

# Les publics du théâtre contemporain

Philippe Cibois<sup>1</sup>

Au fronton de la Maison de la Culture d'Amiens on peut lire l'inscription suivante : "les grands rêves sont beaucoup plus durables qu'une pauvre vie humaine". Cette phrase, prononcée par André Malraux lors de l'inauguration en 1966 est révélatrice d'une perspective humaniste que d'ailleurs les événements de 68 viendront rapidement frapper d'obsolescence. Par cette présentation, se révèle la visée de la Maison de la Culture d'Amiens qui semble typiquement "intellectuelle", adaptée à son public consommateur de théâtre, de musique ou de danse, c'est à dire adaptée à un public de fort niveau de diplôme, en un mot à un public privilégié qui se reconnaît par un style intellectuel qui le distingue.

Que le public de théâtre qui fréquente les scènes nationales soit un public privilégié, l'enquête sur les pratiques culturelles des Français de 1997 le montre facilement au plan national : 16% des enquêtés sont allés au théâtre au cours des douze derniers mois et si l'on prend l'indicateur de la prise d'un abonnement pour un spectacle ou un concert qui ne touche que 2% de la population, ce pourcentage monte à 9% pour les Cadres et professions intellectuelles supérieures, 4% pour les professions intermédiaires alors qu'elle n'est que de 2% ou moins pour les autres catégories. En terme de niveau d'études, le niveau "Etudes supérieures" atteint 8%, le bac 5%<sup>2</sup>.

Ces abonnés sont jugés par les professionnels du théâtre comme étant un public homogène dans ses aspirations et le plus apte à accepter les productions les plus novatrices, voire les plus difficiles. En effet l'abonnement est considéré comme un contrat de confiance passé entre les responsables d'un lieu de création théâtrale et des spectateurs qui s'engagent à l'avance à voir des spectacles qu'ils ne connaissent pas. De ce fait on suppose que ce contrat est passé sur la base d'une homogénéité entre la manière de voir le théâtre par les abonnés et les conceptions théâtrales qui sont celles du lieu. S'il n'y avait pas ces valeurs communes, les spectateurs ne renouvelleraient pas leur abonnement et le fait qu'ils le fassent est le signe d'une adhésion en profondeur.

Pour tester si cette homogénéité sociale était accompagnée par une uniformité des attentes et des réactions, on a fait s'exprimer longuement des personnes qui avaient été sélectionnées sur le fichier des adhérents à de la Maison de la Culture d'Amiens sur la base de leur participation l'année précédente à au moins deux spectacles d'auteurs de théâtre contemporain. Ces personnes sont évidemment assez proches socialement les unes des autres : sur la trentaine de personnes interrogée, 16 sont de catégorie sociale supérieure (dont 8 enseignants), 6 de catégorie intermédiaire et il y a 5 personnes en cours d'études<sup>3</sup>.

Puisque les entretiens ont été sélectionnés sur le fait d'avoir vu plusieurs pièces de théâtre d'auteurs contemporains, il n'est que normal que ces interviewés déclarent

---

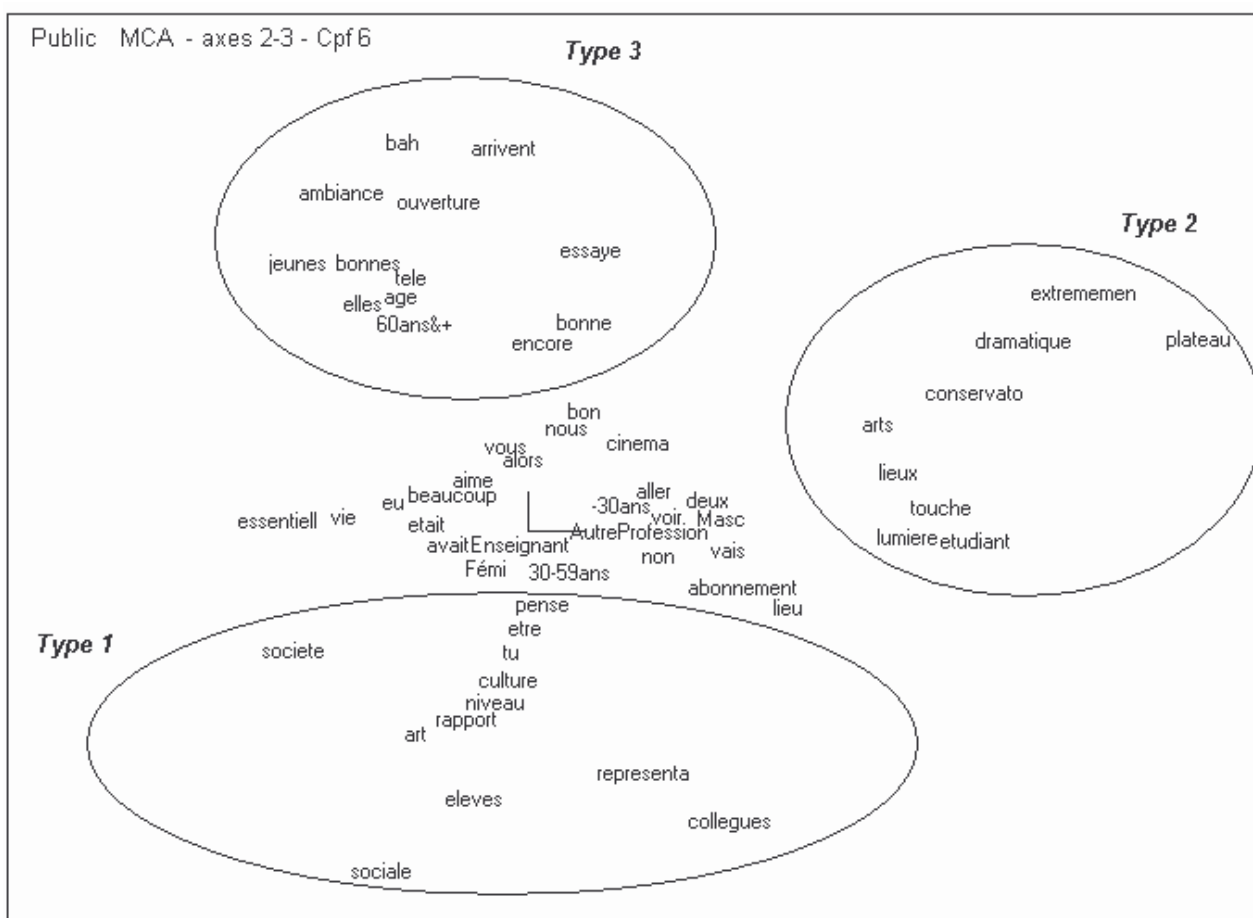
<sup>1</sup> Professeur émérite de sociologie de l'université de Versailles - St Quentin

<sup>2</sup> Olivier Donnat, *Les pratiques culturelles des Français. Enquête 1997*, documentation française, 1998, p.253 et 255.

<sup>3</sup> Entretiens recueillis par Elodie Hiver, Isabelle Gaudefroy et Franck Vandamme.

être ouverts à ce type de spectacle vivant. Ce qu'il devient intéressant de repérer, ce sont les variations qui viennent ensuite. A cette fin, on utilise l'ensemble des entretiens recueillis, corpus de textes totalisant environ 100.000 mots (dont 5000 différents) dont on va faire l'analyse en croisant les mots et les caractéristiques de ceux qui les ont émis et en regardant les proximités les plus importantes<sup>4</sup>.

La première opposition rencontrée est forte, mais sans intérêt : elle oppose les plus jeunes enquêtés, étudiants, qui utilisent le tutoiement dans l'entretien et donc toutes les formes grammaticales qui lui sont liées et une population plus âgée qui utilise le vouvoiement. Si on oublie ce premier facteur et que l'on regarde le plan factoriel suivant (facteurs 2 en horizontal et 3 en vertical), on peut faire apparaître la représentation suivante :



Pour se rendre compte de ce qui peut bien regrouper les individus de type 1 (en bas), on examine les occurrences des termes *société* (25 occurrences) et *sociale* (11).

*Société* fait référence à *reflet, sujets et problèmes de société* : ce qui est mis en valeur, c'est le fait que le théâtre, pour ces répondants, a rapport avec les questions fondamentales de la société. Par exemple une enseignante déclare : "c'est tellement plus pratique pour une société politisée de rejeter celui qui la dérange, parce que le théâtre et l'art dans ce qu'il a de plus profond est dérangeant, il apporte à la fois un reflet de la société tout en critiquant cette même société".

<sup>4</sup> Par le biais d'une analyse des correspondances et de concordances qui peuvent en être dérivées.

Ce sont la *fracture* ou la *cohésion* qui sont *sociales* : une autre enseignante indique que "la *culture* peut être un facteur de *cohésion sociale* mais peut-être, et je le pense de plus en plus, une grande *fracture sociale* : c'est-à-dire que plus on se laisse pénétrer parce que vient de l'extérieur, par l'art, plus on risque de se couper de ceux qui n'ont pas les références que l'on a soi-même". Cette personne utilise le terme *culture* : pour ces répondants de type 1, la culture, comme le théâtre, ne sont pas des divertissements (l'une d'entre elle explique d'ailleurs que ce divertissement qu'elle refuse est à prendre au sens profond, radical, pascalien du terme). Par le biais du théâtre, on accède à une nouvelle vision du monde, ce qui peut d'ailleurs provoquer une coupure quand on prend conscience qu'on a été modifié par cette nouvelle vision du monde.

Le mot *art* (28 occurrences), que l'on rencontre dans le même secteur est lié à *ouverture d'esprit, engagement* : on vient chercher des visions du monde qui vous sortent de vos habitudes, qui dispose à une "*représentation* de la réalité autrement". Nous sommes ici dans le registre du *Théâtre total* qui, par la magie du spectacle vivant, arrive à interroger les convictions établies, à déstabiliser des représentations, à avoir un impact politique en profondeur et abordant les problèmes de société.

Si l'on examine maintenant les structures héritées sur lesquelles s'appuie cette conception du théâtre, faut-il remonter à la tragédie antique ? A cette époque est initié cet aspect toujours présent dans le type de spectateur examiné ici : la tragédie est un acte civique de la polis où les mythes anciens sont confrontés à la situation politique actuelle et sont objet de débat. Cet aspect civique qui relie les problèmes du jour à ce qui se passe sur scène est cependant relayé par d'autres expériences du théâtre contemporain et on n'a pas de raison de renvoyer au passé tragique ce qui a été assumé plus près de nous par le théâtre contemporain. C'est donc à cette expérience qu'il faut renvoyer.

D'Antonin Artaud (*Le théâtre et son double*, 1939) il faut retenir cette idée que la mise en scène doit provoquer un choc émotionnel qui permet le renouvellement du regard. Quant à la liaison entre théâtre et *polis*, elle est présente de nombreuses façons dans le théâtre : pour Vilar la mise en scène doit plus faire appel à la réflexion du spectateur qu'à son émotion par une distanciation inspirée de Brecht. Le *Piccolo Teatro* de Milan animé par Giorgio Strehler inspire les metteurs en scène français de l'après 1968 qui voit l'atténuation de l'engagement politique : il laisse la place à la situation actuelle qui peut prendre son texte dans l'essai sociologique (*La misère du monde*), dans les classiques revisités ou dans toute expérience contemporaine.

Nous avons dans notre introduction souligné que le lien avec la période de la création des Maisons de la culture pouvait être mis en rapport avec leur créateur André Malraux. Son discours d'inauguration à Amiens le 19 mars 1966, et d'autres du même auteur<sup>5</sup>, vont pour nous être les témoins d'une manière de considérer l'art et la culture qui présente beaucoup de traits communs avec le type de spectateur étudié.

Les *grands rêves*, que Malraux évoque et qui sont au fronton de la Maison de la culture d'Amiens, sont ceux que l'humanité a mis à jour par son imaginaire et qui permettent de lutter contre les ténèbres en confrontant l'aujourd'hui avec le passé. Comme le dit plusieurs fois Malraux "La culture ne s'hérite pas, elle se conquiert"<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> regroupés dans : André Malraux, *La politique, la culture*, Gallimard, 1996 (folio essais 298)

<sup>6</sup> par ex. 28 mai 1959, hommage à la Grèce, *La politique, la culture*, p.258

C'est la confrontation de l'héritage et du présent qui est source de sens pour aujourd'hui, ce n'est pas la conservation pure. Le "musée imaginaire" n'est efficace que s'il se confronte avec notre condition car il permet la conscience "d'une quête passionnée, d'une recreation de l'univers en face de la Création"<sup>7</sup>.

Ce qui est important de noter, c'est le lien fort qui existe entre la mission dévolue à la Maison de la culture et le rôle du théâtre donné par les spectateurs du théâtre vivant. Pour eux en effet, le théâtre n'est pas un divertissement, la culture ne se situe pas à côté de la vie mais au cœur, l'effet théâtral a pour but de changer le regard du spectateur, c'est à dire sa vision du monde, sa personnalité, en confrontant son imaginaire et celui du créateur. Pour rendre compte de ce lien, il n'est pas besoin d'imaginer une efficacité du message de Malraux qui serait portée, plus que sur un fronton, par la Maison de la culture d'Amiens : il vaut mieux chercher une source commune à Malraux et aux spectateurs en question.

### *La "mission" enseignante*

Pour trouver cette source, nous sommes mis sur la piste par l'importance du milieu enseignant tant à la Maison de la culture en général que dans les spectateurs de notre type : ceux qui militent pour répandre leur manière de voir le théâtre ont bien conscience de jouer un rôle "éducatif" qui déborde les missions actuelles du monde enseignant. En effet, si Malraux a éprouvé ailleurs dans son discours, le besoin d'opposer la mission de la Maison de la culture à celle de l'Université, c'est que la mission de celle-ci est fondamentalement scientifique et qu'elle n'est pas orientée par les valeurs.

Ce n'est pas un hasard si ce sont surtout les enseignants de français qui se sentent investis d'une mission qui déborde la seule acquisition de connaissance. Bien qu'aujourd'hui les normes d'enseignement du français soient tournées vers l'analyse, le repérage des genres littéraires, des procédés d'argumentation, comme autrefois et à la suite de Lanson (lui-même influencé par Durkheim), les enseignants de français étaient invités à mettre en rapport l'œuvre avec la vie et la situation sociale de l'auteur. Cette prise en main de l'enseignement des lettres par une démarche scientifique est un fruit de la domination des sciences des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècle. Si beaucoup d'enseignants de lettres y sont encore rétifs c'est qu'ils s'appuient sur une tradition scolaire bien plus ancienne, celle des origines de l'école, l'éducation de l'antiquité où la formation par l'étude des textes jouait un rôle fondamental<sup>8</sup>.

D'une manière plus immédiate, notre enseignement du français a sa source directe dans le collège jésuite d'ancien régime dont les finalités éducatives ont été à base littéraire, sauf pendant l'épisode révolutionnaire, jusqu'à la 3<sup>e</sup> République qui a vu son changement d'orientation par la posture scientifique lansonienne appliquée aux Lettres. Le baccalauréat *es lettres* n'a été dominé numériquement, ce qui a été le reflet de sa domination d'utilité scolaire et sociale, par le baccalauréat *es sciences* que dans les années qui ont suivi la dernière guerre.

---

<sup>7</sup> André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, Gallimard, 1965 (folio essais 200) [première édition 1947], p.13

<sup>8</sup> Cf Henri-Irénée Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, Seuil, 1948 (Points Histoire H56 H57)

Le lien de l'éducation d'ancien régime avec le théâtre est d'ailleurs un bon reflet de l'efficacité culturelle (au sens d'actualisation des mentalités) que les collèges jésuites visaient dans leur action. François de Dainville consacre un chapitre au théâtre des jésuites en France dans son livre sur *l'éducation des jésuites*<sup>9</sup> :

"Dès les origines de l'ordre (1556), il y eut en France un théâtre des jésuites, avec deux ou trois représentations annuelles de dialogues ou de comédies morales données en un lieu public sur un "eschafault" et même souvent dans l'église du collège. (...) La plupart des œuvres s'inspiraient de la bible (*Meurtre d'Abel, Melchisédech, Joseph, Le serpent d'airain, Saül furieux, Elie, Les macchabées, L'enfant prodigue, Lazare et le mauvais riche*, etc.), de la vie des saints et en particulier des *Acta martyrum*, ou de l'histoire de l'Eglise, sans exclure des allégories (combats des vertus et des vices, mythe d'Hercule, dialogues entre la Foi et l'Eglise, l'hérésie et la raison), des arguments tirés de l'Antiquité qui avaient un but éducatif à l'instar du théâtre scolaire protestant : le recteur de Billom écrivait dès 1557 qu'*on ne joue pas des spectacles de ce genre sans émouvoir les âmes et sans un fruit spirituel plus qu'égal à celui d'un sermon réussi*".

On notera bien que l'actualisation de la tradition religieuse, ce qui dans la tradition herméneutique née dans la prédication portait le terme d'*application* concerne les épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament mais aussi des tâches actuelles : comment discerner entre la vertu et le vice, ce qui veut dire que le théâtre, à l'instar du sermon a pour but de renouveler le regard et le cœur des adolescents.

Pour nos enseignants adeptes du théâtre vivant, la grande tradition du collège humaniste perdue et de cet héritage là, de cette "mission" éducative, ils sont bien conscients : c'est celle des Lettres en général dont on sait bien qu'elles doivent toucher le cœur.

#### *Un deuxième type : les gens du théâtre*

Revenons à la figure de départ et examinons le type 2 de répondant, celui situé à droite du graphique et caractérisé par des mots de technique comme *lumière, plateau*, et des situations : *conservatoire, étudiant*. Il s'agit d'une sous-population de personnes en cours d'études théâtrales qui repèrent dans les représentations ce qui en constitue les aspects du métier. On se préoccupe des *jeux de lumière*, bien ou mal réglés, du son, de la mise en scène, du plateau, de la scénographie. Cet examen des conditions matérielles de la production théâtrale est normal pour des jeunes en cours d'études et qui aspirent à devenir des *gens du théâtre*. Le professionnel (ou le futur professionnel) doit être un homme orchestre, capable de construire un texte, un plateau, des éclairages, une mise en scène, d'être au courant des rapports sociaux, de les exprimer. Selon les moments, l'aspect social se transforme en réflexion intellectuelle ou en souci d'apporter à tous dans la rue la magie du spectacle, voire du cirque comme le manifeste l'évolution dans le temps de l'époque du *Magic Circus* à celle du *Royal Deluxe*.

Cette population ne pose pas de problèmes particuliers, car ses motivations sont professionnelles, plus que touchant au fond. Ce n'est pas le cas des spectateurs du troisième type.

#### *Le spectateur de type 3*

---

<sup>9</sup> François de Dainville, *L'éducation des jésuites (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Ed. de Minuit, 1978, p.476

Les personnes de type 3, dont le vocabulaire spécifique se trouve en haut du graphique, font beaucoup de comparaisons avec la *télévision* (50 occurrences) : plusieurs fois l'émission "au théâtre ce soir" est citée comme expérience fondatrice de la relation au théâtre. L'expérience est encore celle de l'*ouverture*, comme dans le théâtre total, mais vécue d'une manière différente. Dans 8 fois sur 16, l'ouverture en questions, c'est l'*ouverture d'esprit*. La nuance est importante : de la quasi conversion du regard et de l'être profond, du théâtre total, on passe à une "ouverture d'esprit", qui est plus une disposition de bonne volonté qu'une mutation profonde. Un mot proche d'ailleurs et lié à la notion d'*essai* : "j'essaye de me débarrasser de mes a priori" ; "si je n'apprécie pas ce qui se joue, j'essaye de rester par curiosité" ; "on a toujours essayé de se tenir au courant des nouveautés".

Cette volonté de tentative d'ouverture a pour contrepartie un souci de satisfaction vécue dans le spectacle : il faut y trouver une *bonne ambiance*, et passer une *bonne soirée* est fondamental, il faut qu'on "*arrive à me toucher*" mais parfois "*il y a des gens qui n'arrivent pas à entrer dans le spectacle*".

La difficulté des personnes de ce type 3 est là : leur ouverture d'esprit, leur bonne volonté ne suffit pas à leur faire accepter le théâtre contemporain car ils désirent aussi, par le biais d'une sortie, avoir une bonne soirée, un divertissement. Culture recherchée et divertissement assumé ne doivent pas s'exclure ce qui fait que les remises en causes par le biais du spectacle vivant ne peuvent être radicales. Quand ce qui est proposé dépasse les cadres de pensée de ce spectateur et, comme il a de l'estime pour l'institution, l'explication qu'il donne alors est celle de la distinction comme le suggère un enseignant du secondaire :

"J'y vais pas non plus pour appartenir à une élite, hein ! Le côté « entre-soi », c'est justement un côté qui me dérange un petit peu (...) Je trouve que dans le public qui va au théâtre il y a une connivence dans l'entre-soi, c'est une occasion de se démarquer, il y a de l'ostentation là-dedans ! L'obligation d'en parler, de l'avoir vu, vouloir absolument développer des analyses qui n'intéressent personne en fin de compte (rires). Le théâtre peut être utilisé comme occasion de briller, de se montrer, de se mettre en avant. Je connais des gens qui ne vont plus au théâtre à cause de cela, qui ne se sentent pas bien dans ce milieu qui n'est pas très accueillant finalement. Il y a des avis très tranchés, il y a très vite des Ecoles, des invectives (...). Au théâtre, on a parfois l'impression que le sens de la vie est mis en jeu, il y a là un petit côté précieux qui ne me plaît pas. *Enquêteur* : Vous ne prenez pas part à ce genre de conversation ? *Répondant* : non...Mais je ne dis pas que c'est tout le temps et tout le monde ; mais c'est quelque chose qui se ressent, qui est présent, ça ne représente peut-être que 10% des spectateurs mais on le sent, et pas forcément pour des bonnes causes, je veux dire que c'est pas l'affaire Dreyfus non plus !"

On rencontre souvent ce genre de critique chez les adeptes du théâtre total et ceci s'explique facilement. En effet, ces spectateurs ont une pratique du théâtre très réfléchie, qui est le résultat de longs investissements. Etant devenus experts, ils font preuve d'une grande autonomie de pensée. Comme tout expert, ils s'autorisent à avoir un jugement personnel et à contredire les jugements du sens commun. Comme, de plus, leur connaissance du domaine leur permet de rapidement repérer les phénomènes de mode, ils les critiquent car ils ont leur autonomie qui leur permet de s'en affranchir alors que pour beaucoup, la mode, ce qui se dit habituellement, est un guide indispensable pour repérer ce qui est significatif et aller voir ce qui est repéré comme intéressant. Quand on n'est pas compétent, la mode est indispensable, car elle manifeste un consensus qu'on ne peut ignorer ; quand on

l'est, non seulement on s'en affranchit mais on doit la critiquer car elle remet en cause sa propre autonomie.

Quand on s'éloigne du pôle des experts, on voit poindre le reproche d'élitisme et d'intellectualisme comme par exemple cette personne qui dit : « Je suis quelqu'un qui aime sortir, faire ce que je veux dans la mesure de mes compétences parce que je ne suis pas un intello ; il y a des pièces d'intellos, je ne pourrais pas y aller. J'ai vu une seule pièce de Marguerite Duras, j'ai vu 2 personnes étalées par terre pendant un quart d'heure sans rien dire, ça m'a saoulé je suis sorti » : quand l'individu se sent dépassé, quand sa compétence n'est pas du niveau de ce qui lui est proposé, il peut soit s'accuser de ses manques, soit dévaloriser ce qu'il voit en employant un vocabulaire péjoratif comme le terme "intello", soit, comme ici, faire les deux en même temps.

Quant à la critique sociale et non plus individuelle de la distinction, il faut bien repérer qu'elle s'est développée dans les milieux du spectacle à partir de l'expérience du festival d'Avignon de 1968. Il y a eu à ce moment la découverte que le théâtre populaire pouvait bien mettre en avant la lutte des classes, la contestation, il restait théâtre et non mouvement populaire de remise en cause de la société. En un mot il y avait eu confusion sur le rôle du théâtre. Pour les créateurs du théâtre populaire, comme auparavant pour Zola avec la littérature, il y avait la croyance que l'expérience transformée du spectateur entraînerait une transformation de la société, or il n'en a rien été. Une transformation de la manière de voir d'un individu est autre chose qu'un mouvement social, il y a eu confusion entre l'individuel et le social.

Cette expérience n'est pas nouvelle : quand la société était chrétienne, la croyance que la conversion individuelle entraînerait une société meilleure était partagée par tous mais l'inconvénient était que pour arriver à cette société parfaite, l'institution religieuse n'a pas hésité à s'allier au pouvoir civil avec toutes les dérives que l'absolutisme à entraîné. Au siècle des Lumières, cette tradition religieuse a été dévalorisée et, appuyé sur la tradition politique anglaise, on a cru que l'individu, s'il contractait librement, pourrait être à la racine d'une sphère politique libérale. Là aussi, la remise en cause est en cours mais ce que l'on sait de la pratique démocratique, c'est que la conversion de l'individu ne conduira pas à une société nouvelle : ce n'est que par l'élaboration commune, par la discussion démocratique au sein de la société et son éthique habermassienne que les idéaux présentés au théâtre peuvent prendre corps.

Si l'on peut distinguer trois types de spectateur, il ne faut pas oublier ce que j'ai dit à propos des analyses factorielles qui ont servi ici<sup>10</sup> (et beaucoup servi à Bourdieu), c'est que les types qu'elles mettent en avant sont des "types idéaux" et que dans la réalité, les individus ont des traits de plusieurs types. Sur le plan des pratiques culturelles, Bernard Lahire dans la *Culture des individus*<sup>11</sup> a repris cette idée pour montrer que chacun était le fruit d'un mélange de plusieurs types pratiques. Ceci doit nous rappeler que les adeptes du théâtre total ne sont pas contre le divertissement et que les sceptiques sont ouverts à la nouveauté. Les créateurs de spectacle qui font référence sont bien connus pour produire des spectacles où tous les spectateurs, quelque soit leur type, peuvent s'y retrouver.

---

<sup>10</sup> Philippe Cibois, *Les méthodes d'analyse d'enquêtes*, PUF, 2007, coll. "Que sais-je ?", n° 3782

<sup>11</sup> La découverte, 2004