

Damien Malinas

Portrait des festivaliers d'Avignon

Transmettre une fois ? Pour toujours ?

Collection Art, culture, publics

Presses universitaires de Grenoble

BP 47 – 38040 Grenoble cedex 9

Tél. : 04 76 82 56 52 – pug@pug.fr / www.pug.fr

« *Tease me, tease me, tease me baby
Till I loose control* »

Shaggy

« *Personne n'a le droit d'exiger de la mer qu'elle porte tous les bateaux,
ou du vent qu'il gonfle perpétuellement toutes les voiles.* »

Stig Dagerman¹

Introduction

Avignon, 13 juillet 2003, vingt-trois heures, place du Palais des Papes, quatre jeunes gens – trois garçons et une fille – sirotent une eau gazeuse mise en bouteille à quarante kilomètres de là, à Vergèze. Ce soir, la terrasse du *Café In et Off* est vide, les quatre personnes réunies autour de la table comptent des questionnaires et font le bilan de la journée². Ils ont déposé leurs badges signalant leur statut d'enquêteur : sous leur prénom et nom, *Baptiste, Christophe, Damien, et Florence*, on peut lire *Enquête sur les publics du Festival d'Avignon, Laboratoire Culture et communication de l'Université d'Avignon*. Étudiants en master au Département de Sciences de l'Information et de la communication de la dite université, trois d'entre eux sont des *primo festivaliers*, autrement dit, il s'agit de la première fois qu'ils « *font le festival* » : c'est, au reste, pour cela qu'ils ont été recrutés pour cette enquête ; ils partagent comme certains des spectateurs qu'ils

vont interroger la qualité d'être ici des primo-festivaliers. Cette année, le festival n'est pas un festival qui ressemble aux autres éditions³. Le festival officiel, que l'on appelle ici le « *In* », vient d'être annulé et seule une partie du *Off* continue à jouer. Nos enquêteurs espéraient voir la Cour d'honneur du Palais des Papes remplie de ce public qu'ils s'étaient préparés à interroger et avouent qu'ils sont un peu désemparés. Christophe, un des trois *primo festivaliers*, demande à celui d'entre eux qui a vécu quelques festivals et quelques enquêtes en plus : « *Mais, en fait c'est quoi le festival quand ça va ?* »

« L'ancien » enquêteur interrogé, bien ennuyé pour répondre, laisse place au silence du palais. Il hésite et réfléchit. En effet, depuis deux ans, il a entamé une thèse sur le festival et ses publics ; son incapacité à répondre clairement l'inquiète un peu. Tout d'abord, il se dit qu'il doit maintenir le moral des troupes et à vrai dire son propre moral, il sait que sa soutenance de thèse vient de se décaler d'un an ou deux. Ensuite, il se souvient que des choses plus graves se jouent en ce mois de juillet avignonnais. Depuis une quinzaine de jours que le festival se prépare, il en fait l'expérience retrouvant des participants au monde du festival, avec lesquels il a noué des liens depuis qu'il participe à l'enquête et qui, cette année, selon les jours lui reprochent tour à tour de ne pas prendre la parole ou de la prendre, d'être un suppôt du « *ministère* », d'être de bonne foi mais d'être manipulé... Enfin, il se dit que ce festival-là est aussi une modalité possible du Festival d'Avignon et essaie de tourner une phrase qui expliquerait comment dans ce contexte général le festival continue peut-être de tenir son rôle...

À ce moment-là, une petite musique se fait entendre ; elle semble émaner du porche du Palais, celui-là même qui donne sur la Cour d'honneur. Un homme dans l'ombre joue à l'harmonica l'air des trompettes du TNP de Maurice Jarre, celui qui annonce le début des spectacles du « *In* ». À ce moment, l'enquêteur le plus ancien lève le doigt en l'air et dit à Christophe : « *C'est ça... Le Festival!* »

Le lendemain, dans le quotidien *Libération*, on pouvait lire en introduction d'un article intitulé « Les intermittents serrent les dents » :

« On raconte que tard, depuis deux nuits, un énergumène monte à l'assaut du Palais des Papes d'Avignon. Il s'élanche sur les marches, chute, repart, ainsi de suite des heures durant. On dit qu'il ne s'arrête que pour jouer au bandonéon "L'Air des trompettes" de Maurice Jarre, qui annonce depuis Vilar les spectacles du festival. Qui est le fou du Palais ? Certains affirment avoir reconnu Denis Lavant, acteur qui,

dans les assemblées avant l'annulation du in proposait de faire du festival une "action poétique permanente". »⁴

Les quatre enquêteurs qui étaient présents jureraient, eux, que les intonations de l'instrument qu'ils ont entendu provenaient bien d'un harmonica.

Faites/a/

« Dans la pièce de Nathalie Sarraute Pour un oui, pour un non tout le fond de la brouille entre les deux amis tient à une intonation, ou plutôt à une suspension marquée entre le "c'est bien" qui semble dire une satisfaction du succès de l'autre, gâchée par le silence à peine audible qui le suit et précède le "ça" d'où naît le drame. Le rythme ici fait sens pour celui qui l'entend et en souffre, et sans doute pour celui qui le dit en espérant peut-être n'être pas pleinement complètement entendu ; dire et ne pas dire son ironie, voire sa jalousie, dire et ne pas dire qu'il est content pour son ami. »⁵ Le sociologue Bruno Péquignot souligne ici un problème crucial de la communication que le registre écrit de la parole sociologique est souvent bien en peine de rendre : l'intonation.

Dans un ouvrage intitulé *Sociolinguistique*⁶, William Labov s'intéresse aux façons de parler et leur mise en relation avec la stratification sociale dans trois grands magasins new-yorkais situés sur l'île de Manhattan. Les trois magasins dans lesquels Labov a enquêté étaient *Saks* (magasin de prestige), *Macy's* (prestige et prix moyens), *Klein's* (magasin populaire et bon marché). William Labov s'est présenté dans ces magasins et a amené un employé de magasin à prononcer *fourth floor* en lui demandant où se situe tel ou tel rayon. Simulant, de ne pas avoir entendu, il obtient ainsi une seconde occurrence de la part des employés.

En fait, l'objectif était de faire prononcer le /r/. En effet, dans l'anglais des New-Yorkais, le r est parfois prononcé, parfois omis. En termes de phonologie classique, le phonème /r/ comporte deux variantes libres [r] ou [Ø]. Parler de variante libre, c'est admettre « que l'un vienne aux lèvres plutôt que l'autre, c'est là une question de pur hasard ». Il se présente lui-même vêtu à la mode des classes moyennes et adopte une prononciation où le r correspondrait à l'accent d'un natif du New Jersey passé par l'Université. Si l'étude de William Labov porte, non pas sur les clients mais sur les employés, c'est que ces derniers proviennent dans leur ensemble des mêmes milieux professionnels. De cette façon, 264 sujets ont été interrogés. Pour chaque employé, Labov a noté le magasin ; l'étage et le rayon ; le sexe et l'âge

estimé (par tranches de cinq ans) ; l'emploi (chef de rayon, vendeur, caissier, manutentionnaire) ; la race ; l'accent, étranger ou régional.

Jusque-là, les études statistiques ne confirmaient pas la conviction, pourtant répandue, que l'omission du /r/ caractérise les classes populaires. Finalement, les résultats montrent qu'il y a un rapport entre la production de /r/ dans le style informel lors de la première occurrence et la stratification sociale des magasins.

Un observateur sensible aux remarques de William Labov pourrait, sans doute, constater qu'une stratification liée à la prononciation de certains mots est également repérable à Avignon, et ce particulièrement en temps de festival. Alors que la manifestation brasse une grande diversité de populations au cœur de juillet, il vaut la peine d'analyser les manières de prononcer des mots aussi communs que celui de « festival ». L'évidence s'impose très vite. Tout le monde ne prononce pas le /a/ de festival de la même manière. On entend simultanément : Festiv/a/l, Festiv/a-a/l, Festiv/hall/ ou (plus provençal) Festiv/ale/ Que nous révèlent ces façons de dire ? Y aurait-il, au sein du Festival, des groupes identifiables par leur prononciation ou leur intonation ? Prononce-t-on de manière différente la dernière syllabe du mot selon qu'on est dans le « In » ou dans le Off ? Est-ce que des facteurs autres que l'origine géographique et l'appartenance sociale sont en jeu dans la manière de faire plus ou moins traîner le /a/ de Festival ? Quelle est la signification de l'allongement tendanciel du /a/ ? Peut-on imiter une façon de dire festiv/a-a/l pour avoir l'air d'appartenir à un groupe plutôt qu'à un autre et masquer son ancrage social véritable ? Existe-t-il un conflit de reconnaissance mutuelle entre festivaliers inhérent aux prononciations du mot ? Ces façons de dire ont-elles pour fonction de légitimer la valeur que l'on accorde à des pièces, à des attitudes ou à des styles ? Il n'existe pas de réponse catégorique à toutes ces questions : il serait ridicule de vouloir diviser l'univers des festivaliers en groupes « réels » (Vauclusiens contre Parisiens, « professionnels » de la culture contre amateurs pétris de bonne volonté, etc.). Une rencontre de ce type suppose que l'on puisse aussi jouer sa carte de spectateur en se faisant passer pour un autre, ou, pour dire les choses plus sociologiquement, de marquer une « distance au rôle », de se détacher partiellement de soi-même dans une confrontation réflexive avec la bonne manière de dire, comme Erving Goffman en avait fait l'analyse. Chaque individu peut utiliser alternativement les différentes prononciations dans des contextes différents. Dans le brouhaha qui caractérise la manifestation, il n'est pas sûr d'ailleurs que les interlocuteurs décodent toujours la longueur du a de manière appropriée. La dimension festive et « participative » de l'affaire produit de l'ambivalence et du flou.

Néanmoins, une chose est remarquable : pendant très longtemps, on a décrit le Festival d'Avignon comme «un festival parisien». Or, les données produites par l'ensemble des enquêtes sur les publics d'Avignon montrent que les publics majoritaires en nombre sont des locaux ou des régionaux. Pourtant ce réajustement statistique ne parvient pas totalement à corriger l'impression que la manière parisienne de prononcer le mot Festival continue de dominer l'ensemble des discours.

En réalité, et ce n'est pas rien, les Parisiens représentent en moyenne 23% du public et en constituent la troisième fraction la plus importante. Il faudrait aussi s'attacher plus longuement à décrire ce que c'est qu'être parisien : mais ceci est une autre histoire. Les habitants de la capitale sont loin d'être les seuls à conférer au Festival sa couleur sonore. On évoque aussi en ville la prononciation caractéristique d'un ancien directeur du Festival qui n'aurait pas été fâché d'avoir un festival plus parisien, tout en comprenant aisément l'avantage qui consistait à avoir un fond de public local et régional. Il est vrai qu'au Festival, : on parle le plus souvent «*pointu*». C'est ainsi qu'un phénomène étrange transforme une partie des publics locaux et régionaux : à l'oreille de leurs voisins comme à celle des touristes, ils ne sont soudainement plus du «coin» et l'on peut entendre fréquemment des : «Ah bon, tu es avignonnais?» qui témoignent de cette déstabilisation langagière. On remarque aussi que le Festival demande à ses participants, y compris Avignonnais, d'éprouver un sentiment d'étrangeté, de dépaysement ou d'exotisme, à l'égard la ville linguistiquement transformée.

Le Festival a sédimenté au cours du temps des manières de parler et des façons de s'aborder, au café ou dans les files d'attente qui ont donné, peut-être autant que la programmation, son style unique au Festival. Un véritable lexique de l'action culturelle s'y est constitué : la décentralisation, la démocratie culturelle, le théâtre public, l'institutionnel, l'alternatif, le «*In*», le Off, le Off-Off, le hors-champ sont devenus des termes familiers : autant de lieux de mémoire langagiers qui s'apparentent aux espaces théâtraux ou au souvenir de soirées héroïques. Le Festival d'Avignon est toujours bien autre chose que de simples soirées théâtrales : il est le lieu d'élaboration, par des acteurs très divers et souvent anonymes, d'une configuration politico-culturelle dont il n'est pas d'autre exemple.

Dites «jazz»

Si chacun peut avoir une idée de ce qu'est le festival, il est plus simple de présenter un exemple pour cerner ce qu'il est que d'en donner une

définition stabilisée. Tenter de définir «le festival», c'est aborder un objet aussi plastique que «le jazz». À minima, le Festival d'Avignon, pour être ce Festival d'Avignon, doit être une édition du Festival d'Avignon. En juillet 2003, lors de l'annulation du «*In*», la question de la définition et des enjeux du Festival qui permettaient aux uns et aux autres de se positionner trouvait souvent sa réponse dans une phrase lapidaire : «*Avignon, c'est un symbole.*»

Les premiers exemples qui viennent d'être énoncés nous le montrent, du fait des écueils définitionnels qu'implique un travail sur des objets comme «le festival», cet ouvrage sur les publics du Festival d'Avignon tentera de prendre ses marques en mobilisant principalement des apports provenant de la sociologie et des sciences de l'information et de la communication.

«Il y a fonction symbolique quand il y a des signes. Un signe est quelque chose tenant lieu de quelque autre chose pour quelqu'un, sous quelque rapport ou à quelque titre.»⁷ Avignon est en effet quelque chose qui tient lieu de «quelque autre chose pour quelqu'un, sous quelque rapport ou à quelque titre». À ce compte-là, peu de choses ne font pas symbole et le Festival d'Avignon comme la signalétique routière serait un symbole si l'on considère qu'elle est une manière idéale dont on se représente la conduite routière. La question qu'il s'agit donc de se poser est la suivante : si le Festival d'Avignon est un symbole, de quel type de symbole s'agit-il ? Chaque édition du Festival doit symboliser l'ensemble des éditions du festival et encore plus, le Festival. Comme «*un vase est (constitué de) l'agrégat de ses parties et n'est pas (identique à) l'agrégat de ses parties*»⁸, le festival dans son projet est le symbole d'un ensemble plus vaste de valeurs sociales : *la décentralisation, la démocratisation culturelle, les vacances, le théâtre populaire, l'institutionnel, l'alternatif*... Pour l'historien et philosophe, Marcel Gauchet, un symbole est ce qui est hors de portée du sujet : le pointer du doigt sans jamais pouvoir le toucher est au principe du symbole. Or le Festival d'Avignon est sans cesse «touché», mais jamais définitivement pointé. En fait, le Festival, en tant que symbole, est un agrégat de valeurs sociales qui sont elles-mêmes des symboles. Mais, le Festival ne symbolise pas tout cela en même temps pour tout le monde. Comme le jazz, il se définit plastiquement : il est un symbole plastique. La plasticité en jeu ici n'est pas celle de Marilyn Monroe mais plutôt celle du latex qui prend la forme que la situation dans laquelle il est placé lui donne. Chacun peut investir le Festival de symboles qui lui tiennent à cœur, on y met en place son petit panthéon personnel. Comme les *embrayeurs*, la notion de festival ne prend de sens que dans son contexte : en linguistique, un embrayeur

est une unité renvoyant à l'énonciation et participant à l'actualisation d'un énoncé. Ainsi, *Demain* est un embrayeur. L'énonciation du Festival comme celle d'autres formes culturelles entretient la particularité d'être collective dans une modalité où les contradictions peuvent exister ou, plus exactement, sont inhérentes : une énonciation du groupe en actes.

« Si les sociologues se sont peu saisis en matière d'art des travaux de Durkheim, c'est qu'ils ont de bonnes raisons. Celui-ci était très ambivalent au sujet du statut de l'art dans la société contemporaine et il n'a pas été disposé à identifier clairement le facteur esthétique comme la vie religieuse. Un non-durkheimien comme Willie Watts Miller a montré que Durkheim n'a pas cru que l'esthétique est autonome. Qu'est-ce que "l'effervescence" signifie selon Watts Miller ? Ce qui devient clair, au fur et à mesure de la discussion, est que la puissance de l'assemblée est un élément intégral de la puissance de l'art en tant que véritable art performatif. Ce sont deux aspects d'une même dynamique, inextricablement liés entre eux en produisant une esthétique atmosphérique dans une session de gospel, un club de jazz, une rave, un festival, un grand opéra, le cirque, le théâtre... Autrement dit, dans le véritable art-live performatif, il y a un lien intrinsèque entre l'esthétique et le social. En fait, il y a une union de forme esthétique et sociale » (p. 96).⁹

En commentant ici Willie Watts Miller, le sociologue Jean-Louis Fabiani souligne ici la dimension performative de l'art, c'est dans cette lignée d'analyse d'une pragmatique de l'art que s'inscrivent les propos de cet ouvrage : celui-ci n'existe que dans sa réalisation dans la mesure où il n'est pas qu'un contenu, un énoncé mais une énonciation, une façon d'être. Cette énonciation qui met en jeu une « union de forme esthétique et sociale "l'effervescence", l'esthétique atmosphérique » du festival a cela de commun avec le jazz que l'on « s'engueule » pour lui. Leur genre, la définition de leur identité, les conditions de leur changement sont un enjeu. Ainsi, ce qu'ils doivent intégrer ou non est sujet à polémique : le funk, la danse, le hip-hop, les arts de la rue...

« Joe : "Oh, bien sûr ! C'est qu'une bande de caves." »

Dans la mesure où les musiciens possèdent une culture ésotérique, ces témoignages sont nombreux et servent à fortifier leur conviction que les musiciens et les "caves" sont deux catégories différentes de

personnes. Mais le musicien sait aussi que les "caves" sont à l'origine des pressions qui l'incitent à jouer de manière commerciale, et il les craint. C'est leur ignorance de la musique qui le force à jouer ce qu'il tient, lui, pour de la mauvaise musique, afin d'obtenir du succès.

Becker : Qu'est-ce que tu penses des gens pour lesquels tu joues, de ton public ?

Dave : Ce sont des casse-pieds.

Becker : Pourquoi dis-tu cela ?

Dave : Eh bien ! Si tu travailles dans un orchestre commercial ils aiment ça et tu dois jouer davantage de banalités. Si tu travailles dans un bon orchestre et qu'ils aiment ça, c'est aussi emmerdant. Tu les détestes, de toute façon, parce que tu sais qu'ils n'y connaissent rien. Ce sont seulement des casse-pieds. »¹⁰

Parce qu'à chaque rencontre de jazz, c'est un monde qui se rencontre, un tel discours et l'argot¹¹ qui s'y rattachent sont possibles. Le jazz est avant tout une rencontre de jazzmen et d'amateurs de jazz qui font le jazz : c'est-à-dire du jazz toujours en train de se refaire et de se reconnaître. La notion même de « *standard* » indique l'invention et la découverte permanentes du jazz. De même, la forme « *Festival* » permet au monde du théâtre cette rencontre où l'on fait et refait le monde du théâtre. Au fur et à mesure de son devenir, le monde du Festival s'est créé, on l'a dit, un véritable lexique de l'action, voire un argot et un jargon, non pas celui du théâtre, qui serait plutôt un jargon « *cour jardin* », mais le sien, propre : le *In*, le *Off*, le *Off* du *Off*, le *Out*...

Ainsi dans le temps du Festival, des mots mystérieux se mettent à circuler temporairement, supportés par des lieux tout aussi temporaires : ce qui, durant l'année s'appelle « *la bodega de la Tâche d'encre* » devient pendant le festival « *le figuier* ». Il y a un rapport assez motivé entre le signe et son objet : il y a en effet un figuier dans cette bodega. On peut dire que cela relève du jargon car on peut penser que l'on identifie le lieu plus facilement en le nommant ainsi lorsqu'on tente de le rejoindre. D'une autre façon, on a pu voir depuis quelques années, ce qu'il convient d'appeler le « *bar du In* »¹² changer de nom à chaque festival : *spassybar*, *zazibar*... Le nom était formé à partir d'un jeu de mots dont la première partie indiquait

le thème du Festival : *spassy-Europe de l'est, zazi-Asie...* Au-delà de l'anecdote, ce lieu tant dans son dispositif que dans sa labellisation représente une des tentations contradictoires au projet initial des festivals et du Festival : ne pas arriver à éprouver ni la communauté rêvée ni son projet conduit à créer un groupe qui exclut *l'autre*. C'est un procédé argotique. Le Festival se refait chaque année avec son vocabulaire plus ou moins argotique, plus ou moins jargonneux. Par la constitution de groupes temporaires auxquels on demande fournir plus qu'à d'autres plus stables comme ceux des équipements culturels à l'année de fournir et d'avoir une identité en tant qu'individu mais aussi en tant que groupe, chaque année se pose la question de l'identité, des genres et du changement. Héraclite prétendait qu' « *on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve. À proprement parler, un fleuve n'est pas, mais devient, et devient toujours autre. [...]. Le modèle du fleuve s'applique à la totalité des particuliers : non pas de l'être, mais de l'être-fleuve, c'est-à-dire du devenir, monde du flux et du reflux où les particuliers se dérobent toujours incessamment à eux-mêmes. Monde de cailloux-fleuves, d'arbres-fleuves. [...]. Bref, non plus monde de continuants, mais monde de devenants.* »¹³

Maintenant, prononcez « Festival d'Avignon »

« *Georges Braque Intra-Muros
Palais des Papes, Avignon.*

J'ai vu, dans un palais surmonté de la tiare, un homme entrer et regarder les murs. Il parcourut la solitude dolente et se tourna vers la fenêtre. Les eaux proches du fleuve durent au même instant tourner, puis la beauté qui va d'un couple à une pierre, puis la poussière des rebelles dans leur sépulcre de papes.

Les quatre murs majeurs se mirent à porter ses espoirs, le monde qu'il avait forcé et révélé, la vie acquiesçant au secret, et ce cœur qui éclate en couleurs, que chacun fait sien pour le meilleur et pour le pire.

*J'ai vu, cet hiver, ce même homme sourire à sa maison très basse, tailler un roseau pour dessiner des fleurs. Je l'ai vu, du bâton percer l'herbe gelée, être l'œil et la flamme qui respire et enflamme la trace.
1947 »¹⁴*

Dès ses origines, le Festival d'Avignon ne s'est pas dit « Festival d'Avignon ». En 1947, c'est à une *semaine d'art* programmée en septembre à laquelle on peut assister : s'y mêlent arts plastiques, musique et créations

dramatiques. En effet, C'est à l'initiative de Christian Zervos, critique et collectionneur, et du poète René Char, qui organisent dans la grande chapelle du Palais des Papes une exposition de peinture et de sculpture contemporaines que Jean Vilar est invité à produire *Meurtre dans la cathédrale* de T.S. Eliot. Dans un premier temps et au regard de la Cour d'honneur, il refuse, mais il propose finalement trois pièces qui constituent la première programmation du Festival : *Richard II* de Shakespeare, *Tobie et Sara* de Paul Claudel, et *La Terrasse de midi* de Maurice Clavel. Dès 1947 et comme le soulignent les écrits de René Char, des personnages importants des arts plastiques tels Picasso ou Braque sont présents et représentés par leurs œuvres à « Avignon ». Ce n'est que l'année suivante que le Festival d'Avignon est saisi dans son identité numérique : « *L'identité numérique [...] définit la relation qu'un particulier entretient avec lui-même tout au long de sa carrière.* »¹⁵

Depuis 1948, le Festival d'Avignon a pris son nom.¹⁶ On peut donc lui faire crédit de cette identité numérique. Il faut rajouter à *l'identité numérique*, deux autres types d'identité qui fondent l'identité d'un objet :

1) L'identité qualitative [...] désigne une ressemblance aussi poussée qu'on voudra entre ou plusieurs particuliers.¹⁷

Ainsi, nous pouvons dire que nous avons pratiqué le même festival, celui d'Avignon. Un festival, lorsqu'il s'incarne dans une pratique, se définit donc qualitativement. On peut aussi dire qu'Avignon et Matane sont toutes les deux des villes qui ont la particularité commune d'avoir un festival. L'identité qualitative entretenue n'est pas sans rappeler *l'identité sortale* ou encore dite *spécifique*. Est-ce que le fait que deux villes aient un festival suffit à les rendre de la même espèce ?

2) L'identité spécifique ou sortale [...] réunit sous une même catégorie d'espèce de genre des particuliers numériquement différents.¹⁸

Ainsi, nous pouvons dire que comme le théâtre a son Festival à Avignon et la crevette a son Festival à Matane. Par contre, on a plus de mal à affirmer que le Festival d'Avignon est un festival comme le Festival de la crevette à Matane. En fait, si le Festival d'Avignon n'a pas une identité spécifique stabilisée, il est pourtant un lieu de définition, c'est-à-dire de stabilisation et de déstabilisation de l'espèce *festival*.

C'est donc pour tenter d'approcher au plus près les questions qui pose « l'espèce festival » dans son identité alors même qu'on choisit d'étudier cette « espèce » en prenant comme entrée principale l'analyse de ses publics. Il nous a semblé essentiel, avant que d'analyser la dynamique de ces publics, d'aborder comment à Avignon l'ensemble des participants à la manifesta-

tion se saisissent d'une « fonction-auteur » du festival, composante déterminante du sens que les uns et les autres déposent dans leur participation. Sur la base de ce concept d'identité, nombre de questions affleurent tout en entraînant d'autres : comment se fait-il que lorsque je reviens au Festival d'Avignon, je reconnais ou je ne reconnais pas le festival ? Qu'est-ce que cela veut dire être ou ne pas être festivalier ? *« Se pourrait-il que l'identité d'une personne soit à découvrir partiellement hors d'elle, dans le rapport qu'elle entretient avec d'autres ? Si cela était, il faudrait admettre qu'être une personne, c'est être considéré comme une personne par des êtres se considérant, selon la même procédure, comme des personnes. »*¹⁹

En tentant d'approcher l'identité du Festival d'Avignon par l'entremise de ses publics, se pose également la question de l'identité des publics eux-mêmes ? Beaucoup d'artistes, lorsqu'il parle des publics d'Avignon, utilisent d'ailleurs le singulier : ils se confrontent – disent-ils – « au » public d'Avignon. Ce public, s'il existe, n'est pas donné pour toujours et est, comme la manifestation elle-même, sujet à évoluer, à changer. De la sorte, la question de l'identité du public est bien celle du « comment changer et rester le même », une question très proche de la problématique rapportée dans la fameuse « histoire » du vaisseau de Thésée.

Être et avoir été

*« Le vaisseau sur lequel Thésée s'était embarqué avec les autres jeunes gens, et qu'il ramena heureusement à Athènes, était une galère à trente rames, que les Athéniens conservèrent jusqu'au temps de Démétrios de Phalère. Ils en ôtaient les vieilles pièces, à mesure qu'elles se gâtaient, et les remplaçaient par des neuves qu'ils joignaient solidement aux anciennes. Aussi les philosophes, en se disputant sur ce genre de sophisme qu'ils appellent croissant, citent ce vaisseau comme un exemple de doute, et soutiennent les uns que c'était toujours le même, les autres que c'était un vaisseau différent. »*²⁰

Le Festival d'Avignon est comme le vaisseau de Thésée, un devenant, cependant il est également en même temps un lieu définition de ses retranscriptions. Si l'on considère que le Festival d'Avignon a été un modèle, un patron de couture, qu'en est-il alors de ses multiples avatars ? De surcroît, s'il est un modèle sur quelles bases ce modèle fonctionne-t-il : par son innovation, sa capacité à changer « de planches » ou sa capacité à remettre « les mêmes » ?

« Il faut dépasser ce constat trivial et observer que certains objets doivent changer qualitativement pour rester ce qu'ils sont, c'est-à-dire numériquement identiques à eux-mêmes. [...] D'où il faut déduire que certains changements, qui sont de degré, sont non seulement compatibles avec la préservation de l'identité numérique mais en sont la condition nécessaire, tandis que d'autres, qui sont de « nature » (d'espèce), détruisent l'identité. »²¹

Pour demeurer le même, il faut changer. Pour changer, il faut être le même. À bien y regarder, ce ne sont pas des pendants respectifs auxquels on a affaire ici. L'identité spécifique est clairement plus en jeu dans la deuxième assertion. Qu'est-ce qui fait je ne sors pas de mon espèce ? Qu'est ce qui me spécifie a minima ? Plus généralement, il existe deux types de changements : ceux qui préservent l'identité et ceux qui la rompent. Il existe deux modes de changements, les changements dont le particulier qui s'en trouve affecté est directement la cause et ceux dont le particulier n'est pas directement la cause.

Stéphane Ferret pose en ces termes le problème du bateau de Thésée :

« En ce qui concerne la différence produite par des réparations incessantes effectuées sur le bateau de Thésée, réparations qui consistaient à enlever les vieilles planches et à en mettre de nouvelles, les Sophistes d'Athènes avaient coutume de débattre pour savoir le bateau obtenu, une fois que toutes les planches ont été remplacées, était le même bateau numérique que celui du départ. Et si un homme avait gardé les vieilles planches qui ont été enlevées et les avait ensuite assemblées dans le même ordre pour en faire un bateau, celui-ci, sans doute, serait le même bateau numérique que celui du départ. De sorte qu'il y aurait deux bateaux numériquement le même, ce qui est absurde. [...]

(1) Thésée II est la même forme continue dans l'espace et le temps que Thésée I;

(2) Thésée III est le même ensemble de planches que Thésée I;

(3) Thésée II n'est pas numériquement identique à Thésée III. »²²

Sans doute et avant toute chose, nous devons nous rappeler que le festival, de la même manière que le bateau de Thésée, n'a pas de conscience et ne sait pas qu'il est le festival et que ce sont les participants à son monde qui tranchent la question. En sociologie des organisations, « ce sont les hommes qui gouvernent le monde. Même s'ils puisent leurs attitudes dans l'interprétation

des événements, ce sont eux qui pour finir construisent les sociétés et les organisations»²³. Cette assertion prête à discussion sur le niveau de détermination du changement. Cependant, elle permet le doute et évite le rassérénement trop rapide que procurent les grilles d'analyse préétablies. En fait, la question du changement, de la dynamique, de l'évolution conduit à interroger la Festival au travers de ses publics. Plus avant, une observation nous montrera comment la forme festival ramène tous «les hommes qui gouvernent son monde», ses participants, à l'état de public. Le public d'Avignon doit-il être considéré comme le bateau de Thésée du Festival ? La compréhension du changement du public doit aller jusque dans ce qui est trop souvent perçu comme des actions péjorativement médiocres.

Pour Georg Simmel, «la notion de forme sociale, ou forme de socialisation, renvoie à des actions par lesquelles des individus se trouvent liés “par des influences et des déterminations éprouvées réciproquement”. [...] Il s'agit là d'une “réciprocité de causations” [...] “d'une dynamique de l'agir et du subir par lesquels individus se modifient réciproquement” »²⁴.

«Simmel ne dit pas quel est le lien entre les actions réciproques durables, incarnées dans ce qu'il appelle les figures uniformes durables et qui correspondent aux institutions, et le nombre infini d'actions réciproques, moins durables, mais qui contribuent tout autant à construire la société en se glissant dans les formes officielles. C'est ce glissement qu'il faut observer pour comprendre le mouvement. Les actions de médiocre importance font bouger les actions durables, les interactions quotidiennes font évoluer les institutions et c'est de cette manière que ces dernières changent.»²⁵ Cette prise en compte des actions quotidiennes permet de «replacer» les spectateurs au sein des publics non pas comme des héros dont les actions doivent simplement s'additionner ou, à l'inverse, de simples éponges sociales imbibées de fluide social, mais dans un aller-retour constituant d'une relation d'un public à une œuvre ou à une offre.

Pendant dix éditions du festival d'Avignon, nous avons mené une enquête au cours de laquelle un peu plus de 13 000 questionnaires ont été «passés» auprès des festivaliers. Ce sont ces résultats d'enquête ainsi qu'une série d'entretiens longs qui constituent la matière empirique dont sont extraites les données traitées produites dans cet ouvrage²⁶. En menant cette enquête reconduite sur plusieurs années, ce que nous avons tenté de saisir et ce que nous tenterons de restituer ici s'assimile à la description d'une dynamique de public dans la durée. Ainsi, l'approche quantitative a-t-elle permis cette abstraction pour mesurer ce qui change et ce qui demeure dans ce qui constitue «le public d'Avignon» que l'on perçoit au demeurant comme relativement stable. Nous découvrirons là que cette stabilité est

toute relative et qu'elle dépend de la manière dont on vit sa relation au festival. Cette relation, on le verra, est très attachée à la manière dont on éprouve sa « première fois » Avignon. La forme festival permet de mettre en évidence l'importance de cette première fois culturelle et l'influence que celle-ci a sur les rythmes qui scandent la fréquentation de la manifestation avignonnaise. De fait, la rencontre avec le festival apparaît toujours comme un moment singulier dans la carrière du spectateur qui y revient. Et, ceux qui prennent le rythme d'Avignon sont aussi ceux qui parviennent à vivre pleinement le « rite de passage » que représente une « vraie » première fois avignonnaise. Cette première fois est avant tout possible parce qu'Avignon est un lieu qui favorise un certain mode de transmission de « la chose culturelle » et de la façon de la vivre. En ce sens, les modalités de la transmission qui se jouent à Avignon éclairent non seulement la « première fois », mais également les pratiques qui s'en suivent.

Nous avons, en effet, demandé aux festivaliers de raconter leur généalogie culturelle correspondant à tous ceux qui, dans leur vie, ont compté dans la transmission de leur appétence culturelle. On comprendra là que cette transmission ne saurait être pas abordée sous l'angle exclusivement patrimonial. En effet, souvent, il ne s'agit pas de transmettre un héritage dans le cadre d'une filiation parentale, mais plutôt, une autonomie. Le « rite initiatique » de la première pièce choisie seule, plus exactement sans les parents ou l'école, permet d'envisager certains modes de transmission qui permettent de s'affirmer dans une génération avec d'autres générations. C'est entre autres ce que permet d'envisager ici la forme festival telle qu'elle se vit à Avignon, une matière qui nous montre sous un jour contrasté, ce que « fabriquent » sous le joli nom de public : les spectateurs de la culture.