

Eric Vautrin

Hypothèses d'Avignon pour une décennie – devant l'aujourd'hui dispersé
Avignon 2004-2013, *in* Alternatives Théâtrales, Bruxelles, juillet 2013.

Texte à paraître

Hypothèses d'Avignon pour une décennie Devant l'aujourd'hui dispersé

Eric Vautrin

Je vois en toi la "vieille neuve Europe", une Europe qui garde sa mémoire, la bonne et la mauvaise, la lumineuse et la sombre. La lumineuse, c'est au fond l'idée de la philosophie et de la démocratie [...], les Lumières et même ce qu'on appelle, de manière assez douteuse, la "sécularisation". Qu'elle garde aussi sa mémoire nocturne, la mémoire de tous les crimes qu'elle a commis dans l'Histoire et qui ont été commis en son nom, toutes ces formes d'hégémonie, de colonialisme et, au cours de ce siècle, toutes les monstruosité du totalitarisme européen : fascisme, nazisme, stalinisme. Mon espérance, c'est qu'à partir de tes deux mémoires, et notamment de la prise de conscience et du repentir qui ont suivi ce que j'appelle ta "mémoire nocturne", toi, ma nouvelle "vieille Europe", t'engages dans un chemin que tu es la seule à pouvoir frayer aujourd'hui.

Jacques Derrida, *Double Mémoire*, commande du Festival d'Avignon pour l'ouverture du Théâtre des Idées, 2004¹.

Il faudrait dire qu'il n'y a plus aucune évidence du lien d'un spectacle à ses spectateurs. Il faudrait dire qu'il n'y a plus aucun modèle simple pour justifier une institution théâtrale dans une ville ou son rôle dans la politique d'un pays. Il faudrait dire qu'il n'y a plus aucun système de représentation évident, autrement dit de rapport de la représentation théâtrale aux représentations de la vie courante comme symbolique et mythique. Il faudrait dire, enfin, que le théâtre ne vaut pas parce qu'il présente des comportements, des figures, des drames exemplaires, mais parce qu'il dramatise, c'est-à-dire qu'il participe à la formulation des questions et réinterroge les symbolisations courantes et pour cela travaille la façon dont il est lui-même reçu et écouté.

Mais l'absence d'évidence ne veut pas dire la vanité.

Le théâtre n'est pas, comme on le résume souvent, une relation à deux termes, acteur et spectateur, mais à quatre : l'acteur, le spectateur, une situation dramatisée et un espace de représentation identifié comme tel. Ce lieu a un rôle essentiel dans la relation qui s'instaurera entre artistes et spectateurs : par l'ensemble de ses caractéristiques traduites dans son bâtiment, ses éléments de communication, ses rituels d'accueil et de présentation par exemple, il réunit et inscrit les mémoires et histoires du temps, rendant lisible l'espace commun et public, normé et organisé par le calendrier, les alternances horaires, les continuités historiques, les rituels sociaux par exemple. Ainsi, il institue les places de chacun, confiant symboliquement un rôle autant à l'œuvre scénique qu'à son audience, installant leur relation. Un artiste est présenté *pour une certaine raison*, que l'institution a définie. Mais dans le même temps, le spectateur, par sa participation à la représentation, est le témoin et le garant de cet ordre commun, de ce réel fait de mythes, de mémoires et de symboles qui constitue l'institution et qu'il a reconnu comme tel – par exemple, lorsqu'on va en Avignon l'été, on se fait une idée de ce à quoi on participe, des idées ou vellétés qui président à l'organisation de ce festival de théâtre ; on regardera les spectacles en tant que témoin et garant de ce cadre symbolique que l'on a reconnu en lui. On le sait ou on le devine, le contexte de création et de présentation d'un spectacle n'est jamais neutre pour un

¹ Jacques Derrida, « Double Mémoire », in Nicolas Truong (dir.), *Le Théâtre des Idées, 50 penseurs pour comprendre le XXI^e siècle*, Paris, Flammarion, 2008, p. 15.

artiste. Il ne l'est pas non plus pour un spectateur. Or des quatre termes de la relation théâtrale, ce ne sont pas la situation dramatique ou l'acteur qui ont perdu leurs sens, leur inventivité, leurs valeurs et leurs prises sur l'actualité, mais bien davantage ce cadre de représentation².

Chaque œuvre dramatique tente d'instituer un *certain* rapport avec ses spectateurs, qui vaut le temps de la représentation. Si l'espace de représentation n'est pas clairement établi et reconnu comme espace problématisant, ce rapport de l'un à l'autre reste binaire et incomplet, finalement banalisé. Un spectacle restera une forme d'animation agréable ; une œuvre deviendra un événement plus ou moins sympathique et justifié, inscrit dans les critères de plaisir ou d'instruction plus ou moins définis de l'époque. Mais de théâtre, point – au sens d'un drame, d'une symbolisation problématique révélant, au détour d'un récit, ce qui fait question, générant des reformulations possibles. Finalement, il y a théâtre lorsque l'œuvre fait sens, que ce sens soit explicitement formulé ou non. Or ce qui fait sens dans l'œuvre, ce n'est pas la situation présentée sur scène mais l'écho, la résonance que ce récit va trouver dans la salle. C'est très différent : un spectacle n'est ni une leçon ni une démonstration, c'est bien le hiatus, l'aller-retour, entre le réel (qui est fait autant de mémoires que de symboles et de mythes), représenté par les spectateurs (c'est ce rôle de représentation du réel dans l'enceinte théâtrale que lui confie l'institution), et le monde inattendu de la scène³. Le sens d'une œuvre est donné à composer ou à entreprendre, et non imposé par l'œuvre – il va s'élaborer dans le temps long de l'esprit et de la remémoration, alors que chaque spectateur confronte son expérience vécue et les logiques à l'œuvre dans le spectacle. Car enfin, ce sont les spectateurs qui donnent sens à une œuvre dramatique, pas l'œuvre qui donne sens à la salle – mais pour cela, le cadre de représentation doit être apparu comme tel, comme espace de résonance et de confrontation incertaine⁴.

Qu'est-ce que le Festival d'Avignon aujourd'hui ? Une grande fête du théâtre, en plein été, sous les douces nuits de Provence, dans des lieux chargés d'histoire ; un événement culturel célèbre, à la programmation très dense et singulièrement diversifiée ; une institution de renommée internationale où se retrouvent quelques uns des plus importants artistes de théâtre de l'époque ; un important rassemblement professionnel, attirant – fait rarissime – les professions et les compagnies les plus précieuses autant que les plus importantes institutions culturelles internationales ; un élément majeur du patrimoine culturel et artistique français ressorti de l'après-Seconde Guerre mondiale ; un pôle de développement économique pour toute une région ; un coproducteur théâtral parmi les plus importants d'Europe ; un des festivals de l'été attirant amateurs, professionnels, touristes séduits par l'histoire ou le patrimoine et curieux titillés par toute cette agitation. Le Festival d'Avignon est devenu aujourd'hui mille choses différentes selon les points de vue et les préoccupations, et c'est cette diversité même qui fait son intérêt, sa force et son attrait. Son passé, son histoire, ses mémoires, ses souvenirs – et même

² Sur ce constat, voir M.-M. Mervant-Roux, « Un dramatique postthéâtral? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action », revue *L'Annuaire théâtral*, n°36, automne 2004, p. 13-26, [en ligne], URL=<<http://id.erudit.org/iderudit/041573ar>>, consulté le 3 mai 2013 ; notamment page 17. Je me permets de renvoyer également à ma contribution au livre témoignant de l'aventure du Théâtre du Grütli à Genève sous la direction de M. Bösch et M. Pralong, dans laquelle je montre que l'expérimentation est passée, ces dernières années, des scènes et processus de création au niveau institutionnel. « De théâtre expérimental à théâtre expérimental – de la scène à l'institution », in M. Bösch & M. Pralong (dir.), *GRÜ. Comment écrire un théâtre expérimental*, Genève, co-ed. A*Type Editions / Mouvement, 2012, p.57-63.

³ Que ce drame de l'écoute, cette tension entre scène et salle soit rejouée en scène sous la forme d'une confrontation dialoguée entre des personnages n'est qu'une de ses variantes possibles, correspondant à une période assez précise de l'histoire.

⁴ Il faut citer ici le texte de Roland Barthes à propos d'Avignon et de Vilar, écrit avant son brusque revirement provoqué par la décuverte du théâtre de Brecht : « Or, il importe, il est capital que ce soit l'homme-spectateur qui assure la fonction démiurgique et dise au Théâtre, comme Dieu au Chaos : ici est le jour, là est la nuit, ici est l'évidence tragique, là est l'ombre quotidienne. Il faut que le regard du spectateur soit une épée et que de cette épée, l'homme sépare le théâtre et son ailleurs, le monde et son proscenium, la nature et la parole. Mais il faut aussi que ces deux espaces luttent, s'abandonnent l'un l'autre à regrets, tardent à se démêler, se déchirent, et que sans cesse des franges de nuit mordent sur la clarté centrale, la rongent, la dévorent, et que l'on sente tout au long du spectacle, l'espace fragile de l'acteur, menacé, fasciné, presque reconquis par cet ailleurs formidable contre quoi lutte la tenue d'un seul regard humain. Le spectacle c'est cela, c'est ce démêlement, c'est cette angoisse et cette gloire d'une séparation sans cesse combattue, c'est cette lutte de deux espaces et cette naissance d'un lieu clair où tout se comprend enfin, hors d'une nappe aveugle où tout est encore ambigu. Et voilà justement, ce que la scène ouverte, la scène improvisée donne à l'homme : une nuit dont son regard, et son regard seul puisse triompher. » in Roland Barthes, « Avignon l'hiver », *France-Observateur*, 15 avril 1954.

sa nostalgie – tout comme sa valeur économique ou son statut symbolique (l'un et l'autre étant apparus avec force lors de l'annulation de 2003, alors que ceux que l'on nomme depuis les « intermittents du spectacle » manifestaient pour la défense de leur statut professionnel spécifique) sont à la fois ce qui le porte et ce qui l'enferme, tant ils génèrent espoirs, attentes, comparaisons et invectives pleines de certitudes.

Si l'espace de représentation est déterminant dans la réception d'une œuvre de théâtre, comment peut se positionner un tel festival qui génère des attentes si différentes ? Comment peut-il éviter de sombrer dans l'animation estivale et touristique, satisfaisant chacun par un simple divertissement ou dépaysement ? Il y aurait certes la possibilité de tenter d'unifier l'hétérogène, en supposant que toutes ces attentes peuvent être intéressées par les mêmes valeurs et que les gens de théâtre parviennent à définir *ex abrupto* ce que l'ensemble de la société peine à retrouver, les possibles axes structurant de la vie collective mondialisée. Pourtant les artistes de théâtre ne sont pas des devins. Il est peu probable qu'ils sachent mieux que les autres comment vivre et quoi penser ; ils racontent des histoires, pas toujours très explicites mais souvent étonnantes, dans des langues pas toujours très évidentes mais souvent inventives. Leurs récits viennent d'ailleurs, de tout ailleurs – du fond d'un esprit, de la mémoire d'un pays, de l'imagination inattendue d'un groupe – même s'ils sont faits d'éléments communs que l'on connaît ou reconnaît. Et c'est dans l'écho inattendu et incertain entre cet ailleurs et la vie de chacun que les œuvres vont faire théâtre.

Le Festival d'Avignon a été le lieu d'une problématisation de la vie collective réconciliée dans l'Europe d'après-guerre – il ne l'a jamais *actée*, il l'a problématisée. Cela passait par un renouvellement du jeu comme des cadres de représentation en se dégageant des soirées mondaines et parisiennes, et en retrouvant un espace de jeu chargé d'histoire permettant de réinscrire ces questions dans le temps long, dégagé de l'actualité pressante. Il a questionné la nécessité de renouvellement des idéaux dans une société en pleine métamorphose, et cela demandait de s'ouvrir aux formes artistiques les plus diverses. Il a pressenti l'incertitude nouvelle sur ces mêmes idéologies et les antagonismes autoritaires qu'elles généraient, et il fallait aller à la rencontre des cultures et des traditions du monde⁵ ou mettre en scène les relations incertaines entre héroïsmes et réussites, entre engagements et idéaux, à travers les tensions inédites entre la démesure formelle des mises en scène et la mélancolie ou l'esprit tragique des dramaturgies⁶. Il a mêlé la construction européenne aux problématiques nouvelles nées d'une société mondialisée, en invitant les artistes de toute l'Europe et en faisant découvrir les traditions théâtrales du monde entier. À chaque fois, les questions du temps résonnaient dans des questions de théâtre, et Avignon a su en être – d'une certaine façon au moins – l'amplificateur sensible. À chaque époque, le Festival a tenté de transformer ce qu'il était, ce qui le constituait, en capacité dramatique ; autrement dit en capacité à rendre dramatique ce qui ne l'était pas encore. Ainsi, à l'époque de Vilar (il faudrait dire « aux époques de Vilar », tant le festival de 1947 et celui de 1967 ne se valent pas, par exemple), il s'agissait que chacun trouve sa place dans l'écoute collective et reconstruise ses propres symbolisations mises à mal par l'épreuve de la Seconde Guerre mondiale⁷, puis celle de la guerre froide, à travers des spectacles vus dans des conditions apaisées, loin des affairismes parisiens. Aujourd'hui, le dispositif est le même, malgré qu'il se soit précisé et adapté, et la puissance du théâtre – à Avignon au moins⁸ – relève toujours de la symbolisation personnelle dans

⁵ Quitter l'Occident tourmenté pour mieux l'interroger et le retrouver, c'est sans doute le sens du très oriental *Richard II* du Théâtre du Soleil (1982) ou du *Mahâbharata* mise en scène par Peter Brook (1985) comme des différentes programmations des traditions théâtrales orientales durant deux décennies.

⁶ Ce sont, pour les spectacles dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes, les relectures sombres et grandioses d'*Hamlet* par Chéreau dans le décor de Peduzzi (1988), de *La Tempête* par Alferdo Arias dans le décor "ruiné" de Richard Platé (1986) ou le claudélien *Soulier de Satin* mis en scène par Vitez (1987). C'est aussi, d'une toute autre manière, Pina Bausch avec *Kontakthof* (1981) ou Kantor avec *Qu'ils crèvent les artistes!* (1985) et *Ô Douce nuit* (1990).

⁷ Pour les façons dont cela se traduit dans l'agencement de la Cour d'Honneur, voir Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Les Conditions de l'action spectatrice », in *L'Assise du théâtre*, Paris, CNRS Editions, 1998, p. 225-228; ou dans les analyses de Vilar, du même auteur, « Spectateur : une "notion fautive" », in *Figurations du spectateur*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 12-26.

⁸ Les autres institutions culturelles ambitieuses ne dramatisent pas la relation acteurs/spectateurs de la même manière. Dans la cité européenne bruxelloise, le Kunstenfestivaldesarts, par exemple, invite à la confrontation avec les marges, marges sociales et marges esthétiques ou artistiques se confondant ; ces espaces interlopes, pas nécessairement provocants mais pas toujours rassurants, dans lesquels s'élabore le visage futur de nos sociétés, se renouvellent les solidarités et les alliances ; ces marges, enfin, que la normalisation européenne comme la double identité linguistique du pays peinent à penser et à prendre

la lente et agréable nuit d'été, mais l'enjeu est fort différent : il s'agit davantage de trouver sa place dans une société qui tire sa richesse, sa puissance comme ses limites, dans sa disparité.

En passant par le théâtre et ses questions spécifiques de formes, de récits et d'écoute collective, les enjeux de l'époque, loin de se résoudre, se formulent, précisent leurs limites, révèlent leur complexité, se donnent à penser non seulement dans leurs logiques, mais dans l'ensemble des aspects impliqués dans les mutations de la société, dans les esprits, les corps, les émotions, les ambitions, les angoisses, les mots et expressions. Les spectacles ne sont pas des solutions, comment pourraient-ils l'être – mais des mises en tension (un drame est toujours l'exposé de difficultés) qui ne se résoudraient que dans l'esprit de chacun, et rarement au sortir du spectacle. Si cela a été possible, c'est que le festival est parvenu, au prix d'une évolution constante, à rester un cadre institutionnel lisible pour et par chacun.

En 2004, Hortense Archambault et Vincent Baudriller ont reformulé l'hypothèse que les questions du théâtre – de sa fabrique, de son renouvellement sans doute, de sa crise peut-être – étaient proches de celles du festival lui-même. L'élaboration collective ; la compréhension et le positionnement par rapport au passé, à l'histoire comme aux héritages ; les interrogations portant sur l'altérité, la différence ou les échanges dans une Europe qui s'unifie en se banalisant, et dans un monde éclaté et de moins en moins explicitement structuré ; la nouvelle notion de responsabilité se substituant à celle d'engagement ; la très large hétérogénéité, nouvelle, des spectateurs ; les difficultés à lier réalisme économique et responsabilité politique et éthique, événement éphémère et inscription dans le temps long de l'élaboration intellectuelle et symbolique ; ou même la compréhension et l'utilisation pertinente des nouvelles facilités techniques et finalement l'incertitude sur le résultat sont autant de questions partagées par les équipes de théâtre et le Festival, chacun à son endroit. Les deux jeunes directeurs vont alors choisir de prendre les artistes pour guides, de mettre les œuvres au centre et d'organiser le festival autour de leurs hypothèses et propositions. Ils vont structurer le festival non autour d'un grand projet humaniste, mais autour des créations, en opérant un singulier renversement : il ne s'agira plus de perpétuer l'espace de questionnement et de visibilité du théâtre national et international que le festival était devenu⁹, mais d'interroger la société à travers le théâtre en même temps que la place du théâtre dans celle-ci. Avignon n'a plus de projet posé *a priori* : il aura celui des œuvres, et avec elles, celui d'une société qui se métamorphose, interrogeant ses mémoires, ses normes et ses mots.

Ainsi Hortense Archambault et Vincent Baudriller déplacent les questions et cherchent l'actualité de l'événement, c'est-à-dire comment celui-ci trouve sa place et ses enjeux dans la société. Ils mettent cette dernière, ses mémoires, ses histoires, ses fonctionnements, ses circulations, avant la scène et ses spectateurs, ou tels ou tels types de spectateurs. Dans l'éditorial du Festival 2011, ils écrivaient, avant toute question liée au théâtre ou à la programmation : « Il faut garder foi dans le fait que le pire n'est pas toujours certain et que, malgré les replis identitaires qui montent en Europe, les artistes, les chercheurs, les penseurs sont porteurs d'une espérance en notre capacité de modifier profondément les données de notre société.¹⁰ » Cette « foi » en l'humain, en son inventivité et son travail, est

en compte. D'une autre façon, c'est une partie de l'histoire de Paris, ville-lumière ayant attiré le monde et ses intellectuels, qui se rédit et se rejoue chaque année avec le Festival d'Automne. Chaque lieu, chaque événement élabore ainsi sa propre façon de dramatiser la situation qui lui est propre et qui donne son sens, ou plutôt confère une puissance spécifique au dispositif théâtral.

⁹ Et qui, ainsi, faisant sens, inscrit dans son époque, nous l'avons vu.

¹⁰ Hortense Archambault et Vincent Baudriller, *Edito*, programme de l'édition 2011, [en ligne], URL=< <http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Edito/2011>>, consulté le 3 mai 2013. Dans le même texte, ils poursuivaient : « Au cœur de l'évolution du monde se trouve aujourd'hui la démocratie, née en même temps que le théâtre. Cette question habite depuis l'origine le Festival d'Avignon, né en 1947 quand la France élaborait un nouveau modèle de société pensé par le Conseil national de la Résistance, en instituant notamment un service public des arts et de la culture. Un service public que chacun peut s'approprier et qui appartient donc à tous. Un lieu de discussion touchant à la construction individuelle, à son émancipation, où la contradiction existe, avec des règles partageables qui permettent son existence. [...] C'est l'enjeu d'une modernité qui puise ses forces dans la mémoire et que, modestement, à travers les créations artistiques que nous proposons, nous réinventons chaque année. » Dans l'avant-propos de cette année, ils écrivent : « Ancré depuis de nombreuses années dans l'espace européen, interrogeant sans relâche le projet de cette construction commune en cherchant à la penser autrement avec les artistes, le Festival donnera cette année une large place à d'autres conceptions du monde. Cette invitation à regarder ailleurs et à se voir d'ailleurs répond à nos vœux pour une Europe confiante dans l'avenir, réconciliée avec son histoire et

précisément le point crucial qui les lie au fondateur et inscrit leur action en continuité avec l'histoire du festival et de l'institution culturelle française. Et en effet les œuvres qu'ils vont programmer, chacune à leur manière, vont ramener la société sur le plateau, moins pour la critiquer que pour la mettre à l'épreuve de la scène.

L'hypothèse de Hortense Archambault et Vincent Baudriller, à l'image des artistes qu'ils programmeront, est que l'œuvre, comme le festival, ne sont ni le chemin ni la réponse, et que l'assemblée théâtrale, comme le festival dans son ensemble, ne peut être une célébration ou une communion heureuse et fraternelle. L'œuvre naît de rêves, de désirs, de questions et d'incertitudes, et elle est la matrice des formulations à venir, l'élément étranger qui renouvelle le vocabulaire et les logiques éculées. La communion ou l'assemblée n'est pas le but, mais l'hypothèse, le problème et le pari que le théâtre formule – qu'elle ait lieu n'est pas l'enjeu, bien moins que celui de faire résonner la représentation à l'extérieur du théâtre, en écho avec la vie des spectateurs. Pour cela, il vaut bien mieux que les spectateurs soient disponibles et curieux – et le contexte estival et provençal d'Avignon est alors idéal, c'était bien l'intuition de Vilar – qu'ils ne fassent preuve d'esprit critique avancé ; pour prendre le temps de surprendre l'écho inattendu entre une forme, une langue, des situations dramatisées, et la vie réelle intime et collective. L'œuvre de théâtre après 2000, dans cette perspective au moins, n'expose pas des résolutions poignantes dans une ferveur partagée, mais elle devient le drame de l'assemblée en elle-même, explorant les conditions de la possibilité de celle-ci sans jamais être assurée de son propre pouvoir. L'entreprise artistique et la vision du créateur ne trouveront leur place qu'en écho au monde tel qu'il va, et non en elles-mêmes – il s'agit moins de commenter les désirs, trouvailles et sens tragique de Koltès, Lagarce, Badiou, Kane ou des artistes de Kabuki que d'ouvrir l'espace qui fasse résonner ceux-ci avec le monde contemporain, celui de la « nouvelle vieille Europe à venir » ou des espaces virtuels d'Internet. Mais il faut, pour cela, que la société, ses questions et ses problématiques, réinvestissent le Festival ; que le Festival la rende visible dans sa forme même et confie symboliquement au spectateur le rôle de la représenter dans l'enceinte théâtrale. Alors ce sont les questions vilariennes de mise à l'épreuve de l'assemblée théâtrale, de l'actualité des œuvres dramatiques et de leur insertion dans l'époque qui sont transposées au niveau du festival dans son ensemble – et avec elles une conception du théâtre comme lien résonnant entre le réel et les mondes imaginaires des fables et des récits.

Mais quelles sont-elles, ces œuvres singulières de l'après-2000 à qui se trouvent confiées les clés du festival ? Que veut dire les *mettre au centre* tout en cherchant à rendre davantage présente la société contemporaine ? Les deux questions sont liées et cela prend la forme de trois opérations distinctes, qui n'auront jamais à être commentées même si elles seront clairement présentées, et qui partent d'une lecture critique des pratiques théâtrales contemporaines. Premièrement, il s'agira de présenter Avignon comme le lieu alliant risque et exigence artistique, espace d'un imprévisible inventif et assumé, afin de prévenir toute patrimonialisation ; dans un festival qui privilégie les créations, c'est bien en effet le risque de la découverte qui est partagé par tous les spectateurs, d'où qu'ils viennent, avant tout autre aspect. Deuxièmement, il s'agit de remettre l'œuvre au sein de parcours de vie, de la présenter comme le fruit de rencontres et de cheminements multiples. La brochure du festival, jusqu'alors de quelques pages, change de format et s'étoffe ; on y lit des notes d'intentions, à commencer par celles de ses directeurs – ce qui n'était pas souvent le cas depuis 1985 – et des biographies d'artistes, dont on est invité à suivre les vies, les parcours, les étapes, les intuitions, les ambitions, les antiennes. Les « artistes associés », formule nouvelle devenue emblématique du projet de la nouvelle direction, proposent des parcours faits de spectacles, d'expositions, de concerts, de rencontres autour de leur œuvre. L'œuvre, au sens de spectacle ou au sens de parcours artistique, se donne à voir, cherche à s'explicitier, dévoile ses hypothèses, expose ses conditions. Il s'agit moins de réfléchir le travail des uns ou des autres que de penser *avec* eux ; il s'agit moins « de choisir, de comprendre ou de refuser, et de déduire. Être un libre public » comme l'écrit Bernard Faivre d'Arcier dans son dernier éditorial (le seul de son second mandat) en 2003, que d'interpeler, de réagir, de réfléchir *avec* les artistes¹¹.

capable, malgré les crises, de proposer un modèle de société ouverte, solidaire et créative. » [en ligne], URL=<<http://www.festival-avignon.com/fr/Edito>>, consulté le 3 mai 2013.

¹¹ C'est le sens premier, à notre avis, des artistes associés. Ceux-ci influençaient peu la programmation et les événements du Festival, ce n'était pas l'enjeu de leur présence – ils discutaient et conversaient, avec les directeurs d'abord, c'était dit et répété, avec la presse et les spectateurs ensuite. Leur présence permettait moins de comprendre leur propre œuvre que de

Jusqu'alors, fait significatif, les débats portaient par exemple sur le théâtre et ses pratiques, ses rapports avec la danse, les enjeux de l'écriture pour ou sur le théâtre, les pièces de répertoire ou les « pratiques théâtrales alternatives », par exemple¹² – c'était le théâtre qui s'interrogeait sur lui-même, à l'occasion du festival. Dès 2004, ils s'organisent autour de personnalités théâtrales interrogées sur l'ensemble des aspects de leurs créations¹³, ou à l'inverse de vastes questions sociétales ou philosophiques¹⁴.

Troisièmement, la programmation va se composer à partir de deux principes qui ne formeront pas pour autant un système rigide. D'un côté, le suivi d'un certain nombre d'artistes, qui sont présents sur plusieurs années ou dont plusieurs œuvres récentes sont présentées la même année. Le Festival inscrit alors le travail de création dans le temps, venant ainsi modérer l'aspect nécessairement un peu artificiel du coup d'éclat estival et de ses « premières ». D'un autre côté, elle va se structurer chaque année autour de questions que partagent les artistes, le Festival et le théâtre dans la société contemporaine. Les quatre premières années¹⁵ sont ainsi organisées autour du collectif et du commun en 2004, de l'*ego* et de l'individu en 2005, de l'altérité et de l'hybridité en 2006, de la langue et des langages en 2007. Le collectif, par exemple, se trouve décliné dans la question des troupes et des collectifs de création, dans la façon dont le théâtre s'empare de questions liées à l'organisation sociale et aux communautés et dans les sens possibles de ce rassemblement qu'est le festival en lui-même. Chaque spectacle apportera une formulation possible à ces trois problématiques conjointement. Ainsi, et c'est le point, les réponses sont multiples et jamais uniques, et elles relèvent d'hypothèses qui se discutent – le festival ne fera pas la preuve d'un modèle possible, mais problématisera des enjeux dont il n'est pas le maître et qui le dépassent autant qu'ils l'animent.

L'œuvre est ainsi mise au centre, plutôt que tout autre projet visionnaire dont le théâtre serait l'instrument, mais en tant qu'elle représente un déplacement, un risque et une incertitude ; et le festival entreprend de la présenter de toutes les manières qu'il le peut, et de s'adapter à elle, dans ses lieux, horaires, formats – sans perdre ce qui le caractérise en propre et que lui ont assurés ses directeurs successifs : les nuits de Provence en été, les lieux multiples et chargés de mémoire, le déplacement hors des routines quotidiennes que représentent la venue en Avignon, les dimensions nationales, européennes et internationales, la gestion rigoureuse, l'ouverture et l'exigence artistiques.

À la diversité des publics répond la diversité des propositions, sans qu'il n'y ait jamais de logique simpliste et *a priori* – pas de théâtre des jeunes, des ados, des touristes, de patrimoine ou de répertoire... par exemple ; les maîtres de la mise en scène côtoient les générations plus jeunes qui débudent en Avignon, les spectacles étrangers ne sont pas distingués des spectacles français ou européens, les performances ou les chorégraphies s'enchaînent dans la même liste que les œuvres du répertoire classique. Ainsi la programmation veille à laisser les circulations possibles, ouvertes à l'imprévu et faisant confiance au spectacle pour prendre en charge l'ensemble de ses spectateurs et construire sa relation avec eux. Car, et c'est le point, il ne s'agit pas de prévoir ou démontrer, mais de problématiser et discuter des hypothèses. Dans un « Journal en miettes¹⁶ » rédigé au jour le jour durant la première édition par les deux directeurs, revient l'idée de créer les conditions d'un débat *serein et public* entre l'ensemble de ceux qui sont liés au théâtre, des artistes ou professionnels aux citoyens, des représentants des tutelles aux associations de spectateurs. Utiliser sa stature, sa renommée et les

réfléchir l'ensemble de la programmation à travers eux, avec eux, à travers leur yeux, si l'on veut, ou sous leur bienveillante influence. La programmation de 2008 envisagée à travers les yeux et la conception du théâtre de Roméo Castellucci, ou celle de 2011 à travers celle de Boris Charmatz, alors même qu'ils y avaient peu contribué directement, révélaient sans doute des problématiques qui ne seraient pas apparues s'ils n'avaient pas été à cette place symbolique et spécifique.

¹² Voir par exemple les rencontres prévues en 2002 : <http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/RencRub/2002/403>

¹³ À travers les conférences de presse matinales ouvertes à tous ou les rencontres à l'école d'art, dont celles prises en charge par les Céméa, par exemple – mais aussi les rencontres Foi et Culture ou les Rencontres Européennes à l'université d'Avignon.

¹⁴ Avec le Théâtre des Idées notamment, invitant des intellectuels à des conférences en après-midi sur des sujets d'actualité en résonance avec la programmation et l'actualité sociale ou éditoriale.

¹⁵ Les quatre « artistes associés » (Thomas Ostermeier, Jan Fabre, Josef Nadj, Frédéric Fisbach) des quatre premières années sont annoncés dès la nomination des deux nouveaux directeurs. Les suivants seront nommés d'une année sur l'autre.

¹⁶ H. Archambault et V. Baudriller, « Avignon 2004 : Journal en miettes », propos recueillis par Rodolphe Fouano, Les Cahiers de la Maison Jean Vilar, n°92, Avignon, Association Jean Vilar / BNF / Ville d'Avignon, oct-déc. 2004, p. 5.

idéaux dont on serait le nom pour donner une place à chacun et assurer les conditions du débat plutôt que pour prétendre résoudre d'autorité les difficultés : ce sera le fonctionnement adopté pour tous les aspects qui, en dehors des spectacles, structurent ce que le festival est devenu, des rencontres professionnelles aux relations avec le festival Off, avec les associations accueillant jeunes et lycéens ou les différentes institutions culturelles de la ville.

En 2008, avec Romeo Castellucci et Valérie Dréville en artistes associés, l'œuvre se présente comme énigmatique, ne répondant pas à des logiques mimétiques ou réalistes. L'un vient des arts plastiques, l'autre du théâtre de textes, mais ils se retrouvent sur une même conception d'une radicalité essentielle de l'œuvre théâtrale. C'est le théâtre, le festival et la société qui se trouvent interrogés par ce qu'ils ne connaissent ni ne maîtrisent mais pressentent, et ce même inconnu énigmatique ouvre sur une conception complexifiée et, disons, philosophique ou spirituelle – au sens fort et séculier des termes – de l'existence humaine. L'édition 2009 marque un retour aux questions liées à la narration, à travers le théâtre d'un exilé, Wajdi Mouawad – comme si les récits renvoyaient en premier lieu à des questions de territoires, d'identités et de déplacements – et par une attention particulière accordée au continent américain et au cinéma avec un important programme de projections. Obama aux Etats-Unis, Sarkozy en France exploitent alors en politique le *storytelling* venu du marketing, cette technique consistant à raconter des histoires pour renforcer l'adhésion du public aux décisions en impliquant les émotions. Les pouvoirs des récits et les récits des pouvoirs sont alors des questions actuelles, que le festival fait siennes tout en reformulant celles du texte et du littéraire au théâtre. En 2010, Olivier Cadiot et Christoph Marthaler travaillent comme des anthropologues du présent, c'est-à-dire par prélèvements, contextualisations et confrontations d'éléments pris dans diverses strates de la société contemporaine. Ces œuvres composites font éclater les genres habituels et les niveaux de culture se mêlent – il s'agit de défaire les compréhensions obligées et convenues, de déjouer les attentes en surprenant le spectateur et de réinvestir, dans un désordre qui n'est qu'apparent, mémoires, histoires et mythologies pour ressaisir l'épaisseur du présent humain¹⁷. La programmation 2011 redonne une place importante à la danse et avec elle aux arts contemporains et à leurs processus. La danse, avec Boris Charmatz, est un moyen pour envisager d'autres modes de transmission du passé ou du savoir, car elle fait appel aux pratiques, au faire et à l'ensemble de l'être, ses pensées, son corps, ses émotions et non à sa seule raison déductive, et qu'elle invite à *jouer*, à *interpréter* les modèles imposés – la question vaut pour les artistes d'aujourd'hui, le festival et son passé et ses missions, ainsi que pour la société dans son ensemble, qui avait par exemple connu en France, les années précédentes, une grève majeure dans les milieux universitaires sur les conditions de réforme des enseignements et de la recherche. En 2012, qui pourrait sembler une synthèse des éditions passées, avec le théâtre de Simon McBurney pointent les questions liées à l'interdisciplinarité, à l'œuvre d'art totale et aux échanges entre les arts. Alors que les connaissances deviennent plus facilement accessibles, c'est autant leur maîtrise que la capacité à les lier entre elles et à leur faire rencontrer la vie matérielle et concrète, qui devient problématique. C'est également une approche globale du théâtre comme un espace complexe de cohabitation des arts plutôt que comme interprétation ordonnée d'un texte ou d'une idée, qui est alors à l'œuvre. Enfin, 2013, dont l'édition s'annonce tout juste au moment d'écrire ces lignes, sera marqué, avec le dialogue annoncé entre Stanislas Nordey et Dieudonné Niangouna, par l'ouverture de l'Europe au monde et notamment à l'Afrique, la question de la transmission des modèles et des moyens, l'image complexe de nous-mêmes que nous renvoient le théâtre comme l'actualité.

Quels sont les grands enjeux esthétiques de la décennie théâtrale scandée par les étés avignonnais de 2004 à 2013 ? Ce ne sont pas le renouvellement des formes, l'interdisciplinarité des productions, la nécessité ou non de la transgression, la fragmentation des récits, l'invention verbale et littéraire, le mélange des genres et des cultures, l'interrogation sur les héritages des avant-gardes ou des cultures traditionnelles, ce n'est pas une nouvelle conception de la fabrique de la scène. Ce n'est pas non plus

¹⁷ Pour donner un exemple de la façon dont une œuvre peut interpeller à la fois ses conditions de représentation, le cadre institutionnel et des questions de société, je renvoie le lecteur à mon étude de *Papperlappap* de Ch. Marthaler (Avignon 2010), concluant un texte paru sous le titre « Le Suisse et son double, trésor du dérisoire – histoire de la réception française de l'œuvre de Ch. Marthaler », in J. Aguet, M. Albertini, A. Fournier et al. (dir.), *Christoph Marthaler*, in *Mimos Annuaire suisse du théâtre*, 73-2011, Bern, Peter Lang ed., 2011, p. 144-150.

l'émergence d'une nouvelle génération, même si le Festival a contribué à faire découvrir des œuvres singulières d'Arthur Nauzyciel, Joël Pommerat, Guy Cassiers, Philippe Quesne, Gisèle Vienne, Angelica Liddell, Stefan Kaegi, Katie Mitchell ou Vincent Macaigne, parmi de nombreux autres. Ce sont bien plutôt les relations entre le théâtre et la société, entre l'œuvre et ses spectateurs, entre les idées, les mots, les formes et la vie courante et concrète. Les récits et les images qui composent une œuvre, les recherches et les propositions des artistes à quelque niveau que ce soit de leur art, ne peuvent prendre sens que si l'institution théâtrale donne une place symboliquement forte aux spectateurs, alors à même d'assurer (et j'ajouterai : seuls) le lien entre ces recherches et leur existence. Or d'aucun aura remarqué que la grande spécificité d'Avignon vient de ses publics, de leurs diversités et de leurs curiosités, et de la proximité de ces différents spectateurs et des artistes, réunis un mois dans une ville qui l'on parcourt facilement à pied. S'il y a eu un bouleversement récent, il n'est pas au niveau des formes, mais à celui de la *position spectatrice* : « Un des aspects de l'actuelle crise du théâtre pourrait même être décrit comme la difficulté à offrir aux nouvelles formes dramatiques un espace qui leur convienne, où le public puisse être atteint. Le problème n'est pas d'ordre strictement scénique, mais concerne la place symbolique réelle de l'institution théâtrale, sa place dans la société, la prétention qui est souvent la sienne à être le seul vrai lieu du drame, à représenter notre monde mieux que nous ne saurions le faire et indépendamment de nous.¹⁸ », écrivait Marie-Madeleine Mervant-Roux en 2004. C'était cette *indépendance* du festival par rapport à la société qu'il fallait défaire, tout en préservant le déplacement et le délassément que sa position méridionale et estivale offre à ses spectateurs. Plutôt que d'assigner les œuvres dramatiques à un projet social ou culturel, Hortense Archambault et Vincent Baudriller ont au contraire cherché à recomposer un cadre institutionnel à partir des œuvres, se faisant caisse de résonance plutôt que plateau d'exposition. Ils ont cherché, et c'est d'importance, à *garder le contact* avec l'ensemble des spectateurs intéressés par le Festival sans pour autant répondre à l'image que ceux-ci avaient d'Avignon, mais au contraire en invitant à la déplacer, voire à l'interroger. Ces deux points, ils ne les ont pas inventés : ils se sont mis à l'image des artistes, de leurs doutes et de leurs choix, préférant questionner le regard du spectateur plutôt que lui proposer des figures ou des logiques exemplaires. La plupart d'entre eux se méfie du théâtre convenu avec ses pseudo-débats sur les formes, les genres et l'avenir des arts ou ses rituels conformistes version mondaine ou marginale. Ils cherchent à déjouer les attentes pour que le sens de leurs créations s'invente plutôt que ne se prévoit, mais entretiennent l'échange en jouant sur la surprise et l'inattendu, en mêlant les références et la fantaisie, les cultures savantes et populaires, assumant volontiers contradictions et raccourcis, inventant des langues et des méthodes provisoires, détournant les technologies... Ils expriment ainsi moins un besoin de nouveau ou renouveau, ou même de contemporanéité, que leurs doutes sur la place dans la société que pourraient leur assigner par avance l'institution, la culture et ses réductions socio-culturelles missionnées – une place politiquement instrumentalisée et culturellement prédéterminée de laquelle les œuvres ne peuvent que chercher à sortir, moins par volonté de subversion que par nécessité – pour résonner avec leurs spectateurs dans le lieu le plus secret, complexe et concret, de leurs existences. Cela ne veut pas dire « l'art pour l'art », ni même la rêverie libre, mais bien au contraire l'attention profonde et patiente à la vie humaine dans l'ensemble de ce qu'elle implique. Et bien souvent, les artistes ont mis en scène justement *l'incertitude* ou au contraire *l'effet inattendu* des relations entre les idées et les corps, les images et les vies, relations qu'ils ont finalement dramatisés. Hortense Archambault et Vincent Baudriller auront tenté de faire que la fonction institutionnelle qui leur revenait, assurer la relation symbolique des spectateurs aux œuvres, soit elle aussi problématisée et dramatisée. Ils y sont parvenus en ne justifiant pas le Festival par un discours volontariste répondant aux critères socio-politiques de l'époque, mais en parvenant à rendre lisible à la fois l'exigence et la nécessité de l'institution comme lieu de spéculation serein et public, installé dans le temps long, accompagnant les œuvres d'aujourd'hui et leurs fondamentales ambiguïtés.

Pour le Festival d'Avignon, il se sera agi de penser à nouveau *ensemble* le théâtre et le monde, intriqués et inséparables, et non l'un depuis l'autre. Pour ses spectateurs, il se sera agi, chacun à sa façon et selon ses préoccupations, suivant ses intérêts et ses intuitions devant une programmation dense, diversifiée et peu balisée, de trouver l'espace de résonance entre les propositions des artistes et sa vie réelle, intime et collective – ce lien intime, établi le corps au repos, dans la nuit des songes, des

¹⁸ M.-M. Mervant-Roux, *op.cit.*, p17.

flâneries et des méditations apaisées, dans la salle de théâtre puis loin d'elle, entre des symboles et des expériences, des formes et des espérances, des récits inattendus et des souvenirs personnels. Il fallait, pour cela, faire confiance aux œuvres et aux artistes, ne pas trop prédire les chemins et les circulations, et enfin que les spectacles soient à la hauteur de cette vie sociale et de ce rendez-vous singulier, chaque été, avec des spectateurs venus de tous les horizons. Ils l'ont souvent été, et lorsque ce n'était pas le cas, car le théâtre ne pourra jamais être le lieu des certitudes et des succès prévus d'avance, le cadre fermement institué par le Festival permettait à tout le moins de les réfléchir, d'en retenir les hypothèses et d'en interpréter les fragilités.

Nous vivons incontestablement une période de mutations. Le théâtre, les œuvres et l'institution culturelle ne peuvent en être exemptés. L'incertitude générale, sur les identités et les valeurs, les politiques et les économies, les savoirs et les récits, comme celle portant sur les enjeux et les formes des œuvres scéniques ou de l'institution, n'est pas un problème *en soi*. Ce qui le serait, ce serait l'incapacité de chacun et de tous à repérer, comprendre et interpréter cette incertitude. Ce qui le serait, ce serait que les affirmations précèdent l'écoute collective et les débats. Ce qui le serait, ce serait que personne ne trouve sa place dans un monde aux structures multiples et superposées, ce serait que la diversité finisse par devenir un problème plutôt qu'une force, que l'inventivité et la discussion soient vécues comme suspectes. C'est de cela dont il fut question pendant dix ans. Le théâtre ne s'organise sans doute plus autour du drame exemplaire de figures représentatives structuré par un texte, comme il le fut pendant quelques siècles – mais il n'y a pas que cela qui a changé depuis, loin s'en faut. Il se construit, comme il s'est toujours construit, sur un *jeu* avec les expériences et les mots pris dans le monde dans lequel nous vivons. Et ce jeu qu'il organise résonne avec nos vies, en devenant drames puis symboles dans nos réflexions, dépassant leur, puis notre, seul contexte. Résonnance parfois évidente et encourageante, parfois énigmatique et troublante. Mais notre esprit sait bien que ce dépassement, qui l'ouvre sur l'inconnu hors et en lui, est nécessaire à sa survie d'humain – participant d'une vie intime et familiale toujours plus dense et multiple, d'une société toujours plus large, inattendue et diverse.