

Emmanuel PEDLER
David BOURBONNAUD

L'OFFRE DU FESTIVAL « IN »* D'AVIGNON

Effet d'imposition ou stimulation culturelle ?

Il est commode d'opposer « l'institution » à ses contestataires, de distinguer les festivals où la vie culturelle se compose « librement », en dehors de toute structure hiérarchisée, et ceux, réputés rigides et conservateurs, qui font commerce de leur « tradition » et de leur ancrage institutionnel fort. Le schéma éculé qui voit dans la mise en place régulée d'un dispositif officiel l'emblème du contrôle, de la légitimation et de la routinisation d'une offre culturelle et, à l'inverse, dans l'offre foisonnante, réticulaire et improvisée, le terreau d'un renouvellement culturel radical trouve très facilement preneur car il est dans toutes les têtes. Il est donc commode d'opposer mécaniquement le « in » et le « off » du Festival d'Avignon et de chanter les louanges des « marges » innovantes.

La situation avignonnaise est, pourtant, irréductible à cette schématique, mais pour en rendre compte, il faut se déprendre de tout esprit de système. D'abord pour affirmer que les dispositifs du « in », en son développement historique de ces cinquante dernières années, ne sont en rien une machine à décerveau et que les débats qui tournent autour de la « démocratisation » de la culture sont décidément bien mal posés. Ensuite pour relativiser l'enthousiasme adolescent qui ne voit dans les marges qu'un espace de libertés et de ressourcements¹.

* Depuis 1967, le Festival d'Avignon se répartit en deux configurations complémentaires. Le festival « in », construit autour d'une offre concentrée – où les créations sont à la fois nombreuses et fortement médiatisées – et un festival « off » foisonnant, voire anarchique où toute troupe peut s'exprimer dès lors qu'elle dispose d'une salle ou d'une arrière-salle pouvant recevoir quelques spectateurs.

1 La formule germinative de ce texte a été présentée dans un article d'Emmanuel Pedler paru dans *Le Monde*, le 14 juillet 2002, *Le Festival « in »*, Vilar réinventé.

La description du festival « in » suppose, certes, la connaissance de la situation avignonnaise, sa fréquentation assidue, mais elle impose d'abord de pouvoir rendre compte de l'interaction entre les « organisateurs » et les festivaliers. Dans un premier temps, l'image qui s'impose à l'observateur est bien sûr celle d'une étonnante adéquation entre les attentes et les propositions. La prophétie auto-réalisatrice des organisateurs qui réussissent à remplir les salles dans les proportions voulues semble être la preuve du conformisme écrasant des festivaliers « légitimistes » qui se sont déplacés et de la puissance de la capacité des organisateurs à légitimer un répertoire, à imposer des hiérarchies et des exclusions, à naturaliser leur vision du théâtre contemporain. Pourtant seule une lecture pressée permet un tel constat. Les spectateurs ne forment pas une masse inerte et amorphe qui entrerait tête baissée et chapeau bas dans le temple estival du théâtre contemporain. C'est ainsi que si l'on peut décrire le comportement *a priori* conformiste des spectateurs du Festival d'Avignon, il faut immédiatement moduler l'analyse pour se demander quelles expériences font les festivaliers, de quelle façon ces dernières innervent leurs pratiques culturelles ordinaires. Or les résultats que nous obtenons à partir d'enquêtes sociologiques (quantitatives et qualitatives) réitérées depuis plusieurs années montrent que si, sur quatre ans, la demande (collective ou des différents groupes découpés par l'enquête) se conforme aux jauges hiérarchisées réservées par les organisateurs (de 15 000 places à 300) les trajectoires culturelles des spectateurs après le festival, ou entre deux de ses éditions, sont beaucoup plus diverses et inattendues qu'on veut bien l'imaginer. Autrement dit, se met en œuvre, contre toute attente, un processus culturel qui transforme les rapports à la culture par la mise à l'épreuve d'expériences pour lesquelles se déploie toute une gamme de rapports critiques. On peut ainsi se demander comment des spectateurs engagés – mais consentants – sont amenés à faire l'expérience de nouvelles offres, les font travailler dans la construction de leur carrière (au reste souvent discontinue) de spectateur. Partant, le plébiscite de l'offre ne se réduit pas fatalement à un simple conformisme, voire à une ambivalence à l'égard d'une programmation qui ne pourrait être dissociée de la violence symbolique qui la fonde. La présence d'initiateurs, de conseillers souvent issus du milieu familial ou amical pour le choix qu'effectuent les lecteurs de roman, les amateurs de musique ou de cinéma peut donc être étendue à des instances plus distantes des spectateurs ordinaires. Dès lors, les rythmes des « pèlerinages » festivaliers – c'est-à-dire les participations aux éditions précédentes du Festival – doivent être analysés avec précision. Traversés par des respirations régulières, voire de longues parenthèses, ils ne peuvent pas être pensés comme une expérience symbolique de la captivité, venant durablement aimer une trajectoire sous contrôle, mais comme une épreuve qui initie un processus dont on ne connaît pas encore

l'issue et qui a, en grande partie, pour fonction de faire travailler les expériences contraintes éprouvées par la majorité des festivaliers.

Reste la question de la démocratisation du Festival sur laquelle nous ne nous étendrons pas dans ce texte, mais qui appelle un commentaire liminaire. Avec moins de 7 % d'ouvriers et d'employés, le Festival n'est pas un lieu « populaire » (Pedler & Ethis, 1999). La tentation immédiate est de comparer cette fermeture sociale à l'ouverture attendue du festival « off ». Pour autant aucune enquête rigoureuse n'a permis de montrer que le « off » présente un profil radicalement différent. Seule la confusion sémantique qui assimile « l'intelligence collective » du « off » à une dynamique populaire permet de semer le doute. Il ne suffit pas de ressentir les impressions fortes au contact de la foule pour la caractériser. De fait, le renouvellement social est venu par un autre chemin que celui qu'avait imaginé Jean Vilar en initiant le Festival d'Avignon. Il passe par un certain brassage générationnel, par l'implication moins sélective des spectateurs venus des départements proches et par l'expérience acquise par les festivaliers les moins formés scolairement. Mais que serait cette expérience sans l'impulsion stimulante d'une offre « in » ouverte, balayant largement l'espace théâtral français et étranger ?²

En définitive l'alternative « in » – « off » ne peut être posée à l'économie. L'institutionnalisation représente toujours un risque. Mais qui peut prétendre que le « off » échappe à ce risque ? Les mouvements d'adhésion, de ferveur, voire d'allégeance, que suscitent les dispositifs les plus reconnus font appel indistinctement à la foi et à la raison³. Le « off » n'échappe pas à la règle. La curiosité bien contrôlée, l'accord raisonné de tous sur des offres librement parcourues, la distance critique sont des essences pures que le sociologue n'arrive jamais à isoler, sinon par pure rhétorique.

Nous voulons dans ce texte concentrer notre analyse sur le « retour sur investissement » que réalise une partie des festivaliers afin d'analyser à nouveau frais les effets d'imposition d'un grand festival et cela sans les dissocier des réaménagements, des appropriations qu'ils suscitent. D'une façon plus générale, nous voulons ici considérer que les offres, qu'elles soient artistiques, informatives ou ludiques, peuvent aussi se comprendre comme des *stimulations culturelles* qui engendrent des processus dont l'intérêt sociologique est bien palpable.

Dans un premier temps, nous reprenons ici les grandes lignes de ce que nous avons exposé dans un chapitre de l'ouvrage *Avignon, le public réinventé*

2. On trouvera, dans l'ouvrage collectif coordonné par E. Ethis (2002), *Avignon, le public réinventé*, de nombreuses réponses aux interrogations et aux constats que nous évoquons ici.
3. Sur ce mixte entre rationalité et irrationalité qui est au fondement des choix et comportements culturels, cf. M. Weber (1998).

(Ethis, 2002) afin de définir ce que sont les injonctions cachées de l'offre du festival « in ». Dans un deuxième temps, nous nous attarderons sur les cheminement de quelques festivaliers afin de concrétiser, à partir d'entretiens réalisés en juillet 2002, ce que signifie pour un spectateur faire retour sur une expérience avignonnaise, vécue comme exceptionnelle. Choisis pour quelques-unes de leurs caractéristiques emblématiques, les festivaliers de notre petit échantillon vivent tous dans ce que nous avons défini comme la sphère « locale » où se recrutent plus de 20 % des publics. Cette sphère locale est particulièrement intéressante du fait de la forte assiduité aux éditions successives des festivaliers « locaux », de leur implication⁴ et donc du fait qu'ils se considèrent comme des festivaliers à part entière, de leurs trajectoires sociales et culturelles moins attendues et de leurs sorties théâtrales dans l'année qui viennent mettre en valeur une pratique estivale vécue comme un ressourcement.

LES INJONCTIONS CACHÉES DU « IN »

Avignon, samedi 9 juin 2001, 7 h 30. Dans la cour de l'Espace Saint-Louis, une cinquantaine de personnes attendent, assises tout autour du cloître, l'ouverture de la première journée de location des places du Festival d'Avignon 2001. Toutes sont munies d'un numéro d'attente qu'elles sont allées chercher auprès d'un distributeur rouge comme on peut en trouver dans les fromageries de supermarchés.

À 9 heures, les portes s'ouvrent enfin pour cette location en « avant-première » réservée aux habitants du Grand Avignon. L'atmosphère est fébrile, le moment solennel. Chacun a prévu sa liste de spectacles, la plupart ont pris soin d'emporter le programme « au cas où ». Le « cas où », l'éventualité que l'on n'ose imaginer, pourtant arrive : deux heures après le début de la location, certains spectacles affichent déjà « complet » pour certaines soirées. La rumeur se propage dans le cloître, l'humeur devient sombre. Une dame crie : *« C'est un scandale, il n'y a plus de places pour la première d'Arditi »*. Effectivement, le contingent de 10000 billets réservés pour cette journée s'est vite épuisé, certains spectateurs achetant ou réservant jusqu'à cinquante places. Outre l'effervescence émotionnelle qui règne dans ce cloître d'habitude si paisible, l'observateur se trouve dans cette scène – qui n'est pas sans évoquer l'empressement des malades du docteur Knock – face à une sorte de miracle sociologique.

4. Ce texte a été rendu possible grâce à une série d'entretiens réalisés en juillet 2002 auprès de festivaliers ayant répondu à notre première enquête de 1996. Il s'agissait d'observer d'abord un public local – en moyenne plus impliqué que les autres festivaliers – afin d'explorer les formes de remémoration des éditions suivies depuis cette date et de comprendre les cheminement des spectateurs après et avant le festival.

Que penser des réactions parfois fort violentes suscitées par le Festival d'Avignon ? Faut-il donner raison au metteur en scène Claude Régy qui s'emporte et propose de supprimer ce Festival dans les colonnes d'un supplément de *Libération* paru le 9 juillet 2001 et qui assène : « Pensez à ce que l'on voit dans les rues d'Avignon pendant les tristes semaines où se manifeste cette monstruosité qu'est le Festival et qui ressemble plus à une foire d'exposition qu'à quelque chose qui aurait encore quelque lien avec l'art. D'ailleurs, il faudrait supprimer le Festival d'Avignon pendant plusieurs années, qu'on oublie cette infection pour avoir idée de reconstruire autre chose. »

Le Festival d'Avignon est-il donc un agent infectieux ou un sage médecin qui, tel le personnage de Jules Romains, prescrit des spectacles comme d'autres prescriraient des médicaments ? On ne peut pas, pour l'heure, répondre à cette question qui est posée de manière trop globale, mais il ne fait en revanche aucun doute que les relations qui unissent les spectateurs au Festival d'Avignon se traduisent dans des langages et des comportements bien divers. Quoi qu'on puisse penser du sens de l'engagement des festivaliers, il faut d'abord décrire leurs réponses concrètes aux invitations faites par le Festival. Il faut avoir à l'esprit que les trois quarts des 109 000 places vendues en 2001 l'ont été avant l'ouverture de la manifestation. Comment alors comprendre cette adhésion non négociée à l'offre, à une programmation dont les festivaliers ne connaissent finalement que très peu de choses avant le début du mois de juillet⁵. Quelle signification accorder à cette forte adéquation entre la programmation et la fréquentation, adéquation qui – au moins pour le festival « in » – semble ne jamais vouloir contredire les intentions des organisateurs du Festival ?

Cette interrogation recoupe de fait la façon dont la sociologie de la culture a posé, depuis les années soixante, la question du rapport entre publics et offres légitimées. S'inspirant directement de la sociologie weberienne de la domination, la théorie de la légitimité⁶ l'a ainsi étendue et généralisée en l'appliquant frontalement à des sphères d'activités auxquelles ne se réfère pas explicitement Max Weber. La violence symbolique exercée par et au sein d'institutions – l'école étant l'exemple emblématique d'une telle action – dotées d'une autorité est ainsi un outil descriptif qui vise à généraliser ce qu'on peut appeler une suspicion de principe à l'égard de toute institution. Dans cette orientation, les publics de théâtre ou de concert ont été classiquement définis par les sociologues à partir d'analyses de flux (et de leur représentativité) pour atteindre un

5. Le Festival d'Avignon entend être un espace privilégiant les créations et, de fait, au moment où le programme est imprimé, personne n'a la plupart du temps vu les spectacles retenus.

6. Appelons ainsi, et pour faire court, la théorie sociologique conçue par Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron et dont la première formulation aboutie est donnée dans *La reproduction* (1970).

impératif de précision – les descriptions morphologiques devant répondre à la question : « Quelles sont les composantes de l'entité plurielle et évolutive qu'est "le" public ? » – et d'une référence à la présence supposée de comportements collectifs conformistes – l'ajustement de la demande face à une offre hiérarchisée qui impose ses classements étant analysé dans ces termes. Les résultats que nous obtenons dans un premier temps, en observant la trop parfaite adéquation entre la demande et une offre qui ressemble étrangement à une prophétie auto-réalisatrice, ne doivent pas cependant interdire des investigations et analyses mettant ainsi à distance les explications mécanistes de la sociologie de la culture des années soixante.

Une prophétie auto-réalisatrice

Entre publics et organisateurs, qui décide ? L'interrogation classique qui appelle une réponse – fatalement embarrassée – et tente de trouver la source des « carrières » de spectateurs intronisés par le Festival peut tout au plus s'aider de métaphores pour faire apercevoir l'inextricable interfécondation des maîtres d'œuvres et des publics. Un festival qui « marche » repose-t-il sur une offre plébiscitée dans un climat de confiance ou sur un choix effectué en conscience ? Les années fastes sont-elles la sanction bienheureuse d'une offre équilibrée et judicieuse ou le résultat d'une dynamique qui n'a pas de pilote ? Bref, pour un festival – mais la remarque vaut également pour les programmations de toutes les grandes scènes françaises – existe-t-il une arithmétique de la réussite ?

Les données élémentaires du problème tiennent en peu de mots. L'intense travail des « organisateurs » du Festival conduit à une offre publique – les pré-programmes sont diffusés vers le mois de mars – qui se traduit, dans la formule définitive présentée au public, par une *jauge* qui fixe pour chaque spectacle le nombre de places en vente. Les créations les moins dotées – de 300 à 600 places – côtoient leurs consœurs plus chanceuses qui peuvent culminer jusqu'à 30 000 places sur toute la durée de la manifestation. En somme, l'éventail du « in » se présente comme un toboggan imposant, où les quelque cinquante stations du pèlerinage – les pièces à l'affiche – accèdent à une visibilité qui est fonction de la position occupée dans les programmes. Le jeu croisé du nombre de représentations et de la taille des salles permet tous les aménagements et il ne fait pas de doute que l'attribution d'une *pole position* ou de toute place dans cette hiérarchie par *jauge* est longuement soupesée par les organisateurs afin d'éviter les chutes et les *crashes* retentissants. Dans ces conditions, les flux collectifs de spectateurs et, partant, les *places effectivement occupées* peuvent apparaître comme étant une mesure de la réception immédiate des pièces. Il est donc compréhensible que le *taux de fréquenta-*

tion – rapport du nombre de places occupées aux places offertes – soit un instrument de pilotage privilégié par le Festival⁷.

Il faut cependant prendre garde au fait que les choix des spectateurs ne s'effectuent pas de manière immédiate, mais s'inscrivent dans un processus – court sans doute – qu'il serait abusif de résumer par l'acte d'achat d'un billet. Entre la réservation de longue durée, qu'elle soit individuelle ou collective, qui fait le plus souvent confiance aux organisateurs et le choix au jour le jour qui doit transiger avec l'offre encore disponible, existent des différences qui interdisent de traiter la demande comme un flux uniforme. La prudence conduirait donc à traiter séparément les processus décisionnels distincts les uns des autres. Pour autant, l'achat en deçà ou au-delà des jauges programmées mesure bien une convergence qui, dans sa globalité, traduit un état général de confiance ou de défiance. Si la structure des réservations à distance peut utilement être comparée aux réservations sur place, le mouvement d'ensemble peut être tenu pour significatif dès lors qu'il est en excès ou en retrait. Ce sont donc les mouvements de distorsions – négatifs et positifs – qui peuvent être réputés significatifs pour nos analyses. On peut poser d'abord que le mouvement des réservations à distance, surtout lorsqu'elles sont collectives, doit selon toute vraisemblance être plus sensible à l'effet légitimant de l'offre. En outre, la comparaison entre 1996 et 2001 est de nature à valider – ou, à l'inverse, à invalider – la permanence de certains effets. C'est la raison pour laquelle on s'est appliqué à relire les analyses proposées pour l'année 1996 en mettant en regard les constats réalisés en 2001.

Jusqu'à ce point, tout semble être en place. Pour autant, la courbe lisse de l'offre n'est pas homogène et varie en fonction d'effets de seuil. Ainsi une pièce dont la jauge initiale était de 500 places et dont le taux de fréquentation est de 114 % – ce qui signifie concrètement qu'on a accueilli des spectateurs en surnombre – n'est pas comparable à une autre dotée d'un même taux, mais dont la jauge est de 8000. Comme les quinze premières pièces couvrent environ 65 % de la demande, on peut dire qu'il existe un *effet de souffle* des têtes d'affiche – on peut appeler ainsi, par commodité, les premières pièces – qui signale l'existence de seuils. Les distorsions entre offre et demande n'ont donc pas la même signification selon la position des pièces, selon la hiérarchie des jauges.

Plus fondamentale pour notre propos est l'impossibilité d'interpréter le palmarès du Festival – fût-il celui des places effectivement occupées – comme la

7. Ce dispositif comptable est accessible grâce au recensement effectué dans les *Statistiques* du Festival, document qui nous a été très aimablement communiqué par la direction du Festival pour les six dernières années et que nous citons dans la suite du texte lorsque nous renvoyons aux flux de l'offre et de la demande.

traduction en acte du goût des festivaliers. Si les classements officiels et leur *summa divisio* sont bien plébiscités par les publics, il ne peut être question de goût ou de jugements de valeur traduits par des actes. Lorsqu'on plébiscite, on ne classe pas, on ne hiérarchise pas, on enregistre les propositions d'un marché qui est régi par ses propres règles et par les transactions qu'il autorise. Avant d'aller plus loin, examinons la question de la paternité des choix et des décisions majeures engagées dans le déroulement du marathon festivalier.

D'une certaine façon, tout se passe ici à l'image du choix sur liste bloquée qui, à l'occasion d'une élection en période de confiance, appelle le plébiscite. Mais il faut s'entendre sur le sens qu'on accorde à cette notion : le tout ou rien de la liste bloquée suppose avant tout que soit maintenue une *confiance générale*. Le spectateur doit être sûr – surtout s'il agit en partie à l'aveuglette – que, dans l'ensemble, les coups de projecteurs lancés sur les territoires de la création contemporaine, le plus souvent méconnus de lui, sont orientés de main de maître.

Pour autant, l'homogénéité des choix que nous observons en agrégeant l'ensemble des festivaliers varie-t-elle d'une année sur l'autre et se maintient-elle lorsqu'on abandonne la fiction que représente la sommation des choix individuels pour s'intéresser à ces derniers ou à des regroupements établis à partir de catégories socio-démographiques ? Si l'on qualifie un choix individuel comme « légitimiste » en objectivant le degré d'indépendance des options prises par les spectateurs par rapport aux « première pièces », le choix différencié de spectacles que réalisent les différents groupes sociaux présents lors des Festivals de 1996 et 2001 fait varier les profils, allant des plus « légitimistes » aux plus « indépendants », sans toutefois présenter des perturbations très marquées. À l'inverse, les choix qui prennent à rebours l'offre hiérarchisée du Festival sont rarissimes puisque, pour le public local qui nous occupe, ces choix ne couvrent guère que 0,5 % de notre échantillon⁸.

Cet état de fait, relativement stable lorsqu'on change d'échelle d'observation, devrait nous conduire à constater l'importance massive de comportements qu'il faut bien qualifier de conformistes. Pour autant, la nature des options prises dans les choix, l'analyse des processus par lesquels les spectateurs éprouvent et intègrent leurs expériences nouvelles conduisent à relativiser cette conclusion. Ainsi, pour les « sélections » de moins de 11 pièces, les choix qui se concentrent sur plus de 60 % des pièces placées en queue de liste de l'offre officielle restent fréquents⁹. Cette répartition des degrés de liberté face à l'offre révèle que la curiosité pour toutes les œuvres proposées fait bon ménage avec

8. Pour le questionnaire diffusé en 1996, l'échantillon était de N = 1 561 (Pedler & Ethis, 1999).

9. Les 55 pièces proposées dans « in » sont hiérarchisées en fonction des « jauges ». Le premier quart couvre l'essentiel de l'offre des places.

la prise en considération des pièces les plus en vue. En outre, les choix et postures des festivaliers ne deviennent sociologiquement intéressants qu'à partir du moment où l'on intègre la dimension temporelle de leurs comportements. Se rendre au musée ou au théâtre donne prise à une radiographie socio-démographique très artificielle. Historiquement, ce type de description sociologique a d'abord fait son apparition pour être ensuite relativisé par une sociologie de la réception qui s'intéressait à ce qui se passe dans la salle ou dans le face-à-face entre une œuvre et un spectateur. Bien qu'enrichissant une description figée, cette nouvelle approche laisse une prise à une certaine essentialisation des pratiques puisqu'on ne se demande jamais ce que font les spectateurs lorsqu'ils quittent le musée ou la salle de spectacle, ni dans quels réseaux d'interaction ils s'inscrivent pour faire ce qu'ils font.

QUE FONT LES SPECTATEURS DE LEUR EXPÉRIENCE FESTIVALIÈRE ?

Si l'on choisit de s'intéresser aux enquêtés de notre échantillon local (*i. e.* les festivaliers habitant les départements du Vaucluse et des Bouches-du-Rhône) qui ont sélectionné plus de 60 % des pièces qu'ils sont allés voir en queue de liste de l'offre officielle, on constate d'abord qu'ils constituent une population au périmètre assez large. Ils forment un peu moins de 25 % de l'échantillon local. Si l'on étend encore ce périmètre à ceux qui ont sélectionné presque autant de pièces dans la tête de liste et dans la suite de l'offre, on délimite une population aux caractéristiques particulièrement intéressantes. Dans leur grande majorité, ces festivaliers ont suivi plus de 10 éditions de la manifestation avignonnaise et se sont rendus régulièrement au spectacle en dehors du Festival. Ils sont de conditions professionnelles assez diverses (pour les professions les plus fréquentes : technicienne de laboratoire, commerçant, professeur du secondaire, hôtesse d'accueil, institutrice, employé des postes, technicien supérieur, juriste d'entreprise, etc.) et de formation scolaire et universitaire moyenne (pour les diplômés les plus fréquents : diplôme professionnel équivalent à Bac + 2, baccalauréat, puis études supérieures longues).

On peut ainsi évoquer quelques profils de festivaliers pour les opposer à ceux caractérisés par des choix plus clairement « conformistes », en faisant varier leurs caractéristiques afin de rendre sensibles les approches diversifiées qui se manifestent au travers de ces entretiens.

Ainsi François B., commerçant, Bac + 2 (diplôme professionnel post-baccalauréat), 52 ans, habite un village peu distant d'Avignon. Il assiste chaque année à une vingtaine de spectacles. En sélectionnant près de 80 % de spectacles au sein du « bas de l'offre officielle », François B. manifeste clairement sa curiosité pour l'offre théâtrale émergente.

Il aime l'esprit du Festival et s'y rendrait même si l'offre de son village devenait brusquement aussi diversifiée et stimulante que celle du Festival. François B. fait ainsi confiance aux organisateurs du Festival, même s'il pense que ces derniers prennent moins de risques depuis une dizaine d'années. Il a choisi de faire des paris qui lui permettent, le cas échéant, de faire des découvertes. En outre, il n'est pas un incondicional de l'atmosphère du Festival, mais fait confiance à son offre. Il se rend ainsi à des spectacles sans posséder aucune information précise à leur propos, en se basant sur le programme du Festival. Son travail de mise en perspective de l'offre avignonnaise concerne exclusivement les œuvres qui l'ont fortement marquées (il égraine ainsi quelques spectacles dont il se souvient particulièrement pour ces dernières décennies) et celles qu'ils a violemment rejetées. Par des déplacements durant l'année, par des lectures, voire en suivant des retransmissions théâtrales à la télévision, François B., lorsqu'il est séduit par un metteur en scène ou par un auteur, effectue un « retour sur investissement » ciblé et systématique.

À l'image de François B., chaque spectateur porte en lui une trajectoire bien singulière, orientée, aimantée par un ensemble de champs de forces fort complexe. Un travail descriptif rigoureux ne pourrait envisager sérieusement d'en faire l'inventaire ni même d'esquisser une carrière de spectateur idéal-typique.

Toutefois, le recueil d'entretiens effectués en 2002 auprès de spectateurs ayant assisté à l'édition 1996 permet de discerner certaines limites dans cet univers des possibles. Si nous poussons réellement l'analogie mécanique de la trajectoire jusqu'au bout, nous pouvons reformuler les choses différemment et considérer que le spectateur se meut dans un espace multidimensionnel (dont certaines de ces dimensions seraient les pratiques spectatorielles, les formes d'initiation, de prescription, les programmations proposées à proximité de leur domicile, la relation à l'institution festivalière, les sphères de sociabilité, etc.). Ces trajectoires que nous qualifierons de « contraintes » se situent donc dans cet espace mais répondent à des règles propres au spectateur. C'est ce que la mécanique appelle des systèmes non holonomes à k degrés de liberté. Dans un espace à k dimensions, les trajectoires des systèmes physiques sont rarement totalement libres mais sont contraintes par des spécificités propres aux mobiles. Par exemple et pour faire simple, l'usage normal d'une voiture se situe dans un espace à deux dimensions mais les propriétés du véhicule imposent au conducteur certaines trajectoires comme la procédure du stationnement en créneau¹⁰.

10. Par opposition, un système holonome à k degrés de liberté est un système physique qui peut se mouvoir dans un espace à k dimensions de manière totalement libre, pouvant joindre théoriquement un point de cet espace à un autre par tous les itinéraires possibles. Un système non holonome comme une automobile ne peut se garer entre deux autres automobiles sans passer obligatoirement par une « manœuvre » qui, ici, s'appelle le créneau mais surtout qui contraint la voiture à emprunter un chemin particulier pour atteindre le stationnement désiré.

Nous souhaitons ici assumer pleinement la complexité de l'analogie mécanique et essayer de poser en quoi les spectateurs peuvent être considérés comme sociologiquement non holonomes.

Une libre circulation de l'individu au sein de l'offre de la création théâtrale contemporaine laisserait supposer une connaissance minimale de l'histoire récente de ce secteur afin d'éviter une trop nette imposition sur ses choix des phénomènes de légitimité culturelle. Le paradoxe de la situation que nous essayons de décrire tient en ce que les fondements de cette « libre trajectoire » et de cette légitimité culturelle reposent sur la mémorisation par le spectateur de son expérience. L'interrogation systématique de notre échantillon concernant les souvenirs que tel ou tel spectacle laisse dans les mémoires peut surprendre. Six ans après avoir assisté à une représentation d'une manifestation que chacun d'entre eux tient comme hors norme, très peu sont à même de citer à la fois le metteur en scène, l'auteur, l'un des acteurs et le lieu de représentation. Ils sont encore moins nombreux à émettre une évaluation argumentée sur le spectacle, se contentant, la plupart du temps, d'un « sympathique » ou d'un adjectif d'appréciation vague « pas mal » ou « plutôt bien ». Il n'en demeure pas moins que cette mémoire fragmentée, hésitante, peut-être même occultée, présente à l'observateur un profil bien souvent polarisé. Quatre critères viennent tenir lieu de points cardinaux pour cette boussole-mémoire qui permet aux spectateurs de se repérer à tâtons au sein de l'histoire de leur propre trajectoire¹¹. Nous n'avons pas rencontré de spectateurs qui n'orientent pas leur travail de mémorisation autour d'une polarisation opérée à partir de quatre critères : le metteur en scène/chorégraphe, le texte, le lieu de représentation, un ou des acteurs/danseurs. Cette mémoire par « ticket » – par exemple metteur en scène/texte – semble revenir de manière tout à fait récurrente et semble permettre à nombre de spectateurs de situer leur propre parcours afin de développer une mise en discours de cette trajectoire. Ce constat d'une mémoire polarisée, et par là succincte, tranche avec la régularité, chez les plus fidèles des spectateurs, d'un certain désenchantement vis-à-vis des spectacles proposés. Les « *C'est moins audacieux qu'avant* » succèdent aux « *La notion de prise de risque est moins assumée qu'il y a dix ans* ». La coexistence d'une mémorisation difficile à caractériser et ce type de réflexion diachronique ne doit pas mettre en doute la cohérence de tel ou tel propos mais bien nous amener à nous interroger sur ce qui échappe à l'analyste et qui autorise le spectateur à développer un tel discours. De ce point de vue, il n'est pas à douter que des travaux en sociologie de la réception posés à nouveaux frais restent à concevoir et à entreprendre.

11. Certains iront même, pour se dédouaner de tout travail de mémoire, jusqu'à se qualifier de « spectateur de l'instant ».

Mais prenons un profil fortement contrasté, qui s'oppose sur de nombreux points à François B. Anne H., habituée du Festival de longue date (depuis 25 ans)¹², choisit ses spectacles presque exclusivement dans les têtes de liste. Avec une posture relativement a-critique en direction des organisateurs – elle ne tarit pas d'éloges sur la direction de Faivre D'Arcier –, une lecture *ex post* de la presse venant « enrichir ses impressions » et une très faible renégociation de ses choix de réservation pendant la durée du Festival, Anne H. pourrait apparaître comme un profil typique de spectateur conformiste. Pour autant, sourde aux rumeurs amplifiant les chœurs de la presse écrite autour de telle ou telle pièce ou de tel metteur en scène (en 2002, autour de Delbono par exemple), elle n'éprouve aucun désir de découvrir les spectacles qui ont défrayé la chronique du Festival. Si les spectacles qu'elle suit sont « mis à l'épreuve », c'est à celle de la discussion avec des amis proches avec lesquels elle confère pour établir ses choix et pour les commenter. Ici le « bouche à oreille » est utilisé à contre-emploi pour ancrer des partis pris dans un cercle amical. Il y a du reste tout à parier que ses principaux « retours sur investissement » doivent s'effectuer dans ce cercle. Il faut encore ajouter que ces derniers ont toutes les chances de ne concerner qu'assez peu les aspects proprement théâtraux, tant est grande son incapacité à établir une remémoration construite des spectacles des éditions récentes – y compris de l'année précédente – du Festival.

C'est un profil assez proche que l'on retrouve chez Alice P., professeure du secondaire née en 1946. Avec des choix presque exclusivement conformistes, un usage des cercles amicaux assez proche de celui d'Anne H., Alice P. suit les saisons théâtrales durant l'année en cultivant les références au Festival d'Avignon (Olivier Py, par exemple). Informée pour chacune de ses réservations, Alice P. ne fait confiance les yeux fermés qu'à la Cour d'Honneur et elle peut, comme nombre d'autres festivaliers, s'y rendre sans connaître précisément la pièce qu'on y joue.

On peut encore se demander, en voyant les festivaliers se souvenir si mal des œuvres qu'ils ont fréquentées lors des éditions précédentes du Festival ce que signifie leur fidélité à la manifestation avignonnaise. En usant de la métaphore commune de la trajectoire – définie par une « poussée » initiale et par la présence d'« incidents » de parcours venant constamment la réorienter –, la langue ordinaire laisse supposer que chaque édition du Festival serait susceptible d'infléchir la carrière des spectateurs. Notre parti pris est différent : consistant à mettre au jour des manœuvres obligatoires dans la construction d'une trajectoire de spectateur, nous suggérons que le travail de mémorisation de

12. Elle est née en 1948, exerce une profession « intermédiaire » (avec un diplôme professionnel équivalent à bac + 2) et fréquente les théâtres durant l'année.

l'expérience spectatorielle occupe une place centrale au sein de l'économie individuelle que chaque fidèle du Festival d'Avignon doit gérer afin d'aménager son profil de spectateur et cela à l'intérieur d'une temporalité cyclique, essentiellement autocentrée. Dès lors, loin de présenter le profil d'une contrainte qui imprime, d'année en année, sa marque visible et originale, chaque édition du Festival est plutôt une stimulation qui vient modifier, enrichir ou accélérer le fonctionnement d'un « régime culturel » déjà en place.

C'est ce que l'on aperçoit clairement dans des entretiens de nouveaux festivaliers (*i. e.* qui n'ont connu qu'une ou deux saisons de la manifestation avant 1996), à l'instar de Régis G., médecin retraité, né en 1929, dont le régime de fréquentation du théâtre (en Avignon et hors Avignon) ne diffère guère de ceux que nous avons rencontrés jusqu'ici.

En adoptant cette perspective, on s'engage à reconstruire la notion problématique d'« habitué » pour la penser comme une identité auto-attribuée qui autonomise et fait exister des styles et des rythmes de fréquentation du Festival assez différents les uns des autres.

De fait la déconstruction – au demeurant nuancée – de ce type de catégorie ne peut être pensée qu'en référence à des temporalités vécues et à des inscriptions spatiales variables qu'il est trop commode de subsumer à partir d'un terme générique. Du reste, cette remarque vaut également pour penser l'identité locale des festivaliers. Ainsi, dans notre échantillon de spectateurs locaux, une tendance prégnante est apparue concernant la revendication d'un statut particularisé. L'itinéraire de nos enquêtés, leurs carrières de festivaliers sont autant d'occasions de faire valoir leur identité sociale et plus précisément, leur provenance géographique. Face au présupposé d'un Festival d'Avignon qui serait l'occasion d'une invasion parisienne et d'une perte de possession du terrain avignonnais par ceux qui l'arpentent à l'année, les spectateurs locaux sont en demande. Ils sont en demande de faveurs, de places « moins chères », de réservations préférentielles, d'abonnements. Même si une partie de ces revendications sont prises en compte par le Festival, voire exaucées, la journée de réservation des « avignonnais » est perçue souvent dans l'aigreur et la colère comme nous le décrivions plus haut. Cet aller-retour incessant, dont nous sommes témoins pour ce que nous pourrions appeler ce sentiment de revendication locale, entre trajectoire de spectateur et profil socio-démographique tend à montrer l'interdépendance liant ces deux notions. Donner à cette dernière un pouvoir explicatif est donc largement abusif et montre que la clause logique du raisonnement statistique faisant valoir qu'un résultat vaut « toute choses égales d'ailleurs » est peu regardante et exclut tout un monde de déterminations.

En se demandant quelles expériences font les festivaliers de leurs fréquentations théâtrales, on est donc amené à reconsidérer des notions d'usage courant

qu'il serait commode de penser comme des descripteurs « neutres ». Être un habitué, appartenir au public local ou, tout simplement, se définir comme « festivalier » ne constituent pas des postures qu'il est possible d'objectiver *a priori*.

LA MISE À L'ÉPREUVE DE L'OFFRE DANS LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ DES FESTIVALIERS

Analyser l'adéquation entre fréquentation et offre de programmation n'est donc pas une formule magique qui permettrait de comprendre *tout ce qui se passe* entre spectateurs et manifestations culturelles. En prenant le parti de mettre en avant les limites des découpes synchroniques, nous souhaitons pour conclure montrer la fécondité d'approches croisées, qui oscillent entre radiographies socio-démographiques et analyses des carrières de spectateurs. Étudier la façon dont le plébiscite de surface est intégré dans l'expérience et l'histoire singulières des spectateurs suppose que l'on soit à même de mieux décrire de quelle nature est leur implication dans le processus festivalier.

Or le mécanisme de l'enquête par questionnaires auto-administrés qui ont été à la base de nos observations réitérées entre 1996 et 2001 ne constitue en aucune manière une opération neutre, transparente à elle-même, technique pour tout dire, que l'on pourrait aisément dissocier de ce processus. Commençons donc par analyser de quelle façon le spectateur s'autoproclame festivalier. De cette accession souveraine dépend en définitive la nature d'une relation qui ne s'engage vraiment qu'entre deux partenaires dont les rôles ne se définissent que par une interaction. D'un côté, les organisateurs interpellent le public en attendant qu'il épouse la hiérarchie de l'offre qu'ils configurent. De l'autre, la part la plus agissante de celui-ci est constituée d'habitues qui, poursuivant l'expérience du Festival, viennent à étapes régulières relever ses défis. En définitive, chaque spectateur ne s'autoproclame festivalier que pour autant qu'il réussit, dans la durée, à faire quelque chose de l'offre qui lui est soumise. Par un mécanisme paradoxal, la réponse au questionnaire auto-administré devient l'enjeu d'un mécanisme par lequel les habitués déclinent leur appartenance à un processus symbolique.

Nous ne savons que peu de choses des cheminements biographiques de nos enquêtés. D'autres enquêtes doivent être profilées pour en comprendre la logique. Pour autant, les données des enquêtes déjà réalisées dévoilent une partie de la réponse aux questions que nous posons. Nous pouvons définir un peu plus précisément ce qui, pour les spectateurs, signifie être festivalier. Pour cela, il nous faut décrire sommairement ce que sont les habitués.

La fraction des habitués constitue une poche assez homogène au regard de nombreuses variables de l'enquête, elle perpétue ainsi une forme d'autorecru-

tement au regard de l'appel à candidature, ouvert par définition, par lequel se renouvelle le festival chaque année. Il n'y a ainsi rien de curieux à constater la corrélation forte qui apparaît entre l'âge des festivaliers et leur présence lors d'un festival précédent (cf. tableau ci-dessous). Ajoutons que cette présence est vécue par les plus jeunes comme un signe net d'appartenance au monde des festivaliers puisque l'on constate que la forte proportion (relative) des non-réponses chez les plus jeunes (non-réponses à la question et non à l'ensemble du questionnaire) signale ici une attitude de retrait. Pour ces enquêtés, la question n'apparaît pas comme une simple question de fait : c'est leur identité de spectateur qui est ici en jeu. En outre, la précarité de l'occasionnel et, partant, « l'illégitimité » de ce statut sont plus nettement attestées dans le contexte du Festival d'Avignon que dans un musée par exemple.

Habités et occasionnels selon l'âge

	<i>Ont déjà assisté</i>	<i>N'ont jamais assisté</i>	<i>N. R.</i>	<i>Total</i>
<i>Plus de 55 ans</i>	87,7 %	10,5 %	1,8 %	100 %
<i>De 40 à 54 ans</i>	86,8 %	11,4 %	1,8 %	100 %
<i>De 25 à 39 ans</i>	77,9 %	17,6 %	4,5 %	100 %
<i>De 16 à 24 ans</i>	56,1 %	34,1 %	9,9 %	100 %
<i>Ensemble</i>	79,7 %	16,5 %	3,8 %	100 %

Source : Statistiques du Festival d'Avignon 1996, N = 1 561

On trouve des croisements comparables par leur taux élevé de non-réponses lorsqu'il s'agit d'indiquer les sommes dépensées pour la location des places. Là encore, la déclaration qui pourrait apparaître comme une simple question de fait se charge d'une signification supplémentaire. L'enquête se prêtant jusque-là au jeu du questionnaire, livre ainsi, par son refus de transparence, une intention qu'il faut bien tenter d'interpréter. Lorsqu'on classe dans un ordre décroissant les différentes questions en fonction du taux des non-réponses, les sommes dépensées pour la location de place (58,2 %) et pour le séjour (57,8 %), sont en tête, et de loin. Deux dimensions semblent habiter ce type de dérobade : en déclarant les sommes allouées au Festival, on révèle son identité économique, mais aussi, et surtout, le degré et l'ampleur de l'investissement consenti. La carte d'identité du festivalier comporte ainsi ces deux mentions en première ligne. La déclaration des revenus (9,3 % de non-réponses) répond à cette même logique, mais sous une forme atténuée. Plus singulier et remarquable est le taux encore élevé de refus de réponse en ce qui concerne l'origine géographique (7,4 %). Ce dernier chiffre montre que, dans certains cas, l'identité du festivalier

possède des caractéristiques qu'il aimerait passer en fraude : par le lieu d'origine se révèle l'image culturelle qui s'associe aux villes et aux villages les moins-disants en ce domaine. Le diplôme (4,7 % de non-réponse), le nombre de « in » et « off » cette année (4,6 %), la date de naissance (2,8 %) comme les pratiques de sortie (de 1,7 à 2,2 %), ou le sexe (2 %) n'apparaissent pas ici comme déterminant fortement l'identité du spectateur. À ce titre, les critères qui ont orienté les choix des pièces du « in » (1,3 % de non-réponses) peuvent servir de référents. À l'image d'un médicament confronté à un placebo pour en évaluer l'effet thérapeutique, la non-réponse à une question valorisante – en amenant les enquêtés à évaluer les raisons de leurs choix, on leur attribue le statut très favorable d'informateur privilégié – permet d'évaluer le poids que devraient avoir les non-réponses pour différentes questions si elles consistaient exclusivement à susciter des réponses purement factuelles.

Dans ce cadre, il est remarquable que l'âge joue parfois un rôle assez central, subsumant diverses caractéristiques, comme l'origine géographique, ou l'opposition entre pratiques occasionnelles et fréquentations régulières du Festival. C'est ainsi que le refus de déclaration culmine pour le cas des plus jeunes lorsqu'il s'agit d'avouer les sommes allouées à la location des places.

L'implication des spectateurs dans l'enquête a reçu en 2001 une autre traduction. Les enquêteurs ont en effet constaté – au travers d'interactions verbales, d'annotations laissées sur les questionnaires – qu'une attente diversement formulée accueillait une enquête répétée depuis cinq ans. L'impatience manifeste des spectateurs portait moins sur le petit dérangement occasionné par le remplissage d'un questionnaire, somme toute assez bref, que sur une absence de « retour sur investissement » : en répondant aux questions des sociologues, les festivaliers impliqués attendaient qu'un dialogue s'engage avec les organisateurs. Loin d'être une demande introspective – attendre que quelques dimensions de soi-même soient dévoilées – l'attente portait la marque d'une volonté d'accélérer le processus dialogique engagé entre les publics du festival et ses organisateurs.

Le travail d'analyse des trajectoires spectatoriennes que nous présentons dans ces lignes s'appuie sur la volonté de traiter de front les matériaux issus des statistiques de fréquentation du Festival d'Avignon et des enquêtes quantitatives et qualitatives menées auprès des spectateurs de cette manifestation. Cette interfécondation méthodologique éclaire sous un nouveau jour les carrières spectatoriennes mais pourrait tout autant apporter des éléments *compréhensifs* sur le déroulement des différentes éditions. Ainsi comme nous le montrions dans *Avignon, le public réinventé*, les cinq premiers spectacles – que nous appelions le Top 5 – en termes de jauge constituaient, entre 1996 et 2001, un pôle de stabilité du point de vue de la fréquentation qui assurait à l'ensemble de la

manifestation un succès public indéniable. Si le Festival 2002 a connu une réussite globale tout à fait comparable, les tableaux joints en annexe montrent tout de même une évolution notable du côté de ce Top 5. Deux créations (*La décision* et *Platonov*) ont connu des taux de fréquentation nettement inférieurs à la moyenne (82,8 %). D'autres remarques sur cette notion de conformisme que nous utilisons plus haut pourraient être formulées dans le détail et pourraient être largement éclairées par les résultats que nous présentons ici. Il ne s'agirait pas de rentrer dans une démarche *explicative* de la réussite ou de l'échec relatif de tel ou tel spectacle mais d'illustrer à nouveau l'importance de penser ensemble fréquentation, trajectoires de spectateurs, et profils socio-démographiques.

Mais il faut encore, pour conclure, qualifier rapidement – et sans doute provisoirement – les forces qui orientent les *trajectoires* des spectateurs. Si la description de ces parcours suppose la mise en œuvre d'enquêtes qu'il serait trop long de commenter ici (cf. Pedler & Djakouane, 2002), les cadres à partir desquels le raisonnement peut s'appuyer mettent à distance un des modèles classiques de la sociologie de la culture qui privilégie le face-à-face solitaire et silencieux entre un spectateur et une œuvre. Le contact avec les œuvres ne se convertit en « rapport » avec les œuvres que pour autant que plusieurs acteurs concourent – par leur travail incitatif et/ou prescriptif – à aménager pour le spectateur un cheminement possible et une mutation graduelle de ses expériences institutionnelles, culturelles et esthétiques. On entend par incitation ou prescription l'intercession d'une instance ou d'un individu qui vise à initier celui qui en bénéficie. Dès lors, plus l'offre aménage un contact immédiat et désocialisé, moins cette initiation se réalise. Trois modalités du travail incitatif des acteurs et des institutions peuvent être définies. Certaines relèvent davantage d'un registre « incantatoire » – lorsque le prescripteur assigne aux biens culturels le statut d'objets hautement convoités sans qu'il les ait éprouvés et connaisse les raisons qui peuvent justifier un tel statut et fonder « rationnellement » son acte de prescription. Sur ce registre, il faut encore distinguer des prescriptions proprement « pédagogiques » qui peuvent être ou non incantatoires, mais qui, dans tous les cas, reposent sur la croyance selon laquelle certains objets culturels, plutôt que d'autres, justifient sans réserve cette action pédagogique. Seules les incitations « opératoires » réussissent, en se plaçant empathiquement du point de vue de l'initié, à jalonner son expérience en lui offrant des prises mémorables et affectivement marquantes (on retrouve ici des orientations proposées par John Dewey ou, dans un tout autre cadre, par Max Weber).

Mais il convient encore d'ajouter que la notion d'incitation ne se confond en aucune manière avec la notion – dont les contours sont au reste fort vagues –

de médiation. Il ne s'agit pas de se demander sous quelle forme se réalise l'intercession entre une œuvre et un public, puisqu'une telle perspective accrédi- te une fois encore la fiction d'un face-à-face entre une « œuvre » et un spectateur. Ce qui est pertinent dans la notion d'incitation est, de fait, de comprendre comment des dispositifs divers – institutionnels, en aval, que nous venons d'évoquer dans cet article ; amicaux et familiaux pour la mise à l'épreuve d'expériences ou la confrontation à ce type d'expériences – tentent de reproduire des formes culturelles caractérisées par des rapports au monde et par des valeurs.

BIBLIOGRAPHIE

- Bourdieu P. & Passeron J.-C. (1970). *La reproduction*. Paris : Minit.
- Ethis E. (ed.) (2002). *Avignon, le public réinventé*. Paris : La Documentation française.
- Pedler E. (avec la collaboration de D. Bourbonnaud) (2002). « La programmation du Festival. Un pacte de confiance entre l'organisation festivalière et son public », in E. Ethis (ed.), *Avignon, le public réinventé*. Paris : La Documentation française.
- Pedler E. & Djakouane A. (novembre 2002). « Carrières de spectateurs au théâtre public et à l'opéra. Les modalités des transmissions culturelles en questions : des prescriptions incantatoires aux prescriptions opératoires ». Communication au Colloque *Le(s) Public(s)*, D.E.P. et F.S.P., Le Louvre.
- Pedler E. & Ethis E. (1999). « Les spectateurs du Festival d'Avignon ». *Développement culturel*, 129.
- Weber M. (1998). *Sociologie de la musique : les fondements rationnels et sociaux de la musique*. Trad. fr., présentation et annotation J. Molino et E. Pedler. Paris : Métailié [*Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübingen : Mohr, 1922].

ANNEXE

Festival d'Avignon 2002 : Classement des spectacles par places occupées

<i>Spectacle</i>	<i>Lieu</i>	<i>Jauge disponible</i>	<i>Places occupées</i>	<i>Fréquentation (%)</i>	<i>Class. Jauge</i>
1 <i>Nobody</i>	Cour d'Honneur	15216	14511	95,4	2
2 <i>Platonov</i>	Cour d'Honneur	15216	10247	67,3	1
3 <i>Minetti</i>	Théâtre municipal	9317	9159	98,3	3
4 <i>La tragédie de Macbeth</i>	Clos Abbaye	7980	7616	95,4	4
5 <i>Le quatuor d'Alexandrie</i>	Boulbon	7640	6067	79,4	5
6 <i>La trilogie de la villégiature</i>	Carnes	4590	4320	94,1	7
7 <i>Prométéo</i>	Benoît XII	4068	3304	81,2	9
8 <i>La vie de Galilée</i>	Cour Saint Joseph	5536	3064	55,3	6
9 <i>Les Gâmes</i>	Fort St André	2750	2860	104,0	13
10 <i>Les aveugles</i>	Chapelle St Joseph	2100	2576	122,7	18
11 <i>La décision</i>	Cour Saint Joseph	4152	2251	54,2	8
12 <i>La marche de l'architecte</i>	Cloître Célestins	3332	2219	66,6	10
13 <i>La rabbia</i>	St Jean	2170	2097	96,6	17
14 <i>L'homme des bois</i>	Châteaublanc	2800	2093	74,8	12
15 <i>Les philosophes</i>	Châteaublanc	1920	1987	103,5	22
16 <i>A.#02</i>	Baraque Chabran	944	1893	200,5	34
17 <i>Tango</i>	Cour d'honneur	1902	1891	99,4	23
18 <i>Mein Kampf</i>	Baraque Chabran	1808	1841	101,8	25
19 <i>Guerra</i>	St Jean	1736	1836	105,8	27
20 <i>Le fou et sa femme...</i>	Aubanel	3234	1829	56,6	11
21 <i>Dom Juan</i>	Châteaublanc	2100	1626	77,4	19

<i>Spectacle</i>	<i>Lieu</i>	<i>Jauge disponible</i>	<i>Places occupées</i>	<i>Fréquentation (%)</i>	<i>Class. Jauge</i>
22 <i>Festen</i>	Aubanel	1 888	1 614	85,5	24
23 <i>Enfant de nuit</i>	Baraque Chabran	1 575	1 585	100,6	29
24 <i>Purifiés</i>	Gymnase	1 680	1 514	90,1	28
25 <i>L'ouest solitaire</i>	Carmes	2 040	1 496	73,3	20
26 <i>Visites</i>	Benoît XII	2 604	1 438	55,2	14
27 <i>Junun</i>	Cloître Célestins	2 360	1 252	53,1	15
28 <i>Il silenzio</i>	St Jean	1 736	1 249	71,9	26
29 <i>Formas breves</i>	Aubanel	1 964	1 243	63,3	21
30 <i>El suicidio</i>	Église Célestins	1 440	1 236	85,8	30
31 <i>Je crois que vous...</i>	Église Célestins	1 092	1 175	107,6	31
32 <i>After Sun</i>	Église Célestins	1 092	1 166	106,8	32
33 <i>Planète</i>	Pénitents	960	892	92,9	33
34 <i>Commedia del servitore</i>	Théâtre municipal	2 268	794	35,0	16
35 <i>Médée- Matériau</i>	Pénitents	735	764	103,9	35
36 <i>Cet homme s'appelle Hyc</i>	Gymnase St Joseph	700	465	66,4	36
Total		124 645	103 170	82,8	

Source : Statistiques du Festival d'Avignon 2002