

*La culture pour tous, théâtre public, théâtre privé,  
les règles françaises du jeu*

MIRELLA PATUREAU<sup>1</sup>

**Abstract:** The theater has always been a privileged partner of the political Power, to be protected and/or monitored, depending on each type of society. In France, the idea of having the arts and culture supported by the State had already germinated at the dawn of the French Revolution, but it was necessary to wait until the end of the 19th century to witness a real awareness and a new distribution of “roles” between institutionalization and democratization. After a quick historical review, following in the footsteps of André Malraux, Jean Vilar or Jack Lang, until today, we can identify the principles of a cultural policy, shared between the State and the local authorities. An important particularity of this system is that this policy integrates, to different degrees, the public and private sectors. More concretely, we define what the French theatrical system is made of both public and private, and in the latter, which is more fragile and relatively uncontrollable, we recall the situation of the so-called “intermittents du spectacle” and their permanent struggle to consolidate or wrest their rights. A representative case is thus the confrontation between the two branches of the Festival d'Avignon, the IN and the OFF, at the turn of the health crisis, from which the theater has managed to emerge alive.

**Keywords:** public theater, popular theater, private theater, subsidized theater, intermittents du spectacle, cultural policy, Festival d'Avignon IN, Festival d'Avignon OFF

---

<sup>1</sup> Chercheur associé au THALIM (Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité) / CNRS Paris, mirella.patureau@gmail.com

En prenant la direction du Théâtre National de Chaillot en 1981 et agitant le drapeau d'un « théâtre élitare pour tous », Antoine Vitez s'inscrivait vaillamment sur les traces de Jean Vilar et de son vœu pour un théâtre populaire, mais il se situait surtout dans la filiation d'André Malraux et de son action : « rendre accessible les œuvres capitales de l'humanité au plus grand nombre possible ». Cette politique a été la véritable ligne de crête de la politique culturelle française des dernières décennies.

En France, la *politique culturelle* est une responsabilité partagée entre l'État et les collectivités territoriales, et, particularité importante, elle englobe, au niveau du théâtre, à des degrés différents, le secteur public et celui privé, théâtres et scènes nationales, festivals et petites compagnies indépendantes. Cependant, l'intervention de l'Etat français en matière théâtrale ne date pas d'aujourd'hui. Les prémisses sont préfigurées depuis la fondation de la Comédie Française à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Car le théâtre est perçu d'abord comme un partenaire nécessaire et surtout un témoin de la grandeur de l'Etat. D'ailleurs, tous les régimes politiques sont convaincus de son utilité. On peut citer ainsi un magistrat d'Arras qui écrit en 1783 que « dans l'ordre des édifices d'utilité publique, les salles de spectacles tiennent aujourd'hui le premier rang après les églises ».<sup>2</sup> Pour aller plus loin, la salle de théâtre est le lieu où on se fabrique l'opinion publique, comme le souligne Jean-Claude Yon.<sup>3</sup>

Un autre élément essentiel qui en résulte est justement celui du contrôle de la parole au théâtre. Car la censure existait bel et bien et s'exerçait selon le bon vouloir du Prince : ainsi, pour ménager les susceptibilités de l'Eglise, Louis XIV interdit en 1664 *Tartuffe*, le lendemain de sa représentation, texte qui reviendra, remanié, en 1669 et qui est aujourd'hui le texte de Molière le plus joué sur les scènes françaises, avec 3193 représentations. Toute suite après la Révolution, en 1791, l'Assemblée constituante abolit la censure et proclame : « Tout Citoyen peut créer un théâtre et y jouer n'importe quel genre. » Libérée pour le moment des brides de la Couronne, la Comédie

---

<sup>2</sup> Robert Carvals et Cédric Glineur (dir), *L'Etat en scènes : théâtres, opéras, salles de spectacle du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. Aspects historiques, politiques et juridiques* (Amiens : CEPRISCA, 2018), 59.

<sup>3</sup> Jean-Claude Yon, « Théâtromanie, dramotocratie, société du spectacle. Une analyse alternative de l'histoire des spectacles », *Dix-huitième siècle*, n° 49 (2017) : 351-363.

Française est scindée en deux, le Théâtre de la Nation et celui de la République, et devra dorénavant négocier avec les pouvoirs publics de l'époque. Très vite, Napoléon I<sup>er</sup> reprend la main par plusieurs décrets et le théâtre reste toujours dans les visées du Pouvoir. Significatif est le fait que le décret qui régit le nouveau statut de la Comédie Française, dont l'Administrateur général sera toujours nommé par le chef de l'Etat, et valable encore de nos jours, a été signé le 15 octobre 1812 par Napoléon à Moscou, pendant le siège et la retraite catastrophique de la Grande Armée.

Après la Révolution de 1830, on assiste à l'ouverture de plusieurs lieux privés, dont les célèbres scènes du « boulevard du crime », dans un rythme de plus en plus soutenu, et on peut dire ainsi que le Second Empire inaugure l'ère du théâtre commercial. Avec le décret de 6 janvier 1864, inspiré par la loi de 1791 – certainement la décision politique la plus importante de tout le XIX<sup>e</sup> siècle en matière théâtrale –, l'Empire instaure « la liberté des théâtres », mettant fin à tout contrôle administratif, hormis la censure, car si le théâtre reste un domaine à protéger il n'en est pas moins à surveiller. Cette conception restera présente tout au long du siècle. Malgré tout, Jean-Claude Yon voit une certaine continuité<sup>4</sup> qui relie ces émancipations à la création plus tard d'un Théâtre National Populaire, en 1920. Il cite ainsi un rapport écrit par Edouard Charton pour le Conseil d'Etat en 1850, qui résume très bien ce désir de relier intérêt public et culture : « Le théâtre est à la fois un art et une industrie. Comme art, il se rapporte plus particulièrement à l'intérêt public, comme industrie à l'intérêt privé ... Comment ne pas reconnaître que des divertissements qui peuvent être la source de tant de bien ou de tant de mal ne sauraient être indifférents au législateur ? Aussi a-t-on unanimement admis, sous tous les formes politiques qui se sont succédées en France, sous tous les régimes administratifs, que les théâtres doivent être un objet de sollicitude particulière pour les autorités ; qu'il faut leur être bienveillants parce qu'ils sont des éléments de gloire de notre pays, dont ils servent à répandre dans le monde l'urbanité, l'esprit et le langage, qu'il faut espérer en eux et les encourager, mais aussi qu'il faut dans une certaine mesure les

---

<sup>4</sup> Voir Jean-Claude Yon, « Les pouvoirs publics et le théâtre en France au XIX<sup>e</sup> siècle. Un bref panorama », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 292, janvier-mars (2022) : 47-54.

craindre et les surveiller ».<sup>5</sup> En France, la censure, qui concernait également le théâtre public et le privé, n'a été abolie qu'en 1906. Ce qui représente un décalage par rapport à l'écrit, où la censure a été définitivement supprimée en 1881, fait qui démontre encore une fois la puissance de la parole théâtrale, qui peut faire peur à l'Etat.

Avec Jacques Copeau et les travaux des quatre du Cartel (Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty, Georges Pitoëff), en écho à des recherches européennes, l'idée d'un théâtre d'art s'impose, par opposition à un théâtre commercial. L'arrivée du Front populaire en 1936, avec Jean Zay, ministre de la Culture qui essaie d'aider les nouveaux créateurs et associe ces metteurs en scène aux créations de la Comédie Française, renforce cette tendance. Il demande même à Charles Dullin un rapport sur les modalités d'une décentralisation théâtrale. Deux perspectives se croisent : celle d'un théâtre populaire et celle d'un théâtre d'art. Mais la réponse de l'Etat se fera attendre jusqu'à la fin de la deuxième guerre mondiale.

### **Quelques atouts historiques face à la crise**

L'idée de faire soutenir les arts et la culture par l'Etat, nous l'avons vu, avait déjà germé à l'aube de la Révolution française, mais les guerres et les empires successifs ont vite pris le pas sur ce qu'on appelait à l'époque de l'Ancien Régime, « les menus plaisirs ». Il a fallu attendre la fin du XIXe siècle pour assister à un processus d'émancipation du domaine artistique en opposition au monde économique, en offrant, selon une expression de Pierre Bourdieu, « une économie inversée ».<sup>6</sup> C'est à ce moment qu'un idéal de démocratisation de la culture, qui allait de pair avec un discours contestataire de l'ordre établi naît, porté par des mouvements artistiques comme le Théâtre du Peuple de Bussang, créée en 1895 par Maurice Pottecher, ensuite le Théâtre

---

<sup>5</sup> Edouard Charton, *Rapport sur le projet concernant les théâtres* (Conseil d'Etat : Imprimerie nationale, 1850), 4-5.

<sup>6</sup> Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement* (Paris : Les Editions de Minuit, 1998 [1992]), 141.

National Populaire fondé en 1920 par Firmin Gémier, concept repris plus tard, en 1951, par Jean Vilar. L'Etat se contentait jusque-là à légiférer et contrôler la préservation du patrimoine, c'est-à-dire l'art du passé, et laissait le soutien à la création artistique aux initiatives privées, ou au mécénat. C'est dans cette perspective que la création en 1959 du Ministère de la Culture par Charles de Gaulle pour corriger un certain désintérêt de l'Etat à l'égard de la culture, peut être regardée comme un « grand retournement ».<sup>7</sup>

Derrière, se dessine la figure symbolique d'André Malraux, écrivain et résistant pendant la deuxième guerre mondiale, qui peut véritablement imposer une « politique de démocratisation culturelle » dans un esprit de « mission civilisatrice ». Dans ce sens, Malraux tenait à préciser qu'il « appartient à l'Université de faire connaître Racine, mais il appartient seulement à ceux qui jouent ses pièces de le faire aimer. Notre travail, c'est de faire aimer les génies de l'humanité et notamment ceux de la France, ce n'est pas de les faire connaître. La connaissance est à l'université ; l'amour, peut-être, est à nous ».<sup>8</sup> C'est toujours Malraux qui crée les Maisons de la Culture à partir de 1961, en poursuivant la politique de décentralisation théâtrale lancée déjà par Jeanne Laurent entre 1946 et 1962, pour couvrir l'ensemble du territoire national. Ainsi, avant même de la création du Ministère de la Culture, en 1959, et de la création des Maisons de la Culture, la France avait incité un vaste mouvement de décentralisation théâtrale, dont l'idée phare – rendre la création accessible au plus grand nombre – allait devenir l'une des missions cardinales de la politique culturelle de l'Etat. Sur le terrain, ce mouvement s'est traduit par la création d'un réseau très serré de scènes et d'équipements labellisés et qui structurent aujourd'hui encore la vie théâtrale française. La politique culturelle du Ministère est ainsi définie comme un désir de démocratisation de la culture, même si André Malraux n'a jamais employé ce terme. Une volonté égalitaire qui se concrétise par deux politiques : la protection sociale pour les artistes (voir plus tard le « régime des intermittents du spectacle », en France) et l'accès pour

---

<sup>7</sup> Voir pour l'ensemble de ce chapitre, l'étude de Quentin Fondu et Margaux Vermerie, « Les politiques culturelles : évolution et enjeux actuels », *Informations sociales*, n° 190, 4 (2015) : 57-63.

<sup>8</sup> Cité par V. Dubois, « La vision économique de la culture. Eléments pour une généalogie », *BBF*, n° 42 (2012) : 32.

tous à la culture. Malheureusement, les crédits alloués à l'époque, autrefois comme aujourd'hui, sont loin d'être suffisants. Parallèlement, surgit une critique, d'ordre sociologique et politique, portée par Bourdieu et son livre paru en 1966, *L'Amour de l'art*, pointant les conditions sociales d'une pratique élitiste. Le mouvement de mai 68 aggrave le désaccord et dénonce l'échec de la démocratisation culturelle et propose la notion de « non-public », définie comme « une immensité humaine composée de tous ceux qui n'ont aucun accès ni aucune chance d'accéder prochainement au phénomène culturel » (*Déclaration de Villeurbanne*, 25 mai 1968). Mai 68 forge ainsi l'idée d'une animation culturelle identifiée plus tard par Emmanuelle Loyer de « gauchisme culturel ».<sup>9</sup>

Cette conception d'action culturelle, complètement opposée à celle de Malraux, refuse toute institutionnalisation de la culture et érige chaque individu en créateur, comme une instance de politisation plutôt que culturelle. On va retrouver cette idée, ou opposition dans les années 1980, dans la formule « tout culturel ».

L'arrivée au pouvoir, en mai 1981, d'un gouvernement socialiste et celle de Jack Lang au Ministère de la Culture transforme en profondeur le rôle de l'Etat en matière culturelle. On passe de la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle : une « révolution du regard » sous le ministère Lang. Lié au projet socialiste, l'enjeu culturel est prioritaire pour Mitterrand qui, outre les grands travaux qu'il entreprend (Grand Louvre, Opéra Bastille, nouveau siège de la Bibliothèque nationale de France, la Cité de la Musique), double le budget alloué à la culture. Ces nouvelles mesures sont accompagnées d'une nouvelle philosophie pour le ministère. Qualifiée par certains de « vitalisme culturel »<sup>10</sup> en raison de son approche d'un art centré sur l'innovation et le pluralisme culturel, il s'oppose à la conception universaliste et édifiante défendue vingt ans plutôt par André Malraux. Le domaine culturel s'ouvre davantage aux pratiques amateurs, aux genres dits « mineurs » et aux industries culturelles. « Le ministère chargé de la Culture a pour mission : de permettre à tous les Français de cultiver leur capacité

---

<sup>9</sup> E. Loyer, « 1968, l'An I du tout culturel ? », *Vingtième siècle*, n° 98 (2008) : 102.

<sup>10</sup> P. Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle* (Paris : Hachette, 1996), 351.

d'inventer et de créer, d'exprimer librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix ; de préserver le patrimoine culturel national, régional ou des divers groupes sociaux pour le profit commun de la collectivité toute entière ; de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit et de leur donner la plus vaste audience ; de contribuer au rayonnement de la culture et de l'art français dans le libre dialogue des cultures du monde ». (Décret du 10 mai 1982 relatif à l'organisation du Ministère de la Culture).<sup>11</sup>

Les années Lang se caractérisent également par un « tournant gestionnaire » des politiques culturelles, de plus en plus soumises à l'évaluation. À la Conférence mondiale de l'UNESCO sur les politiques culturelles en juillet 1982, qui a eu lieu à Mexico, Jack Lang lance le célèbre slogan « économie et culture, même combat », symbole des « nouvelles croyances économiques », reprises par son ministère. La culture est conçue ainsi comme un secteur qui renfermerait un « gisement d'emplois » et qui serait un allié essentiel face à la crise. Cependant, selon sociologue Philippe Urfalino, « l'embellie des politiques culturelles »<sup>12</sup>, qui devrait avoir des effets sur l'élargissement social de la culture n'a pas eu beaucoup des conséquences, au contraire, elle a pu engendrer la peur face à une marchandisation de la culture. Ce sera contre ce « *relativisme culturel* » et la crainte d'une culture « *marchandisée* » et « *ethnologisée* » qu'une certaine critique, plutôt de droite, se positionnera dès la fin des années 1980. Des intellectuels, comme Alain Finkielkraut dans *La Défaite de la pensée* (1987) ou Marc Fumaroli dans *L'État culturel : Une religion moderne* (1991), rendent « l'État culturel » responsable de ce glissement de l'échelle des valeurs et remettent en cause la légitimité même de ses politiques culturelles. En prenant en compte de nouveaux domaines jusqu'alors ignorés par les institutions, le ministère aurait contribué à la dissolution de la culture « légitime » dans le « tout culturel ».

Revendiquant la diversité culturelle, le protectionnisme artistique et l'ouverture au libéralisme économique, Jack Lang a mis en place une politique culturelle ambitieuse. Bien qu'il soit peu enclin au transfert de ses

---

<sup>11</sup> <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1982-06-0353-002>

<sup>12</sup> P. Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, 335.

compétences culturelles, le ministère s'investira cependant pleinement dans la déconcentration accompagnant ainsi l'essor culturel des collectivités locales. Pendant les dernières décennies la part des organismes territoriaux a gagné en importance par rapport à l'Etat en même temps que l'intrusion des lois du marché a obscurci de plus en plus les enjeux de la démocratisation culturelle. Cependant, durant ces cinquante dernières années les élites, les associations et les élus locaux n'ont pas attendu la création du Ministère de la Culture pour intervenir dans le domaine artistique et culturel.<sup>13</sup> Par leur soutien aux associations d'éducation populaire, les municipalités s'impliquent à partir de l'entre-deux-guerres au nom d'un idéal de démocratisation culturelle. Entre 1960 et 1980, on observe ainsi une véritable « *municipalisation de la culture* ». <sup>14</sup> La large victoire des élus socialistes aux élections municipales de 1977 conforte la place des politiques culturelles sur la scène politique locale, qui cessent d'être l'apanage des seules mairies communistes (la célèbre « ceinture rouge » des banlieues parisiennes, Bagnolet, Aubervilliers, Gennevilliers, Bobigny, dont certains deviendront plus tard « roses » ou socialistes) lesquelles conservaient jusqu'alors une forme de monopole de la culture locale. Ces évolutions sont accompagnées par les politiques étatiques de déconcentration, symbolisée par la création des Directions régionales des affaires culturelles (DRAC) en 1967, et de décentralisation, poursuivies par les différents transferts de compétences depuis 1982. Aujourd'hui, régions, départements, intercommunalités et communes nourrissent près de 80% de l'effort public de la culture (hors Paris). Pourtant, malgré toutes les déclarations des gouvernements successifs, les budgets culturels des villes et des départements subissent de nos jours de plein fouet la baisse globale des dotations de l'État aux collectivités. Le discours néolibéral et l'aggravation de la situation économique semblent sonner le glas des ambitions politiques culturelles et de la fameuse « *exception culturelle française* », proclamée successivement par André Malraux et Jack Lang.

---

<sup>13</sup> P. Poirrier, « Les politiques culturelles municipales les années soixante à nos jours : Essais de périodisation », *BBF*, n° 5 (1996) : 8-15.

<sup>14</sup> P. Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, 309.



## De quoi est fait le système théâtral français

Robert Abirached (1930-2021), ancien Directeur du Théâtre et des Spectacles dans le Ministère de la Culture (1981-1988) présentait récemment, très succinctement, les « sphères du public et l'orbite du privé », soit la structure détaillée de ce système, sans frontières.<sup>15</sup> Pour détailler, il s'agit d'un système complexe, dont une des caractéristiques et principal atout est la coexistence du secteur d'état, fortement subventionné, et en directe subordination, avec un cahier de charges précis, avec celui des « indépendants », ou des privés, mais qui bénéficient à divers niveaux d'une aide d'état ou territoriale. (Nous ne traitons pas ici le problème du mécénat ou du sponsoring, qui peuvent intervenir dans les deux domaines, public ou privé.)

À l'exception des acteurs de la Comédie Française, « les aristocrates » ou les privilégiés de la profession, il n'y a pas de troupe fixe en France, pas de comédiens salariés à ce titre. Ils travaillent tous sur un projet, ou un spectacle. Aujourd'hui, la France compte 5 théâtres nationaux (La Comédie Française, l'Odéon-Théâtre de l'Europe, La Colline, le Théâtre National de Chaillot et le Théâtre National de Strasbourg), 38 Centres Dramatiques Nationaux, 13 Centres Nationaux des Arts de la Rue et de l'Espace Public et 13 Pôles Nationaux du Cirque, lieux incontournables de la création en France. Un important réseau pluridisciplinaire, dévolu d'abord à la diffusion (76 structures labellisées scène nationale, plus de 130 scènes conventionnées d'intérêt national) complète l'activité des lieux de production, pour offrir un ensemble unique de structures qui fait rayonner le spectacle vivant sur l'ensemble du territoire. Financées par l'Etat et les collectivités territoriales, ces structures assurent des missions d'intérêt général de création, de production et de diffusion auprès tous les publics, même les plus éloignés de l'offre culturelle.<sup>16</sup> Le Ministère de la Culture soutient chaque année plus de 600 équipes indépendantes, par le biais de conventionnements ou d'aides au projet. Dans la situation récente, de crise

---

<sup>15</sup> Robert Abirached, « Théâtre, service public. Genèse d'une notion fluctuante », suivi de « Les sphères du public et l'orbite du privé », *Revue d'histoire du théâtre*, 292, janvier- mars (2022) : 8-13, 14-16.

<sup>16</sup> Source complémentaire : <https://www.gouvernement.fr/le-ministere-de-la-culture>

sanitaire et implicitement financière, depuis deux ans, l'appui de l'Etat, sans cesse sollicité, a été déterminant.

### **La première vague pandémique, les premières menaces et quelques solutions**

Le 16 mars 2020 tout s'arrête en France – les salles de spectacle, les musées, les écoles, la vie sociale en général. Comme partout dans le monde, d'ailleurs. Avec quelques exceptions, pour nous permettre de survivre dans un climat de peur, voisin de la psychose. On avait oublié que le monde du spectacle n'est pas qu'un espace dédié au temps libre et aux distractions, mais qu'il apporte des revenus sept fois plus importants que l'industrie de l'automobile, par exemple, d'ailleurs elle aussi en crise. Le gouvernement français décide donc d'annuler en cascade les spectacles et les festivals d'été, sans aucune date officielle de reprise. Le secteur culturel est gravement touché (également le secteur HORECA). Un « Pétition citoyenne » est lancée à la moitié du mois d'avril, coordonnée par le collectif « Année noire et Culture en danger », qui réclame le renouvellement des droits au chômage et une « année blanche », ou une exemption d'impôt pour l'année précédente, pétition qui enregistre près de 200.000 signatures. Cette mobilisation impressionnante est soutenue par une tribune publiée dans *Le Monde* du 30 avril 2020 et qui a un écho retentissant. La profession s'est fédérée pour appuyer ces revendications, parmi lesquels 300 artistes célèbres, moins fragiles que les plus de 100.000 intermittents, des « stars » comme Catherine Deneuve, Jean Dujardin, Jeanne Balibar, Isabelle Adjani. Le 6 mai suivant, le Président Emmanuel Macron répond positivement à ce désir et appelle les artistes à réinventer un nouveau modèle culturel. Le Ministre de la Culture de l'époque, Frank Riester (remplacé par la suite par Roseline Bachelot, qui n'hésitera pas plus tard, de venir discuter avec les artistes qui occupent en signe de protestation le Théâtre de l'Odéon) revient avec des précisions importantes: les droits des artistes et techniciens intermittents seront « sanctuarisés », devenant une zone protégée et seront prolongés d'une année jusqu'à la fin de l'année 2021 ; cette première mesure va mobiliser plusieurs centaines de millions d'euros. Certes, les

théâtres sont restés fermés d'octobre 2020 jusqu'à mai 2021, avec des mesures sanitaires toujours en vigueur, et les jauges des salles, modulables en fonction de la situation sanitaire. Pour résumer, le gouvernement a mobilisé ensuite plus de 5 milliards d'euros depuis le mois de mars 2020, dont 2,9 milliards d'euros mobilisés à la fin mai. Ces mesures doivent être comprises également dans le cadre du régime des intermittents du spectacle, qu'on a essayé de mettre à l'abri au moins le premier été, et par des mesures successives jusqu'au printemps 2022.

### **Le régime français des intermittents du spectacle, unique en Europe**

Un intermittent du spectacle (IDS) est un artiste ou un technicien professionnel qui travaille dans une entreprise de spectacle, théâtre, cinéma, audiovisuel et qui bénéficie, conformément à des critères concernant les heures travaillées et ensuite des cotisations supplémentaires, des allocations de chômage. L'intermittent du spectacle est un statut précaire, issu d'une longue évolution et confrontation sociales et professionnelles. Une catégorie en augmentation permanente : en 1984 il y avait 90.060 bénéficiaires, en 2016 on est arrivé à 117.000, et davantage aujourd'hui. Ce régime fut créé en 1936 par le gouvernement du Front Populaire pour les techniciens et les cadres du cinéma avec des employeurs multiples et périodes de travail intermittentes. En 1965, il est étendu à l'industrie du disque et de l'audiovisuel. Depuis janvier 1968 le régime s'applique à toutes les entreprises de spectacle. Plusieurs modifications ont suivi, pour corriger le déficit de l'assurance chômage. À l'été 2003, il y a une très importante grève des intermittents qui a conduit à l'annulation des grands festivals de l'été : Montpellier, Aix-en-Provence, Avignon et Les Francfolies de La Rochelle. Au fil des années, d'autres règles, renégociations se sont succédé.

Le critère actuel toujours en état d'être renégocié, pour bénéficier d'une aide de chômage demande qu'on déclare 507 heures ou 43 cachets (un cachet équivaut 12 heures) sur une période de 12 mois d'activité, pour pouvoir ouvrir des droits valables une année. Compte tenu des conséquences de la

crise sanitaire sur l'activité des intermittents du spectacle, le Président de la République avait annoncé dès le 6 mai 2020 la prolongation de leur durée d'indemnisation jusqu'à la fin du mois d'août 2021, ensuite cette mesure a été prolongée jusqu'au 31 décembre 2021. Une date anniversaire « plancher », fixée au 30 avril 2022, est prévue pour permettre aux intermittents du spectacle dont la dernière date de fin de contrat serait très éloignée de la date du 31 décembre 2021, de disposer de davantage de temps pour reconstituer des droits. Un décret publié dernièrement complète ce dispositif pour aménager la sortie de l'année blanche et accompagner les jeunes intermittents.<sup>17</sup>

### **À Avignon, théâtre public et théâtre privé face à face, histoire et conflits en temps de crise**

Sous cet angle, celui des luttes des intermittents du spectacle, l'histoire du Festival OFF d'Avignon, né en marge du Festival IN, peut nous aider à éclaircir ce côté spécifique de la vie théâtrale française, avec ses imbrications, qui s'opposent et se nourrissent réciproquement.<sup>18</sup> De quoi parle-t-on quand on oppose les deux formes de cette grande rencontre estivale avignonnaise ? Le festival OFF d'Avignon, investit aujourd'hui plus d'une centaine de lieux, avec un statut juridique d'Association de la loi 1901. Auto-proclamé « le plus grand théâtre du monde », selon une de ses affiches, le festival OFF d'Avignon est un des grands rendez-vous théâtraux de l'été. Festival alternatif des compagnies indépendantes, il a lieu en juillet et coïncide, à quelques jours près, avec le Festival d'Avignon, dit « le IN » duquel le sépare cependant beaucoup de données, qui tiennent du financement, de la couverture médiatique, des buts et, souvent, des ambitions.

---

<sup>17</sup> Décret n°2021-1034 du 4 août 2021, modifiant le décret n° 2020-928 du 29 juillet 2020, portant les mesures d'urgence en matière de revenus de remplacement des artistes et techniciens intermittents du spectacle... Il crée enfin une allocation provisoire au bénéfice des jeunes intermittents âgés de moins de 30 ans.

<sup>18</sup> Voir aussi François Ribac, « Spectacles publics versus spectacles privés ? L'exemple (instructif) du Festival d'Avignon », *Revue d'histoire du théâtre*, n°292, janvier- mars (2022) : 114-120.

Si le Festival d'Avignon, le IN, fut créé par Jean Vilar en 1947, le OFF naquit plus tard, lorsque André Benedetto ouvre en 1966 le Théâtre des Carmes avec son propre texte *Statues 66*. Le geste est vécu par Jean Vilar comme une provocation, et en guise de réponse il investit en 1967 le Cloître des Carmes, voisin du théâtre de Benedetto. C'est la première pierre de ce que deviendra la forteresse du Festival OFF et le début d'une longue confrontation. En 1967 Benedetto surenchérit et propose *Napalm*, première pièce jouée en France sur la guerre du Vietnam. Vite, d'autres jeunes compagnies commencent à s'installer tout autour, *intra muros*. Le Festival OFF d'Avignon est né ! L'été suivant, l'après mai 1968, fut très chaud, marqué par l'interdiction de la pièce de Gérard Gelas, *La Paillasse aux seins nus*, au Théâtre du Chêne Noir, en marge du Festival officiel. Dans le IN, la température montait aussi, le Living Theatre, invité officiel et Gérard Gelas, en marge, se liguent contre le directeur du Festival, Jean Vilar. Les comédiens du Chêne noir perturbent en juillet 1968 la représentation de Maurice Béjart, dans la cour d'honneur du Palais Papal.

Le moment mai 68 sera ainsi le deuxième temps fondateur du Festival OFF et va marquer son opposition autant que son lien étroit avec l'autre festival, qui prendra le nom officiel de IN, pour le distinguer du OFF, à l'instar du théâtre Off-Broadway en opposition avec le Broadway Theatre de New York. Le nom de l'Off a été trouvé par une journaliste de *France soir*, Jacqueline Cartier, qui a été vite adopté.

L'après 68 ne fut cependant pas plus calme : en 2003 éclate la première grande confrontation avec les intermittents du spectacle concernant leur assurance chômage remise en question par le gouvernement. Le directeur du festival officiel, Bernard Faivre d'Arcier, décide d'annuler le festival, laissant ainsi le Festival OFF, pour la première fois dans sa courte histoire, « seul en scène ». Le problème qui se pose alors aux artistes est vraiment un cas de conscience. Ils sont de tout cœur avec la grève, mais la plupart ne peuvent pas se le permettre, étant donné tous les frais déjà engagés et, ainsi, la plupart des représentations du OFF ont continué. Cet été-là fut spécial, sinon sinistre, pour la première fois depuis plus de 40 ans, le Festival OFF a eu lieu dans une ville presque déserte, loin des bruits de la fête. Cependant, le fait a

démontré, s'il était encore nécessaire, que les deux Festivals devaient aller de pair, les deux visages de la Fête du Théâtre dans la Cité des Papes étaient complémentaires.

L'année suivante, 2004, arrive une autre crise, au sein du OFF même. Une nouvelle association dissidente, ALFA, est créée, accusant la direction d'Alain Léonard d'immobilisme et qui réunit une trentaine des lieux du OFF. La crise est résolue en 2006 après le départ d'Alain Léonard et la création d'une nouvelle association « Avignon Festival et Compagnies », AF&C, association collégiale et paritaire, constituée de compagnies et de théâtres indépendants, présidée par André Benedetto, jusqu'à sa mort, en 2009, quand la suite est assurée par Greg Germain. AF&C crée en 2008 un des événements marquants de la vie théâtrale de la Cité avignonnaise, La Grande Parade du OFF. La veille de l'ouverture du Festival OFF, tous les acteurs des troupes présentes dans le festival défilent en costumes ou masqués, dans une atmosphère joyeuse, pleine de couleur. La parade parcourt la principale rue de la ville, rue de la République, qui part d'en face de la Gare centrale en traversant la Place de l'Horloge et s'achève devant le Palais des Papes. D'ailleurs, les acteurs vont continuer d'arpenter les rues, en cortège bruyant ou seulement isolés, *intra-muros* et au-delà, pour distribuer des tracts ou présenter leurs spectacles aux passants ou aux gens attablés dans les cafés ou en train de se promener dans la ville. Tout dans une atmosphère joyeuse, envahissante parfois, mais toujours bon enfant.

En 2010 est créé le Village du OFF, un espace dédié aux manifestations, rencontres du public avec les professionnels et les artistes, conférences de presse. Le dernier soir, en clôture du Festival OFF (en général une semaine après le IN) a lieu un bal de clôture ouvert à tous les adhérents de la carte du OFF. En 2016, pour la première fois depuis la création de ce festival, petit frère du Festival Officiel, un directeur du IN, Olivier Py, qui avait d'ailleurs commencé sa carrière dans le OFF, assiste à la conférence de presse d'ouverture du Festival OFF.

Le Festival OFF ne cesse pas de s'agrandir, en nombre de spectacles et de spectateurs. Une montée progressive en puissance, en passant d'une quarantaine de spectacles dans les premières années, à presque un millier au

début des années 2000. Le Festival présente en 2016, 1416 spectacles, en 2017, 1480 spectacles, en 128 lieux dont 119 théâtres ; doublement du jeune public entre 12 et 25 ans (selon l'achat des cartes). En 2018, 1538 spectacles en 133 lieux. En 2019, 1592 spectacles. Fin des réjouissances sans soucis : le Festival OFF 2020, programmé du 3 au 26 juillet, ne pourra pas se dérouler dans sa forme originelle, à la suite de l'annulation du Festival IN pour cause de COVID 19. Mais le Festival OFF est la réunion librement consentie d'artistes qui décide chacun pour son théâtre, non soumis à une volonté centrale, ainsi plusieurs représentations auront lieu. Parmi les théâtres qui ont joué quand même, dans ces « conditions de guerre sanitaire », on peut compter le Théâtre des Doms, La Condition des Soies, La Tache d'Encre, l'Artéphile (ancien Bourgneuf), Théâtre Golovine, Le Verbe Fou, Le Verbe Incarné, Le Pixel, La Cour des Platanes. Les cinq scènes permanentes d'Avignon, le Théâtre du Balcon, des Carmes, du Chêne Noir, du Chien qui fume et le Théâtre des Halles, organisent du 16 au 23 juillet 2020 dans le cloître du Palais des Papes des lectures sur des textes de Pierre Notte, Serge Valletti, Philippe Caubère et Matei Visniec et reviendront dans « la semaine d'art » du 23 au 31 octobre, juste avant une nouvelle clôture de quelques mois des salles de spectacles (le 30 octobre...) et l'instauration du couvre-feu.

L'été 2021 les deux festivals d'Avignon ont finalement retrouvé le public et le plaisir de jouer devant des gens réels, malgré le pass sanitaire qui a impacté la fréquentation pas encore chiffrable. Malgré les contraintes sanitaires, qui ont été « éprouvantes » pour l'organisation et avec le pass sanitaire vécu comme « un coup de massue », déclare Sébastien Benedetto, le président actuel du OFF, le protocole sanitaire a été respecté et la fête a repris !<sup>19</sup>

En fin de compte, qu'est-ce qui différencie ces deux festivals, ou ces deux formes de pratiquer le théâtre, du côté du théâtre public, du côté du théâtre dit privé ou indépendant ?<sup>20</sup> Tout d'abord, il y a une différence concernant la

---

<sup>19</sup> « Le Off, de la Friche à la permaculture ? », Entretien avec Sébastien Benedetto, directeur du Théâtre des Carmes André Benedetto et président d'Avignon, festival et compagnies. Propos recueillis par Emmanuel Wallon, *Revue d'histoire du théâtre*, « Service public/intérêts privés », n°292 (2022) : 157-164.

<sup>20</sup> Documentation puisée dans [https://festival-avignon.com/storage/document/19/34119\\_5f19432c83f8e.pdf](https://festival-avignon.com/storage/document/19/34119_5f19432c83f8e.pdf)

manière de programmation, et surtout, du financement, celle du IN est du ressort officiel du Directeur du Festival (directement financé par le Ministère de la Culture, les collectivités Territoriales et la Ville d'Avignon), qui invite des troupes et des spectacles, payés par le Festival. Par contre, dans le OFF, les nombreuses troupes qui se partagent les vastes territoires des salles, des lieux divers de la ville et même des alentours, payent et louent des créneaux horaires dans des théâtres. Lieux de jeu qui vont d'un petit théâtre traditionnel, voire les cinq salles permanentes citées, à un garage ou à un restaurant, cour d'école, chapiteau, cinéma, un jardin, une chapelle, un appartement. En total plus d'une centaine de lieux possibles, ou susceptibles de devenir espace de jeu, dont 90% sont fermés le reste de l'année. Si le côté promotionnel dans le IN est assuré par une équipe et une organisation bien rodées, côté OFF chaque troupe doit payer pour s'inscrire dans le programme et faire connaître par tous les moyens leur spectacle, notamment des affiches, qui tapissent pratiquement tous les murs de la ville, et par la distribution de flyers ou de tracts, dans la rue, ce qui a donné lieu à un terme spécifique au festival, « tracter », ou distribuer à tour des bras ces bouts de papier, dont en général on se débarrasse à la première occasion.

Les Compagnies investissent directement (une partie sont des troupes subventionnées par des territoires ou des mairies) dans l'espoir de vendre le spectacle pour des programmateurs et directeurs de théâtre. Bref, le paysage du OFF est un véritable marché théâtral et, parfois, quand la qualité n'est pas au rendez-vous, un supermarché *low cost*. Dans ce paysage varié il y a quand même des théâtres reconnus pour leur qualité, les 5 salles permanentes citées, regroupées depuis 2004 sous l'intitulé de « Les scènes d'Avignon » ou des salles semi-permanentes qui peuvent assurer une continuité par rapport à un public hors festival. La plupart accueillent tout, sans critères spéciaux, où le pire n'est jamais loin, ou par contre, jouant sur la provocation : voir l'affiche « N'y allez pas: c'est nul à chier ! » Il s'agit d'*Hirondelle et saucisson*, un texte écrit et joué par un acteur connu de stand-up, François Rollin, mise en scène par Jean-Michel Ribes (le directeur du Théâtre parisien du Rond-Point).

Le Festival OFF d'Avignon serait-il à un tournant de son histoire ? Alors que la 55<sup>e</sup> édition de ce vaste rassemblement théâtral s'est achevée samedi 31 juillet, les responsables de l'association Avignon Festival & Compagnies (AF & C) – qui coordonne ce rendez-vous du spectacle vivant – veulent croire



qu'il y aura un avant et un après-2021. Tous les indicateurs fournis jeudi 29 juillet par l'association Avignon Festival & Compagnie (AF & C) sont à la baisse. Malgré cela, les organisateurs se félicitent d'un festival « *plus apaisé* ». Avec 1070 spectacles (contre 1600 en 2019) proposés dans 116 lieux (contre 140 en 2019) et une réduction du nombre de créneaux horaires qui a permis aux compagnies d'avoir un temps d'installation et de démontage plus confortable, « *artistes et spectateurs semblent avoir mieux vécu le festival qu'en 2019* », assure Nikson Pitaqaj, directeur délégué d'AF & C.

## Conclusion

Que faut-il retenir de cette traversée rapide de la situation théâtrale en France, avant et postpandémie, vue à travers ses rapports avec la politique culturelle gouvernementale ? Dans le domaine du théâtre indépendant français, mais très lié, sinon complémentaire au système public, ce qui s'impose, c'est la vitalité d'un rapport toujours en mouvement, entre revendications, vigilances et une relative situation protégée du théâtre, par le biais du régime des intermittents du spectacle. Malgré tout, une situation encore fragile, mais qui peut s'appuyer sur des traditions culturelles indéniables, une construction des lois et des règlements solides et qui ont protégé une partie de l'édifice théâtral. Un échange vital, très vif et sans repos, si l'on pense à la réactivité des artistes, aux réactions, aux occupations des théâtres. Dans cette optique, on arrache ou on consolide des droits, on revendique et on obtient quelques milliards supplémentaires de subventions. Certes, le principe « *quoi qu'il en coûte* », c'est-à-dire un système complexe d'aides, proclamé par le Président Emmanuel Macron, amélioré au fur à mesure, a permis de sauver pour l'instant la situation du spectacle vivant.

Cependant, la culture reste dans le rouge : dans l'univers du spectacle, le monde d'avant n'est pas pour demain, ni même pour aujourd'hui. C'est ce qui résulte, parmi les lignes, dans une récente étude du Ministère de la Culture, dévoilée le 27 octobre 2021, concernant l'impact de la crise sanitaire

sur les pratiques culturelles des Français.<sup>21</sup> Ce qui est clair pour l’instant, le public des salles de spectacles, des musées revient timidement, à petits pas. Situation comparable à celle d’il y a six ans, après l’attentat meurtrier du Bataclan, salle des concerts à Paris, et qui a fait chuter la fréquentation des salles de spectacle, pour revenir ensuite progressivement à la normale, juste avant la pandémie. Il est possible qu’en attendant le public revienne, à condition que les vagues successives de la pandémie ne le gardent encore à la maison. N’empêche, c’est clair : le monde culturel postpandémie risque de ne pas être le même avec celui que nous avons connu. Le monde du spectacle va traverser sans aucun doute cette période, mais cette traversée va le changer. Des transformations radicales sont déjà depuis un certain temps en cours. Tout d’abord, il y a l’intrusion du numérique comme moyen privilégié de fréquenter le monde des arts, surtout chez la jeune génération : le télétravail, les aléas climatiques, la crise économique en vue, la migration en dehors des grandes villes d’une certaine couche de la population, aisée, grande consommatrice de spectacles. Tout autant de défis à relever, comme une forme de résilience ou d’épreuve à traverser, pour mieux se retrouver.<sup>22</sup>

## REFERENCES

- Abirached, Robert. *Le théâtre et le Prince*. Paris : Plon, 1992. Repris et augmenté en tome I sous le titre *L’embellie, 1981-1992* et suivi d’un tome II, *Un système fatigué, 1993-2004*. Arles : Actes Sud, 2005.
- – – « Théâtre, service public. Genèse d’une notion fluctuante », suivi de « Les sphères du public et l’orbite du privé ». *Revue d’histoire du théâtre*, n°292, janvier-mars (2022) : 8-13 et 14-16.
- Biet, Christian et Olivier Neveux (dir.). *Une histoire du spectacle militant. Théâtre et cinéma militant, 1966-1981*. Vic-la-Gardiole : Editions L’Entretemps, 2007.
- Bourdieu, Pierre. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Les Editions de Minuit, 1998 [1979].

---

<sup>21</sup> <https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/Les-pratiques-culturelles-des-Francais-apres-la-crise-sanitaire-Bilan-a-la-fin-de-l-ete-2021>

<sup>22</sup> Voir l’article d’Olivier Milot, « La culture dans le rouge », *Télérama*, n° 3747, 03/11/2021.

- Carvals Robert et Cédric Glineur (dir.). *L'Etat en scènes : théâtres, opéras, salles de spectacle du XVI<sup>e</sup> aux XIX<sup>e</sup> siècles. Aspects historiques, politiques et juridiques*. Amiens : CEPRISCA (Centre de droit privé et de sciences criminelles, Université d'Amiens), 2018.
- Dubois, Vincent. « La vision économique de la culture. Eléments pour une généalogie ». *BBF (Bulletin des Bibliothèques de France)*, n<sup>o</sup>. 42 (2012).
- Hamidi-Kim, Bérénice. *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*. Montpellier : Editions L'Entretemps, coll. « Champs théâtral », 2013.
- Hauriou, Maurice. « Exploitation théâtrale et Service Public : nature juridique d'une convention portant sur la concession d'un emplacement pour la construction d'un "Palais philharmonique" », Note sous Conseil d'Etat, 7 avril 1916, Astruc et Société du Théâtre des Champs Elysées, ville de Paris, *Revue générale du droit* 2013, n<sup>o</sup> 1309 (2013), en ligne sur [www.revuegeneraledudroit.eu](http://www.revuegeneraledudroit.eu)
- Revue d'histoire du théâtre*. Numéro spécial « Service public/intérêts privés. La longue querelle de la scène française, XVII<sup>e</sup> – XXI<sup>e</sup> siècle ». n<sup>o</sup>292, janvier- mars (2022).
- Urfalino, Philippe. *L'Invention de la politique culturelle*. Paris : Hachette, 1996.
- Yon, Jean-Claude. *Histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*. Paris : Aubier, 2012.
- Vilar, Jean. *Le Théâtre, service public et autres textes*. Paris : Galimard, 1975.

**MIRELLA PATUREAU** is a theater historian and critic, translator and associate researcher at THALIM (*Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité*) / CNRS, theater critic at RFI (*Radio France Internationale*), Paris. She is also a member of the Association of Romanian Language Translators (ATLR), the SACD (Society of Dramatic Authors and Composers) France, the AICT (International Association of Theatre Critics). She is specialized in modern theatrical writing in Europe – new technologies on stage – and contemporary Romanian theater, and wrote several studies in collective works, published in France by the CNRS Publishing House (Brook, vol. 13 of *Voies de la création théâtrale*, Chéreau, vol. 14, *La scène et les images*, vol. 18), and at the *l'Age d'Homme* Publishing House (*Théâtre et Cinéma années 20*; *Les écrans sur la scène*). Other collaborations, in several periodicals in France and abroad (*Théâtre public, Europe, Seine et Danube – Paris*; *Alternatives théâtrales*; *Scènes*, Centre belge ITI – Brussels; *Teatr* – Warsaw, Poland; *Observator cultural, Dilema veche, Scena.ro, Euphorion, Vatra* – Romania). She translated into French several plays of the young Romanian dramaturgy.

