

Qui vœu peut ?

Rien ne passe si vite que le temps des vœux.

La trêve des confiseurs, dit-on. L'expression dit bien la douceur des illusions consenties et la réalité du monde aussitôt retrouvé. Une sélection naturelle s'y opère entre les gens qui rituellement « se souhaitent » et ceux qui réellement « font vœu ». Le vœu est actif, engagé : alors oui, « qui vœu peut » !

Que vouloir donc qui ne soit plus l'espoir ressassé d'un retour de temps révolus ? Qu'espérer qui ne soit pas un nouveau sursis accordé à notre vieux monde, à nos habitudes, à nos conventions, à nos égoïsmes, à nos privilèges ? « Que cela dure autant que moi », n'est-ce pas le vœu inavoué de la plupart d'entre nous, bien conscients que le monde bascule et que toute chose est, au mieux, en cours de métamorphose, au pire en voie d'épuisement ou d'asphyxie ?

Le théâtre a vocation d'appriivoiser le monstre, douleur du monde qui s'en va, peur de celui qui s'annonce. À chaque mutation de l'histoire, il s'est forgé un outil y répondre. Au lendemain de la seconde guerre mondiale – le monde occidental recouvrait la liberté et la paix dans l'espoir de réalisation des rêves de la Résistance – il inventa en France l'outil de la décentralisation théâtrale. La Maison Jean Vilar porte témoignage des décennies glorieuses où cet outil était en adéquation avec l'œuvre à accomplir.

Soixante ans se sont écoulés. Des ouvriers experts ont pu s'approprier l'outil, préférant parfois sa pratique égotiste à son enjeu social. Puis l'incompréhension, le détachement ont grandi devant l'évolution, ou la confiscation d'un art public censé nous ouvrir au monde et qui lentement se referme sur lui-même dans la complaisance de son image et - souvent - la vanité de son discours.

L'ambition de théâtre service public qui animait Vilar et les premières décennies de la décentralisation désormais patine et se révèle captive des outils, mêmes qui l'ont portée. La défense de ces outils, traduite par leur reconduction, paraît souvent l'emporter sur l'objet même de leur invention. Il était question, par le théâtre, d'apporter à des populations qui en étaient jusqu'alors exclues la révélation de chefs d'œuvres du patrimoine universel, souvent en écho avec le temps présent. Puis vint l'époque des relectures et des spectacles arguments où le metteur en scène roi, coiffant l'auteur, n'a pas craint de rendre hypothétique, voire superflue, l'adhésion personnelle du spectateur. Aujourd'hui où la parole brouillonne ou fallacieuse envahit peu à peu tous les domaines des

relations humaines, comment ne pas exiger du théâtre qu'il reste le dernier lieu où la parole poétique ait encore droit à la parole ? Les ressources conjuguées du spectacle vivant permettent la production de magnifiques objets propres à laisser dans le souvenir émotions et éblouissements, mais le dialogue intime entre l'âme inquiète et les énigmes de la vie ne reste-t-il pas du domaine du poète, requerrant en dernier ressort l'alchimie des mots ? Assurer la rencontre, le désir de rencontre entre le poète et le public, foule ou poignée, l'acteur étant le lieu et l'instrument de cette rencontre, est la première condition de la pérennité du théâtre.

Le ver dans le fruit, c'est le doute que le théâtre puisse avoir encore un rôle à jouer dans notre société dépassée par les révolutions technologiques, la multiplication des échanges, les régulations hasardeuses des lois du marché omniprésent.

Reste, bien sûr, le devoir de mémoire à l'égard des chefs d'œuvre du passé - sauvegarde du patrimoine - et l'assistance à des professions menacées - défense de l'emploi.

Mais le théâtre n'est pas là. « Ce sont les dieux qu'il nous faut », disait Charles Dullin à l'époque où le jeune Vilar fréquentait ses cours au théâtre de l'Atelier, et non « la machine à descendre les dieux sur la scène ». Trop de machines, de machins, de machinations lestent aujourd'hui le théâtre venu de tous les horizons.

Le Festival d'Avignon a raison de refuser de se laisser contraindre par le fantôme de Vilar. Le théâtre aura raison aussi de ne pas se laisser réduire aux joutes du Festival ni mesurer à son aune. Avignon, en ce soixantième anniversaire, doit s'affirmer le lieu du ressourcement et des métamorphoses. Oui, « ce sont les dieux qu'il nous faut ».

La Maison Jean Vilar aura bientôt trente ans. Dépositaire de la mémoire des origines, elle doit à la présence et à l'action de la Bibliothèque nationale de France en ses murs de pouvoir témoigner de plus d'un demi siècle d'évolution du théâtre public. Ce qui en fait un lieu privilégié, hors conflits politiques et professionnels, d'observation et de réflexion.

L'avenir devrait confirmer cette vocation fidèle à la leçon de Jean Vilar d'une perpétuelle interrogation de « l'obscur désir » du public.

Roland Monod
Président de l'Association Jean Vilar

Les photos illustrant ce Cahier ont été réalisées en juillet 2005 par ELYSABETH JOSÉ ALMANDRA dans le cadre d'un reportage sur les techniciens du Festival d'Avignon.

La loyauté du spectateur

Nous proposons ici à nos lecteurs les conclusions d'un texte d'Emmanuel Ethis publié sous le titre Déceptions publiques, bonheurs privés dans le dossier Espace privé / espace public, coordonné par Bénédicte Boisson et Marie-Madeleine Mervant-Roux, in Théâtre/Public, n° 179, Gennevilliers, nov-déc 2005. Emmanuel Ethis, sociologue, professeur à l'Université d'Avignon, a dirigé l'ouvrage Avignon, le public réinventé, le festival sous le regard des sciences sociales (La Documentation française, 2002), ouvrage dont il prépare actuellement la suite avec Jean-Louis Fabiani et Damien Malinas. Il accompagne de son attention tout amicale la route de la Maison Jean Vilar. On le retrouvera l'été prochain aux côtés de Pascal Ory – et quelques nouveaux contributeurs – en charge de l'animation des débats de notre cour...

Pour Damien Malinas, Jean-Louis Fabiani, Olivier Py, Samuel Perche, Sébastien Roch, et Florence Giorgetti



Dans le beau livre intitulé *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, l'ethnologue Georges Devereux développe sous un angle singulier la psychopathologie du comportement criminel en tant que fondatrice d'un certain négativisme social. Méthodologiquement, les attendus de l'analyse qu'il entend mettre en jeu pourraient fort bien inspirer des approches en sociologie de la culture lorsqu'il s'agit de comprendre certaines attitudes spectatorielles et notamment la frénésie de consommation culturelle. Le lecteur, je l'espère, me pardonnera de transposer un peu brutalement l'approche que Devereux opère pour expliquer le comportement criminel vers les sphères du théâtre... Il ne faut y voir que friction théorique visant à formuler quelques hypothèses pour éclairer et faire travailler certaines observations de terrain. Tentons donc la transposition en changeant quelques mots afin de substituer « comportement culturel » à « comportement criminel »...

Il y a relation fonctionnelle entre le type de crime commis et la nature du conflit (ou entre le type de pratique culturelle et la

nature des attentes spectatorielles). Dans bien des cas, l'angoisse engendrée par un conflit donné ne peut être apaisée que par l'accomplissement d'un acte criminel particulier (ou d'un acte culturel particulier). Le comportement type d'un criminel donné (ou spectateur donné) constitue en quelque sorte, son cachet ou sa marque déposée ; il porte l'empreinte de sa personnalité autant que le ferait un poème écrit par lui. Cette analogie est loin d'être superficielle. Les conditions extrêmes du travail criminel (ou du travail spectatoriel) sont en effet à peine plus limitatives que ne l'est pour l'artiste la nature de ses matériaux.

Le comportement criminel (ou le comportement culturel), étant symptomatique d'un conflit (ou d'une attente pour le spectateur), comporte à sa résolution un "bénéfice névrotique" dans la mesure où il apaise l'angoisse que suscite ce conflit (ou ces attentes). Du point de vue pragmatique et social, ces bénéfices névrotiques sont soumis à la loi du rendement décroissant. Cette loi pourrait s'énoncer ainsi : le premier crime (ou la première prise de plaisir au théâtre) est généralement celui qui apporte le plus intense des bénéfices névrotiques. Chaque fois qu'il commet un nouveau crime (ou chaque fois qu'il retourne au théâtre), ce bénéficiaire perd régulièrement en intensité, ce qui conduit souvent le criminel (ou le spectateur) à multiplier en nombre ses actes (ou ses sorties théâtrales) afin de compenser l'intensité décroissante avec laquelle il vit chaque nouveau crime (ou que lui procure chacune de ses sorties)¹.

Dès lors, tout comme la pratique criminologique peut se comprendre grâce aux régularités caractéristiques de comportements criminels avérés, la pratique du théâtre pourrait, elle aussi, s'entendre grâce aux régularités sociales motivées par les attentes culturelles nourries dans chaque sortie au théâtre. En ce sens, on pourrait concevoir que les propositions culturelles que mettent en œuvre les grands festivals tels que le Festival d'Avignon permettent d'assouvir nos désirs de théâtre dans ce qu'ils peuvent avoir parfois de frénétique. La profusion de l'offre de spectacles du In et du Off à Avignon ne serait dès lors que le signe de cette tragédie moderne de la culture. On est tout près de ce que le sociologue Georg Simmel avance lorsqu'il prétend que nos pratiques culturelles correspondent avant toute chose à un développement et une réalisation de soi par assimilation des contenus culturels qui s'offrent à nous, et que nous serions susceptibles de revendiquer² ; notre plus grand problème est que l'offre de contenus excède de très loin ce que nous sommes en mesure d'assimiler. On le conçoit aisément à Avignon où il n'est pas un seul spectateur qui puisse prétendre avoir tout vu, In et Off confondus, et ce, même s'il consacre tout son temps et tout son argent au Festival. Et selon Simmel, si le sens que tout individu dépose dans une pratique culturelle vise à l'enrichir, l'hypertrophie de l'offre de contenus ne peut potentiellement que l'accabler, d'où une situation paradoxale, voire tragique. Dès lors, le seul refuge moral qui puisse être envisagé est celui du renoncement matériel à cette totalité intangible de la culture, et ce, au profit de choix restreints que l'on présente en général comme parfaitement assumés. De fait, le programme de tout spectateur avignonnais se fait sur une série de critères qu'il tente de rendre objectifs sur la base d'une reconnaissance directe ou indirecte qu'il possède *a priori* –

metteurs en scène, texte, comédiens, lieux, critiques, etc. et non sur une sélection qu'il ferait en totale prescience de ce que revêt chacune des propositions du Festival. C'est ainsi que l'on active chaque fois que nous faisons un choix pour une pièce, non une curiosité simple, mais tout un réseau de références façonné 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. On feint heureusement, et souvent utilement, de l'ignorer.

Suivons plus loin encore le pessimisme de Simmel. On l'a compris, le tragique est inscrit dans la culture *via* la conscience que l'on a de ne pas la posséder en totalité. Mais ce n'est pas tout ; pour Simmel, le tragique est également inscrit dans les conditions mêmes de ce que l'on s'approprie. En effet, lorsque l'on décide de s'approprier un objet culturel, d'assister à une pièce de théâtre, on tente d'ajouter une pièce à cette carrière de spectateur qui profile notre personnalité. C'est ce profil culturel qui nous permet pour nous-mêmes et aux yeux des autres de « dire » une part, souvent profonde et intime de ce que l'on est. Et pourtant, c'est là le paradoxe tragique : ce soi intime s'est construit, on le voit bien au théâtre, avec l'ensemble du public. Alors que signifie affirmer grâce à nos goûts en matière de culture ce que l'on est singulièrement quand tant d'autres nous ressemblent dans leurs expériences ? Comment nous distinguer d'autrui en faisant appel à des pratiques dont la banalité peut devenir très vite évidente ? Comment cependant être reconnu pour ce que l'on est, par un autre qui n'aurait pas le même cadre de références que nous ? Autant de questions sans réelles réponses qui conforment la face tragique et paradoxale de notre devenir en actes. Autant de questions qui expliquent néanmoins le sens et la valeur que nous accordons à la quête de nous-mêmes. Autant de questions qui consolident la dimension affective que nous plaçons dans nos démarches culturelles qui, rapportées à cette fameuse loi des rendements décroissants exposée plus haut, prend un sens particulier à Avignon.

Dans l'ancienne cité des papes, on l'a compris, ce ne sont pas des spectateurs de théâtre comme les autres auxquels on a affaire. Avignon, au reste, n'est pas un gros théâtre. C'est devenu une ville-festival, c'est-à-dire une ville reconfigurée, transfigurée par la pratique du théâtre et soudainement habitée par des spectateurs qui font de ce vaste espace public un espace à la dimension de leurs attentes personnelles. Ce n'est plus l'espace public de la ville auquel on est confronté en temps de Festival, mais à une mise en espace public d'une pseudo-réponse à une demande frénétique de théâtre, ou du moins que l'on se représente comme frénétique. Chacun espère y trouver théâtre à son goût, ou du moins retrouver l'intensité, l'émotion originelle d'un premier grand moment de théâtre. C'est sans doute la première raison pour laquelle le Festival d'Avignon est à ce point porteur de grandes aspirations, comme il l'est de grandes déceptions.

La mémoire collective reste habitée par la nostalgie du théâtre populaire mythologique qui n'a jamais véritablement existé à Avignon et par les expériences spectaculaires récentes les plus marquantes. *Le Mahabharata* de

Peter Brook (1985), *Le Soulier de satin* d'Antoine Vitez (1987) et *La Servante* d'Olivier Py (1995) sont les dernières grandes épopées auxquelles on fait aujourd'hui référence pour lire et exprimer ce que l'on ressent au sortir de chaque nouveau Festival. Trois épopées qui signalent le surplus de sens que chacun espère trouver à Avignon. Un surplus de sens qui, ici, permet surtout de faire concorder une quête de bonheurs privés avec une émotion publique. Points de repère, points de mémoire, ces « grandes » pièces font aussi référence comme point de transmission. Elles interrogent du même coup le Festival en tant que champ d'expérimentation des possibles scéniques.



L'économiste Albert O. Hirschman explique dans son livre *Exit, Voice and Loyalty*³ comment on réagit lorsqu'un bien ou un service ne répondent plus tout à fait à nos attentes : la plupart du temps – dit-il – on fait défection. Faire défection (*exit*), c'est abandonner ce bien ou ce service. S'il est simple de faire défection quand on a affaire à une marque de potage – on choisit une autre marque -, cela devient extrêmement compliqué lorsque le bien ou le service que l'on recherche occupe une situation de monopole et qu'il n'existe aucun bien ou aucun véritable service de substitution. Une issue reste toutefois possible grâce à la faculté que nous avons de faire savoir notre désaccord en prenant la parole (*voice*) pour exprimer notre ressentiment. Et si cette prise de parole est possible – ajoute Hirschman – c'est qu'avant tout les individus, les participants, les pratiquants sont loyaux (*loyalty*) : ils préfèrent dire ce qu'ils ressentent plutôt que de prendre la porte. Là encore, se manifeste, par nécessité, une expression privée dans un cadre public. L'analogie avec le Festival d'Avignon se laisse ici facilement envisager. Le Festival apparaît

comme un lieu unique aujourd'hui et deux alternatives sont possibles lorsqu'il semble s'écarter de ce que l'on attend de lui. Soit on le quitte sans trouver nulle part ailleurs en France « d'autre Avignon ». Soit on le critique en allant jusqu'à le menacer d'une fin prochaine qui résulterait de la possible défection de la totalité de ses participants.

Il est très important de prendre en compte cette idée forte de *loyauté dans la pratique* qu'avance Hirschman pour comprendre les prises de paroles et le sens qu'elles revêtent. Toutes ces prises de parole publiques fonctionnent comme autant de rappels à un ordre relevant d'attentes personnelles vis-à-vis de ce que l'on se représente comme devant être « le » Festival d'Avignon. Ces représentations - qu'on se rassure - ne sont ni figées, ni rigides, mais imposent à chaque saison avignonnaise un cadre souple susceptible d'accueillir les aspirations spectatoriennes de chacun. Il faut avoir vécu avec le Festival pour comprendre cela, diront les plus fidèles et les plus assidus des Festivaliers. Au reste, ne pas avoir vécu le Festival dans la durée, ou n'avoir vécu qu'une ou deux éditions antérieures précipitent souvent les représentations que l'on peut avoir du Festival. C'est ce qu'illustre fort bien le petit pamphlet de Régis Debray, *Sur le pont d'Avignon*⁴, ou du moins ce qu'il imagine être un pamphlet : rien d'autre qu'une redécouverte du Festival, faussement candide mais dogmatiquement réactionnaire, par un rhéteur habitué à surfer « subtilement » sur la vague de la démagogie anti-intellectualiste chic⁵ ; rien d'autre qu'une redécouverte du Festival par un homme qui n'y était pas venu depuis 1956. Le choc était inévitable : « Il y avait du « symbolique » - écrit-il - en 1956 parce qu'existait un fonds commun de savoirs et de mythes [...]. En 2005, les trois quarts du répertoire moderne « consensuel et fédérateur » égrènent à nos oreilles des noms d'Ouzbecks, racontent des histoires de magdalénien moyen ». Pauvre Régis, on se surprend à imaginer, dans la même lignée, le choc que représenterait pour lui le fait de rallumer aujourd'hui la télévision s'il ne l'avait pas vue depuis les années soixante. Comment aborderait-il les centaines de chaînes disponibles sur le câble ou le satellite ? Quelle serait son émotion en constatant qu'il n'y a plus une seule grande chaîne « fédératrice » en noir et blanc, mais des dizaines de chaînes thématiques consacrées au patrimoine cinématographique, à la diffusion du théâtre, des chaînes « religieuses » spécialisées – KTO, TFJ, etc. - , une chaîne gay – Pink TV -, etc... Sans doute s'empresserait-il de nous faire à la hâte un nouveau livre sur notre perte de repères, d'égrener un nouveau plaidoyer au nom de cette fameuse litanie du « c'était mieux avant », pour enfin nier la compréhension de *ce qui est* au profit de *ce qu'il voudrait que ce soit*. En ce sens, le petit pamphlet de Debray sur Avignon ne devrait légitimement en aucun cas être perçu comme un témoignage supplémentaire à mettre à charge des polémiques de l'été 2005 qui ont ébranlé – dit-on – le Festival. Ceux qui sont les premiers porteurs de ladite polémique connaissent, eux, fort bien la manifestation et ne sont pas animés par la sensiblerie affectée d'un Pont d'Avignon « debrayé ». Non, leurs prises de parole sont bien celles de spectateurs loyaux qui se sont bel et bien transformés, avec le temps, en « participants » selon l'heureuse injonc-

tion de Vilar.

Le 17 octobre 2005, les directeurs du Festival - Hortense Archambault et Vincent Baudriller - organisaient à la Chapelle des Pénitents blancs, une rencontre ouverte avec les spectateurs avignonnais, histoire de faire un dernier bilan sur l'été agité. Une spectatrice d'une soixantaine d'années, amie du Festival, prend la parole : « Oui, nous lisons les journalistes qui pour la plupart connaissent bien le Festival et nous respectons leur travail quand il est recevable à nos yeux, c'est-à-dire quand il est objectif, mais nous, spectateurs, nous avons notre propre avis... Pas besoin d'eux pour cela... Oui, vous nous avez donné Py, Sivadier et Warlikowski... Vous avez raison de nous rappeler que le Festival est aussi un lieu de lancement de nouvelles esthétiques auxquelles on n'est pas obligé d'adhérer... Cela nous intéresse... Mais, bon sang, « La Cour ! »... Préservez « la Cour » et vous pourrez faire passer ce que vous voulez à côté... Depuis trente-cinq ans, je viens au Festival, je vais tout voir, mais surtout, je fais venir des amis pour leur montrer ce que c'est « Avignon », et donc forcément, j'espère pouvoir les emmener dans « La Cour », et là, je n'ai pas pu, vraiment pas... Moi je l'ai vu le spectacle des larmes... Mais y emmener mes amis, certainement pas... C'est sacré pour moi, cette « Cour »,... Alors s'il vous plaît, soyez les gardiens de « notre Cour » pour que nous puissions vivre pleinement notre Festival... ». Comme le dit Jean-Louis Fabiani : « nous étions ici au cœur de l'exigence originelle du Festival, qui en est aussi l'ultime justification ». Une fois de plus, Avignon-été 2005 témoigne de la place que revendique le spectateur de théâtre dans le dispositif festivalier, une place où ses déceptions publiques sont avant tout le signe expressif de sa volonté de continuer à pouvoir parler ici, dans l'ancienne cité des papes, de ses bonheurs privés.

Emmanuel Ethis

¹ Notons l'importance que pourrait revêtir cette proposition pour expliquer les arrêts brutaux de pratiques en matière de culture. Une enquête récente montrait, en ce sens, que certains grands lecteurs cessaient de lire quoi que ce soit passé un certain âge.

² Georg Simmel, *La Tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Éditions Rivages, 1988.

³ Traduit en français par *Défection et prise de parole*, 1970, Fayard.

⁴ Régis Debray, *Sur le pont d'Avignon*, Paris, Flammarion, 2005 : livre écrit sur le vif en quelques jours après n'avoir vu que quelques spectacles du programme 2005, alors qu'il était invité officiellement par le « In » à participer au « Théâtre des idées », un nouveau lieu de « débats » mis en place depuis 2004.

⁵ On pouvait déjà lire dans *Le Plan vermeil* (Paris, Gallimard, 2004), son précédent ouvrage, comment la prose debrayenne, sous prétexte d'appeler le politique à prendre en compte dans notre société contemporaine le point de vue des plus de soixante ans, construit en définitive un réquisitoire profondément violent et discriminatoire contre les jeunes, les homosexuels (qu'il appelle les homos), et la presse rock ; ainsi il argumente quasiment une plainte contre ces « cinq cent mille homos bardés de micros et de caméras [qui] mettent nos législateurs à leurs pieds. [Alors que] treize millions de votants de plus de soixante ans, interdits de défilés et d'antenne, se cachent sous les embrasures. Les *Inrocks* et *Technickart* disent le beau, le vrai et le bon. Avez-vous entendu citer, lors d'une revue de presse, *Pleine Vie* ou *Notre Temps*, honorables publications catholiques consacrées au troisième âge, qui vendent dix fois plus et rayonnent dix fois moins » (p. 38). Debray utilise ici un procédé bien connu qui fait, et qui continue à faire, la fortune des politiques les plus douteux : il stigmatise, dans un premier temps, des groupes ou des communautés - les amateurs de rock, les jeunes, les homosexuels, les plus de soixante ans - ; puis, dans un second temps, il instruit une rhétorique argumentée visant à opposer artificiellement les uns aux autres – les jeunes, les homosexuels, les amateurs de rock *versus* les plus de soixante ans – espérant ainsi activer un conflit qui, initialement, n'existait pas, tout en s'octroyant parallèlement le bénéfice d'apparaître comme le plus fin analyste de situations sociales qu'il a lui-même inventées.

L'esprit critique au travail

Faire penser et agir, telles étaient les visées du théâtre pour Jean Vilar qui concevait la scène comme un art populaire. Ce souci d'exercice de l'esprit critique et d'ouverture au dialogue avec un large public est partagé par les expériences anciennes et nouvelles d'Universités populaires, dont un exemple vient de voir le jour à Avignon. L'UPA (Université populaire d'Avignon), s'inscrit dans une tradition qui remonte à la III^{ème} République et qui comporte une dimension locale, puisque des documents attestent l'existence d'une structure d'éducation populaire à Avignon vers 1900. Ce projet rejoint également les UP de « troisième génération » par son mode de diffusion des savoirs et de la culture : un exposé argumenté par des intervenants spécialistes suivi d'une discussion raisonnée de celui-ci avec le public. Aucun diplôme n'étant délivré à l'issue des cours par ailleurs gratuits pour les étudiants et dispensés par des intervenants tous bénévoles, la relation au savoir est fondée sur le plaisir et procède de la construction de soi plutôt que de la distinction sociale. La coopération mutuelle à l'œuvre lors des échanges ainsi conçus n'est-elle pas une condition de la démocratie ?

L'association, fondée en juin 2005 à l'initiative de Jean-Robert Alcaras (universitaire et économiste), a débuté un programme de cours semestriels au mois d'octobre. Les dix premières séances se sont tenues tour à tour à la Faculté des sciences de l'Université d'Avignon, au théâtre du Big Bang (les Hivernales), et enfin dans le grand amphithéâtre de l'Université. Outre ce caractère "nomade", un partenariat avec plusieurs associations et institutions (AJMI, Delirium, Echecs au Crépuscule, Maison Pour Tous de Champfleury, Mises en Scènes, Jardin des Cultures d'Europe, Utopia...) a permis de faire circuler les idées dans la cité. Plusieurs centaines d'étudiants assidus ont jusqu'à maintenant participé au cours, qui porte cette année sur le thème "Travail et activité".

La question du travail a été abordée sous les multiples angles de l'anthropologie, de l'économie, de la géographie, ainsi que de la philosophie et de la sociologie.

Dans notre "société de travailleurs" (H. Arendt), l'identité des individus se construit en référence au travail. Or, les recherches anthropologiques mettent en évidence le fait que cette centralité est propre à la civilisation occidentale. Les civilisations dites "primitives", par exemple, sont des sociétés d'abondance (relative) dans lesquelles les besoins, limités, peuvent être satisfaits par une faible quantité de travail, ce dernier étant "encastré" dans des logiques culturelles et collectives jugées plus importantes. Par ailleurs, la hiérarchie des valeurs qui place le travail au centre des activités humaines est récente. Ainsi, dans l'Antiquité, l'activité humaine est consacrée idéalement à l'exercice de la liberté, à l'action héroïque et à la recherche du Beau. Le travail est effectué par des esclaves. Dans l'Europe de la Chrétienté médiévale, le travail est également perçu comme une charge négative et est considéré comme une punition divine. C'est seulement à partir de la fin du 18^{ème} siècle (A. Smith) et au 19^{ème} que le travail est valorisé (Hegel), puis glorifié (Marx), et "déencastré" d'autres logiques (K. Polanyi) pour occuper une place prépondérante.

Toute activité doit-elle pour autant être réduite à du travail ? L'œuvre de la philosophe Hannah Arendt revient sur la diversité des activités humaines déjà présente dans les théories de l'Antiquité, soit la distinction entre vie contemplative et vie

active, cette dernière comprenant l'action, l'œuvre et enfin le travail. La modernité, selon H. Arendt, procède de l'« invention du social », dans lequel viennent se confondre domaine public et domaine privé, soit une inversion de la hiérarchie des valeurs. Le travail se trouve dès lors au centre de la société.

Que faire lorsque le travail se raréfie, comme c'est le cas à partir du 20^{ème} siècle, du moins dans les sociétés occidentales, à l'heure où le travail est *mondialisé* ? Les analyses des économistes divergent sur les raisons de cette disparition progressive du travail, envisagée tantôt comme une nécessité historique (V. Forrester, J. Rifkin), tantôt comme une nécessité politique et philosophique susceptible de remettre en cause la centralité déplorée (A. Gorz, D. Méda). Faut-il se réjouir de la "fin du travail" (J. Rifkin) et y voir une "richesse du possible" (A. Gorz) libératrice, tandis que la marchandisation des activités de la sphère domestique, si elle est génératrice d'emplois, peut s'avérer désastreuse pour les êtres humains qui occupent des emplois "serviles" ? Certains auteurs contemporains (D. Méda) préconisent de mettre en œuvre des politiques afin de corriger cette centralité et donc d'économiser le travail au lieu de le développer. Ces auteurs, contrairement à certains idéaux de 1968, ne souhaitent pas voir disparaître l'effort. Ils prônent une réduction du temps de travail, en vue d'une libération des individus. Le temps dégagé pourrait être investi non dans la consommation de *loisirs*,



L'Université populaire d'Avignon

mais dans d'autres domaines de l'activité humaine relevant de l'œuvre ou de l'action, tels que l'engagement dans la cité.

Comme le montre le regard des philosophes, travail et liberté n'ont pas toujours été opposés de la même manière. Les Grecs opposent le travail, dépense d'énergie, liée aux besoins - y compris le sommeil - et l'oïveté (*scholè*). La division du travail hiérarchise les activités humaines, opposant *praxis* (se produire soi-même) et *poièsis* (produire quelque chose). Les Romains opposaient *otium* (oisiveté) et *negotium* (commerce). Le travail est opposé à la liberté dans la mesure où le travailleur et le produit de son travail appartiennent à un autre. La liberté est alors pensée comme non-travail. D'Aristote à Marx, travail et liberté s'opposent et d'une façon ou d'une autre, l'organisation politique des sociétés situe l'une et l'autre, l'une par rapport à l'autre, en des lieux, en des temps différents pour les uns et pour les autres (esclaves et hommes libres, bourgeois et prolétaires...). Dans *Le Travailleur*, paru en 1932, Ernst Jünger, en décrivant la figure dominante du travailleur oppose de manière radicalement nouvelle la question de la liberté et celle du pouvoir et permet de penser en leur essence les totalitarismes, de nous interroger sur la nature de nos démocraties. Les sociétés du tout-travail, les "démocraties du travail" que sont les totalitarismes, de même que la société marchande, dans la mesure où elle ramène toute activité humaine au travail-marchandise, c'est-à-

dire au travail salarié, excluent la liberté comme pouvoir sur soi - quand elles ne l'identifient pas au Travail (*Arbeit macht frei...*) -, la liberté devenant pouvoir sur autrui ou se réduisant au "libre choix" des citoyens, au "libre service" des consommateurs. Dès lors la liberté, le pouvoir que chacun a sur soi, ne se trouve plus qu'ailleurs, en dehors, dans la résistance, la rébellion, ou dans le bouleversement politique et dans l'invention et l'institution de la démocratie économique et sociale, des libertés mutuelles dont parlait Proudhon.

Le travail fait-il le bonheur ? Si les sociologues ne prennent pas directement le bonheur pour objet, leur analyse nous renseigne sur la relation de satisfaction, d'épanouissement ou au contraire de frustration et d'aliénation entretenue avec le travail. Les messages sociaux présents à ce sujet dans les chansons, par exemple, sont contradictoires. Les résultats d'une enquête récente révèlent par ailleurs que plus l'activité exercée est pénible et précaire, plus le travail apparaît aux individus comme une condition essentielle du bonheur (C. Baudelot, M. Gollac, 2003). Le bonheur au travail est lié aux conditions d'existence mais aussi aux attentes initiales des acteurs et de leur famille, attentes se traduisant par une socialisation anticipatrice (R. Merton). Ce processus, par lequel les individus intériorisent les valeurs du groupe social dans lequel ils se projettent, explique bien souvent aussi le rapport malheureux entretenu avec le travail.

Le phénomène s'inscrit dans notre relation avec le territoire (par exemple la "carte scolaire"). Travailler, habiter, décider, se sociabiliser, se former sont des actions qui, dans notre société, se trouvent dans une tension entre local et global, laquelle génère une ségrégation socio-spatiale. L'aménagement du territoire tente de réguler, de résorber ou de réduire cette tension avec plus ou moins de pertinence.

Les premiers cours de l'UPA sont loin d'avoir épuisé le vaste thème du travail. Il est impossible de rendre compte sous forme condensée de la teneur des débats. La variété et la richesse des questions posées (portant sur la place de l'économie solidaire, sur l'apport de la psychanalyse...) ont largement contribué à préciser la pensée de chacun.

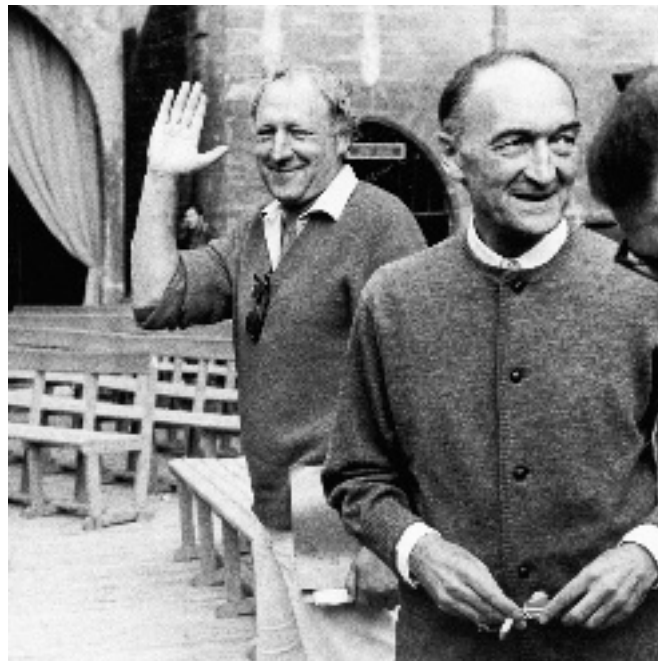
Les témoignages ont apporté des éclairages complémentaires (ainsi a-t-on évoqué le fait qu'en espagnol, le retraité est désigné par le terme *jubilado*, qui signifie bienheureux...). Les prises de parole ont révélé des étudiants "acteurs" du savoir et engagés, preuve que l'"élitisme pour tous" dont parlait Antoine Vitez n'est pas un vain mot.

Marianne Beauviche

Les intervenants des dix premières séances étaient :
Jean-Robert Alcaras,
Nathalie Dompnier,
Romain Lajarge
et Bernard Proust

Pour plus d'informations, consulter le site Internet : www.upavignon.org





JEAN VILAR AVAIT D'ABORD ENVISAGÉ DE TRANSMETTRE SON SCEPTRE À GÉRARD PHILIPPE. LE DESTIN FIT QUE GEORGES WILSON

Christian Schiaretti nous a fait l'amitié, l'été dernier, d'animer l'une des rencontres de la cour de la Maison Jean Vilar. Il s'était prêté au jeu des questions sur l'histoire et le devenir de la grande institution dont il a la charge depuis trois ans. De quel poids pèse le passé et les hommes qui l'incarnent encore sur le bel aujourd'hui ? Les Anciens ne disaient-ils pas : « Libérez-nous des parents » ? Voici la synthèse des propos de Christian Schiaretti telle qu'il a bien voulu l'amender, d'après des notes rassemblées par Rodolphe Fouano.

Je ne me suis jamais accommodé de la notion verticale de carrière. Jeune, je lui préférerais la notion de légende. Alimenté sans doute par les exemples passés avec leurs lots de pathétiques résolutions. Cela me distingua de l'esthétique imposée à ma génération, le ridicule en prime : je n'avais jamais inscrit le TNP dans mes perspectives.

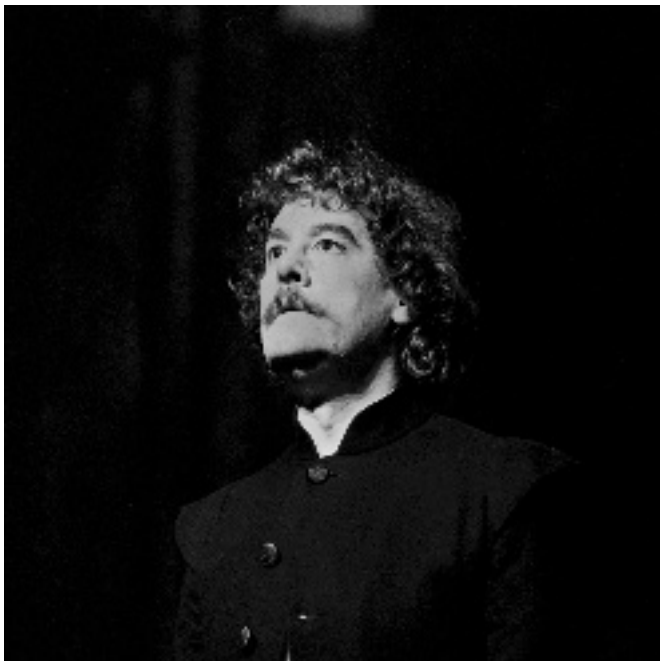
Mon geste initial, par une sorte de hasard intuitif ou d'intuition hasardeuse, s'inscrivit dans l'héritage. Profitant d'une queue de budget, j'ai pu monter un spectacle avec la Compagnie des Matinaux (merci René Char !) animée par Agathe Alexis et Alain Alexis Barsacq, fils d'André Barsacq (lui-même, comme chacun sait, successeur de Charles Dullin à la tête de l'Atelier). Pierre Franck ayant pris la direction de l'Atelier, le fils Barsacq récupéra un minuscule lieu sous le théâtre que nous transformâmes en salle de spectacle : l'Atalante était née (1984). Il s'agissait pour nous de réagir au danger de la prise en main par une grande intendance de l'activité théâtrale, de la prise de contrôle par les administratifs de grands lieux théâtraux voire de théâtres nationaux ou de festivals. Il nous semblait important que les artistes restent maîtres de leurs lieux, le théâtre commençant par des

murs. D'où la naissance de l'Atalante, en double hommage à Jean Vigo et à Jean Dasté, même si, avouons-le, il s'agissait aussi d'apparaître dans l'ordonnancement typographique du "Pariscope" ou de "l'Officiel des spectacles" au plus près possible de l'Atelier. Ruse de pauvre !

J'affirmais ainsi un refus : celui d'accomplir mes spectacles dans des lieux qui étaient alors à la mode faisant la pluie et le beau temps par leur notoriété médiatique. Un jeune metteur en scène ne pouvait leur échapper. Le jeunisme émergeait. Nous étions quelques-uns à préférer ainsi nous réfugier dans nos lieux propres. Nombre de professionnels, dont Jacques Lassalle, ont

Le Théâtre National

perçu cette initiative comme une résistance. On nous qualifia de "Copiaus", sur les traces de Jacques Copeau donc. Bernard Dort aussi nous remarqua, même si avec le recul je me dis que ce grand sémiologue du théâtre dut trouver désuet notre choix. Quoi qu'il en soit, il considéra que ma mise en scène de *Laboureur de Bohème* s'inscrivait dans l'esthétique vilarienne et il me pressentit à la tête du centre dramatique régional de Thionville, dont la direction était vacante. Dans ma génération, personne ne voulait diriger de centre dramatique. Nous croyions pouvoir rester indépendants. Et comment ne pas ironiser sur le paradoxe qui consiste à qualifier d'indépendante une compagnie qui dépend elle-même des moyens de production qu'on lui offre ? Un centre dramatique est en fait le lieu véritable d'une possible indépendance : l'effort de financement qui y est offert confère la souveraineté, c'est-à-dire la dignité. Thionville, donc, était une hypothèse, au moment où le CDN d'Aubervilliers se



LS ON EN HÉRITA, QUE ROGER PLANCHON LE TRANSPORTA À VILLEURBANNE, OÙ CHRISTIAN SCHIARETTI LE TIENT AUJOURD'HUI.

retrouva également sans directeur. Jack Ralite, conseillé par Bernard Faivre d'Arcier, me proposa d'en prendre la direction. Je refusai, opposant que je n'avais pas envie de diriger un théâtre parisien mal desservi par la RATP. Insolence du geste premier. Le CDN d'Aubervilliers m'apparaissait en effet comme une perspective strictement parisienne.

A mes yeux, la décentralisation - conçue comme un contrat entre un artiste et la République - supposait un geste d'exil. Chez Copeau, par exemple, ce geste d'exil revient constamment. Le Vieux-Colombier, d'une certaine façon, étant un exil à l'intérieur même du système parisien. La Bourgogne, a fortiori, et la paren-

reconnaître dans Aristophane plutôt que dans Sophocle (d'où ma collaboration ultérieurement avec Alain Badiou). Pour les copains de ma génération, je pactisais avec la ringardise la plus totale ; tout autant qu'aux yeux des tenants de la modernité ! Bref, je me retrouvai alors dans une solitude qui ne devait plus me quitter... Baptiser le centre "Comédie", c'était d'abord pour moi saluer les pères initiaux de la décentralisation. D'où le début de fructueux échanges avec Jean Dasté, qui me conduit sans doute aujourd'hui à présider l'association des Amis de Jacques Copeau.

Devenu administrateur général du Français, Jacques Lassalle me demanda de faire l'ouverture du Vieux-Colombier... De nouveau, l'intuition hasardeuse me ramenait aux lieux initiaux. Ma pensée se forgeant, elle engloba irrémédiablement l'histoire de la décentralisation et évidemment la référence à Vilar, dans un geste politique, bien sûr, mais aussi artistique.

Je ne crois pas qu'il y ait, à proprement parler, une esthétique du service public, ou du théâtre public, mais une esthétique issue d'une définition du théâtre d'art français dont Vilar, puis Vitez, furent sans doute les militants absolus. Et la République en ses moments de clairvoyance, un militant résolu. Pour ma part, je revendique une ascendance mallarméenne. Le poète n'est pas là pour instruire ou pour distraire, il est celui qui "parle pour", une sorte d'émanation d'une pensée collective poétique profonde dont il serait le catalyseur (ici, c'est Claudel qui m'inspire).

Conjointement, je n'ai cessé de m'opposer au jeunisme ambiant (y compris quand il me concernait), et cela m'a coûté cher dans mon parcours. Nous baignons dans une culture, non pas de la maturation et de la transmission, mais de la révolution permanente. L'idée de l'émergence du génie spontané. Je ne crois pas, pour ma part, que tout effet de création soit un effet de rupture. Je ferais plutôt l'éloge de la banalité !

Et de revendiquer aussi l'importance de la trilogie Texte-Acteur-Public. Je pense que le metteur en scène, dans son inter-

thèse américaine aussi. Faire œuvre de décentralisation impliquait d'abord à mon sens de partir, et de ne pas vouloir revenir. Aubervilliers était donc trop parisien. Imagine-t-on un jeune metteur en scène préférant aller à Thionville plutôt qu'à Aubervilliers ? Mon obstination tendait au sacerdoce.

Puis, après les aventures de Jean-Pierre Miquel, de Jean-Claude Drouot et de Denis Guenoun, le centre dramatique de Reims se retrouva en crise et vacant de toute direction. On me le proposa, je décidai d'y aller (1991). Le nom du CDN me semblait fondamental. Les lieux de productions avaient alors des noms de boîte de nuit. Il en reste encore quelques uns aujourd'hui. Ces noms me semblaient renier la nature même de ces outils comme procédant d'un artifice distractif ou publicitaire. Rompant avec cette logique, j'ai donné au CDN de Reims le nom de "Comédie". La Comédie comme genre initial : j'ironisais à l'époque sur l'impossibilité d'appeler ce théâtre la Tragédie de Reims. Voulant signifier par là l'incapacité strictement contemporaine de se

Populaire aujourd'hui

vention, ne doit avoir d'autre objectif que sa disparition. C'est sa finalité. Parce que dans son travail même, ce qu'il recherche, c'est par l'émancipation politique du public comme de l'acteur, la disparition de sa fonction. Ce qui peut bien être utopique, mais le chemin ici vaut plus que le but...

Quand la question du TNP s'est posée, je n'étais pas candidat (2000). Je n'ai en aucune façon postulé. J'ai été consulté à la suite de mon spectacle sur Charles Péguy. J'ai posé mes conditions à mon éventuelle candidature : que Roger Planchon soit au courant d'abord et que je puisse disposer ensuite d'un rapport d'inspection. On a la République que l'on mérite. Suspecté d'intrigues d'alcôves, j'ai finalement pris l'avion pour rejoindre Roger Planchon à Marseille afin de dissiper tout malentendu. Constatant que je demandais trois mois pour me déterminer, Roger Planchon comprit que ma motivation était le lieu d'une réflexion possible.

La question était ensuite de résoudre la schizophrénie de ce sigle : TNP. Coïncé entre le geste vilarien et le geste planchonien. Gestes parfois complémentaires – à mon sens, c'est l'aventure du Théâtre de la Cité - et parfois contradictoires – à mon sens, c'est l'aventure du TNP-Villeurbanne. Je suis plus un contemporain de la seconde aventure. Et pourtant, ma pensée profonde participe plutôt de la première. Peut-être n'arriverai-je jamais à résoudre en moi-même cette contradiction. Mais je la porte.

Toute l'organisation du TNP Villeurbanne s'inscrit dans une pensée du plateau, une pensée qui ne se valorise que par le geste du plateau. Dynamique d'excellence que je revendique mais qui dans l'indécision actuelle ne me suffit plus. J'avais mon histoire, plus Oreste qu'Achille, j'advenais sur des ruines et ne combattais plus sous des murailles. J'ai proposé à Roger Planchon de créer un héritage là où il n'y avait pas de filiation... Nous avons décidé de tout mener conjointement : pas de réunion où nous ne soyons ensemble, pas de courrier que nous ne cosignons. Le pacte était scellé. J'ai imposé une ligne qui a réussi, il me semble, passant notamment par trois ans de coproduction entre le TNP et la compagnie Planchon, et qui est bien loin des conceptions meurtrières des stratégies de table rase (cela ne fit aucune ligne dans les gazettes).

Arriver au TNP (2002), ce fut débarquer en Crète : j'étais dans le labyrinthe et ne croyais guère au fil d'Ariane que pouvaient être les plans successifs du ministère. Mes ailes étant trop courtes, je prescrivis la pioche : des travaux. Les murs du TNP ont une histoire. Un directeur de maison impose à une architecture une pensée de sa production, donc une pensée sur le théâtre. Le TNP est de fait organisé autour d'un grand plateau. Nulle salle de répétition réelle ou d'espace collectif pour la vie quotidienne. Il faut que les murs d'un théâtre respirent une politique. Le théâtre ne doit pas être seulement conçu en fonction de l'activité nocturne de production, mais aussi de l'activité diurne de travail. Le théâtre, comme chez Antoine Vitez, doit être le lieu d'une école permanente.

Il faut réactiver le principe de contrat passé entre les directeurs des centres dramatiques nationaux et la puissance

publique. La pensée de la production s'articule sur un outil qui doit avoir au quotidien les moyens de faire vivre une troupe.

Je garde en moi l'idée d'une déclaration de Villeurbanne II répondant à la Déclaration de Villeurbanne de 1968 et qui ferait le point sur l'organisation générale de ce métier et de son incapacité à affirmer sa transcendance.

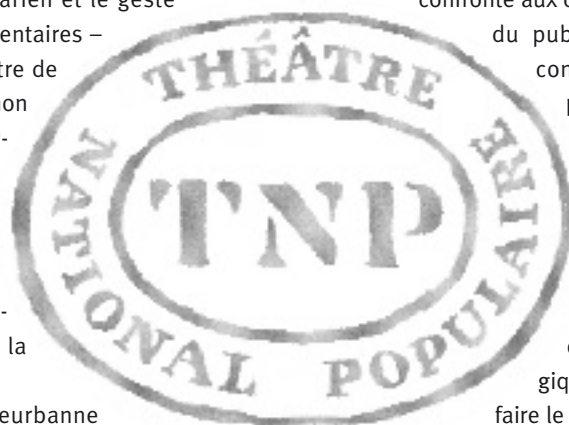
Revenons sur les trois termes du TNP. Définir "Théâtre" n'est pas le plus difficile, encore que les débats qui agitent cet été le Festival d'Avignon montrent que la question n'est pas si simple. Pour moi, l'art dramatique, c'est du texte. Point. Je l'affirme radicalement et refuse d'en débattre. "National", bien sûr, la langue française reste une définition incontournable de la nation et nous avons mission dialectique de conservation et d'élaboration de la langue à la fois. Et des obligations, tant à l'égard du patrimoine que vis-à-vis du public. Quant à "Populaire", ce qui m'intéresse, c'est la dimension artistique, non la dimension messianique ou l'obligation morale. Le théâtre ne me concerne que lorsqu'il se

confronte aux contradictions des définitions profondes du public. N'est populaire que ce qui est contradictoire, c'est-à-dire pluriel. Etre populaire, ce n'est pas s'adresser à des comités d'entreprise pour qu'ils ne nous envoient que des ouvriers métallurgistes! On doit retrouver dans la salle les inégalités opérantes dans notre nation. Diriger un théâtre populaire, c'est gérer la contradiction des fondements sociologiques et culturels d'un public et non pas faire le choix d'un seul. Aimer son imperfection native. Dès lors, l'éducation du public (dois-je ajouter

l'instruction des élus) est évidemment au cœur du projet. Il n'y aura de théâtre populaire et de perspective au TNP que si l'on réactive aussi le principe fondateur de l'éducation populaire. Il y a une école du spectateur à refonder.

Loin de moi l'idée d'apparaître nostalgique en affirmant qu'il faut repenser le service public. Je serai plutôt colérique et réactif. Je m'opposerai toujours au syllogisme selon lequel la contemporanéité dans son expression immédiate serait d'abord incomprise car le constat de son incompréhension peut vite devenir la justification d'une incapacité. Confusion entre l'obscurité et la profondeur. Le consumérisme des âmes a systématisé l'idée de la rupture. Je suis plutôt pour une culture du débordement, marqué au théâtre par une lente maturation. On n'y invente jamais rien, on y retrace. La dictature de la nouveauté m'ennuie. Je suis tout simplement un homme de théâtre, art vieux dont l'archaïsme, paradoxalement, fonde la modernité ; l'ouvrir même de la vie.

La postérité est fort ingrate avec Jean Vilar. Si Lénine était dans une de ses poches, Mallarmé était dans l'autre. C'est cette tension qui est belle ! La Cour d'honneur est un espace mallarméen : la réunion dans un espace vide propre au poème, sous la constellation. C'est le geste fondamental, porté par le muscle du comédien dans son obligation éthique d'affirmer le poème. Un rêve sans doute. Que les rêves ne se réalisent pas, nous le savons, ils aident la nuit à passer.





Nous célébrons cette année vingt-huit ans de compagnonnage avec les Hivernales, grâce auxquelles les pèlerins de ce festival d'hiver prendront, comme ceux de l'été, le chemin de notre Maison. Une réflexion sur les relations du public français avec la danse, des années 50 à nos jours, les y attend à travers l'exposition *Le Bal des icônes*, préface à celle de l'été prochain, *La Métamorphose des publics* (ce titre remplaçant celui initialement prévu, *L'Auberge de France*).

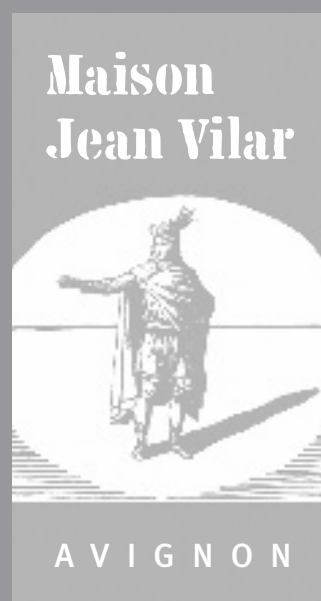
Nous espérons que cette forme d'animation du débat à laquelle nous nous attachons, contribuera à rendre plus lisible l'analyse que nous faisons de notre situation et, partant, du dessein que nous nous sommes fixé : entretenir avec vous une conversation aussi éclairante que chaleureuse, accessible et sans poudre aux yeux. Il s'agit de proposer, non d'imposer, de suggérer, non de démontrer, de questionner, non d'affirmer. Ces voies sont celles de la patience et, sinon du doute, du moins de la remise en cause des certitudes faute de quoi, à l'image des deux techniciens (intermittents ?) qui ouvrent cette livraison de nos Cahiers*, nous risquerions... le pire !

Nous poursuivons donc ici notre dialogue attentif avec nos partenaires d'élection : le Festival d'Avignon à travers quelques images des coulisses techniques de cette formidable entreprise, les Hivernales, les deux Universités (la populaire et celle d'Avignon), le Théâtre National Populaire pour la raison qu'il est le Théâtre National Populaire !

Notre cercle ne demande qu'à s'élargir. Nous nous y employons.

Jacques Téphany

L'Association Jean Vilar est subventionnée par le Ministère de la culture et de la communication, la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, le Conseil général de Vaucluse, la Ville d'Avignon



Association Jean Vilar

Bibliothèque nationale de France

Ville d'Avignon

Montée Paul Puaux
8 rue de Mons
84000 Avignon
Tél. 04 90 86 59 64

contact@maisonjeanvilar.org
www.maisonjeanvilar.org

* Livraison double, exceptionnellement, puisqu'elle contient un supplément consacré au *Bal des icônes* !