d'insister sur les richesses de l'un et l'autre. Partant du cas des cultures populaires dans un contexte historique spécifique, l'auteur de l'essai *Le goût de l'archive* admet de surcroît que « la richesse de l'archive » est de ne pas « rester à la description du social » et de « comprendre comment une population se pense elle-même et produit constamment de l'intelligence et de l'intelligible à la recherche d'un sens qu'elle découvre et fabrique au fur et à mesure des situations qu'elle vit » (Farge, 1989 : 123). Le site *Mémoires de Trans* est ainsi un exemple propédeutique de démarches qui gagneraient à être développées comme un type d'adresse aux publics. En outre, l'ATM fait appel aux souvenirs des festivaliers dans son espace de communication institutionnel ; le propos des *Trans* étant adossé à l'idée du public comme partie prenante, dans un souci d'utilité sociale, nous voyons ici comment l'expérience des publics est partie prenante d'une mémoire collective en construction et en transmission.

Pour autant, et de façon générale et applicative, l'usage pouvant être fait des archives personnelles requiert un travail préalable de recherche et de préparation à la médiation. François Hiraux admet en effet que la « mutation conceptuelle qui accompagne l'entrée d'une trace personnelle dans une structure qui n'est pas celle que son producteur lui avait d'abord ménagée implique une perte qui interroge le rapport à la parole et au témoignage autobiographique en dehors de l'intimité de confiance et lorsque le récit se fait document au profit de tiers imprécisés et par le truchement de médiateurs » (Hiraux, 2013 : 19). Arlette Farge en distingue quant à elle plusieurs niveaux, entre une archive qui n'avait aucune ambition d'être mise au jour et des documents qui s'apparentent à des archives personnelles dans le sens où la « découverte d'une autobiographie ou d'un journal intime peut créer des effets comparables, dira-t-on, mais la différence reste grande. Le carnet le plus intime qui soit, délaissé dans un coin de grenier puis retrouvé quelques siècles plus tard, suggère malgré tout que celui qui l'a écrit cherchait plus ou moins à être découvert et estimait que les événements de sa vie nécessitaient une mise en texte » (Farge, 1989 : 15-16). Plus généralement, l'archive personnelle ne doit pas être détournée dans une perspective de consommation, qui serait un déclasserment et entraînerait une perte de son essence (Hiraux, 2013) ; elle doit plutôt rendre saillante son appartenance à une *culture*, entendue ici dans l'acception tripartite de Jean-Claude Passeron.

Un questionnement méthodologique autour de ces archives personnelles s'ouvre alors : faut-il se saisir d'une matière existante et/ou mettre en œuvre une approche participative qui comporte ses propres biais ? Quoiqu'il en soit, il convient d'accorder une valeur

communicationnelle et symbolique aux différents types de discours sur le Festival d'Avignon, à la fois des éléments de connaissances et des fragments d'expérience vécue. Leur reconnaître ces valeurs (et leur authenticité) permet de mieux percevoir en quoi leur emploi et leur mise en visibilité sont riches en termes d'utilité à l'endroit des autres spectateurs, et plus encore des publics potentiels ou éloignés.

2. Des ressources et des temporalités

2.1. Les archives comme technologies mémorielles au service d'apprentissages

Ce qu'Arlette Farge désigne en tant qu'historienne par l'expression le « goût de l'archive », se transpose d'une certaine façon sur la période contemporaine, et peut répondre à un besoin de mise en sens d'un présent complexe à l'aune du passé. Les usages des archives audiovisuelles sur le terrain qui est le nôtre dépassent la seule perspective de récapitulation pour éclairer des trajectoires spectatorielles présentes et futures. Proposer de nouveaux rapports aux contenus mémoriels sur le Festival d'Avignon ne serait pas en rupture avec les pratiques numériques observables ces dernières années sur le terrain, et plus généralement sur le terrain festivalier tel que nous avons pu le pratiquer à Rennes, Cannes et Lyon. Comme le souligne la sociologue Christine Détéz, « les conditions de consommations se métamorphosent, et notamment la frontière entre public et privé, pratiques solitaires et pratiques collectives » (Détéz, 2014 : 153). En même temps, s'opposant « au « modèle de flot » (Miège, 2017) caractérisant la diffusion télévisuelle traditionnelle fonctionnant sur un principe de programmation linéaire, le portail numérique présente des caractéristiques favorisant une forme d'individualisation des pratiques (Miège, 2017), en raison d'une réception sur des terminaux individuels » (Alexis, 2019 : 170). En effet, comme nous l'avons vu avec le cas des pratiques spectatorielles des captations de spectacles, le numérique s'intègre à une diversité de pratiques culturelles et appartient à l'ensemble des pratiques festivières, qui se définissent et s'observent au sein de plusieurs temporalités.

La proximité entre une institution et un public, idéalisée avec le numérique à l'aune de la généralisation ces dix dernières années des réseaux sociaux comme outils de communication, avait permis de renouveler, pour de nombreuses institutions culturelles, une volonté de construire une adresse plus directe, voire de s'adresser à des publics potentiels et de faire changer les représentations sociales autour du théâtre, de l'opéra ou encore des musées. Force

est de constater que des projets numériques ont œuvré dans la bonne voie²³⁴. Il conviendrait dès lors d'en imaginer une continuité, de même qu'une mise en pratique ludique et signifiante des archives (audiovisuelles), à travers leur potentiel discursif, immersif et performatif, dans une perspective de démocratisation, de transmission, d'appropriation d'une expérience et d'une mémoire artistique et sociale par les publics. Toutefois, comme le rappellent à juste titre Luc Massou et les co-auteurs de l'introduction de l'ouvrage *Numérique et éducation*, « les dispositifs ne doivent pas être totalement figés et conçus à l'avance, ils doivent permettre à l'apprenant de développer une certaine autonomie (Massou, 2010) » (Bonfils, Dumas et Massou, 2016 : 10). Plus encore, dans son entreprise sémiologique d'analyse des archives au contact des technologies numériques, Matteo Treleani reconnaît la relation fondamentale entre un document et son support. Pour lui :

« Travailler sur les spécificités techniques du support de la mémoire sert à comprendre comment cette dernière peut être également façonnée par la technique. Dans ce type d'approches, il y a ce qu'on pourrait appeler une *sémiotisation de la technique*. La technique « fait » sens, autrement dit, puisqu'elle façonne le sens. La théorie du support de Goody a bien mis en évidence comment l'écriture, par exemple, travaille la pensée et ses différences par rapport à d'autres formes de pensée » (Treleani, 2017 : 68).

Par le truchement d'outils numériques répondant à une situation empirique, de nouvelles possibilités se dessinent en termes d'invention ou de réinvention de dispositifs de transmission d'expériences et de connaissances, qu'ils aient ou non une portée énoncée comme éducative. Philippe Bonfils, chercheur en SIC à l'UFR d'Ingémédia de Toulon, propose les notions « d'éducation formelle » et « d'éducation informelle », concentrant elles-mêmes des enjeux en termes d'interactions. Si cette distinction relève d'abord à l'opposition *académique et non académique* (Bonfils, Dumas et Massou, 2016 : 9), elle met plus encore en jeu plusieurs tensions entre concepts : présentiel et distance, sphère privée et sphère professionnelle, individuel et collaboratif (Bonfils, Dumas et Massou, 2016 : 10). Ainsi, les chercheurs dirigeant l'ouvrage *Numérique et éducation. Dispositifs, jeux, enjeux, hors jeux* admettent-ils l'existence d'une « frontière de plus en plus poreuse et mouvante, en fonction des usages du numérique, entre éducation formelle dans les institutions éducatives, et éducation non formelle en dehors de ces institutions » (Bonfils, Dumas et Massou., 2016 : 9). De façon générale, l'audiovisuel et le numérique sont des matériaux et des médias se prêtant aux démarches ludiques, pouvant être enrichis par divers procédés de ré-éditorialisation, travaillant à l'immersion des publics ou à de

²³⁴ Pensons par exemple au projet de la Web-TV du Festival d'Avignon ou encore la Troisième scène de l'Opéra de Paris (« Après le Palais Garnier en 1875 et l'Opéra Bastille en 1989, c'est sur ces terres-là, celles du digital, que l'Opéra national de Paris a décidé de bâtir sa 3e Scène. Dans ce nouvel espace, l'Opéra national de Paris veut poursuivre le dialogue avec son public et trouver de nouveaux interlocuteurs. Les spectateurs de la 3e Scène habitent l'ensemble du globe, parlent toutes les langues, aiment l'art sous toutes ses formes ». Source : operadeparis.fr/3e-scene/manifeste).

nouvelles formes d'implication, voire d'engagement. En effet, parmi ses différentes caractéristiques, le ludique s'appuie d'abord sur l'idée de l'apprentissage par la déconstruction des objets (Roth, 2017).

Les archives audiovisuelles, institutionnelles ou issues de la participation des publics, une fois éditorialisées pertinemment en fonction du projet culturel, et mises en dispositif, peuvent ainsi contribuer à un double apprentissage : celui de la mémoire d'un passé avec lequel les publics du présent ont un lien, même faible, en participant au Festival ; celui des modalités même de lecture de ces images du passé et de la mémoire collective. Jacques Guyot et Thierry Roland admettent ainsi que :

« (...) l'accès libre aux archives audiovisuelles n'est pas qu'une simple vue de l'esprit ou une lubie. La numérisation des fonds donne une réalité à ce projet. Cela implique également que le système éducatif prenne en compte la formation des individus au décryptage des images. Dans les formations universitaires spécialisées, l'évolution suit son cours, comme le souligne François Jost, quand il parle d'écrire l'histoire culturelle avec des archives télévisuelles : *Les sciences de l'info-com se sont trop longtemps cantonnées dans l'actualité. Il est temps de leur redonner une dimension historique. Surtout si l'on veut qu'elles jouent un rôle dans l'éducation du citoyen* » (Guyot et Rolland, 2011 : 105).

Il convient dès lors d'accorder une attention redoublée aux possibilités que le numérique est à-même d'offrir selon la manière dont il est pensé, et non pas à partir d'imitations mutuelles. Pour le dire autrement, le numérique tend en effet à être utilisé de manière semblable entre les institutions et révèle finalement peu leurs spécificités (cela relève par exemple de stratégies de communication, une faible éditorialisation sur les réseaux sociaux, etc.). Aussi, et à l'image de l'écriture comme « technologie intellectuelle » qu'entreprend de décrire Jack Goody dans *La raison graphique*, c'est-à-dire une technologie permettant de fixer des idées, des savoirs, de construire et accumuler de la connaissance, les textes, photos ou vidéos (institutionnelles ou amateurs) ne sont-ils pas des *technologies mémorielles* ? Le numérique n'affaiblit pas l'échange, la qualité et la structure du souvenir mais le soutient, le réactualise avec ces images qui permettent à l'individu de reconstruire et compléter une partie de la représentation bien qu'elles ne donnent pas une vision élargie que le récit peut retranscrire (cadre, contexte, ambiance). Plus encore, un réinvestissement signifiant des contenus à caractère mémoriel et des archives est à-même d'ancrer plus fortement un projet artistique dans le présent. Finalement, la pratique institutionnelle du numérique nécessite à la genèse de son utilisation une idéologie pour que son déploiement soit au service d'un propos culturel. Le numérique ne doit alors pas uniquement être investi dans un fonctionnement basé sur le flux. Les contenus proposés doivent pour certains se déposer de manière profonde afin que les publics, dans le temps de leurs vies et de

leurs différentes expériences artistiques et culturelles, puissent avoir un rapport augmenté à leur propre carrière de spectateur.

Au regard de la spécificité de la « géographie de l'environnement numérique » (Doueïhi, 2011 : 103), ses dispositifs, une fois pensés et déployés, investis et connectés, sont en capacité de participer à la formation de liens avec des espaces sociaux ou des publics en situation d'empêchement, d'éloignement ou d'assignation. C'est à présent cet espace social que nous allons confronter à cette idée, dans la continuité du quatrième chapitre de cette thèse qui a fait dialoguer temps festivalier et temps carcéral pour faire ressortir les qualités sociales du temps caractéristique de la forme culturelle qu'est un festival.

2.2. *Les contenus audiovisuels comme outils de synchronisation avec les publics éloignés*

Repenser de ce qui *fait archive* car trace et discours sur le Festival d'Avignon, ou sur un festival, et le réinvestir dans un dispositif numérique éditorialisé à dessein constituerait une adresse aux publics pour enrichir l'existant, voire démocratiser autrement l'événement auprès de celles et ceux qui ne le connaîtraient pas encore. Cela peut notamment être envisagé à partir de diverses sources d'énonciations (institution et public) ; autant de regards sur une expérience culturelle dans le temps, à la fois individuel et collectif. Nous l'avons vu, avec *Mémoires de Trans*, l'ATM propose une vision de ce type d'adresse au sein de son projet culturel où la relation aux publics est une composante structurante, au même titre que celle auprès des artistes.

Aussi, un dispositif numérique basé sur ce qui *fait archive*, éditorialisé pertinemment, est-il à-même de rencontrer une audience plus large que le public d'ores et déjà acquis, voire fidèle. Si le mouvement de la démocratisation culturelle et la politique d'Éducation Artistique et Culturelle sont des dynamiques de fond, s'inscrivant dans la durée, se spécifiant pour chaque territoire et pour chaque forme artistique, force est de constater que des zones d'ombres subsistent à diverses échelles. Dans une période de l'histoire sociale où les technologies et outils audiovisuels et connectés sont en plein essor, généralisation et expérimentation, il conviendrait d'inventer un dispositif numérique artistique et culturel ambitieux et innovant, pensé au-delà du seul « acheminement des œuvres » (Passeron, 1991) ou du prolongement d'une pratique déjà existante, voire d'une disposition à prendre des risques esthétiques acquise. Un dispositif de ce type trouverait du sens auprès d'individus éloignés, par contraintes ou assignations sociales, des expériences esthétiques et culturelles, voire de la possibilité d'être membre d'un public. Centres

pénitentiaires, hôpitaux, foyers de jeunes travailleurs, centres d'accueil et autres structures sociales pourraient dès lors être des lieux où les institutions interviendraient avec ces dispositifs numériques. Il ne s'agit en aucun cas de réduire l'action culturelle au seul fait de proposer d'assister à une représentation, mais de faire l'expérience de l'événement à travers ces outils, en relation avec une personne de l'institution, autrement dit de faire public autrement.

Les lieux que nous avons désignés ci-avant sont pour beaucoup des espaces régis par des assignations qui ne sont pas aisément dépassables, de même que par une désynchronisation avec le reste du corps social, c'est-à-dire que les individus sont dans une certaine mesure en marge des temporalités vécues dans la société, voire en dehors d'un temps social²³⁵. Nous l'avons vu avec l'étude du temps carcéral, essentiellement tourné vers la peine et la sécurisation (bien que des efforts d'humanisation et de reconnaissance de la prévention de la récidive soient désormais plus reconnus et soutenus). De par la privation de liberté, les possibilités de propositions et de participation à des activités pouvant soutenir une émancipation se réduisent et doivent se conformer à une organisation définie par une administration extérieure. Cette désynchronisation est également observable dans les institutions de santé où le temps des patients s'organise autour d'un parcours de soin et de la visite des équipes médicales et où, de fait, les déplacements les plus simples sont parfois difficiles²³⁶. Enfin, il en va de même dans les divers foyers qui interviennent à l'endroit d'un préjudice à réparer pour des individus (économique par exemple) : les situations de pauvreté engendrent des assignations laissant peu de temps à l'émancipation par l'expérience des arts, et à la recherche d'une autonomie culturelle.

Ces initiatives pourraient en cela allier plusieurs temporalités : le passé de l'institution et du festival, ses *temps forts* en partageant l'expérience à distance *via* les captations, mais aussi les *temps faibles* en conjuguant présence *in situ* du festival dans ces lieux et une présence par le numérique. Il ne s'agirait pas de faire un festival à distance, pas plus que de résumer un projet culturel et une relation aux publics éloignés par le seul apport de contenus numériques et d'écrans. Il s'agirait plutôt d'expérimenter de nouvelles façons de donner plus de sens à une technologie sociale, en allant au bout de l'idée d'inclusion qui lui est prêtée, mais aussi de

²³⁵ Ces espaces tendent de surcroît à produire un étiquetage venant renforcer une assignation et contraindre une émancipation (détenu, malade, pauvreté). Dans le cas des institutions de santé, « Le médecin, et au-delà de l'individualité du praticien, l'institution médicale, devient en effet une instance de pouvoir chargée d'assigner (...) une identité au patient » (Détrez, 2002 : 179). Plus généralement, Michel Foucault avait montré dans plusieurs de ses recherches en quoi certains rapports sociaux au corps pouvaient être un rapport de pouvoir.

²³⁶ Dans un autre contexte historique et sociétal, Erving Goffman avait décrit cette désaffiliation avec le corps social au sein des institutions totalitaires dans *Asiles, étude de la condition sociale des malades mentaux* (1968).

synchronisation, de communauté (même diffuse) et d'accès à des connaissances et des expériences artistiques. À nouveau, et l'institutionnalisation étudiée dans le premier chapitre l'a montré, ce n'est pas seulement par la rupture que se construisent les institutions et que s'ancrent des pratiques. Aussi, de tels dispositifs numériques doivent-ils s'inventer en réponse et en lien avec l'existant, pensons à la diversité de cadres d'action ministériels que sont les programmes « Culture-Justice », « Culture, Santé, Handicap et Dépendance » ou encore « Culture et Lien Social », des projets mis en place entre plusieurs ministères et des institutions en vue de développer l'accès à la culture dans des espaces sociaux en retrait, où les individus font face à une assignation les empêchant d'avoir accès aux mêmes possibilités en termes de pratiques culturelles. À travers cette proposition applicative, nous voyons comment les festivals nous font réfléchir à l'innovation culturelle à partir des spécificités de leur forme, de leurs temporalités, mais également par le truchement des pratiques et des dynamiques mémorielles de leurs publics. À travers leur ancrage territorial, les festivals sont aussi des espaces d'expérimentation de projets d'Éducation Artistique et Culturelle innovants pouvant autant s'adresser à des festivaliers qu'à des publics potentiels, voire éloignés.

Ces questionnements sur la mémoire et les archives, audiovisuelles ou non, en génèrent pour nous de nouveaux sur le numérique dans une période de généralisation de ses usages. En effet, d'après les chiffres du Ministère de la Culture, en 2017, en France « comme ailleurs, les accès à la culture se font désormais de plus en plus par l'intermédiaire des écrans connectés : en 2013, les deux tiers des Français ont utilisé Internet à des fins culturelles (information, achat de produits culturels, lecture d'articles relatifs à la culture...) » (Ministère de la Culture : 2017 : 111). À travers les diverses études conduites par le Département des Études du Ministère de la Culture et de la Communication, force est de constater que les écrans et les technologies connectées offrent des points d'entrée de plus en plus partagés vis-à-vis de contenus et propositions culturelles. Néanmoins, si le numérique vient éclairer de nouvelles pratiques, il ne faut pas se contenter du numérique comme seule réponse à une politique culturelle. Porteur de promesses d'accessibilité et d'immédiateté, il reste néanmoins un outil auquel il faut donner du sens. En tant que « technologie intellectuelle » et mémorielle, celui-ci devrait être au service de la connaissance, de sa production et de son partage, donnant d'autant plus de relief à ses potentialités d'ouverture, d'accès et de dépassement de frontières géographiques, temporelles ou sociales. Enfin, en (re)plaçant au cœur de projets numériques la connaissance et l'expérience, une nouvelle dynamique serait insufflée à l'endroit de la mémoire collective à laquelle nous pourrions contribuer d'une nouvelle manière, et que nous pourrions partager avec d'autres

publics. En effet, le numérique peut être l'un des outils de la démocratisation culturelle à partir de la question de l'accès, à condition qu'il soit mobilisé dans un réseau de valeurs et de significations. Le numérique permettrait, dans une certaine mesure, une synchronisation avec des individus éloignés de la culture (prison, hôpital, zones géographiquement éloignées, etc.) qui pourraient dès lors vivre ces temps forts qui comptent à l'échelle collective. Les festivals offrent des conditions exceptionnelles de représentation, mais aussi des dispositifs presque impossibles dans d'autres configurations. Ils permettent d'innover à plusieurs niveaux : artistiquement, par la programmation, mais aussi politiquement dans la manière de construire une relation avec un public dans le temps, de dépasser son seul cadre événementiel et devenir une institution de la culture à part entière. Dans une contribution de 2003, Emmanuel Ethis le soulignait le potentiel de démocratisation culturelle inhérent à la forme festival, alors que le numérique n'était pas encore entré dans les pratiques ordinaires :

« 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 » (Ethis, 2003 : 194).

Pour résumer, cette partie conclusive est une invitation à penser à nouveaux frais le potentiel de resynchronisation et ré-inclusion des individus par l'art et la culture conjugués au numérique, et plus encore par la participation à un événement générant une dynamique de rassemblement, voire de communauté, à travers l'alternance de *temps forts*, ceux des expériences artistiques, et de *temps faibles* imprégnés de cette même dynamique, malgré un éloignement. La notion de *temps social*, conjuguée à celle de synchronisation, encourage à ouvrir la focale de la sociologie des publics de la culture pour considérer d'autres espaces sociaux. De même, ce qui fait *archive* – traces et discours – sont autant des technologies mémorielles que des technologies sociales à travers la diversité d'expériences qu'elles convoquent et les différentes temporalités qu'elles concentrent, individuelles et collectives, pouvant être mobilisées comme des adresses provenant des différentes formes de vécu et de réception pour servir les parcours de spectateurs du présent.

- CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE -

Dans la troisième partie de cette thèse, nous avons cherché à identifier, décrire et analyser la participation du public à l'aune des pratiques ayant une dimension mémorielle, notamment à travers le numérique qui a permis de les révéler ; ce dernier « bouscule les relations entre la mémoire et l'oubli, qui sont au fondement des travaux classiques sur les médiations du passé » (CPDirSIC, 2018 : 88). Dans un premier temps, force est de constater que la diversité des gestes autobiographiques observés en ligne depuis un événement culturel, la recherche d'une immersion et d'une performance du témoignage, ont mis en exergue les temporalités festivières évoquées plus haut. D'autre part, la mémoire individuelle et collective constituent une ressource sociale ayant un rôle à jouer dans le présent de l'expérience et ce, dans la mesure où elles contribuent à une culture commune, à des références partagées, mais aussi à des repères entre les générations de spectateurs qui se croisent et se rencontrent chaque année au Festival.

Les cadres sociaux de la mémoire les plus structurants sont ainsi ceux qui renvoient aux spectacles et aux lieux de représentation, le plus souvent en plein air à l'instar de la Cour d'honneur, des cloîtres et de la carrière de Boulbon. Ces cadres de la mémoire réaffirment par ailleurs l'idée que les *temps forts* de l'expérience festivière sont d'abord ceux des expériences artistiques. La mémoire et le rapport individuel et collectif au passé ont également des répercussions sur la structure même de l'expérience des publics dans le présent et ce, à plusieurs échelles, notamment en fonction de leurs propres connaissances par expérience du Festival d'Avignon (*primo-festivalier, novice, confirmé* ou *expert*). Ces cadres et pratiques festivières autour de la mémoire du Festival d'Avignon permettent non seulement à un spectateur de se situer dans une histoire qui le dépasse, d'y contribuer à son tour à travers les dynamiques de la transmission et du récit de son expérience (en face à face ou en ligne), mais également de construire son identité culturelle dans le temps. Aussi, et au regard des dynamiques à l'œuvre à partir de la mémoire festivière (transmission, présentation de soi, récit, production de discours, autonomie), nous pouvons dire qu'elle ne réifie pas, mais accompagne plutôt les pratiques dans le présent, avec un éclairage. « Collective memory is not only what people remember through their own experience, it also incorporates the constructed past which is constitutive of the collectivity » (Misztal, 2003 : 13) : le temps et la mémoire sont des (re)constructions collectives, des structures et des ressources communicationnelles, symboliques, identitaires simultanément au service du vécu des festivaliers (individuellement) et du public (collectivement) afin de rendre intelligible une expérience qui nous dépasse, de permettre son appropriation comme matière du

« soi » dans des discours, des pratiques ou des formes d'engagements, mais aussi comme projection vers l'avenir.

L'intérêt porté à la mémoire individuelle et collective comme une matière de l'expérience dans le temps nous a conduit à prendre le chemin de l'archive (et des archives audiovisuelles notamment) comme des traces d'expérience, mais aussi comme discours, de plus en plus observables sur Internet d'ailleurs. La réflexion sur cet objet, sur sa nature et ses qualités, nous a permis de l'envisager dans ses composantes communicationnelles et discursives au contact du social, plus particulièrement dans un contexte artistique et culturel. Le numérique a également fonctionné comme un révélateur en ce qui concerne les enjeux communicationnels et symboliques autour des archives personnelles en termes de potentiel de démocratisation culturelle. En effet, en tant que technologie mémorielle au service du public, le numérique, l'éditorialisation de contenus audiovisuels et leur diffusion en ligne, concentre un potentiel d'adresse, et dans une certaine mesure de synchronisation sociale autour de pratiques, d'idées, en même temps qu'il permet de prolonger son expérience festivalière en pouvant accéder à des expériences du passé. Aussi, ces technologies mémorielles peuvent-elles être mises au service du public dans un rapport pluriel au temps : immédiat et différé, continu et discontinu, passé, présent et futur, mais toujours dans un souci de synchronisation sociale, autour de pratiques, d'idées et de valeurs, donc dans un temps social.

L'aspect sur lequel nous avons souhaité insister est celui du numérique et du sens que les institutions culturelles sont à-mêmes de conférer à cette technologie sociale. Cette dernière offre de nouvelles possibilités d'interaction, tant dans la forme que dans les temporalités, avec un élargissement potentiel des cercles de transmission, mais aussi une démocratisation culturelle horizontale par le partage d'expériences de la part du public pour les festivaliers (et ceux qui ne le sont pas encore). Le numérique est une technologie dont chaque champ de la société se saisit à sa manière : au regard de sa portée symbolique, la culture, dans une acception étendue, ne peut pas s'en emparer seulement « comme les autres » mais doit y insuffler ses valeurs et être un espace de prospective et d'innovation.

- CONCLUSION -

Dans « Les champignons et les moutons », un texte écrit en 1950, Jean Vilar partage sa vision des festivals et de l'entreprise de décentralisation théâtrale conduite à Avignon depuis quatre ans. Revenant sur la genèse du festival alors naissant, il émet une distance intéressante vis-à-vis de la Cour d'honneur, le lieu de représentation déjà emblématique du théâtre de tréteaux, du rapport artistique au plein air et de l'institution en train de se construire entre cet espace du Palais des papes et son verger où vivaient les débats :

« Le seul reproche que je puisse faire au palais des Papes, c'est qu'il n'est pas de notre temps. Car enfin, j'aime le passé et le XIV^e siècle, mais j'aimerais mieux encore un théâtre de pleine pierre qui fût de mon temps. Nous sommes quelques-uns dans notre équipe à n'avoir pas le goût obstiné des vieilles pierres. Nous n'avons que le goût de la pierre, c'est bien différent » (Vilar, 1986 : 444).

Le ressenti décrit par Vilar au sujet du Palais des Papes est somme toute en résonance avec le rapport que les publics enquêtés ces dernières années ont envers le passé du Festival d'Avignon. La filiation avec une idéologie du *populaire*, avec une vision de l'exigence artistique d'une part, et d'autre part l'attache à une certaine authenticité de l'institution dans le présent, se conjuguent à un refus du passéisme, du conformisme et de la commémoration. Si différentes réceptions ou appropriations du projet vilarien se côtoient, la question de la mémoire et de l'œuvre du temps est intéressante à poser et ce, dès les prémices de ce festival qui n'était pas censé en devenir un. Celle-ci se posera autrement lorsqu'il adviendra de *continuer* l'aventure théâtrale après la disparition de Jean Vilar en 1971. Comment assurer la survivance de l'esprit du festival de Vilar au fil des décennies, d'autant plus lorsque les femmes et les hommes assurant cette tâche ne l'ont pas connu, voire n'ont pas fait l'expérience du festival de son époque ? Comment garantir une authenticité dans le geste de programmation, mais aussi dans la relation au public imaginée entre Avignon et Chaillot ? Ces questions se reposent à l'endroit du public : le projet de Vilar résonne-t-il encore au sein de parcours de spectateurs ? Dans quelle mesure ? Si oui, quel sens a-t-il encore en 2020 ? Si le rapport au passé du Festival n'est pas univoque, sans nuances, voire sans contradictions entre les participants, pour Emmanuel Ethis :

« 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 importance pour consolider la tradition avignonnaise dans ses formes, 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 1968 (...) » (Ethis, 2003 : 184).

Les questionnements sur la mémoire formulés tout au long de ce travail relèvent d'un

déplacement. Initialement, il s'agissait de délimiter et qualifier les pratiques numériques, de même que le rapport des spectateurs vis-à-vis de ces nouveaux outils d'information, de communication et de sociabilité dans l'expérience d'un festival. Passé le constat de modes de participation en ligne fortement distincts en regard d'autres festivals, c'est à partir d'une exploration des pratiques numériques du public que nous avons en réalité pu mettre en exergue une dimension mémorielle. Si nous pensions d'abord que le public de ce festival était peu intéressé par Internet, nous sommes arrivée au constat que sa participation relève moins de la présentation de soi que d'une façon de cultiver son goût pour le spectacle vivant avec des contenus audiovisuels. En développant notre intérêt pour la mémoire, la question du temps s'est imposée, en particulier l'expérience du temps festivalier – *infra* et *extra* événementiel – de même que le temps biographique, soit la manière dont une expérience culturelle s'inscrit dans des parcours de vie. Formel au informel (Bonfils, 2017), cet apprentissage en ligne de la mémoire festivalière concerne toutes les générations de spectateurs.

En juillet 2020, le Festival d'Avignon fêtera sa 74^e édition : s'intéresser à la mémoire qui l'entoure et le constitue ne revient pas en étudier le passé, mais plutôt ce qui relève des régimes d'historicité, c'est-à-dire la manière « dont le passé fait sens dans le présent, voire la façon dont se construit une mémoire d'avenir » (CPDirSIC, 2018 : 86). Dans ce projet de thèse, nous nous sommes alors intéressée aux structures temporelles et aux médiations mémorielles dans le sillon des travaux en sciences de l'information et de la communication lorsque :

« Ceux-ci prennent la mesure des relations entre le passé et le présent et de la présence du passé dans le présent. Comment ? En s'attachant aux narrations et/ou aux dispositifs, en mettant au jour les interactions entre les différents agents mémoriels (professionnels, experts, entrepreneurs de mémoire, public...), en se penchant sur les transformations des médias et leurs effets sur la construction de la mémoire et les usages de cette dernière. Ces travaux analysent aussi l'évolution des formes et potentialités des supports sollicités par les promoteurs du geste mémoriel (archivage, aménagement de sites, organisation de manifestations ou d'expositions, réalisation de films, collecte de témoignages, etc.) » (CPDirSIC, 2018 : 86).

Quelle place le rapport au passé occupe-t-il *in fine* pour une institution de plus de 70 ans qui s'attache à la création contemporaine, autrement dit au théâtre « de son temps » ? Quelle valeur la mémoire du projet artistique et politique fondateur a-t-elle aujourd'hui dans des parcours festivaliers ? Quels objets et quelles pratiques font éventuellement le lien entre plusieurs générations de spectateurs, sur différents segments temporels, historiques et au sein de diverses visions du projet artistique ? Qu'est-ce qui légitime sur la période contemporaine la continuité et la valeur de référence du projet vilarien ?

L'institutionnalisation des fondamentaux : la genèse d'une mémoire commune

En partant de l'institutionnalisation du Festival, nous avons tâché d'appréhender ses fondamentaux, de quelle manière ils sont parvenus jusqu'au présent et dans quelle mesure ils y font encore sens. À travers une expérience prolongée du terrain, de même que dans les institutions entretenant un lien symbolique et artistique avec le Festival d'Avignon (Maison Jean Vilar, Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon), nous avons mis en évidence des fondamentaux du geste vilarien qui tendent à subsister, et à faire l'objet de réappropriations à chaque génération de festivaliers (entendue depuis l'expérience par vécu plus que par l'âge). Relevant autant de valeurs, de connaissances, de dispositifs de médiation que de pratiques, ces fondamentaux renvoient à l'histoire de l'aventure théâtrale à travers une esthétique caractéristique, mais aussi à une adresse vis-à-vis du public, à un rapport au théâtre dans sa portée sociale. En effet, « Dépendant de la portée sociale de la pertinence d'un certain type de « connaissance », de sa complexité et de son importance dans une collectivité particulière, la « connaissance » peut avoir à être réaffirmée par des objets symboliques (...) et/ou des actions symboliques » (Berger et Luckmann, 2012 : 134).

Le public du Festival d'Avignon à l'épreuve du temps

La sociomorphologie du public a permis d'appréhender l'évolution de sa structure dans le temps, de même que la diversité des relations au Festival au travers des rythmes de fréquentation. Grâce au concept de *festivalisation*, une évaluation de la contribution de cet événement sur son territoire a été opérée, en n'omettant pas de considérer le OFF. Ladite contribution culturelle a aussi été évaluée en tenant compte de l'empreinte de ce festival au sein des carrières de spectateurs le reste de l'année. Cette étape donne à voir un instantané d'un public qui évolue avec son festival ; en témoignent les fluctuations de la structure générationnelle et la fidélité envers cette institution dans la durée. Si l'engagement du public local nous renseigne sur la capacité d'un festival à devenir un temps fort de son territoire, l'engagement d'un public national et international rend compte de sa capacité à devenir un temps fort de la création contemporaine. La part des publics professionnels reste un indicateur de la légitimité d'un événement autour d'un secteur, en l'occurrence celui du théâtre et de la politique culturelle.

La « forme du temps » festivalier

La sociomorphologie a été enrichie d'une connaissance du public focalisée sur des dynamiques temporelles. Afin de mieux saisir les dynamiques générées par les différents rythmes au sein de la pratique festivalière, et les spécificités qui en découlent dans les parcours de spectateurs, nous avons défini des groupes d'expériences. Depuis la notion de *cadre* empruntée à Erving Goffman et celle d'*expérience* à John Dewey, des groupes d'expérience ont été constitués à partir de trois indicateurs : le nombre de venues, la durée de séjour et le type d'accompagnement. La mise en classes de ces groupes s'est basée sur une connaissance empirique du Festival, et sur des données quantitatives recueillies dans la durée. Une nouvelle typologie a ensuite été mise en place autour des deux premiers groupes : *primo-festivalier*, *novice*, *confirmé* et *expert* ; *séjour très court*, *séjour court*, *séjour intermédiaire* et *séjour long*. Ces groupes d'expérience ont montré l'existence de disparités, voire d'inégalités, face au temps festivalier selon l'expérience, c'est-à-dire la maîtrise de la forme festival (« IN » et OFF), la capacité à s'orienter dans un événement, dans un dispositif, voire dans des programmations. Ils ont aussi montré en quoi la teneur d'un séjour festivalier diffère foncièrement en fonction de sa durée. Quant à l'accompagnement, force est de constater que la sociabilité est une structure fondamentale de la pratique festivalière même si un individu y vient seul. Si venir seul à Avignon peut relever d'un parcours initiatique, ce mode de fréquentation reste principalement le fait de ceux ayant déjà une certaine autonomie, une expertise par l'expérience. Par la répétition de la pratique festivalière dans le temps intervient une accumulation d'expérience et avec elle, une mémoire étendue de celle-ci (mémoire du corps, de la ville, des lieux, des ressources à sa disposition). L'exploration des spécificités de chaque groupe cristallise le *modus vivendi* de la forme festival : la centralité de l'expérience artistique, l'importance de la rencontre et de participation aux débats, mais aussi les autres pratiques culturelles conjuguées à la pratique festivalière : le temps est tourné vers la culture.

Dans la continuité des profils démographiques (talon sociologique), festivaliers (rythmes de fréquentation et pratique spectatorielle) et culturels (pratiques artistiques et culturelles), le troisième chapitre proposait une contribution relative aux profils numériques encore inédite. Ces pratiques numériques festivalières ont été confrontées à des questions liées au temps, ce qui a permis d'en identifier trois grandes catégories : informationnelles, de sociabilité et mémorielles. Dans une certaine mesure, ces pratiques confirment l'existence d'une temporalité festivalière, avec des *temps forts* et *faibles* non seulement dans la période événementielle, mais

aussi dans un temps calendaire (rencontres avec les artistes, annonce de la programmation lors de la conférence de presse, ouverture de la billetterie), venant renforcer l'idée d'alternance entre différents rythmes et différentes qualités du temps festivalier. Désormais, et suite à une forte attention scientifique autour de ses dispositifs et de ses pratiques, le numérique « n'est plus pensé sous le seul angle de l'innovation, mais comme la toile de fond où se redistribuent les processus d'information et de communication (CPDirSIC, 2018 : 108). Si les usages du numérique donnent à voir de nouveaux modes de sociabilité où les liens faibles sont massifs avec les réseaux sociaux, il permet également de cerner des communautés diffuses, à l'instar d'un public (celui présent à un événement et celui le suivant à distance). L'étude des pratiques numériques sur le terrain festivalier montre également en quoi celui-ci participe à instaurer « un nouveau rapport au temps, induit par la possibilité d'être en permanence connecté aux informations, aux données et à autrui » (CPDirSIC, 2018 : 111).

Du rythme au temps social : le sens des pratiques individuelles et collectives en festival

À partir de l'étude des groupes d'expérience se dessinent les contours de qualités du temps festivalier que nous avons choisi de mettre en relation avec le concept de temps social. Objet de représentations collectives, cadre social, relation à ce qui nous précède, dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Émile Durkheim identifiait deux qualités principales du temps à partir de l'étude des religions dites « primitives » : *sacré* et *profane*. L'étude des régimes d'historicité au prisme de la sociologie et des SIC donnent alors à voir un ensemble de structures, de normes et de médiations temporelles à l'œuvre dans le présent.

C'est à partir d'un déplacement que nous avons pu caractériser les dynamiques et les rythmes de la pratique festivalière observés sur les terrains anthropologique et numérique. En portant notre attention sur un partenariat de longue date et ses évolutions entre le Festival d'Avignon, le centre pénitentiaire d'Avignon le Pontet et les Services pénitentiaires d'insertion et de probation du Vaucluse, nous sommes parvenue à l'hypothèse selon laquelle cette rencontre entre deux institutions distinctes (culturelle et carcérale) autour d'un projet théâtral nous renseignerait sur ce qui fonde les dynamiques de la pratique festivalière à Avignon. En partant de cette étude de cas, des points communs et des différences entre ces deux milieux, nous avons relevé l'existence de *temps forts* et de *temps faibles* caractéristiques de la pratique festivalière, mais aussi le potentiel de synchronisation sociale (Roth, 2017) conjuguée à l'existence de temps multiples propres aux expériences et aux trajectoires individuelles. Une

approche des pratiques festivières par le concept de temps social cristallise les structures propres à l'expérience et une compréhension des rythmes et des dynamiques à l'œuvre (Malinas, 2008). Par extension, et en négatif, elle peut aussi amener à cibler les éléments de la pratique pouvant être un frein au devenir festiver car, pour être incorporés et appropriés, ils doivent au préalable être identifiés et intelligibles.

Les structures mémorielles de l'expérience festivière

Le rapport au passé dans le présent a permis d'explorer la mémoire individuelle et collective du public du Festival d'Avignon. En identifiant ce qui est remémoré, mis en mémoire ou encore continuellement (re)partagé, c'est ce qui fait sens pour une communauté spectatorielle, pour un groupe qui ne se définit pas par sa stabilité, qui ressort. Cet intérêt pour la mémoire n'a pu émerger dans notre recherche qu'à partir de l'exploration des pratiques numériques autour des festivals du corpus GaFes. Celles-ci ont révélé une dimension mémorielle au sein de la pratique festivière à Avignon, mais dans une perspective autre que celle d'un récit des origines ou d'un passé imaginé, idéalisé. Le numérique a été un révélateur d'un rapport au passé sur la période contemporaine, mis en récit depuis une expérience vécue dans le présent, à la fois individuelle et collective, et dans des séquences de vie multiples (passé, présent, futur). Les dynamiques de transmissions qualifiées dans les précédentes enquêtes (Malinas, 2008) se maintiennent et se renouvellent avec le numérique mobilisé comme outil autobiographique (Malinas, 2014).

Dans la continuité des questionnements que convoque la notion de temps social, l'intérêt pour la mémoire appelle à d'autres références pour rechercher ce qui structure socialement un réservoir de références et d'expériences partagées. Les cadres sociaux de la mémoire, empruntés aux travaux de Maurice Halbwachs, donnent un autre relief aux expériences artistiques et aux débats déjà définis comme *temps forts* de la pratique festivière à Avignon. Les lieux de représentation et les spectacles renvoient à des cadres structurants pour la mémoire individuelle et collective, mais aussi à des médiations temporelles. La mémoire d'expériences théâtrales ou chorégraphiques se dépose dans les lieux emblématiques du Festival d'Avignon, plus particulièrement ceux en plein air. Les lieux peuvent eux-mêmes être vécus sur le mode du renvoi symbolique, c'est-à-dire qu'ils ont, pour le groupe social qu'est le public du Festival, un potentiel d'évocation d'événements passés, vécus ou dont ils ont des dépositaires d'un souvenir par autrui.

Des médiations symboliques et mémorielles au service de la démocratisation culturelle

L'attention accordée aux archives vient compléter l'approche privilégiant les pratiques mémorielles quant aux régimes d'historicité autour du Festival d'Avignon. Les archives, plus particulièrement audiovisuelles, s'inscrivent dans ces questionnements lorsqu'elles sont à la fois un objet de réception, de pratiques (comme les captations), et un objet produit par le public (traces numériques). Les archives audiovisuelles restent difficilement définissables, leur nature dépendant grandement de leur contexte communicationnel. En partant des travaux de Michel Foucault et de Paul Ricœur, si nous avons appliqué l'idée qu'une archive est une trace d'existence, nous avons également fait le choix de l'appréhender par une dimension discursive dans le présent.

Au Festival d'Avignon, l'intérêt pour les archives précédait l'arrivée du numérique, ses potentialités de stockage et de diffusion. En 1971, Paul Puaux fonde la Maison Jean Vilar. Ce lieu de mémoire par excellence à (re)visiter, investi de cette dialectique passé/présent, rattaché à une institution du savoir (Bibliothèque nationale de France), et le développement presque spontané de l'archive (institutionnelle et personnelle) en parallèle rend compte de la prégnance de la mémoire dans l'identité de ce festival. Captations de spectacles, de débats, photographies, ouvrages du côté de l'institution, prises de notes, de vues, archivages des programmes, des tracts, des objets dérivés du côté des publics. Autant de contenus, de matériaux du passé retenus dans le présent, de ressources que d'*artificialia* festivaliers pour affirmer une identité culturelle. Mais les archives ne se limitent pas à une matérialité physique. Les réseaux sociaux sont des espaces de production discursive nous renseignant sur le vécu du festival dans le présent : à travers les critiques de spectacles accessibles, un autre type de discours s'agrège, ce qui relevait de la rumeur, du bouche-à-oreille est désormais accessible par écrit.

La mémoire comme matière première de l'expérience

En l'introduction, nous formulons une problématique relative à la mémoire individuelle et collective à travers laquelle nous nous interrogeons sur sa dimension structurante pour l'expérience festivalière dans le présent. Si la mémoire fait appel aux « choses passées », elle n'en reste pas moins fortement contextuelle : l'idée de régime d'historicité permet de comprendre le rapport au passé depuis le présent à partir de l'étude de discours, de dispositifs et d'interactions.

Aussi, il convient de reformuler une remarque au regard de son importance, à savoir que la mémoire n'équivaut pas au passé, mais bien à un rapport social à celui-ci dans le présent.

Dans cette recherche, le numérique a été un révélateur de modes de relations, d'attentes envers l'institution, mais aussi de la façon dont le Festival d'Avignon est à-même d'être une « matière du soi » pour le public. Partant des pratiques numériques, nous nous sommes intéressée à la place occupée par la mémoire dans l'expérience festivalière, à l'articulation entre passé et présent, à l'échelle individuelle et collective. La mémoire est multiple, elle entrelace ces échelles dans le rapport à sa propre expérience et dans le rapport au vécu au sein d'un groupe social. À travers la problématique formulée ci-avant, il s'agit de s'interroger sur la manière dont l'une et l'autre de ces mémoires alimentent l'expérience des festivaliers dans le présent.

La mémoire individuelle renvoie à une expérience personnelle, elle-même acquise par les expériences vécues et accumulées. Le devenir festivalier se construit à l'aune d'une autonomie progressivement établie au fil des éditions, par une manière de se confronter à de nombreux aspects de la forme festivals, notamment une prise de risque artistique caractéristique des festivals de création. Aussi, la mémoire accumulée par le truchement de l'expérience vécue, corporelle, artistique ou encore sociale en étant membre d'un public, permet-elle une plus grande appropriation et maîtrise de ces structures temporelles. Elle permet aux festivaliers de renforcer une autonomie culturelle, dans l'événement et en dehors de celui-ci : la mémoire de sa propre expérience festivalière enrichi directement une disposition à une pratique plus totale de la forme festival (nombre de spectacles vus, participation aux débats et autres propositions culturelles, etc.). La mémoire et l'expérience individuelles viennent ainsi modeler la manière de « faire le Festival » dans le présent, de façon immédiate, empirique, en même temps qu'elles contribuent directement à l'affirmation d'une identité. Cette dernière se nourrit d'expériences culturelles ayant une charge émotionnelle significative pour un individu, et plus généralement d'expériences esthétiques qui comptent dans un parcours de vie. La mémoire individuelle du Festival d'Avignon est une ressource pour le spectateur ; elle renvoie à une mémoire « à soi, aux proches et aux autres » (Ricoeur, 2000) au confluent de son identité et de l'altérité. Elle se ré-envisage au contact des technologies numériques connectées et des pratiques qui en découlent. Celles-ci n'effacent en rien les pratiques de transmission existantes, mais se considèrent dans une autre configuration communicationnelle et une autre finalité discursive.

Si la mémoire individuelle tend à structurer l'expérience et l'autonomie des festivaliers, voire à « habiter » une carrière de spectateur, la mémoire collective procure quant à elle d'autres ressources. L'étude des structures temporelles des pratiques festivières d'Avignon a effectivement permis de mettre en exergue des qualités du temps festivalier, notamment à travers l'alternance entre des *temps forts* et *faibles*. Ces derniers cristallisent ce qui rassemble les participants aux diverses trajectoires spectatoriennes, ce autour de quoi ils se retrouvent : l'expérience théâtrale et l'espace du débat public. En questionnant la mémoire du public du Festival d'Avignon nous identifions des structures collectives, notamment des cadres sociaux de la mémoire (Halbwachs, 1994). Les lieux de représentation et les spectacles occupent une place significative dans les « trames » et les récits de la transmission (Malinas, 2008). L'ensemble des structures collectives de l'expérience renvoient à ce qui permet une appropriation de pratiques pour « faire le Festival », mais aussi une façon de se synchroniser avec une communauté spectatorielle. De plus, les contributions en ligne des individus (*in situ* ou à distance, dans le temps de l'événement ou en dehors de celui-ci), font émerger un nouveau matériau qui repose autrement la question de ce qui est remémoré et de ce qui est oublié (voire de ce qui mérite d'être remémoré et ce qui peut être oublié). Il se distingue de celui que nous pouvons trouver dans les fonds de la BnF à la Maison Jean Vilar, compte-tenu notamment de situations communicationnelles dissemblables. Il nous renseigne cependant autrement sur ce que le public attend de l'institution, ce qui s'ancre *in fine* dans la mémoire. En effet, si le numérique rend saillants une immédiateté des interactions, des échanges et un flux continu d'informations, où la première chasse la seconde, il est aussi un espace où se déposent expériences, des récits, des images qui, au-delà de la cristallisation d'une mémoire depuis le présent, sont une nouvelle forme d'archivage de l'expérience (dont des expériences individuelles jusqu'ici difficilement accessibles). Les archives audiovisuelles forment des médiations temporelles sous forme de discours ; elles constituent des ressources éparses, plurielles dans leurs formes et dans leurs messages, mais concentrant des qualités communicationnelles significatives d'une culture.

La mémoire individuelle et collective se retrouvent à plusieurs niveaux dans l'expérience présente du Festival d'Avignon, et dans une certaine manière future. Les structures et les médiations temporelles « héritées » d'une forme culturelle de plus de 70 ans sont à la fois maintenues et réinventées pour chaque génération de spectateurs et chaque interprétation de l'utopie théâtrale de Vilar. Elles sont aussi vécues singulièrement en fonction des parcours festivaliers et du rapport individuel à l'institution. Le concept de temps social permet de lier plus généralement l'individuel avec le collectif, des temps particuliers avec des temps collectifs, et

d'insister sur le potentiel social d'une forme culturelle telle qu'un festival. Avignon comme Rennes, Cannes et Lyon sont des institutions culturelles dont les expériences dépassent leur seul cadre, irriguant de façon manifeste des carrières de spectateurs et des identités culturelles.

Au contact des technologies numériques, la mémoire, entendue dans une large acception, peut redynamiser des dynamiques de transmissions existantes. L'archive permet d'émouvoir, de maintenir une communauté spectatorielle dans le temps et l'espace, mais aussi d'apporter des éléments de connaissances, et d'œuvrer autrement à la démocratisation culturelle. Le partage de l'expérience et la transmission d'événements dont nous avons été témoins ou dépositaires, s'inscrivent au sein de nouvelles modalités communicationnelles en ligne, celles de l'image (dominante), de la performativité du récit ou encore de la présentation de soi à travers ses références et ses pratiques culturelles *in situ*. L'éditorialisation de médiations mémorielles, qu'elles soient ou non institutionnelles, peut constituer une ressource pour l'expérience du Festival dans le présent. D'ailleurs, ce rapport à la mémoire concentre un potentiel de transmission original, de la mémoire individuelle vers l'échelle collective à travers le numérique.

L'étude des pratiques festivalières, notamment numériques, rend compte de modes de relation à l'institution, mais aussi de la synchronisation à l'œuvre et de la portée sociale de cette expérience culturelle renouvelée. Aussi, le prisme de la mémoire et du temps rend-t-il compte de la manière dont des expériences artistiques font sens individuellement et collectivement. L'étude des rythmes, des structures temporelles et symboliques de l'expérience, voire des expériences, montrent que malgré des liens faibles, les relations et les références partagées au sein d'un public peuvent être fortes. À l'aune des promesses du numériques, tout en reprenant une terminologie conceptuelle nous précédant (*public participant, public médiateur*), nous pourrions dès lors considérer le public d'un festival comme Avignon en tant que communauté spectatorielle participante.

Il convient donc d'insister sur le fait que l'expérience festivalière se construit au contact de son propre vécu, mais aussi celui des autres participants, une mémoire et une culture commune structurant une communauté spectatorielle dans le temps. La mémoire n'est pas à craindre comme un enfermement dans le passé si elle est actualisée, discutée, si elle est une ressource pour rendre intelligible le présent. Entretenir un rapport à la mémoire ne revient pas à répéter, mais à continuer à l'aune des problématiques sociales de son temps. Le geste vilarien, celui du théâtre populaire, semble suffisamment universel pour offrir de nouveaux éclairages

quant à la démocratisation culturelle et à l'Éducation Artistique et Culturelle telle qu'elle s'institue aujourd'hui. Pour Barbara Misztal, « as we search for a means to impose a meaningful order upon reality, we rely on memory for the provision of symbolic representations and frames which can influence and organize both our actions and our conception of ourselves » (Misztal, 2003 : 13).

Limites de la recherche

S'agissant des limites que ce travail de thèse comporte, il en est une que nous devons relever dans un premier temps. Si nous avons conduit quatre années durant une soixantaine d'entretiens, nous offrant une richesse de discours et de connaissances sur les publics, les hommes et les femmes portant le Festival d'Avignon, nous n'avons pu explorer complètement ce corpus au regard de sa densité qui, parfois, nous a dépassée. Plus encore, nous avons procédé de manière thématique avec ce corpus, relevant des extraits ayant des ressemblances, plus ou moins fortes, et donc nous renseignant sur des pratiques festivalières comparables. Une autre méthodologie d'analyse aurait pu être mise en œuvre afin d'extraire d'autres types de connaissances, voire de faire émerger des éléments que nous n'avons pas relevés ici. Nous aurions également pu construire une sociomorphologie à partir de ces entretiens et les croiser avec des regroupements thématiques. De même, compte tenu de la densité de questionnaires recueillis, nous n'avons pas été en mesure d'exploiter et même d'explorer la totalité des données à notre disposition. Certaines questions ouvertes n'ont par exemple pas fait l'objet d'une analyse, bien qu'elles soient pertinentes vis-à-vis de nos axes de recherche.

D'autre part, si les archives audiovisuelles ont fait l'objet d'un intérêt particulier dans la troisième partie de la thèse, force est de constater que nous nous sommes essentiellement restreinte à l'étude des photographies en ce qui concerne les participations des festivaliers. Les *smartphones* sont toutefois des outils qui permettent autant les clichés que les vidéos ; d'ailleurs, pour « passer au numérique, l'appareil photographique doit d'abord devenir une caméra vidéo » (Gunthert, 2015 : 12). La vidéo, notamment les courtes vidéos prises sur le vif, aurait pu faire l'objet d'une plus grande attention de notre part, celle-ci étant de surcroît plus immersive en comparaison avec la photographie où une distance est plus prégnante. De même, les archives sonores auraient pu être amenées dans nos questionnements sur leur dimension émotionnelle dans la mesure où elles capturent une ambiance, mais aussi une couleur ; pensons seulement aux enregistrements sonores des pièces de Jean Vilar et de la voix de Gérard Philipe dans *Le Prince*

de Hombourg. Finalement, au regard de la diversité des ressources, des formes et des émetteurs, le travail sur les archives, audiovisuelles ou non, mériterait un travail de recherche à part entière.

Perspectives de la recherche

Cette thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication s'est essentiellement concentrée sur le terrain du Festival d'Avignon, tout en entretenant une démarche comparative grâce à un corpus de cinq festivals représentatifs de cette forme culturelle. Pourtant, les questions et analyses qui y sont proposées sont transposables à bien plus d'institutions et d'événements. En questionnant la mémoire d'une forme culturelle et/ou artistique dans le présent, nous interrogeons non seulement ses évolutions esthétiques, mais plus particulièrement ce qu'elles représentent d'un point de vue social, autrement dit ce qu'elles concentrent politiquement, idéologiquement, culturellement. Que demandions-nous au théâtre hier et que lui demandons-nous aujourd'hui ? À quels défis et enjeux les politiques culturelles « de notre temps » doivent-elles faire face ?

Les technologies numériques sont porteuses de nombreuses promesses et concentrent un potentiel d'ouverture, de démocratisation et d'innovation. Néanmoins, force est de constater qu'une uniformisation des pratiques irrigue les réseaux sociaux, les modes d'information et de communication ayant *in fine* une portée restreinte. La pluralité des usages, des contenus, des images et des discours doivent être pleinement considérés en tant que ressources et « la remédiatisation/redocumentarisation de l'archive devra-t-elle concilier des fins de recherche (...) et des fins de médiation culturelle auprès de publics novices » (CPDirSIC, 2018 : 95) et, ajouterons-nous à cela, éloignés. Les outils numériques à notre disposition doivent être investis de ce qui fait sens pour un groupe social, pour une institution et son public. *Technologie intellectuelle* (terme utilisé pour l'écriture par Goody) et *technologie mémorielle*, le numérique réunit des potentialités d'adresse, d'accès et de démocratisation culturelle fortes qu'il conviendrait d'exploiter pour toucher le plus grand nombre ; notamment des publics ne pouvant pas assister à un festival par assignation ou empêchement (prisons, hôpitaux, centres sociaux, etc.).

Aussi, et pour conclure, s'interroger sur le rapport au temps et à la mémoire à partir d'un événement tel que le Festival d'Avignon permet d'envisager la capacité de l'art et la culture à former une communauté spectatorielle, idéale, et plus encore une communauté politique au-delà de l'événement. La mémoire collective que nous avons cherché à qualifier à travers des

discours et des médiations est, de façon générale, constitutive d'une expérience de la culture dans le présent. L'histoire de plus de 70 ans du Festival d'Avignon, et avec lui, ses continuités et ses ruptures, nous interroge sur les œuvres de « notre temps », les festivals de « notre temps », en bref, sur leur rôle social. Si l'organisation temporelle d'un événement est révélatrice du sens accordé à une pratique culturelle donnée, la question du temps et de la temporalité des pratiques artistiques et culturelles reste importante à poser à une plus grande échelle : quel sens un rendez-vous artistique comme un festival a-t-il dans notre société aujourd'hui ? Comment un festival de la reconstruction se définit-il près de 73 ans plus tard ? Finalement, un public populaire s'entend aussi au-delà du *ici et du maintenant* de la représentation, c'est-à-dire dans son rôle de transmission, formelle ou informelle, dans ses prises de parole et dans ses attentes (politiques) envers le théâtre, la danse, la musique, le cinéma, en bref envers la culture, et donc la société.

Ainsi, cette thèse veut être une contribution à la reconnaissance de la capacité de (re)synchronisation sociale par la culture. En festivals, se croisent des publics qui viennent partager une expérience, mais leur présence et leur rassemblement est en même temps le signe d'un questionnement. Au croisement du passé, du présent et du futur, les festivaliers d'Avignon (re)viennent éprouver ce qui fait « leur temps » à travers le langage artistique, mais également à travers la confrontation directe avec autrui. Aussi, la conclusion de ce projet de thèse entre-t-elle en résonance avec les dernières lignes d'une lettre qu'un festivalier, Paul G., adressait à Paul Puaux en 1972, à l'issue de la 26^e édition : « Sans m'excuser de cette longue lettre, car je devais vous l'écrire, je vous prie de croire que le FESTIVAL est bien ce que je lui demande d'être : l'occasion unique de me cultiver en me distrayant tout en m'apportant des thèmes de réflexion pour le combat en cours, car il faudra bien qu'un jour les étoiles brillent pour tout le monde ».

- BIBLIOGRAPHIE -

I. PUBLICATIONS SCIENTIFIQUES

A. Publications générales

1. Ouvrages et chapitres généraux

Ancel (Pascal), Dutheil Pessin (Catherine) et Pessin (Alain) (dir.). 2001. *Rites et Rythmes de l'œuvre Tome II*. Paris : L'Harmattan.

Barthes (Roland). 2002. *Écrits sur le théâtre*. Paris : Points.

Barthes (Roland). 1970. *Mythologies*. Paris : Seuil.

Becker (Howard S.). 1988. *Les Mondes de l'art*. Paris : Flammarion.

Benjamin (Walter). 2011. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Éditions Allia

Bonfils (Philippe), Dumas (Philippe) et Massou (Luc). 2016. *Numérique et éducation. Dispositifs, jeux, enjeux, hors jeux*. Nancy : Presses universitaires de Nancy.

Bourgeois (Étienne) et Piret (Anne). 2006. « L'analyse structurale de contenu, une démarche pour l'analyse des représentations » in Paquay (Léopold), Crahay (Marcel) et De Ketele (Jean-Marie) (dir.) *L'analyse qualitative en éducation. Des pratiques de recherche aux critères de qualité*. Paris : De Boeck, coll. « Pédagogies en développement ».

Caune (Jean). 2006. *La démocratisation culturelle. Une médiation à bout de souffle*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.

Caune (Jean). 1999. *Pour une éthique de la médiation. Le sens des pratiques culturelles*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.

Cardon (Dominique). 2010. *La démocratie Internet*. Paris : Éditions le Seuil.

CPDirSIc. 2018. *Dynamiques des recherches en Sciences de l'information et de la communication*. Studio Édicom, Centre de recherche sur les médiations (Université de Lorraine).

Denizot (Marion) (dir.). 2010. *Théâtre populaire et représentations du peuple*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Détrez (Christine). 2002. *La construction sociale du corps*. Paris : Point.

Détrez (Christine). 2014. *Sociologie de la culture*. Paris : Armand Colin.

Doueïhi (Milad). 2011. *La grande conversion numérique*. Lonrai : Édition du Seuil.

Durkheim (Émile). 2019. *Les règles de la méthode sociologique*. Paris : Flammarion.

Ethis (Emmanuel). 2006. *Les spectateurs du temps. Pour une sociologie de la réception du cinéma*. Paris : L'Harmattan.

Ethis (Emmanuel). 2004. *Pour une po(i)étique du questionnaire en sociologie de la culture. Le spectateur imaginé*. Paris : L'Harmattan.

Fabiani (Jean-Louis). 2006. « À quoi sert la notion de discipline ? » in Boutier (Jean), Passeron (Jean-

- Claude) et Revel (Claude) (dir.) *Qu'est-ce qu'une discipline ?* Paris : Enquête, pp. 11-34.
- Fabiani (Jean-Louis). 2005. *Beautés du Sud. La Provence à l'épreuve des jugements de goût*. Paris : L'Harmattan.
- Fabiani (Jean-Louis). *Lire en prison. Une étude sociologique*. Paris : BPI, Centre Georges Pompidou.
- Falassi (Alessandro). 1987. *Time out of time : Essay on the Festival*. Albuquerque : University of New Mexico Press.
- Flahaut (François). 2013. « Le sentiment d'exister ». Paris : Éditions Descartes & Cie.
- Flichy (Patrice). 2010. *Le sacre de l'amateur : sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*. Paris : Seuil.
- Foucault (Michel). 2001. « L'écriture de soi », in *Dits et écrits II, 1976 – 1988*. Paris : Gallimard.
- Foucault (Michel). 2001. « La naissance d'un monde » in *Dits et écrits I, 1954 – 1975*. Paris : Gallimard.
- Goeschel (Pascale) et Yon (Jean-Claude) (dir.). 2014. *Au théâtre ! La sortie au spectacle XIXe-XXIe siècles*. Paris : Publications de la Sorbonne.
- Goffman (Erving). 1968. *Asiles. Étude sur la condition sociale des malades mentaux*. Paris : Éditions de Minuit.
- Goffman (Erving). 1973. *La mise en scène de la vie quotidienne, 1. La présentation de soi*. Paris : Éditions de Minuit.
- Goffman (Erving). 1973. *La mise en scène de la vie quotidienne, 2. Les relations en public*. Paris : Éditions de Minuit.
- Goody (Jack). 1979. *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Paris : Éditions de Minuit.
- Grignon (Claude) et Passeron (Jean-Claude). 1989. *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Paris : Gallimard Le Seuil.
- Guichard (Charlotte) (dir.) 2014. *De l'authenticité. Une histoire des valeurs de l'art (XVIe-XXe siècle)*. Paris : Publications de la Sorbonne.
- Gunther (André). 2015. *L'image partagée. La photographie numérique*. Paris : Éditions Textuel.
- Hall (Stuart). 1997. « The work of representation » in *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage, pp. 13-41
- Kerbrat-Orecchioni (Catherine). 1980. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris : Arman Colin.
- Jeanneret (Yves), 2014. « La fabrique de la trace, une entreprise herméneutique » in Idjéroui-Ravez (Linda) et Pélissier (Nicolas) (dir.) *Quand les traces communiquent... Culture, patrimoine, médiatisation de la mémoire*. Paris : L'Harmattan.
- Lahire (Bernard) (dir.). 2001. *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*. Paris : La Découverte Poche.
- Lalande (André). *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : Presses universitaires de France.
- Lallement (Emmanuelle) (dir.). 2018. « Éclats de fêtes ». *Socio-anthropologie*, 38, Paris.
- Le Goff (Jacques). 1988. *Histoire et mémoire*. Paris : Gallimard.

- Leveratto (Jean-Marc). 2006. *Introduction à l'anthropologie du spectacle*. Paris : La Dispute.
- Leveratto (Jean-Marc) et Jullier (Laurent). 2010. *Cinéphiles et cinéphilies. Une histoire de la qualité cinématographique*. Paris : Armand Colin.
- Maingueneau (Dominique). 2005. *Analyser les textes de communication*. Paris : Armand Colin.
- Malinas (Damien) (dir.). 2014. « Démocratisation culturelle et numérique ». *Culture et Musées*, 24, Arles : Actes Sud.
- Martin (Olivier). « Paradigme », in Paugam (Serge) (dir.), *Les 100 mots de la sociologie*, Paris : Presses universitaires de France, pp. 18-19.
- Mauss (Marcel). 2012. *Techniques, technologies et civilisation*. Paris : Quadrige.
- Montoya (Nathalie). 2011. « Expérience des œuvres et carrières d'amateurs. Pour une analyse du temps long des pratiques culturelles » in Ducret (André) et Moeschler (Olivier) (dir.) *Nouveaux Regards sur les pratiques culturelles*. Paris : L'Harmattan, pp. 151-162.
- Mouchtouris (Antigone). 2003. *Sociologie du public dans le champ culturel et artistique*. Paris : L'Harmattan.
- Passeron (Jean-Claude). 2006. *Le raisonnement sociologique. Un espace non poppérien de l'argumentation*. Paris : Albin Michel.
- Poirrier (Philippe) (dir.). 2017. *Politiques et pratiques de la culture*. Paris : La Documentation française.
- Prieto (Luis J.). 1975. *Pertinence et pratique. Essai de sémiologie*. Paris : Éditions de Minuit.
- Odin (Roger). 2001. *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.
- Ory (Pascal), 1994. *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire*. Paris : CNRS Édition.
- Rancière (Jacques). 2008. *Le spectateur émancipé*. Floch : La fabrique.
- Ricœur (Paul). 1983. *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Roth (Raphaël). 2017. *À l'écoute de Disney. Une sociologie de la réception de la musique au cinéma*. Paris : L'Harmattan.
- Salaün (Jean-Michel). 2012. *Vu, lu, su. Les architectes de l'information face à l'oligopole du Web*. Paris : Cahiers libres.
- Saurier (Delphine) (dir.). 2012. « Entre les murs / Hors les murs - Culture et publics empêchés ». *Culture et Musées*, 26, Arles : Actes Sud.
- Tartakowsky (Danielle). 1996. *Le Front populaire. La vie est à nous*. Paris : Gallimard.
- Waresquiel (Emmanuel) (dir.). 2001. *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*. Paris : BBF.
- Williams (Raymond). 2009. *Culture et matérialisme*. Paris : Les Prairies Ordinaires.
- Williams (Raymond). 1998. « The Analysis of Culture », in Storey (John) (dir.) *Cultural Theory and popular Culture. A Reader*. Salisbury: Prentice Hall, pp. 48-56.
- Winkin (Yves). 1981. *La nouvelle communication*. Paris : Seuil.

2. Articles généraux

Arrivé (Mathilde). 2015. « L'intelligence des images – l'intericonicité, enjeux et méthodes » in *Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, vol. 13, 1, 25-31.

Aronson (Elliot) et Mills (Judson). 1959. « The effect of severity of initiation on liking for a group » in : *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 59, 177-181.

Bégout (Bruce). 2018. « L'ambiance comme aura. Le pouvoir atmosphérique des individualités » in *Communications*, vol. 102, 1, 81-98.

Chantraine (Gilles). 2003. « Prison, désaffiliation, stigmates. L'engrenage carcéral de « l'inutile au monde » contemporain in *Déviance et Société*, vol. 27, 4, 363-387.

Coutant (Alexandre). 2011. « Des techniques de soi ambivalentes » in *Hermès, La Revue*, vol. 59, 1, 53-58.

Coutant (Alexandre) et Stenger (Thomas). 2010. « Les configurations sociotechniques sur le Web et leurs usages : le cas des réseaux sociaux numériques » in *7^e Colloque du chapitre français de l'ISKO, Intelligence collective et organisation des connaissances*, Juin 2009, Lyon, France, 27-34 <hal-00458327>

Cunha (Manuela Ivone). 1997. « Le temps suspendu. Rythmes et durées dans une prison portugaise » in *Vivre le temps*, 29, 56-68.

Delorme (Alexandre). 2017. « Quelle méthodologie pour l'étude d'un graphe de hashtags ? Le cas des Rencontres Trans Musicales de Rennes » in *Cahiers des journées doctorales de la Sfis*.

Fabiani (Jean-Louis). 2005. « Should the Sociological Analysis of Art Festivals be Neo-Durkheimian ? » in *Durkheimian Studies*, 11.

Fabiani (Jean-Louis). 2001. « La Corse ou les servitudes de l'authenticité » in *Études*, tome 395, 7-8, 27-40.

Heinich (Nathalie). 1983. « L'aura de Walter Benjamin. Note sur « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » » in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 49, 107-109.

Hennion (Antoine). 2004. « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur » in *Sociétés*, vol. 85, 3, 9-24 <halshs00193149>

Lallement (Emmanuelle), Winkin (Yves). 2015. « Quand l'anthropologie des mondes contemporains remonte le moral de l'anthropologie de la communication ». *Communiquer*, 13, 107-122.

Leveratto (Jean-Marc) et Jullier (Laurent). 2010. « L'expérience du spectateur » in *Degré*, 142, a.2-a.16.

Licoppe (Christian) et Moustafa (Zouinar). 2009. « Présentation » in *Réseaux*, vol. 156, 4, 9-12.

Passeron (Jean-Claude). 1995. « L'espace mental de l'enquête (I). La transformation de l'information sur le monde dans les sciences sociales », in *Enquêtes*, 1, 13-42.

Poujol (Geneviève). 2005. « Éducation populaire : une histoire française » in *Hermès, La Revue*, vol. 42, 2, 126-130.

Ryan (Bryce) et Gross (Neal). 1950. « Acceptance and Diffusion of Hybrid Corn Seed in Two Iowa Communities » in *Agricultural experiment station Iowa State College of Agriculture and Mechanic Arts. Sociology Subsection*. Ames, 663-708.

Sorlin (Pierre). 1992. « Le mirage du public » in *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 39, 1, 86-102

Stenger (Thomas). 2011. « La prescription de l'action collective. Double stratégie d'exploitation de la participation sur les réseaux sociaux numériques » in *Hermès, La Revue*, 59, 53-58.

Spinelli (Cécile). 2019. « Terrain festif contemporain : une mise en perspective de fêtes et festivals » in *Socio-anthropologie*, 38, 19-30.

B. Publications sur le Festival d'Avignon

1. Ouvrages et chapitres sur le Festival d'Avignon

Adler (Laure) et Veinstein (Alain). 1987. *Avignon 40 ans de Festival*. Paris : Hachette/Festival d'Avignon.

Banu (Georges) et Tackels (Bruno) (coord.). 2005. *Le cas Avignon 2005. Regards critiques*. Montpellier : L'Entretemps.

Ethis (Emmanuel) (dir.). 2002. *Avignon, le public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*. Paris : La documentation Française.

Ethis (Emmanuel). *La petite fabrique du spectateur. Être et devenir festivalier à Cannes et à Avignon*. Avignon : Éditions universitaires d'Avignon.

Ethis (Emmanuel), Fabiani (Jean-Louis) et Malinas (Damien). 2008. *Avignon ou le public participant : une sociologie du spectateur réinventée*. Montpellier : L'Entretemps.

Ethis (Emmanuel) et Pedler (Emmanuel). 2001. « Le choix des œuvres. Chassé-croisé des publics et des programmations au Festival d'Avignon » in Fabiani (Jean-Louis) (dir.) *Le goût de l'enquête*. Paris : L'Harmattan, pp. 349-363.

Fabiani (Jean-Louis). 2008. *L'Éducation populaire et le théâtre. Le public d'Avignon en action*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.

Fabiani (Jean-Louis). 2018. « The participatory public » in Bonet (Lluís) and Négrier (Emmanuel) (dir.) *Breaking the Fourth Wall : Proactive Audiences in the Performing Arts*.

Fleury (Laurent). 2003. « Retour sur les origines : le modèle du TNP de Jean Vilar » in Donnat (Olivier) et Tolila (Paul) (dir.) *Le(s) public(s) de la culture: Politiques publiques et équipements culturels*. Paris: Presses de Sciences Po, pp. 123-138.

Malinas (Damien). 2008. *Portrait des festivaliers d'Avignon. Transmettre une fois ? Pour toujours ?* Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.

Poirrier (Philippe) (dir.). 1997. *La naissance des politiques culturelles et les Rencontres d'Avignon (1964-1970)*. Paris : La documentation Française.

Tackels (Bruno). 2007. *Les voix d'Avignon (1947-2007). Soixante ans d'archives, lettres, documents inédits*. Paris : Seuil/France Culture.

Vilar (Jean). 1975. *Le théâtre, service public et autres textes*. Paris : Gallimard.

2. Articles sur le Festival d'Avignon

Barthes (Roland). 1954. « Avignon, l'hiver », *France-Observateur*.

Ethis (Emmanuel). 2008. « Distances esthétiques, proximités sociales. Les conditions de l'élaboration du jugement critique des publics du Festival d'Avignon », *Communications*, vol. 83, 2.

Biass-Fabiani (Sophie). 2008. « Un Palais bon à repenser ».

Ethis (Emmanuel). 2008. « Distances esthétiques et proximités sociales. Les conditions de l'élaboration du jugement critique des publics du Festival d'Avignon » in « Théâtre d'aujourd'hui » Roques (Sylvie) (dir.), *Communications*, vol. 83, 2, 47-64.

Ethis (Emmanuel). 2003. « La forme Festival à l'œuvre : Avignon, ou l'invention d'un public médiateur » in *Le(s) public(s) de la culture* sous la direction d'Olivier Donnat et Paul Tolia, Colloque DEP/OFCE, Musée du Louvre. Disponible à partir de : <http://www2.culture.gouv.fr/deps/colloque/ethis.pdf>

Ethis (Emmanuel), Fabiani (Jean-Louis) et Malinas (Damien). 2013. « Avignon. Festival 2003-2013, un public ciselé ». *Alternatives théâtrales*, 117-118, « Utopies contemporaines », Bruxelles, 2e trimestre.

Fabiani (Jean-Louis). 2005. « Should the Sociological Analysis of Art Festivals be Neo-Durkheimian ? », *Durkheimian Studies*, 11, 49-66.

Malinas (Damien), Pamart (Émilie), Pourquoi-Jacquin (Stéphanie) et Roth (Raphaël). 2012. « Continuer le Festival d'Avignon. Mythes et « fonction auteur », in *Communication et langages*, vol. 173, 3, 129-138.

3. Articles sur les festivals

Ethis (Emmanuel), Malinas (Damien) et Roth (Raphaël). 2017. « Sociologie des publics de la culture ». *Publicationnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 19 janvier 2017. Accès : publicationnaire.huma-num.fr/notice/sociologie-des-publics-de-la-culture

Fabiani (Jean-Louis). « Les festivals dans la sphère culturelle en France » in Poirrier (Philippe) (dir.) *Festivals et sociétés en Europe XIXe-XXIe siècle*. Territoires contemporains, nouvelle série – 3. Disponible à partir de : tristan.u-bourgogne.fr/UMR5605/publications/Festivals_societes/JL_Fiabani.html

Getz (Donald). 2010. « The Nature and Scope of Festival Studies », in *International Journal of Event Management Research*, 5, 1.

Malinas (Damien) et Roth (Raphaël). 2015. « Les festivaliers comme publics en SIC. Une sémiotique anthropologie des drapeaux et emblèmes communicationnels du festival des Vieilles Charrues » in *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 7, 2015, mis en ligne le 30 septembre 2015. Disponible à partir de : <http://rfsic.revues.org/1495>

Malinas (Damien) et Zerbib (Olivier). 2003. « Les cicatrices cinéma(pho)tographiques des spectateurs cannois » in *Protée*, vol. 31, 2, 63-71.

Ronström (Owe). 2014. « Festivals et festivalisations » in *Cahiers d'ethnomusicologie*, 27, 27-47.

C. Publications sur le temps et sur la mémoire

1. Ouvrages et chapitres sur le temps et sur la mémoire

Abensour (Alexandre). 2014. *La mémoire*. Paris : Flammarion.

Barthes (Roland). 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard.

Bogdan (Cristina), Fleury (Béatrice) et Walter (Jacques) (dir.). 2018. *Patrimoine, création, culture. À l'intersection des dispositifs et des publics*. Paris : L'Harmattan.

Bourdieu (Pierre) et al. 1978. *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : Éditions de Minuit.

- Brockmeier (Jens). 2012. « Écriture et mémoire » in Guichard (Éric) (dir.). 2012. *Écriture : sur les traces de Jack Goody*. École Nationale Supérieure Sciences Information et Bibliothèques.
- Brunet (François). 2012. *La naissance de l'idée de photographie*. Paris : Presses universitaires de France
- Candau (Joël). 2005. *Anthropologie de la mémoire*. Paris : Armand Colin.
- Candau (Joël). 1998. *Mémoire et identité*. Paris : Presses universitaires de France.
- Da Silva Neves (Rui). 2011. *Psychologie cognitive*. Paris : Armand Colin.
- Dulong (Renaud). 1998. *Le témoin oculaire : les conditions sociales de l'attestation personnelle*. Paris : EHESS.
- Durkheim (Émilie). 2007. *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris : CNRS éditions.
- Farge (Arlette). 1989. *Le goût de l'archive*. Paris : Seuil.
- Foucault (Michel). 1969. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.
- Guyot (Jacques) et (Rolland (Thierry). 2011. *Les archives audiovisuelles. Histoire, culture, politique*. Paris : Armand Colin.
- Halbwachs (Maurice). 1994. *La mémoire collective*. Paris : Albin Michel.
- Halbwachs (Maurice). 1994. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Albin Michel.
- Hiroux (Françoise) et Mirguet (Françoise). 2013. *Les archives personnelles. Enjeux, acquisition, valorisation*. Louvain : Publication des archives de l'UCL.
- Hobsbawm (Eric). 1992. « Introduction: Inventing Traditions », in Ranger (Terrence) (dir.) *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Misztal (Barbara A.). 2003. *Theories of social remembering*. Philadelphia : Open University Press.
- Namer (Gérard). 1987. *Mémoire et société*. Paris : Méridiens Klincksieck.
- Pennebaker (James W.) and Banasik (Becky L.). 1997. « On the creation and maintenance of collective memories : History as Social Psychology », in Pennebaker (James W.), Paez (Dario) et Rimé (Bernard) (dir.) *Collective Memory of Political Events. Social Psychological Perspectives*. Library of Congress Catalogue-in-Publication Data.
- Peschanski (Denis) et Maréchal (Denis) (dir.). 2013. *Les chantiers de la mémoire*. Paris : Ina Éditions.
- Ricœur (Paul). 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Édition du Seuil.
- Rosa (Hartmut). 2013. *Accélération, une critique sociale du temps*. Paris : La Découverte.
- Tabboni (Simonetta). 2006. *Les temps sociaux*. Paris : Armand Colin.
- Treleani (Matteo). 2014. *Mémoires audiovisuelles. Les archives en ligne ont-elles un sens ?* Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Treleani (Matteo). 2017. *Qu'est-ce que le patrimoine numérique ? Une sémiologie de la circulation des archives*. Lormont : Bords de l'eau.
- Veyne (Paul). 1983. *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?* Paris : Seuil.

Yates (Frances). 2014. *The Art of Memory*. Londres : Penguin Random House.

2. Articles sur la mémoire et les archives :

Alexis (Lucie). 2019. « Culturebox, le portail culturel au cœur de la stratégie numérique de France Télévisions » in *Tic & société*, vol. 13, 1-2, 160-193.

Davallon (Jean). 2016. « Penser le patrimoine selon une perspective communicationnelle » in *Sciences de la société*, 99, 15-29.

Davallon (Jean). 2014. « Une patrimonialisation des archives » in *L'archive dans quinze ans, université catholique de Louvain*, Avril 2014, Louvain-la-Neuve, Belgique <halshs-01220537>

Jeanneret (Yves). 2007. « Les semblants du papier : l'investissement des objets comme travail de la mémoire sémiotique » in *Communication et langages*, vol. 153, 79-94.

Guillou (Lauriane). 2017. « Les archives audiovisuelles au Festival d'Avignon : un objet communicationnel au confluent de la mémoire institutionnelle, individuelle et collective », Journées Doctorales de la Sfsic, 14-16 juin 2017, Villeurbanne.

Elliassen (Ove). 2010. « The Archive of Michel Foucault », Disponible à partir de : academia.edu/5473534/Archives_of_Michel_Foucault

Roussiau (Nicolas) et Renard (Élise). 2003. « Des représentations sociales à l'institutionnalisation de la mémoire sociale » in *Connexions*, vol. 80, 2, 31-41.

Van Dijck (José). 2008. « Digital Photography : Communication, Identity, Memory » in *Visual Communication*, 7, 57-76.

D. Collaborations scientifiques

Ethis (Emmanuel), Malinas (Damien) et Guillou (Lauriane). 2018. « The institutionalization of Artistic and Cultural Education in France and its experimentation in the festivals' sphere », ENCATC Congress, *Proceedings*.

Fabiani (Jean-Louis), Guillou (Lauriane) et Malinas (Damien). 2017. « Du centre pénitentiaire au Festival d'Avignon : un atelier théâtral pour remettre les détenus dans un temps social ». Dans le cadre du colloque *Culture, Art et Prison*, Musée national de l'histoire de l'immigration, Paris, 28-29 novembre 2017.

Fabiani (Jean-Louis) et Guillou (Lauriane). 2018. « Revenir à soi. Les enjeux des pratiques artistiques et culturelles en détention ».

Guillou (Lauriane), Malinas (Damien), Roth (Raphaël) et Royon (Camille). 2019. « Éducation artistique et culturelle ». *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 27 juin 2019. Accès publictionnaire.huma-num.fr/notice/education-artistique-et-culturelle

II. THÈSES ET HABILITATION À DIRIGER LES RECHERCHES

Alex (Marianne). 2016. *Interaction(s) entre films et performance de la masculinité : le cas des étudiants*. Thèse en Sciences de l'information et de la communication. Université d'Avignon.

Delannoy (Leïla). 2017. *L'expérience artistique en prison : d'une triple inertie à l'expérimentation de transformations sociales*. Thèse de Sociologie. Université de Nanterre - Paris X.

Roth (Raphaël). 2013. *Bande originale de film, bande originale de vie : pour une sémiologie tripartite de l'emblème musical : le cas de l'univers Disney*. Thèse en Sciences de l'information et de la communication. Université d'Avignon.

Pourquier-Jacquin (Stéphanie). 2015. *Le temps des possibles : consolidation et affranchissement des sociabilités cinéphiles à l'université : le cas avignonnais*. Thèse en Sciences de l'information et de la communication. Université d'Avignon.

Pradel (Benjamin). 2010. *Rendez-vous en ville ! Urbanisme temporaire et urbanité événementielle : les nouveaux rythmes collectifs*. Thèse en Sociologie. Université Paris-Est.

Merzeau (Louise). 2011. *Pour une médiologie de la mémoire*. Habilitation à diriger les recherches en Sciences de l'information et de la communication. Université de Nanterre - Paris X.

III. ENQUÊTES SUR LES PUBLICS DE LA CULTURE

Lang (Nicole). 1982. *Les publics du Festival d'Avignon*. Paris : La Documentation française, 253 pages.

Larrue (Jeannine). 1969. *Le Festival et son public*. Avignon : Cahiers du Conseil Culturel, supplément n°15, Avignon-Expansion Juillet 1968.

Ministère de la Culture. 2017. *Chiffres clés 2017. Statistiques de la culture et de la communication*. Paris : La Documentation Française.

Service des études et recherches du ministère de la Culture. 1981. *Avignon 1981*. Paris : Développement culturel, coll. « Repères ».

Laboratoire Culture et Communication. 2011. « Les publics du Festival d'Avignon ». *Publics de la culture & communication les synthèses*.

III. WEBOGRAPHIE :

Site institutionnel du Festival d'Avignon : festival-avignon.com/fr/

Site institutionnel de la Maison Jean Vilar : maisonjeanvilar.org/

Site institutionnel de l'Association des Trans Musicales de Rennes : lestrans.com/

Site institutionnel du Festival de Cannes : festival-cannes.com/fr/festival/

Site institutionnel de l'Institut Lumière : institut-lumiere.org/

Site institutionnel des Vieilles Charrues : vieillescharrues.asso.fr/

IV. RAPPORTS D'ENQUÊTE :

Guillou (Lauriane). 2015 « Le Festival d'Avignon et son public. Focus sur les pratiques numériques ». Sous la direction scientifique d'Emmanuel Ethis et Damien Malinas, *Laboratoire Culture et Communication*.

Guillou (Lauriane). 2016 « Le Festival d'Avignon et son public. Les dynamiques festivalières et leurs temporalités ». Sous la direction scientifique d'Emmanuel Ethis et Damien Malinas, *Laboratoire Culture et Communication*.

Guillou (Lauriane). 2017 « Le Festival d'Avignon et son public. Parcours individuels et dynamiques collectives : comprendre les modes de relation au Festival d'Avignon dans le temps ». Sous la direction scientifique d'Emmanuel Ethis et Damien Malinas, *Laboratoire Culture et Communication*.

- INDEX DES NOTIONS -

Archives (audiovisuelles) : 28, 86, 120, 127, 131, 135, 151, 207, 243, 250, 262-263, 268, 277, 319, 328, 332, 339, 341, 355-356, 362, 367, 374, 383, 390, 408-413, 415-417, 419-438, 442-443, 445, 449-457, 459, 461-462, 464-470, 473-474, 476, 483, 485-488.

Authenticité : 48, 54, 68-72, 74-76, 80, 83-84, 86, 89, 104, 119, 137-138, 160, 190, 241-243, 325-326, 344, 348, 359, 365, 367, 378, 400-401, 411, 424, 468, 477.

Cadres sociaux de la mémoire : 24, 44, 73, 330, 332, 334-335, 338, 340-341, 384-385, 392, 399, 403, 409, 448-449, 453, 475, 482, 485.

Éducation Artistique et Culturelle : 13, 16, 34, 43, 60, 94-95, 97, 127, 139, 144, 152-153, 159, 169-171, 189, 222, 230, 279, 284, 290, 302, 321, 413, 444, 471, 473, 477.

Festivalisation : 18, 26, 60, 62, 117-120, 153, 187-188, 191, 296, 324, 477.

Institutionnalisation : 16, 20, 23-24, 26, 28-30-33, 35-37, 46, 48-52, 56, 58, 62-64, 70, 76, 90, 96-97, 100-101, 112, 120, 169, 190, 251, 259, 264, 289-290, 306, 317, 323, 325, 329, 331, 338, 342, 354, 380, 385, 399, 403, 408, 411, 414-415, 417-418, 425, 444, 473, 477.

Mémoire individuelle : 19-21, 28, 82, 250, 340, 376, 399, 405, 408, 410, 445, 475-476, 482-486.

Mémoire collective : 19-21, 28, 44, 57, 74, 76, 82, 88, 97, 100, 127, 202, 287, 282, 327-328, 332, 335, 337-340, 345, 355, 377, 383, 393-395, 399-400, 404-405, 408-410, 414, 432, 435, 437, 443, 444, 451-452, 467, 470, 473, 475-476, 482-483, 485, 488.

Public participant : 17, 22, 52, 66, 104-106, 108, 123, 154, 184, 317-319, 345, 349, 380, 457, 486, 488.

Sociomorphologie : 16, 25-27, 112-113, 123-124, 140, 148, 152, 160, 233, 272, 479-480, 487-488.

Synchronisation : 27-28, 93, 97, 111, 115, 129, 168, 203, 205, 227, 269-271, 273, 292, 298-300, 303, 305, 311, 313, 315, 319, 327, 397, 463 464, 471-474, 476, 481, 486.

Temps social : 13, 18, 24, 26, 28, 31-32, 117, 119, 121, 123, 129, 192, 214, 264-265, 269, 271, 274, 278, 280-282, 290, 294, 297, 302, 303, 308, 311-312, 316, 329, 373, 377, 409, 444, 472, 474, 476, 481-482, 485.

Théâtre populaire : 12-14, 30, 33-36, 38-40, 43-46, 48-51, 59, 62-66, 70, 72, 80, 83-85, 89, 95, 98, 103, 139, 159, 160-161, 249, 251, 264, 279, 288, 317, 343, 390, 400, 402, 406, 412, 415-417, 419, 454, 477, 486, 488.

Transmission : 17, 21-23, 31, 34, 37, 83, 102, 104, 107, 116, 123, 130, 160, 181, 183, 197, 210, 229, 249-250, 263, 274-275, 312, 321-322, 324-325, 331, 334-335, 338-339, 342-344, 350, 353-354, 359, 361, 363, 378-380, 386, 395, 400, 406, 409-411, 413-414, 416, 423, 427, 429, 435-436, 444, 456, 459-462, 464-465, 467, 469, 475, 476, 482, 484-486, 488.

- INDEX DES TABLEAUX, GRAPHIQUES ET ANALYSES -

Tableaux

Tableau n°1 – Répartition hommes/femmes des festivaliers entre 2015 et 2018	140
Tableau n°2 – Représentativité des 16-30 ans dans la population festivalière (2015-2018)	145
Tableau n°2bis – Représentativité des moins de 30 ans dans la population française (2015-2018)	145
Tableau n°3 – Nombre de participations au Festival d'Avignon en fonction de l'âge (2017)	146
Tableau n°4 – Répartition des festivaliers en fonction de leur provenance géographique par région entre 2015 et 2018	148
Tableau n°5 – Répartition des festivaliers en fonction de leur niveau de diplôme (2016-2018)	158
Tableau n°6 – Répartition des festivaliers selon leur catégorie socioprofessionnelle (2017)	162
Tableau n°7 – Répartition des publics en fonction du niveau de revenu annuel net (2016-2018).....	165
Tableau n°8 – L'Éducation Artistique et Culturelle dans le parcours des festivaliers (2017-2018)	170
Tableau n°9 – Nombre de venues au Festival d'Avignon en fonction de l'âge en 2015	176
Tableau n°10 – Année de la première fois au Festival d'Avignon pour les festivaliers de 2017	177
Tableau n°11 – Sorties à un spectacle de théâtre au cours des douze derniers mois (2015-2017)	184
Tableau n°12 – Année de la première fois des groupes d'expérience par le vécu (2017)	198
Tableau n°13 – Type d'accompagnement pour le séjour festivalier en 2017	202
Tableau n°14 – Période de réservation en fonction de l'expérience par vécu (2017)	210
Tableau n°15 – Période de réservation en fonction de la durée de séjour (2017)	213
Tableau n°16 – Nombre de spectacles vus dans au Festival d'Avignon (« IN ») en fonction de l'expérience par vécu (2017)	215
Tableau n°17 – Nombre de spectacles vus dans le OFF en fonction de l'expérience par vécu (2017)..	216
Tableau n°18 - Sorties au théâtre en fonction de l'expérience par vécu (2017)	217
Tableau n°19 – Provence géographique en fonction de la durée de séjour (2017)	219
Tableau n°20 – Participation aux Ateliers de la pensée (sous-population) en fonction de l'expérience par vécu (FDA17)	223
Tableau n°21 – Durée de séjour et participation aux Ateliers de la pensée (sous-population) (FDA17)	223
Tableau n°22 – Fréquentation d'autres événements en fonction de l'expérience par vécu (2017)	225
Tableau n°23 - Fréquentation d'autres événements en fonction de la durée de séjour (2017)	226
Tableau n°24 - Fréquentation d'autres événements en fonction du type d'accompagnement (2017) ...	228
Tableau n°25 – Écran de connexion à Internet à l'année pour les festivaliers entre 2015 et 2018	235
Tableau n°26 - Suivi des pages des réseaux sociaux des festivals du corpus GaFes (2015-2019)	243

- Le public du Festival d'Avignon : des expériences vécues au temps remémoré -

Tableau n°27 – Participation au feuilleton théâtral en 2016 en fonction de l'âge	379
Tableau n°28 - Fréquentation de la Nef des images en fonction de l'expérience du Festival	442
Tableau n°29 - Fréquentation Nef des images et visionnage de captations de spectacles	442
Tableau n°30 – Réception des vidéos récapitulatives du Festival d'Avignon sur Facebook	446

Graphiques

Graphique n°1 - Répartition des festivaliers en fonction de leur âge entre 2015 et 2018	144
Graphique n°2 – Nombre de venues au Festival d'Avignon (2015-2018) (1)	175
Graphique n°3 – Groupes d'expérience au Festival d'Avignon à partir de l'expérience par vécu (FDA17)	197
Graphique n°4 – Groupes d'expérience du Festival d'Avignon en fonction de la durée de séjour	200

Analyses

Analyse n°1 – Visites du site Internet du Festival d'Avignon du 1er au 31 août 2017	253
Analyse n°2 – Visites du site Internet du Festival d'Avignon du 1er août 2017 au 31 mars 2018	254
Analyse n°3 – Visites du site Internet du Festival d'Avignon du 1er avril au 30 juin 2018	255
Analyse n°4 – Visites du site Internet du Festival d'Avignon du 1er au 31 juillet 2018	256

- RÉSUMÉ -

Le public du Festival d'Avignon : des expériences vécues au temps remémoré. Une approche communicationnelle de la mémoire individuelle et collective.

Résumé : Pourquoi un festival de 73 ans réunit-il encore un public autour d'une même idée : faire un théâtre populaire qui soit de son temps ? Si le public du Festival d'Avignon évolue au fil des générations, le sens de la pratique reste identique : la découverte et la rencontre, la prise de risque et le débat. Au gré des éditions, des directions et des programmations, l'institutionnalisation du festival a généré des fondamentaux et des valeurs autour desquels un public se rassemble. « Faire le Festival » fait appel à la posture du public participant qui accepte un certain engagement dans son rôle de spectateur. Sans connaître Jean Vilar, le T.N.P. ou *Le Mahabharata* de Peter Brook, en faisant le Festival, le public vit une expérience et fait sienne celle d'une communauté spectatorielle. « Le ciel, la nuit, la pierre glorieuse »... et après ? Cette thèse en sciences de l'information et de la communication étudie des régimes d'historicité au Festival d'Avignon, soit le rapport au passé dans le présent, à travers des pratiques, des discours, des médiations... Pour cela, une enquête a été conduite entre 2015 et 2019, avec près de 7 390 questionnaires en ligne et 50 entretiens. Le numérique constitue ici une entrée privilégiée pour appréhender la manière dont les dynamiques et les pratiques liées à la mémoire, la nôtre et celle d'autrui, viennent enrichir une expérience, celle du festival, de même qu'une carrière de spectateur. L'étude du terrain numérique montre que la participation du public du Festival d'Avignon en ligne se caractérise par un intérêt pour les contenus audiovisuels relatifs aux œuvres et aux artistes. Cette enquête rend compte de la façon dont la relation au temps de l'expérience, au passé de l'institution, aux archives et aux traces de nos festivals se répondent et témoignent *in fine* d'un potentiel de démocratisation culturelle de cette mémoire individuelle et collective.

Mots clés : Publics | Festival | Numérique | Mémoire | Archives | Temps social | Théâtre

The Avignon Festival's audience: from experiences to remembrance. A communicational approach of individual and collective memory.

Abstract: Why does 73 years old festival still gather an audience around the same idea: producing a popular theatre (*théâtre populaire*) of his time? Yet the Avignon Festival's audience evolves over generations, the core idea of this practice remains identical: discovering and encountering, artistic risk-taking and debate. Throughout successive editions, boards and programs, the festival's institutionalization led to basics and values around which an audience congregates. Doing the Festival (*faire le Festival*) calls on the participatory audience posture admitting a certain engagement in the role of spectator. The audience lives its own experience and appropriates the spectatorial community's. "The sky, the night and the glorious stone"... and then? This thesis in Information and Communication Sciences is a study of historicity regimes (*régimes d'historicité*) that is to say the relation to the past in the present time, through practices, discourses, mediations... To this end, between 2015 and 2019, a field inquiry was led. We collected more than 7 390 questionnaires and 50 interviews. Digital is a preferred entrance for an understanding of memory related dynamics and practices, our and other's, and how it can enrich an experience, the festival one, as well as our general cultural experience as a spectator. The field study shows that the audience's online involvement is characterized by an interest for audiovisual contents related to artists and plays. This inquiry reports how the relation to the experience, to the institution's past, to archives and tracks of our festivals respond to each other and eventually testify of a cultural democratization's potential of this individual and collective memory.

Key-words: Audience | Festival | Digital | Memory | Archives | Social Time | Theater