

Dominique Pasquier

La sortie au théâtre

Introduction¹

Les chiffres sont sans appel. Les individus les moins diplômés, ceux qui vivent en dehors des grands centres urbains, et/ou qui exercent des professions peu qualifiées, ne sont jamais allés au théâtre de leur vie, et n'iront certainement jamais. Car le théâtre fait partie de ces pratiques culturelles intimidantes qui résistent à toutes les politiques de subventions. En même temps, le théâtre est une pratique polymorphe : il n'y a pas grand chose de commun entre le spectateur d'une petite salle de café théâtre et celui d'une création contemporaine jouée sur une grande scène subventionnée. Pas grand chose non plus entre l'abonné assidu des centres urbains et le provincial qui profite d'un séjour à Paris pour aller voir une pièce du théâtre privé dont il a entendu parler à la télévision. Il ne faut pas sous estimer l'hétérogénéité culturelle qui se profile derrière la relative homogénéité sociale du public des spectateurs. Le choix des pièces ne répond ni aux mêmes critères ni aux mêmes intentions. Les contextes sociaux de la sortie sont variables. Les raisons de la faire aussi. Il y a de multiples publics du théâtre : des publics à la recherche d'une expérience esthétique déconcertante et d'autres qui veulent passer une soirée amusante. Des publics cérémonieux et d'autres décontractés. Des amateurs éclairés et des spectateurs purement occasionnels. Des familles qui vont voir les grands classiques recommandés par l'école et des jeunes qui ne fréquentent que les spectacles de danse hip hop. Selon les types de théâtre, les lieux, les pièces, se réunissent des spectateurs qui sont mus par des exigences et des attentes très différentes.

Pour comprendre cette diversité d'expériences, on cherchera ici à inscrire la sortie au théâtre dans ses routines les plus concrètes, en s'intéressant non seulement aux petits détails qui la rendent possible, mais aussi, et surtout, aux individus qu'elle rassemble. Le théâtre est certes la rencontre avec une œuvre et un contact particulier avec des comédiens. Mais faut-il pour autant négliger les dimensions sociales de cette expérience? C'est la question qui sera examinée. On peut l'appréhender de plusieurs manières : en s'intéressant aux échanges que suscite la pratique (avec qui on en parle), en analysant les réseaux de sociabilité dans lesquels elle s'insère (avec qui on y va) ou, enfin, en étudiant l'expérience d'être un public en co-présence dans une salle (quelle relation entretiennent entre eux les spectateurs ?). Ce n'est pas parce que les dimensions de sociabilité des pratiques cultivées sont peu apparentes –et peu étudiées– qu'elles n'existent pas². Il ne s'agit donc

¹ Cette recherche a reçu un financement du DEPS, Ministère de la Culture

² A l'inverse, les travaux sur des formes culturelles populaires sont nombreux à aborder ces questions. La littérature sur l'intégration des médias dans la sociabilité ordinaire est par exemple très abondante. Il faut dire qu'il est difficile dans leur cas d'ignorer ces dimensions: les programmes des médias suscitent de très nombreuses interactions quotidiennes et peuvent même déboucher sur de la sociabilité « spectaculaire », comme dans le cas des fans : voir notamment Katz E., Liebes

pas d'identifier les caractéristiques culturelles du public du théâtre ou d'élaborer une typologie des spectateurs, comme ont pu le faire d'autres recherches (Cibois, 2003 ; Beaudouin et Maresca, 1997³), mais d'étudier les ressources sociales qui sont nécessaires pour entrer dans la pratique, s'y repérer, et la stabiliser.

Pour ce faire il faut s'intéresser aux obstacles, petits et grands, qui rendent la sortie au théâtre si difficile. Peu d'activités culturelles demandent aujourd'hui une préparation en amont aussi lourde que le théâtre : réservation des places à l'avance, obligation d'être parfaitement à l'heure, aléas du placement. Peu d'activités culturelles supposent aussi une telle ascèse corporelle une fois dans la salle : impossibilité de quitter son siège, respect du silence pendant la représentation... Mais surtout, le théâtre suppose de savoir se repérer dans une offre souvent très variée sans disposer de l'aide des dispositifs d'information habituels : très peu de bouche à oreille sur les pièces, une couverture critique extrêmement partielle, une faible prévisibilité des mises en scène, surtout dans le théâtre public. Rien d'étonnant du coup à ce que les fidèles du théâtre, ceux qui y vont plusieurs fois par an, soient des individus aussi particuliers, non seulement de par leur haut niveau de diplôme ou leur appartenance socio professionnelle, mais aussi, et sans doute surtout, de par leur familiarité avec l'ensemble des pratiques cultivées de sortie, comme les expositions ou les concerts. La prime à une résidence à Paris intra muros est de ce fait particulièrement forte pour le théâtre.

On verra toutefois que, même lorsque toutes ces conditions sélectives sont réunies, le spectateur doit résoudre la question de l'accompagnement pour la sortie. Et la résoudre sur le long terme pour maintenir sa pratique. Car on ne va pas seul au théâtre : le travail de recrutement de partenaires stables est un enjeu majeur. Comme l'est celui de conseillers fiables sur les pièces. Derrière le spectateur face à l'œuvre et la performance, se trame toute une organisation sociale qui lui a permis d'être présent dans la salle.

Ce travail s'inscrit dans la lignée de deux types de travaux en sociologie de la culture.

Il prolonge tout d'abord la littérature, surtout anglo saxonne, sur l'articulation entre les pratiques culturelles et les pratiques de sociabilité. Paul DiMaggio a souligné le rôle de la morphologie du réseau

T., 1990. Brown M-H., 1994 - Pasquier D., 1999 et 2005. Boullier D., 2003. Cardon D., Granjon F., 2003. Le Guern P., (dir), 2002

³ Cibois P., 2003, "Les abonnés du théâtre : un public hétérogène", in Olivier Donnat (Dir.), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, La documentation française, p.171-187
Beaudouin V., Maresca B., 1997. - *Les publics de la Comédie Française*, Paris, La Documentation Française/DEP.

d'un individu sur ses choix culturels, et opéré une distinction entre les pratiques très répandues qui sont prises dans une intense activité de sociabilité (« c'est la culture populaire qui fournit le matériau de la sociabilité du quotidien » écrit il), et les pratiques nobles, comme l'opéra ou le théâtre, qui se jouent dans des cercles bien plus restreints et engendrent peu d'interactions (Di Maggio, 1987⁴). La plupart des recherches ont ensuite fait le lien entre la taille et la structure des réseaux et l'étendue des portefeuilles de goût : plus les réseaux sont variés, plus large est la gamme des pratiques culturelles (ce qui est repris par Peterson dans son modèle de l'omnivorerisme en 1992⁵). Ces travaux pionniers ont généré d'autres recherches: études de la notion d'hétérogénéité des réseaux et des effets des mobilités géographiques et professionnelles par Erickson (1996⁶) et Relish (1997⁷) ; recherche sur la conversion des goûts culturels en réseaux de liens forts ou faibles, avec un phénomène de « réciprocité » au sens de Lizardo : c'est l'activité culturelle qui génère du lien social (Lizardo, 2006⁸).

Du côté français, la littérature est moins précise. Bourdieu s'est très peu intéressé à la question des interactions et des contextes de consommation. *L'amour de l'art* fait par exemple complètement l'impasse sur l'entourage des visiteurs de musée. On ne sait ni s'ils sont venus là sur les conseils de quelqu'un, ni surtout, avec qui ils sont venus. (Bourdieu et Darbel, 1969). D'autres travaux soulignent l'importance des réseaux de l'entourage mais négligent de caractériser précisément les échanges. Une série d'enquêtes sur la lecture de livres montre ainsi l'étendue de la circulation informelle des livres, mais ne permet pas de la cartographier précisément (Hersent, 2000). Le travail d'Hennion sur les amateurs de musique fait de même : l'entourage est décrit comme décisif - conseils, prêts, incitation à des sorties au concert, initiation à de nouvelles œuvres-, mais on ne sait pas exactement qui sont les protagonistes ni comment s'exercent les influences. (Hennion, Maisonneuve et Gomart, 2000, pp.116-120). Dans *La culture des individus*, Bernard Lahire propose de s'intéresser aux « petites mobilités sociales » -changement de travail, de conjoint, de lieu de résidence- qui génèrent de nouveaux liens sociaux et sont donc susceptibles de modifier le portefeuille de goût d'un individu. A partir de quelques cas, il analyse aussi le pouvoir de conversion culturelle dans le couple, et le rôle particulier que semblent jouer les conjointes dans la socialisation à la culture cultivée (Lahire, 2004).

⁴ DiMaggio P., 1987. - « Classification in Art », *American Sociological Review*, 52, pp. 440-455.

⁵ Peterson R., 1992. -« Understanding audience segmentation : from elite and popular to omnivore and univore » *Poetics*, 21, pp. 243-258.

⁶ Erickson B., 1996. - « Culture, class and connections », *American Journal of Sociology*, 102, pp. 217-251.

⁷ Relish M., 1997. - « It's not all education : network measures as source of cultural competency », *Poetics*, 25, pp.121-139

⁸ Lizardo O., 2006. -« The puzzle of women's « highbrow consumption : integrating gender and work into Bourdieu's class theory of taste », *Poetics* 34, 1, pp. 1-23.

La deuxième piste suivie est celle des études de genre en matière de consommation de la culture. Il faut en réalité distinguer deux phénomènes différents. Le premier touche à la féminisation de la culture cultivée, constaté par de nombreuses recherches, américaines comme françaises (Donnat, 2005 ; Di Maggio, 2004 ; Pasquier 2005 ; Christin, 2011 ; Lizardo 2006). Outre leur lien plus fort à la lecture de livres, les femmes sont proportionnellement plus nombreuses à fréquenter les équipements culturels et à participer aux activités artistiques⁹. De ce point de vue, le cas du théâtre en France fait exception : les hommes sont aussi nombreux que les femmes à aller au théâtre, bien qu'ils soient moins nombreux qu'elles à être des spectateurs assidus¹⁰. C'est donc a priori une pratique culturelle moins clivée par le sexe que ne l'est la lecture de littérature.

Le deuxième phénomène concerne les manières de pratiquer et de diffuser une pratique. Les recherches sur la lecture, pratique dont la féminisation a été étudiée en premier, donnent des éléments intéressants. Même à niveau de lecture égal, on constate que les femmes sont plus nombreuses que les hommes à échanger des livres et à en parler. De plus, les réseaux qu'elles mobilisent pour ces échanges ou discussions sont beaucoup plus souvent situés hors de leur famille restreinte -réseaux amicaux, famille hors foyer- alors que pour les hommes lecteurs, les membres du foyer constituent la première ressource (Gire, Pasquier et Granjon, 2007¹¹). Plusieurs travaux ont aussi été consacrés au phénomène féminin des clubs de lecture (Evans, 1996 ; Long, 2003 ; Radway, 1991¹²). Ces clubs sont constitués sur des bases locales et composés de femmes amatrices de lecture qui se réunissent pour discuter d'une sélection d'ouvrages¹³. Le travail de Long montre bien qu'ils permettent à la fois d'entretenir la pratique et de créer de nouveaux liens sociaux (Long

⁹ Le fait que les femmes soient plus nombreuses à avoir pratiqué des activités artistiques durant l'enfance est d'ailleurs corrélé à leur plus grande fréquentation des équipements culturels à l'âge adulte (Christin 2011).

¹⁰ Dans l'enquête Pratiques Culturelles des Français sont définis comme assidus les spectateurs qui sont allés au théâtre au moins 3 fois au cours des douze derniers mois.

¹¹ Gire F., Pasquier D., Granjon F., - « Culture et sociabilité : les pratiques de loisir des Français », *Réseaux*, 2007, n° 145/146, pp. 159-215.

¹² Evans C., 1996. - « La socialisation privée des lectures : circuit « prête main », tournantes, et clubs de lecture » in Burgos, Evans, Buch, *Sociabilités du livre et communautés de lecteurs*, Paris BPI/Etudes et recherches.

Long E., 2003. - *Book clubs : Women and the uses of reading in everyday life*, Chicago : Chicago University Press.

Radway J., 1991. - *Reading the romance. Women, patriarchy and popular culture*, University of North Carolina Press.

¹³ L'animatrice de talk show nord américaine Oprah Winfrey a lancé un club de ce type sur Internet auquel participent des millions de femmes sur des listes de discussion

2003). Des recherches sur la fréquentation des équipements culturels soulignent aussi le rôle d'entraînement des femmes pour leur conjoint. Upright montre que c'est le diplôme de la conjointe, et non celui du conjoint, qui permet de prédire le mieux le type de participation du couple à ce type de sortie (Upright 2004¹⁴). Et dans la division du travail au sein du couple, le travail de mise en scène du statut culturel du foyer incombe à la femme (Collins 1988¹⁵). Cette deuxième dimension est essentielle pour comprendre ce qui se passe autour du théâtre dans la recherche présentée ici. Si les hommes vont autant au théâtre que les femmes, on verra qu'ils n'accomplissent absolument pas à part égal le travail d'organisation et de diffusion de la pratique. Il y a tout un travail souterrain féminin pour s'informer sur l'offre et gérer les détails concrets de la sortie. Il y a aussi des regroupements informels entre femmes destinés à consolider la pratique du théâtre. La question se pose donc aussi des nouveaux équilibres entre réseaux familiaux et réseaux amicaux, qu'il s'agisse de conseil sur les pièces ou des modes d'accompagnement pour la sortie.

L'enquête a reposé sur deux dispositifs, l'un quantitatif et l'autre qualitatif. Il ne semble pas inutile d'en retracer la chronologie pour montrer qu'ils se sont finalement avérés très complémentaires. Au départ, j'ai réalisé une dizaine d'entretiens avec des responsables de la relation au public dans différents théâtres de la région parisienne. L'objectif n'était pas de travailler la question de la médiation culturelle, mais de comprendre ce que ces professionnels pouvaient expliquer du public de leur salle. Je présentais l'enquête comme un travail sur les dimensions sociales de la sortie au théâtre en expliquant assez précisément ce que je cherchais à comprendre (par qui passent les conseils sur les pièces, avec qui on va au théâtre, comment cela se passe entre spectateurs dans une même salle). Personne n'a considéré mes questions comme non pertinentes et au contraire, j'ai découvert que ces professionnels avaient depuis un certain nombre d'années mis en place de très nombreux dispositifs de familiarisation, pour faire de leur salle un lieu de « meilleure » sociabilité : organisation de lieux de convivialité sur place, présentation de « petites formes », c'est à dire de scènes jouées chez des particuliers ou dans des associations, actions autour des pièces, et surtout beaucoup de travail de contacts personnels avec les spectateurs les plus assidus ou les associations les plus actives. Ces entretiens étaient si riches que j'ai pensé un moment les multiplier pour travailler sur les transformations de la médiation culturelle – et sa personnalisation du lien avec des individus relais dans le cas précis du théâtre.

¹⁴ Upright C.B., 2004. – « Social capital and cultural participation : spousal influences on attendance at art events », *Poetics*, 32, pp.129-143.

¹⁵ Collins R., 1988. – « Women and men in the class structure », *Journal of family Issues*, 9, 1, pp.213-311.

Mais, lors d'un entretien, une responsable des relations au public d'une grande scène nationale parisienne a évoqué l'existence de « groupes d'amis », regroupements informels d'au moins dix individus s'abonnant et sortant ensemble au moins quatre fois par an dans son théâtre -lequel théâtre leur donnait des privilèges particuliers en termes de prix et de conditions de placement. Il y avait là une micro organisation sociale autour du théâtre du type de celle que je recherchais dans cette enquête. Ces groupes existaient depuis environ une quinzaine d'années, ils étaient un peu plus de 200, et des liens très intimes s'étaient établis avec eux comme j'ai pu le constater en interviewant son adjointe chargée de les conseiller sur le choix des pièces. Mieux, il y avait un fichier permettant de suivre la trajectoire de ces groupes d'amis, ceux qui s'étaient désabonnés à la suite d'un changement de direction du théâtre ou au contraire ceux qui s'étaient créés à cette occasion, ceux dont les responsables avaient changé et ceux qui étaient restés fidèles à la même structure. Traité avec l'anonymat requis, ce fichier m'a permis de construire une sorte d'échantillon qui variait les lieux de résidence des responsables de groupe (banlieue versus Paris) et leur ancienneté (groupe ancien ou récent, responsable permanent ou non). 21 entretiens auprès de responsables de groupes ont été réalisés¹⁶. Ces entretiens ont été décisifs pour comprendre le rôle de conseil sur les pièces et l'expérience complexe qu'ont des spectateurs de la présence des autres spectateurs dans la salle. Là encore l'envie était grande de partir complètement sur cette nouvelle piste et de prévoir des entretiens avec tous les membres de certains des groupes -le point de vue des responsables d'un groupe ne reflétant évidemment pas celui de tous ses membres. Mais il s'agissait de spectateurs parisiens et assidus, soit un public très peu représentatif des situations ordinaires.

En tout cas, l'existence de ces groupes d'amis a permis d'intégrer dans la nouvelle question sur les accompagnants à la dernière sortie au théâtre de l'enquête PCF 2008 une option de réponse concernant les réseaux amicaux spécialisés dans la pratique : « sortie avec un- des amis avec qui vous allez régulièrement au théâtre ». Le traitement de cette question, qui a été fait début 2010, a permis d'analyser pour la première fois les configurations sociales de la pratique, comme on pouvait déjà le faire dans les enquêtes PCF précédentes pour les sorties au musée et au cinéma. Par ailleurs, l'exploitation secondaire de l'ensemble des données PCF sur le public du théâtre a permis de distinguer les caractéristiques culturelles des spectateurs assidus de celles des spectateurs

¹⁶ Je remercie Florence Eloy pour son remarquable travail dans la réalisation d'une grande partie de ces entretiens.

occasionnels, et par le même coup de mettre en évidence les particularités des publics urbains, et surtout parisiens, qui forment la majorité des premiers effectifs¹⁷.

Une deuxième campagne d'entretiens qualitatifs (27 interviewés) a été réalisée à partir de l'échantillon PCF¹⁸. Nous ne pouvions interviewer que les individus ayant, lors de la passation du questionnaire, accepté le principe d'un entretien ultérieur. C'est un biais incontournable. Il reste toutefois que ce sous échantillon dans la grande banlieue parisienne et la région Rhône Alpes a compté nombre de spectateurs occasionnels dont les préférences allaient vers le théâtre privé, soit des spectateurs en tout point opposés aux abonnés assidus du théâtre parisien précédemment interviewés dans le cadre de la recherche sur les groupes d'amis.

Enfin, deux autres campagnes d'entretiens ont été réalisées en province avec l'idée de saisir des situations locales spécifiques.

La première s'est déroulée dans une ville de 60.000 habitants de l'Ouest de la France qui ne possède qu'un seul théâtre, avec une programmation à la fois musicale et théâtrale. 10 entretiens ont été réalisés, en remontant un réseau d'individus liés par des relations interpersonnelles autour d'associations locales. Comme dans un précédent travail sur la sociabilité locale autour des arts plastiques et de la musique dans une ville de 20.000 habitants du centre de la France (Pasquier 1983 ; Menger et Pasquier 1983¹⁹), cette recherche a permis d'appréhender des manières d'aller au théâtre particulières. La sortie au théâtre fait partie de la vie sociale de la bourgeoisie cultivée, qui s'y prépare avec une certaine solennité et entretient dans la salle une sociabilité de l'entre soi. Si l'on en croit les entretiens réalisés auprès de certains spectateurs de l'échantillon PCF de la région Rhône Alpes qui résidaient dans des communes de taille similaire, c'est un schéma courant. De véritables monographies resteraient toutefois à faire.

La deuxième campagne d'entretiens en province a concerné un cas très différent. Elle s'est déroulée dans le Nord de la France dans une métropole urbaine où l'offre théâtrale est pléthorique et auprès de spectateurs d'une salle ayant une programmation d'avant garde. Ces entretiens ont

¹⁷ Fabienne Gire a assuré l'exploitation secondaire des données PCF 2008

¹⁸ Je remercie Tomas Legon et Chloe Keller pour la réalisation de ces entretiens.

¹⁹ Pasquier D. "Une peinture de sociabilité" *Cahiers de l'Observation du Changement Social et Culturel*, Paris, CNRS, 1983, volume 18, pp 63-97

Menger PM et Pasquier D. "Cercles et réseaux: les clubs de fréquentation et les associations militantes dans la ville de Richemont" *Cahiers de L'Observation du Changement Social*, 1983, 18, pp 10-61

apporté un éclairage intéressant sur la fidélisation d'un public par une stratégie de programmation très identifiable et l'organisation sur place d'actions culturelles autour des pièces et de moments de convivialité avant ou après les spectacles.

En réalité, on aurait pu multiplier les entretiens et toujours découvrir de nouveaux profils de spectateurs, ce qui montre a fortiori à quel point le public du théâtre ne forme pas un tout homogène.

Chapitre 1
LE THEATRE, SORTIE D'EXCEPTION

1/ La sélection sociale des pratiquants

Le théâtre est une pratique socialement sélective. La politique de démocratisation culturelle, la décentralisation théâtrale, ou les offres attractives en direction des jeunes publics, n'y ont rien changé : seulement 58% des français y sont allés au moins une fois dans leur vie (contre 95% pour le cinéma) et ils ne sont que 19% à avoir assisté à un spectacle professionnel au cours des douze derniers mois précédant l'enquête Pratiques Culturelles des Français de 2008 (contre 57% pour le cinéma). Certes, on pourra objecter que d'autres sorties culturelles sont encore plus sélectives - les concerts, l'opéra, les spectacles de danse-, et que la fréquentation du théâtre a légèrement augmenté au cours de la dernière décennie –passant de 16 à 19% de la population. Mais cela ne peut occulter le fait que le cirque ou les spectacles de rue sont devenus, à l'échelle d'une vie comme à celle de la dernière année, des pratiques bien plus populaires que ne l'est le théâtre professionnel²⁰.

11 Publics et non publics

Comme le montre le tableau 1, la fréquentation du théâtre est affectée par un ensemble de variables socio-démographiques. Outre le fait d'être positivement corrélée au niveau de diplôme comme toutes les pratiques de la culture cultivée, elle est aussi affectée par l'âge, le lieu de résidence et la situation familiale. On peut distinguer quatre groupes sur ce tableau :

Le premier groupe, 42% de l'ensemble des Français de 15 ans et plus, est constitué de ceux qui ne sont jamais allés au théâtre de leur vie. On y note une forte surreprésentation des individus sans diplôme ou n'ayant que le CAP/BEP.

Le deuxième groupe, 39% de l'ensemble, est composé de ceux qui sont déjà allés au théâtre dans leur vie, mais pas au cours des douze derniers mois : les plus de 65 ans et les retraités y sont surreprésentés.

Le troisième groupe, 13% de l'ensemble, est composé de ceux qui y sont allés une ou deux fois au cours des douze derniers mois : il est marqué par une surreprésentation de diplômés ayant au moins le bac, de cadres, d'élèves et étudiants, de célibataires.

Enfin, ceux qui y sont allés 3 fois et plus (6%), forment un groupe sensible aux mêmes variables socioculturelles que le précédent, avec, en plus, un fort effet d'une résidence à Paris intra muros.

²⁰ Voir Michel Guy *Avant-garde, Cirque ! Les arts de la piste en révolution*. Paris, Éditions Autrement, 2001. Elena Dapporto et Dominique Sagot Duvaurox, *Les arts de la rue. Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*. Paris, La Documentation Française, 2000.

Pour le dire autrement, il y a une première barrière, le niveau de diplôme et la CSP, qui trace la frontière entre ceux qui ont un contact, fût-il minime, avec le théâtre et ceux qui n'en ont jamais eu. Puis une seconde, l'âge, qui rend la sortie plus rare et plus difficile après 65 ans. Enfin, c'est le fait de vivre à Paris intra muros qui favorise grandement les chances de devenir un pratiquant assidu. Toutefois, comme le rappelle Bernard Lahire, « les pratiques culturelles les plus légitimes s'avèrent toujours sensibles aux différences sociales mais (qu') elles concernent toujours une minorité de pratiquants y compris au sein des groupes scolairement et socialement les mieux dotés » (Lahire 2004 :138).²¹ Il ne suffit en effet pas d'être diplômé du supérieur ou cadre pour aller au théâtre : 48% des détenteurs du baccalauréat et 44% des cadres ou professions intellectuelles n'y sont pas allés durant les douze derniers mois.

Tableau 1 : Fréquentation du théâtre selon le sexe, l'âge, le niveau de diplôme, la CSP et le lieu de résidence (en pourcentages)

	Jamais allé de sa vie	Pas depuis 12 mois	1 ou 2 fois depuis 12 mois	3 fois et plus depuis 12 mois
Ensemble	42%	39%	13%	6%
SEXE				
Homme	43	39	13	5
Femme	42	39	13	6
AGES				
15-17	45	25	21	8
18-24	36	36	20	8
25-34	46	37	11	7
35-49	49	36	11	4
50-64	42	36	14	7
65 et +	33	53	10	4
DIPLOME				
Aucun	63	30	5	2
CEP	43	46	9	2

²¹ Lahire B., 2004. - *La culture des individus, dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte. C'est ce que Philippe Cibois décrit comme un « effet de distinction ». PH. Cibois, « les pièges de l'analyse des correspondances », *Histoire et mesure*, 1997, XII-3/4, cité par Lahire 2004 page 134

CAP/BEP	48	35	13	4
Bac et +	21	46	20	12
CSP CHEF FAMILLE				
Agriculteurs	47	43	7	3
Artisans commerçants	44	36	19	2
Cadres et prof intell sup	14	43	26	17
Professions intermédiaires	34	42	16	8
Employés	51	35	10	3
Ouvriers	63	28	8	2
Retraités	37	47	11	5
Eleves, étudiants	19	43	21	16
Autres inactifs	61	32	5	2
LIEU DE RÉSIDENCE				
Communes rurales	47	40	11	3
Moins de 20.000 H	49	39	9	3
20.000 à 100.000 H	48	34	13	4
Plus de 100.000 H	38	43	13	5
Paris intra muros	22	22	21	35
Reste agglo parisienne	34	39	18	9
Rappel Ensemble	42	39	13	6

Source : enquête PCF 2008

La double question de l'enquête PCF, « y être allé dans sa vie » et « y être allé depuis 12 mois », permet de cerner plus précisément le profil social des individus qui ont maintenu la pratique par rapport à ceux qui l'ont arrêtée -serait ce provisoirement. La modélisation suivante qui mesure l'effet de chaque variable socio-démographique "toutes choses égales par ailleurs », permet de constater qu'être une femme (plutôt qu'un homme), être âgé de 50 à 64 ans (par rapport à 35-49 ans), être cadre (plutôt que profession intermédiaire), être diplômé de l'enseignement supérieur (plutôt que du bac), être dans la tranche de revenu la plus élevée (4^{ème} quartile par rapport au 2^{ème})

et résider dans l'agglomération parisienne, et surtout dans Paris intra-muros, augmentent les chances d'être allé au théâtre au cours des 12 derniers mois.

Inversement, être ouvrier, être titulaire d'un diplôme inférieur au bac, vivre en couple avec des enfants de moins de 18 ans, habiter une petite agglomération de moins de 20000 habitants, avoir des revenus faibles (1^{er} quartile par rapport au 2^{ème}), diminuent les chances d'être allé au théâtre au cours des 12 derniers mois²².

Modélisation 1 – *Modélisation de la probabilité de faire partie du public du théâtre (c'est-à-dire d'y être allé au moins une fois au cours des 12 derniers mois)*

Variables	Modalités	Coefficients estimés	Sign. Pr > Khi 2	Odds ratio
Constante	Situation de référence	-0.9210	0.0004	
<u>Sexe</u>	Homme	réf.	réf.	réf
	Femme	0.1931	0.0337	1.213
<u>Age</u>	15-17 ans	n.s	n.s	n.s
	18-24 ans	n.s	n.s	n.s
	25-34 ans	n.s	n.s	n.s
	35-49 ans	réf.	réf.	réf.
	50-64 ans	0.4447	0.0017	1.560
	65ans et +	n.s	n.s	n.s
<u>PCS</u>	(avec Indépendants	n.s	n.s	n.s
inactifs classés	Cadres et prof. intell. sup.	0.4020	0.0107	1.495
dans leur	Professions intermédiaires	réf	réf	réf
ancienne	Employés	n.s	n.s	n.s
profession)	Ouvriers	-0.7718	<.0001	0.462
	Etudiants, élèves	n.s	n.s	n.s
	Femmes au foyer	n.s	n.s	n.s
	Autres inactifs	n.s	n.s	n.s
<u>Niveau d'instruction</u>	<BAC	-0.3201	0.0293	0.726
	BAC	réf	réf	Réf
	>BAC	0.4658	0.0027	1.593
	Refus, étudiants	n.s	n.s	n.s
<u>Vie familiale</u>	En couple avec enfant -18ans	-0.4658	0.0005	0.628
	En couple sans enfant -18ans	réf	réf	réf
	Elève seul enfant -18 ans	n.s	n.s	n.s
	Célibataire sans enfant	n.s	n.s	n.s

²² Lecture : La 3^{ème} colonne présente les coefficients estimés par le modèle logit. Seul les coefficients significatifs au seuil de 5% sont représentés (n.s. : écart à la situation de référence non significatif au seuil de 5%).

La 4^{ème} colonne, présente la probabilité associée à la statistique du test de Student. Seul les seuils inférieurs à 5% sont représentés.

La 5^{ème} colonne présente les odds ratios (exponentielle des paramètres estimés) qui expriment les rapports des chances. Un odd ratio supérieur à 1, signifie que le paramètre augmente les chances de faire parti du public du théâtre. Inversement, un odd ratio inférieur à 1, signifie que le paramètre diminue les chances de faire partie du public du théâtre.

	Vit chez ses parents	n.s	n.s	n.s	
<u>Taille d'agglomération</u>	Communes rurales	n.s	n.s	n.s	
	Moins de 20 000 hab.	-0.3427	0.0288	0.710	
	20 000 à 100 000 hab.	réf	réf	réf	
	Plus de 100 000 hab.	n.s	n.s	n.s	
	Paris intra-muros	1.2466	<.0001	3.478	
	Reste de l'agglom. parisienne	0.4464	0.0024	1.563	
<u>PCS du chef de famille</u>	Indépendants	n.s	n.s	n.s	
	Cadres et prof. intell. sup.	n.s	n.s	n.s	
	Professions intermédiaires	réf	réf	réf	
	Employés	n.s	n.s	n.s	
	Ouvriers	n.s	n.s	n.s	
	Etudiants, élèves	n.s	n.s	n.s	
	Femmes au foyer	n.s	n.s	n.s	
	Autres inactifs	-1.0693	0.0009	0.343	
	<u>Revenu du foyer par unité de consommation</u>	refus ou nsp	n.s	n.s	n.s
		tranche 1	-0.5559	0.0005	0.574
tranche 2		réf	réf	réf	
tranche 3		n.s	n.s	n.s	
tranche 4		0.2619	0.0415	1.299	
<u>PCS du père</u> (quand l'individu avait 15 ans)	Agriculteurs	n.s	n.s	n.s	
	Artisans, commerçants	n.s	n.s	n.s	
	Chef d'entrep - Cadre	n.s	n.s	n.s	
	Professions intermédiaires	réf	réf	réf	
	Employés	-0.6214	0.0017	0.537	
	Ouvriers	-0.5891	<.0001	0.555	
	Père décédé ou inconnu	-0.3688	0.0423	0.692	
	Inactif	n.s	n.s	n.s	
	NSP	-0.8524	0.0272	0.426	

12 « Anciens » spectateurs et spectateurs « actifs »

De manière générale, les spectateurs « actifs » –ceux qui sont allés au théâtre durant l'année précédant l'enquête –se caractérisent par une sociabilité plus ouverte sur l'extérieur que les « anciens » spectateurs –qui y sont allés dans leur vie mais pas depuis douze mois. Comme le montre le tableau 2, les anciens spectateurs sont 35% à aller au cinéma contre 60% des spectateurs occasionnels et 71% des spectateurs assidus. Ils vont aussi nettement moins au restaurant ou chez des amis, et, de manière générale, sortent moins, surtout dans le cadre d'une sociabilité amicale. Bref, ceux qui vont au théâtre sont des individus à la recherche d'autres formes de sorties menées en parallèle.

Par ailleurs, spectateurs et anciens spectateurs n'ont pas le même rapport à la culture cultivée. Les anciens spectateurs sont nettement moins nombreux à acheter des livres ou fréquenter les

bibliothèques (tableau 3). Ils sont aussi moins nombreux à écouter de la musique en dehors de la radio, à savoir jouer d'un instrument et surtout à en avoir joué pendant l'année écoulée (tableau 4). Ils ont enfin moins souvent un hobby. Quand on sait qu'en outre ils regardent nettement plus la télévision (tableau 5), la boucle est bouclée : maintenir la fréquentation du théâtre va clairement de pair avec un rapport de proximité à l'ensemble de la culture cultivée. Ce sont des « polyconsommateurs » culturels pour reprendre l'expression de Bruno Maresca (Maresca, 2003)²³

TABLEAU 2 Types de sorties le soir en semaine ou le week-end selon l'intensité de la pratique du théâtre.

	théâtre				Total
	Jamais allé	Pas au cours des 12 derniers mois	1 ou 2 fois	3 fois et plus	
Aller au cinéma	25%	35%	60%	71%	36%
Aller au spectacle	8%	18%	47%	69%	20%
Aller chez des parents	41%	42%	50%	46%	43%
Aller chez des amis	58%	62%	79%	82%	64%
Aller à une réunion autre que familiale ou amicale	15%	26%	32%	30%	22%
Aller au restaurant	41%	53%	69%	78%	51%
Aller vous promener, retrouver des amis dans la rue, au café...	29%	34%	44%	56%	35%
Aucune de ces sorties	22%	18%	5%	3%	17%

Source : enquête PCF 2008

TABLEAU 3 Rapport à la lecture par intensité de fréquentation du théâtre. En %

	théâtre				Total
	Jamais allé	Pas au cours des 12 derniers mois	1 ou 2 fois	3 fois et plus	
Ont acheté un livre au cours des 12 DM	42%	61%	79%	91%	57%
Ne fréquentent jamais ou presque jamais les bibliothèques	82%	72%	54%	41%	72%

²³ Maresca B., 2003. -« L'intensité de la consommation culturelle, signe d'urbanité », in O. Donnat (dir), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris, La Documentation française.

Source : enquête PCF 2008

TABLEAU 4 Ecoute musicale hors radio au cours des 12 derniers mois par intensité de fréquentation du théâtre.

	théâtre				Total
	Jamais allé	Pas au cours des 12 derniers mois	1 ou 2 fois	3 fois et plus	
N'ont pas écouté de musique en dehors de la radio pendant les 12 derniers mois	24%	19%	8%	4%	19%
Savent jouer d'un instrument de musique	17%	25%	33%	36%	23%
Ont joué d'un instrument les 12 derniers mois	43%	51%	66%	70%	53%
Ont un hobby ou une passion	43%	49%	60%	63%	49%

Source : enquête PCF 2008

TABLEAU 5 Durée d'écoute de la télévision par semaine par intensité de fréquentation du théâtre.
En % Base : personnes déclarant regarder la TV

	théâtre				Total
	Jamais allé	Pas au cours des 12 derniers mois	1 ou 2 fois	3 fois et plus	
< 10 heures	15%	19%	31%	40%	20%
de 10 à 15 heures	16%	20%	24%	26%	19%
de 15 à 20 heures	17%	18%	16%	13%	17%
de 20 à 30 heures	25%	21%	18%	15%	22%
30 heures et >	26%	21%	11%	7%	21%
Total	100%	100%	100%	100%	100%

Source : enquête PCF 2008

13/ Spectateurs occasionnels et spectateurs assidus

Les assidus du théâtre, comme l'ont montré toutes les enquêtes qui ont pris en compte un critère d'intensité de la pratique (Beaudouin et Maresca 1997, Djakouane 2007, Ethis 2008), sont, pour les théâtres, beaucoup plus que des spectateurs simplement plus pratiquants que d'autres²⁴. Ils ont une relation à l'information sur les pièces ou sur les salles bien plus importante, un rapport à la conversion au théâtre de leur entourage moins frileux, une culture théâtrale qui les pousse à tenter des innovations, et des accompagnements de sorties différents. Dans l'échantillon PCF 2008 ces assidus représentent environ 300 personnes, et parmi elles, 145 seulement vont au théâtre plus de 5 fois par an. Dans l'enquête qualitative, nous avons rencontré des hyper assidus, dont certains sortent au théâtre une centaine de fois par an ! C'est un biais d'enquête, mais un de ces biais qui permet de comprendre l'importance d'individus passionnés pour le développement social d'une pratique. Les grands lecteurs de littérature jouent sans doute le même rôle.

Qui sont les assidus de l'enquête PCF ? La modélisation qui suit cherche à identifier la probabilité d'être un assidu, c'est-à-dire d'être sorti au moins 3 fois au théâtre au cours des 12 derniers mois, à partir des variables sociodémographiques présentées dans le tableau 1 et déjà utilisées pour modéliser la probabilité de faire partie du public du théâtre.

Lorsqu'on observe uniquement le public du théâtre, on constate que toutes choses égales par ailleurs, être une femme (plutôt qu'un homme) et surtout résider dans Paris intra-muros augmentent les chances d'être un assidu du théâtre. Inversement, être employé ou ouvrier (plutôt que profession intermédiaire) et vivre en couple avec des enfants de moins de 18 ans (plutôt qu'en couple sans enfants de moins de 18 ans) diminuent les chances d'être un assidu.

« L'exception parisienne » a été notée par de nombreux auteurs (Maresca 2003, Menger 2009)²⁵. Maresca l'attribue à un effet de diversité de l'offre culturelle qui n'a pas d'équivalent même dans

²⁴ Beaudouin V., Maresca B., 1997. - *Les publics de la Comédie Française*, Paris, La Documentation Française/DEP. Djakouane A., 2007 - *Les carrières de spectateurs. Vers une sociologie des formes de prescription théâtrale*, Doctorat de sociologie sous la direction d'Emmanuel Pedler, EHESS. Ethis E., Fabiani J-L., Malinas D., 2008. - *Avignon ou le public participant*, Montpellier L'entretemps.

²⁵ Maresca op cité ; Menger P-M., 2009. - *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Seuil/Gallimard.

d'autres grandes villes. La variété de la programmation des films de cinéma à Paris, par exemple, « explique que le simple fait d'habiter la capitale fait passer le nombre moyen de sorties au cinéma de sept à onze par an » (Maresca, 2003 : 142) C'est donc à Paris que se recrutent les assidus du cinéma. Il en va de même pour le théâtre même si, bien sûr, la pratique est moins répandue : le public du théâtre parisien pratique en moyenne deux sorties de plus par an rapporte Maresca. On voit d'ailleurs sur la modélisation que c'est la variable qui influe le plus sur la probabilité d'être un spectateur assidu.

Modélisation 2 – Population du public du théâtre. Modélisation de la probabilité d'être un assidu, c'est-à-dire d'y être allé au moins trois fois au cours des 12 derniers mois, versus y être allé une ou deux fois.

Variables	Modalités	Coefficients estimés	Sign. Pr > Khi 2	Odds ratio
Constante	Situation de référence	-1.0902	0.0003	
<u>Sexe</u>	Homme	réf.	réf.	réf
	Femme	0.4540	0.0052	1.575
<u>PCS</u>	(avec Indépendants	n.s	n.s	n.s
inactifs classés	Cadres et prof. intell. sup.	n.s	n.s	n.s
dans leur	Professions intermédiaires	réf	réf	réf
ancienne profession)	Employés	-0.9592	0.0006	0.383
	Ouvriers	-0.9063	0.0274	0.404
	Etudiants, élèves	n.s	n.s	n.s
	Femmes au foyer	n.s	n.s	n.s
	Autres inactifs	n.s	n.s	n.s
<u>Vie familiale</u>	En couple avec enfant -18ans	-0.6670	0.0031	0.513
	En couple sans enfant de -18ans	réf	réf	réf
		n.s	n.s	n.s
	Elève seul enfant -18 ans	n.s	n.s	n.s
	Célibataire sans enfant	n.s	n.s	n.s
	Vit chez ses parents			
<u>Taille d'agglomération</u>	Communes rurales	n.s	n.s	n.s
	Moins de 20 000 hab.	n.s	n.s	n.s
	20 000 à 100 000 hab.	réf	réf	réf
	Plus de 100 000 hab.	n.s	n.s	n.s
	Paris intra-muros	1.2856	<.0001	3.617
	Reste de l'agglom. parisienne	n.s	n.s	n.s

En gras, la modalité de référence²⁶.

²⁶ La 3^{ème} colonne présente les coefficients estimés par le modèle logit. Les variables non significatives au seuil de 5% ont été retirées du modèles et les coefficients ont été recalculés. Seul les coefficients significatifs au seuil de 5% sont représentés (n.s. : écart à la situation de référence non significatif au seuil de 5%).

La 4^{ème} colonne, présente la probabilité associée à la statistique du test de Student. Seul les seuils inférieurs à 5% sont représentés.

Un éclectisme de façade

L'assidu typique est une femme, parisienne, diplômée, qui n'a pas encore d'enfants ou a fini de les élever. On va maintenant analyser le profil culturel des spectateurs assidus, en travaillant uniquement sur les données où ils se différencient des spectateurs occasionnels de façon contrastée, c'est-à-dire en témoignant de goûts ou de pratiques qui leur sont spécifiques.

A première vue, c'est l'éclectisme qui frappe chez ces spectateurs assidus : que ce soit en matière de cinéma, de lecture, ou d'activités culturelles, les assidus, qui sont par définition des individus dont le lien à la culture cultivée est fort, fréquentent très volontiers des contenus culturels a priori aux antipodes de celle-ci. Ils seraient une illustration parfaite de ce que Bernard Lahire a décrit comme le profil culturel dissonant des classes supérieures : « protégés des effets stigmatisants du jugement culturel négatif par leur statut social prestigieux, leur capital économique et parfois leur grand capital scolaire, les membres des classes supérieures peuvent s'accorder à l'occasion ou plus régulièrement, quelques licences (en sachant qu'il ne s'agit bien que de cela) avec la certitude de ne pas déchoir, à leurs yeux comme à ceux d'autrui, dans l'ordre de la reconnaissance symbolique » (Lahire, 2004 : p.262)

A cet égard, les tableaux 6 à 9, fondés sur les réponses à des listes de noms fournies par l'enquêteur, montrent deux choses intéressantes :

- *l'éclectisme littéraire est plus grand que l'éclectisme cinématographique*. Les spectateurs assidus ont systématiquement lu plus d'auteurs différents que les spectateurs occasionnels (tableau 6), y compris Dan Brown (43% contre 35%), Marc Levy (39% contre 27%), Stephen King (45% contre 32%) ou Goscinnny (59% contre 47%)... En revanche, ils ont été nettement moins nombreux que les occasionnels à aller voir les films les plus bas dans la hiérarchie culturelle comme *Camping* ou *Brice de Nice*, comme, à l'inverse, bien plus nombreux que ces derniers à avoir vu des films d'auteur comme *La vie des autres* ou *Le secret de Brokeback Mountain* (tab 7). On peut émettre plusieurs hypothèses à propos de ce constat. La première est que l'on s'autorise sans doute plus facilement des lectures « non conformes » que des films « bas de gamme » : la lecture en tant que pratique jouit d'un statut culturel plus élevé, et les grands lecteurs de livre

La 5^{ème} colonne présente les odds ratios (exponentielle des paramètres estimés) qui expriment les rapports des chances. Un odd ratio supérieur à 1, signifie que le paramètre augmente les chances de faire parti du public assidu du théâtre. Inversement, un odd ratio inférieur à 1, signifie que le paramètre diminue les chances de faire partie du public assidu du théâtre.

ont en général une gamme de lecture très large pour assouvir leur passion. L'enquête de Collovald et Neveu sur les lecteurs de romans policiers va dans ce sens en montrant un rapport totalement décomplexé à l'égard du polar dans les catégories supérieures (Collovald et Neveu 2004)²⁷. Les cadres, par exemple, sont la catégorie sociale qui lit le plus souvent des romans autres que policiers, mais aussi celle, avec les étudiants, qui lit le plus souvent des romans policiers. Mais ce n'est pas celle qui *préfère* lire des romans policiers (Collovald et Neveu 2004 : 336). On peut aussi penser, si l'on raisonne en termes de « culture en actes » comme le propose Eric Darras, que la sortie au cinéma est plus « compromettante » que la lecture d'un livre (Darras 2003²⁸). On lit chez soi, souvent à l'abri des regards extérieurs, en ayant la possibilité d'emprunter le livre gratuitement. Au cinéma, il faut payer sa place, pour une séance précise, et faire la queue avec d'autres personnes que l'on côtoie ensuite dans la salle. Bref, il est sans doute plus difficile de faire partie du public de *Brice de Nice* que du lectorat de Stephen King.

TABLEAU 6 Auteurs déjà lus (multi réponses sur liste proposée par enquêteur) par intensité de fréquentation du théâtre. En %

	Spectateurs occasionnels	Spectateurs assidus	Ensemble PCF >15 ans
1/ JK Rowling (Harry Potter)	29%	30%	16%
2 / Dan Brown (Da Vinci code)	35%	43%	19%
3 / Marc Levy	27%	39%	17%
4 / Michel Houellebecq	15%	26%	7%
5 / Danielle Steel	16%	16%	13%
6 / Amelie Nothomb	24%	42%	11%
7 / Mary Higgins Clark	38%	41%	25%
8 / Bernard Werber	20%	36%	11%
9 / Fred Vargas	12%	21%	6%
10 / Jean d'Ormesson	21%	28%	12%
11 / Stephen King	32%	45%	23%
12 / Zep (Titeuf)	29%	34%	19%
13 / Goscinny (Astérix)	47%	59%	32%
14 / aucun de ces auteurs, mais les connaît de nom	7%	5%	9%
15 / ne connaît aucun nom	2%		3%

²⁷ Annie Collovald, Erik Neveu, *Lire le noir*, Paris, BPI 2004

²⁸ Darras E., « Les limites de la distance. Remarques sur l'appropriation des produits culturels » in Donnat O. dir. *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris la Documentation française, 2003

Source : enquête PCF 2008

TABLEAU 7 Films de cinéma vus (multi réponses sur liste proposée par enquêteur) par intensité de fréquentation du théâtre.

	Spectateurs occasionnels	Spectateurs assidus	Ensemble PCF >15 ans
1 / Les bronzés	89%	86%	88%
2 / Pirates des Caraïbes	62%	62%	55%
3 / Camping	62%	54%	54%
4 / Star Wars (La guerre des étoiles)	57%	62%	49%
5 / Brice de Nice	53%	45%	45%
6 / Shrek	64%	62%	54%
7 / Matrix	51%	54%	45%
8 / Le Titanic	88%	86%	85%
9 / Le seigneur des anneaux	67%	65%	58%
10 / Astérix et Obélix	73%	72%	68%
11 / Les visiteurs	86%	88%	82%
12 / La vie des autres	30%	46%	18%
13 / Le secret de Brokeback Mountain	20%	32%	13%
14 / n'a vu aucun de ces films	0%	0%	2%
15 / ne connaît aucun de ces films	0%	1%	1%

Source : enquête PCF 2008

- *L'éclectisme des connaissances (auteurs lus, films vus) est en profond décalage avec l'éclectisme des goûts (auteurs ou films particulièrement aimés)* C'est sans doute là un point qui a été trop peu souligné par les travaux sur l'éclectisme, où ce qui est en général mesuré est le fait de pratiquer et non d'apprécier (Lahire 2004, Peterson 1992). On prend sans doute trop souvent pour acquis que le fait de lire tel ou tel genre de livres ou d'écouter tel ou tel genre de musique manifeste un intérêt prononcé pour ce type de contenus.

En effet, comme le montrent les tableaux 8 et 9, qui reprennent les listes fournies pour mesurer les consommations, les spectateurs assidus qui se situaient à un très haut niveau d'ouverture pour les pratiques se révèlent nettement moins éclectiques dès lors qu'il s'agit des goûts. 58% ont lu Stephen King mais ils ne sont que 8% à aimer particulièrement cet auteur, 86% ont vu *Les bronzés* mais

seulement 15% ont aimé le film... Ce décalage pose question, au delà du probable effet d'enquête : il est plus facile de dire avoir lu quelque chose que l'on sait peu légitime que de dire l'avoir aimé. Mais il tend à indiquer aussi qu'il y a un certain nombre de consommations culturelles qui se font sans espoir de gratifications personnelles sur le plan culturel. Ce peut être un effet d'entraînement de l'entourage : le conjoint, les enfants, des amis qui font circuler un livre ou proposent une sortie au cinéma. Ou un effet médiatique : tous les auteurs et les films de ces deux listes ont connu suffisamment de succès pour avoir fait l'objet d'émissions de radio/télévision et d'articles de presse : il peut y avoir alors un mouvement de curiosité, une manière de se tenir au courant de l'actualité culturelle. On aurait en quelque sorte un effet d'agenda pour les produits culturels à succès. C'est d'ailleurs une hypothèse que plusieurs sociologues américains ont développée, à commencer par Paul Di Maggio qui lie très intimement les pratiques culturelles aux réseaux de sociabilité : plus le réseau social d'un individu est fourni, plus ce dernier doit élargir la gamme de ses répertoires culturels pour pouvoir faire face à une grande diversité de situations interactionnelles qui lui demandent de passer d'un registre culturel à un autre.. Si l'on suit cette hypothèse, les spectateurs assidus de théâtre seraient donc dans un devoir de sociabilité lorsqu'ils lisent des auteurs ou vont voir des films qu'ils n'aiment pas.

TABLEAU 8 Auteurs particulièrement aimés par intensité de fréquentation du théâtre

	Spectateurs occasionnels	Spectateurs assidus	Ensemble PCF >15 ans
1/ JK Rowling (Harry Potter)	12%	10%	7%
2 / Dan Brown (Da Vinci code)	9%	11%	6%
3 / Marc Levy	11%	12%	7%
4 / Michel Houellebecq	2%	5%	1%
5 / Danielle Steel	4%	3%	4%
6 / Amelie Nothomb	8%	17%	4%
7 / Mary Higgins Clark	13%	11%	9%
8 / Bernard Werber	7%	13%	4%
9 / Fred Vargas	5%	9%	2%
10 / Jean d'Ormesson	9%	13%	5%
11 / Stephen King	9%	8%	8%
12 / Zep (Titeuf)	4%	5%	4%

13 / Goscinny (Astérix)	13%	10%	10%
14 / aucun de ces auteurs,	10%	15%	8%

Source : enquête PCF 2008

TABLEAU 9 Films particulièrement aimés (multi réponses sur liste proposée par enquêteur) par intensité de fréquentation du théâtre

	Spectateurs occasionnels	Spectateurs assidus	Ensemble PCF >15 ans
1 / Les bronzés	26%	15%	31%
2 / Pirates des Caraïbes	18%	15%	17%
3 / Camping	13%	7%	14%
4 / Star Wars (La guerre des étoiles)	21%	12%	14%
5 / Brice de Nice	5%	2%	6%
6 / Shrek	12%	18%	12%
7 / Matrix	16%	9%	11%
8 / Le Titanic	29%	23%	36%
9 / Le seigneur des anneaux	27%	26%	22%
10 / Astérix et Obélix	11%	6%	12%
11 / Les visiteurs	14%	12%	18%
12 / La vie des autres	10%	27%	5%
13 / Le secret de Brokeback Mountain	8%	18%	4%
14 / n'a vu aucun de ces films	8%	11%	7%

Non sign : 2. Source : enquête PCF 2008

Les listes précédentes permettaient de mesurer le rapport à des produits relativement commerciaux et tous récents. Quand on raisonne en termes de genres littéraires ou cinématographiques, les oppositions sont plus tranchées. Les assidus sont de grands lecteurs de livres : on ne compte chez eux que 4% de non lecteurs pour 13% chez les occasionnels et 41% lisent plus de 20 livres par an contre 26% des spectateurs occasionnels. Les genres les plus lus diffèrent, notamment les oeuvres de la littérature classique qui font partie de la catégorie de livres lus le plus souvent de 40% des assidus contre seulement 27% des occasionnels. En même temps, on retrouve ce décalage curieux entre pratiques et goûts. 45% des assidus lisent des romans contemporains mais seulement 27% classent ce genre comme catégorie de livres

préférée ; de même leur familiarité avec la littérature classique n'a pas vraiment l'air de se traduire en plaisir personnel puisque seulement 11% des spectateurs assidus classent ce genre en préféré.

Pour le cinéma, les choses sont plus claires, ce qui rejoint d'ailleurs les observations précédentes sur la moindre tolérance culturelle dans le cas des films. Les occasionnels penchent nettement du côté du cinéma comique et des films d'action, les spectateurs assidus de celui des films d'auteur et des comédies dramatiques (tableau 10).

TABLEAU 10 Parmi cette liste (toutes les modalités ne sont pas présentées dans le tableau), quel est le genre de films que vous préférez regarder, que ce soit chez vous ou au cinéma ? Multi réponses, en pourcentages²⁹.

	Spectateurs occasionnels	Spectateurs assidus	Ensemble PCF >15 ans
Films comiques	43%	34%	44%
Films d'action	27%	17%	31%
Comédies dramatiques	11%	23%	8%
Films d'auteur	11%	26%	6%

Source : enquête PCF 2008

Enfin, les différences entre les activités pratiquées au cours de la vie et celles qui l'ont été au cours des douze derniers mois (tableaux 11 et 12) permettent de relativiser l'importance des incursions sur le terrain de la culture populaire. Cette liste recense des activités très légitimes comme les visites d'expositions ou l'assistance à des spectacles de danse, et d'autres, qui le sont au contraire très peu, comme la fréquentation des bals publics, des discothèques ou des spectacles de music hall... Là encore, le décalage entre ce que les spectateurs de théâtre assidus ont essayé au cours de leur vie (ils ont presque toujours essayé plus de choses que les occasionnels) et les activités qu'ils ont pratiquées au cours des douze derniers mois est sensible. Tout se passe comme s'ils avaient exploré toutes sortes d'univers de sorties, mais que leur quotidien restait finalement marqué par des pratiques culturelles légitimes « classiques », musées, expositions, concerts... Ce sont ces pratiques-là qui les différencient le plus fortement des occasionnels. C'est très net lorsqu'on mesure la fréquence des visites d'expositions temporaires (tableau 13).

TABLEAU 11 Activités pratiquées au moins une fois au cours de la vie selon intensité fréquentation théâtre.

²⁹ La liste initiale comprenait beaucoup d'autres genres cinématographiques, nous n'avons retenu ici que les quatre genres où les oppositions étaient les plus tranchées.

	Spectateurs occasionnels	Spectateurs assidus	Ensemble PCF >15 ans
Aller à un spectacle de danses folkloriques	52%	65%	42%
Aller à un spectacle de danse classique ou moderne	52%	74%	32%
Aller au cirque	84%	88%	78%
Assister à un spectacle de rue	74%	83%	62%
Aller à une rave party	5%	12%	5%
Participer à une soirée karaoke	44%	46%	35%
Aller danser dans un bal public	65%	75%	68%
Aller danser dans une discothèque	73%	80%	66%
Aller à un spectacle d'amateurs	69%	81%	46%
Aller à un spectacle de music hall ou de variétés	56%	63%	39%
Aller à un spectacle d'opéra ou opérette	38%	61%	23%
Aller à un concert de rock	42%	54%	29%
Aller à un concert de jazz	36%	55%	19%
Aller à un concert de musique classique	41%	63%	24%
Voir une expo temporaire de peinture ou sculpture	74%	90%	52%
Voir une exposition de photographies	57%	78%	36%
Aller dans une galerie d'art	61%	82%	39%

Source : enquête PCF 2008

TABLEAU 12 Activités pratiquées au moins une fois au cours des 12 derniers mois selon intensité fréquentation théâtre.

	Spectateurs occasionnels	Spectateurs assidus	Ensemble PCF >15 ans
Aller à un spectacle de danses folkloriques	15%	19%	10%
Aller à un spectacle de danse classique ou moderne	19%	37%	8%
Aller au cirque	23%	27%	14%
Assister à un spectacle de rue	53%	57%	34%
Aller à une rave party	2%	4%	1%
Participer à une soirée karaoke	20%	13%	12%

Aller danser dans un bal public	26%	28%	20%
Aller danser dans une discothèque	31%	38%	24%
Aller à un spectacle d'amateurs	43%	57%	21%
Aller à un spectacle de music hall ou variétés	26%	31%	11%
Aller à un spectacle d'opéra ou opérette	9%	28%	4%
Aller à un concert de rock	18%	29%	10%
Aller à un concert de jazz	15%	31%	6%
Aller à un concert de musique classique	17%	37%	7%
Voir une expo temporaire de peinture ou sculpture	49%	71%	24%
Voir une exposition de photographies	30%	53%	15%
Aller dans une galerie d'art	32%	52%	15%

Source : enquête PCF 2008

TABLEAU 13 Fréquence des visites d'expositions temporaires selon l'intensité de la fréquentation du théâtre

	Spectateurs occasionnels	Spectateurs assidus
Expo peinture > à 3 fois depuis un an	15%	37%
Expo photo > à 3 fois depuis un an	4%	13%
Galerie d'art > à 3 fois depuis un an	11%	25%

Source : enquête PCF 2008

Du côté des médias domestiques : des profils très distinctifs

Le rapport aux médias corrige aussi nettement à la baisse l'impression d'éclectisme que peuvent dégager les spectateurs assidus. Grands lecteurs de livres, comme on l'a vu, ils sont de petits consommateurs de télévision : 10% ne la regardent jamais (contre 2% des occasionnels), 65% la regardent tous les jours contre 80% des occasionnels. Ils la regardent aussi plus souvent seuls (45% contre 37% des occasionnels).

Mais leur véritable spécificité vient de leurs choix de programmes. C'est chez eux que se recrutent les opposants à TF1 et les partisans d'Arte, deux chaînes pour lesquelles ils s'écartent très largement non

seulement de la moyenne mais aussi des pourcentages des spectateurs occasionnels.³⁰ On retrouve le même contraste avec leur rejet de certaines émissions comme « Qui veut gagner des millions », « Le plus grand cabaret du monde », « Les enfants de la télé » « La nouvelle star », ou « Stade 2 » émissions que les spectateurs occasionnels regardent beaucoup plus volontiers qu’eux (respectivement 40% contre 24%, 38% contre 28%, 32% contre 21%, 24% contre 14%, et 29% contre 17%). Ces écarts sont d’autant plus intéressants qu’ils ne se retrouvent pas dans les mêmes proportions pour des émissions de télé réalité comme *Koh Lanta* ou *Super Nanny*, ni d’ailleurs pour les séries qu’ils sont presque aussi nombreux que les autres à suivre ou à avoir suivi (72% contre 76% dans l’ensemble). Bref, ce qu’ils rejettent ce sont les magazines sur le sport, les jeux qui ne sont pas fondés sur de véritables connaissances (ils regardent plus volontiers *Les Chiffres et des Lettres*), et les variétés –qu’ils sont aussi très peu nombreux à citer comme genre musical préféré, 10% contre 22% pour l’ensemble.. Le sort particulier réservé aux deux émissions de télé réalité figurant sur la liste s’explique sans doute par l’effet de curiosité suscité par les nombreuses campagnes de presse sur ces deux émissions. Le cas des séries, comme le montrent plusieurs travaux récents (Donnat et Pasquier 2011), est plutôt un effet de l’offre avec la programmation en prime time sur les chaînes hertziennes depuis quelques années de séries américaines très innovantes qui ont su conquérir un public diplômé habituellement peu friand de télévision³¹.

On retrouve le même clivage avec la lecture de la presse quotidienne comme le montre l’inversion des préférences pour les quotidiens nationaux ou régionaux du tableau 14. Le détail par titres indique que les préférences des assidus vont au Monde (21% le lisent au moins une fois par semaine) et à Libération (16%).

TABLEAU 14 Type de quotidien lu par intensité fréquentation du théâtre.
Base : lecteurs de quotidiens payants au moins une fois par semaine

	Spectateurs occasionnels	Spectateurs assidus	Ensemble PCF > 15 ans
QUOTIDIENS NATIONAUX	27%	42%	19%
QUOTIDIENS REGIONAUX	52%	31%	58%

Source : enquête PCF 2008

³⁰ TF1, « chaîne regardée le plus souvent » par 31% des français, est « regardée le plus souvent » par 23% des spectateurs de théâtre occasionnels, et 13% des assidus. Arte comme chaîne regardée le plus souvent, moyenne des français: 4%, spectateurs occasionnels : 7%, assidus : 15%.

³¹ Olivier Donnat, Dominique Pasquier, « Une sériophilie à la française » *Réseaux*, 2011, 29, 165

Finalement, le rapport aux activités culturelles de ces spectateurs assidus posent beaucoup de questions auxquelles il est difficile de répondre. C'est une culture hybride avec un solide fonds de produits culturels « cultivés », notamment du côté du spectacle vivant, des arts plastiques et de la lecture, mêlée de quelques produits populaires, -souvent des succès commerciaux relayés par les médias- et d'incursions « canailles » dans les festivités populaires: bals publics, parcs d'attraction, fêtes foraines... Faut-il suivre Bourdieu lorsqu'il écrit que « c'est la manière de consommer qui crée en tant que tel l'objet de la consommation, et la délectation au second degré transforme les biens « vulgaires », livrés à la consommation commune (...) en œuvres de culture distinguée et distinctives » ? (Bourdieu 1979 : 321).³² Certaines données citées ici laisseraient plutôt penser que ces produits culturels populaires occupent une place très marginale dans des portefeuilles de goût où la distinction passe par bien d'autres pratiques qui sont elles effectivement très distinctives. Après tout, ces expériences « canailles » ont été tentées mais elles ne semblent pas être renouvelées très souvent, les best sellers littéraires ou cinématographiques ont été consommés sans y prendre grand plaisir et en matière de médias la sélection est très typée –et donc très atypique socialement.

La plupart des travaux quantitatifs sur l'éclectisme dans les classes supérieures reposent sur l'analyse des goûts musicaux que ce soit en France (Coulangeon, Glevarec, Donnat) ou ailleurs (Peterson)³³. Nous manquons de travaux qui se penchent sur la même question pour la lecture, le cinéma, les sorties culturelles ou les médias domestiques. L'éclectisme musical a-t-il la même valence sociale que l'éclectisme littéraire ? A quel type de films ou d'émissions de télévision s'arrête le désir de découverte de la culture audiovisuelle commerciale par les individus cultivés ? Omar Lizardo qui est un des seuls chercheurs à s'être penché sur la question des limites du modèle de l'omnivorousness montre que de façon générale, le modèle élaboré par Peterson fonctionne nettement moins bien pour la télévision que pour la musique. De plus, la France apparaît même comme un pays où les individus ayant un profil culturel *highbrow* témoignent d'une particulièrement faible ouverture aux programmes de télévision populaires³⁴.

³² Bourdieu P., 1979. – *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Editions de Minuit

³³ Philippe Coulangeon « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question ». *Revue française de Sociologie*, 2003, 44, 1, pp. 3-33.. Glevarec Hervé, Pinet Michel, « La "tablature" des goûts musicaux : un modèle de structuration des préférences et des jugements », *Revue française de sociologie*, 2009, vol. 50, n° 3, pp. 599-640. Olivier Donnat, *De l'exclusion à l'éclectisme. Les français face à la culture*, Paris La Découverte, 1994. Peterson, opus cité

³⁴ Omar Lizardo, Sara Skiles « Highbrow omnivorousness on the small screen ? Cultural industry systems and patterns of cultural choice in Europe » *Poetics*, 2009, 37, 1-23

Il y aurait aussi certainement des notions à travailler plus finement. Quelle part de concession à l'entourage, et surtout aux enfants, entre-t-il dans la participation aux festivités « populaires » ? Des activités culturelles a priori contraires au profil social d'un individu sont-elles vécues par celui-ci sur le mode de la dérision, du rejet, du dégoût ou d'un certain plaisir ? Il faudrait des protocoles d'investigation qualitatifs pour répondre à ces questions, car les réponses tranchées que suppose un questionnaire –genre préféré, auteur aimé particulièrement, etc.–, conviennent mal à l'examen des circonstances individuelles.

2 Les freins à la pratique

21 La difficile organisation de la sortie

La plupart des pratiques culturelles peuvent aujourd'hui se dérouler chez soi et s'adapter au rythme de chacun. Cela a toujours été le cas du livre, mais les formats poche et le développement des bibliothèques de prêt en ont fait une pratique particulièrement peu onéreuse. La musique qu'il fallait aller écouter en concert il y a un peu plus d'un siècle, est désormais, dans une écrasante majorité des cas, écoutée sur des appareils individuels. A la « discomorphose » décrite par Antoine Hennion a succédé la « numérimorphose » analysée par Fabien Granjon.³⁵ Cette dernière mutation a d'ailleurs signifié pour une partie des amateurs, ceux qui téléchargent illégalement, une complète gratuité d'accès aux oeuvres. Le cinéma, qui se pratique toujours en salle, a vu ses productions passer de plus en plus par d'autres modes de diffusion : la télévision, les cassettes vidéo, les DVD, et aujourd'hui le téléchargement. Il y a en fait peu d'activités culturelles qui échappent à ce recentrement domestique. Le rôle de la télévision a été majeur dans ce processus : non seulement elle a occasionné un repli sur le foyer et diminué le rôle des lieux de rencontre publics comme les bals ou les cafés, mais elle a aussi concurrencé par ses retransmissions le rapport au spectacle sportif ou aux chansonniers. Internet a considérablement accentué le processus en rendant les horaires de consommation parfaitement souples. On consomme moins en direct. On consomme moins tous ensemble.

³⁵ Hennion A., Maisonneuve S., Gomart E., 2000. - *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation Française. Clement Combes, Fabien Granjon *La numérimorphose des pratiques de consommation musicale Le cas de jeunes amateurs*, *Réseaux*, 2007, n°145/146, pp 291-334

Le théâtre –comme le musée, mais pour d’autres raisons- a échappé à ce processus. Certes, il y a des retransmissions de pièces de théâtre à la télévision, et certaines sont même diffusées en DVD, mais elles ne se sont pas substituées à la sortie en salle. Pourtant la sortie au théâtre est particulièrement difficile à organiser : il faut choisir une pièce –ce qui n’a rien de simple- et choisir une date –souvent longtemps avant. Il faut réserver des places –en se méfiant des mauvais placements-, et les payer – la question du prix se pose plus pour le théâtre privé que public, mais elle se pose souvent. Il faut enfin se déplacer et arriver à l’heure, souvent en sortant directement de son travail. Dans le fond aller au théâtre c’est comme organiser un voyage, c’est en amont que l’organisation est lourde. Et on ne saura si c’est bien qu’une fois qu’on y est.

Tous les interviewés le disent : aller au théâtre demande un effort. Il faut dire que c’est une activité pratiquée très généralement le soir, et souvent en semaine. Il faut donc avoir le courage de ressortir après son travail.

« On se décide à aller à un spectacle, surtout étant donné ce que ça nous coûte, en fatigue, surtout le soir, après avoir bien étudié le pour et le contre ! C'est une préparation, en se disant : « je crois que ça vaut la peine de faire l'effort ». Y'a un effort. Ca m'est déjà arrivé d'être très fatiguée, un soir où je dois y aller, je rentre du boulot et je me dis : « Oh non je ne vais pas aller au théâtre ce soir. » il y a des choses que je rate, parce que, je ne suis pas Stakhanov et donc tant pis, j'ai le billet, je n'y vais pas. Il faut que ce soit du plaisir quand même, c'est pas pour le plaisir de dire : « J'y suis allée, j'ai vu telle chose».. C'est pas mon métier le théâtre, je ne suis pas obligée d'y aller. » (Femme, 60 ans, enseignante, Lille)

Pour ceux qui ont des enfants, les sorties le soir demandent une organisation particulière qui explique le déclin de la pratique entre 25 et 45 ans (« dès que les bébés arrivent, il n’y a plus personne »). La modélisation de la probabilité d’être allé au théâtre au cours des 12 derniers mois montre en que vivre en couple avec des enfants mineurs réduit de 1,6 fois les chances d’être sorti au théâtre par rapport aux couples sans enfants de moins de 18 ans. Sans compter les problèmes de transport de ceux qui habitent loin des théâtres, que ce soit en province (« les copains en province, ils font facilement 60 à 80 bornes pour aller voir un spectacle dans une grande ville, vous vous rendez compte des kilomètres pour aller voir un spectacle ? »), ou en banlieue :

« Le problème du théâtre, c'est que ici, il faut aller sur Paris quoi. C'est beaucoup plus euh, enfin c'est moins pratique quoi. On est en banlieue, on a des enfants, c'est pas

simple...C'est quand même un vrai problème parce que quand on sort le soir, à part le métro qui fonctionne jusqu'à une heure du matin, les transports en commun s'arrêtent souvent à minuit, voir même un peu avant suivant les lignes. Et donc après, c'est difficile pour rentrer et donc il faut qu'on ait une voiture et si on ne connaît pas bien le quartier, c'est plus compliqué... Vous avez la voiture à garer, il faut partir une heure avant, ben Paris c'est très grand il faut trouver une place où se garer donc faut un parking ça vous coûte 6 euros de parking, mais c'est beaucoup plus pénible d'aller au théâtre à Paris, en transport en commun : vous avez passé une mauvaise soirée, vous quittez le théâtre à 11h30 vous arrivez, il est minuit... » (Homme, 77 ans, BP, professeur retraité)

L'abonnement est il un moyen de rendre la sortie moins difficile ? En partie oui : « on se dit que si on ne réserve pas à l'année, on a vite fait d'avoir la flemme, de se prendre un apéro avec des copains et de ne pas ressortir ensuite... Donc c'est un peu pour se donner des repères, on y pense avant, ah chouette ce mois ci il y a tel spectacle tel jour ». On verra que les abonnements pris en groupe ont un pouvoir de contrainte encore plus fort, car il s'agit d'un rendez vous organisé avec des proches. Il reste que la formule de l'abonnement peut être vécue comme très ascétique par rapport aux modalités actuelles de consommation de la culture :

« L'abonnement ça veut dire qu'à la mi septembre, tu dois savoir que le 25 mars, tu iras à 19h30 voir quelque chose... Et les gens ne sont pas du tout dans cette démarche là quoi. On est vachement plus dans la consommation de « tiens, ce soir, j'ai envie de... », Mais je ne vais pas prévoir que dans quatre mois, j'irais voir ça quoi. il y a un effort à faire quoi, c'est une autre démarche. Et ça, effectivement, ce n'est pas du tout, on n'est pas dans cette démarche là en fait. C'est vrai qu'on a tendance à être des consommateurs passifs entre la télé, le cinéma »(couple, 28 ans, elle cadre dans le privé, lui musicien, Quimper)

22 Le problème du prix

Outre ces difficultés, qui touchent l'ensemble des spectateurs, se pose la question du prix des places. Dans le discours commun, le prix est souvent considéré comme un obstacle majeur. Les résultats de l'enquête PCF 2008 montrent effectivement que la proportion de spectateurs du théâtre augmente avec les revenus du foyer. Ainsi, seulement 9% des individus classés dans la tranche inférieure de revenu sont allés au théâtre au cours des 12 derniers mois, contre 32% parmi les individus de la tranche supérieure. Inversement, 59% des individus de la tranche inférieure ne sont jamais allés au théâtre contre seulement 24% des individus de la tranche supérieure. En contrôlant

les effets des autres variables pouvant influencer le fait d'être un spectateur du théâtre (cf modélisation 1), on note que les individus situés dans la tranche inférieure de revenu (tranche 1) ont 1,7 fois moins de chances de faire partie du public du théâtre que les individus situés dans la tranche moyenne inférieure (tranche 2). Inversement, les individus situés dans la tranche supérieure ont 1,3 fois plus de chances de faire partie du public du théâtre.

Mais cette question du prix est complexe car elle joue dans certains cas plus que dans d'autres. Dans *La Distinction*, Pierre Bourdieu prenait en exemple le prix des places de théâtre pour illustrer les tensions entre capital culturel et capital économique dans les classes supérieures : « pour les intellectuels patentés ou apprentis, des pratiques comme la fréquentation du théâtre (...) obéissent en quelque sorte à la recherche du maximum de « rendement culturel » pour le moindre coût économique, ce qui implique le renoncement à toute dépense ostentatoire et à toutes gratifications autres que celles que procure l'appropriation symbolique de l'œuvre. A l'opposé, les fractions dominantes font de la soirée au théâtre une occasion de dépense et d'exhibition de la dépense. On s'habille, ce qui coûte du temps et de l'argent, on prend les places les plus chères des théâtres les plus chers selon la logique qui en d'autres domaines porte à acheter ce qu'il y a de mieux, on va dîner après le spectacle ». (Bourdieu 1979 : 305)

Il est vrai que le prix est surtout un problème pour les théâtres privés, où les entrées sont beaucoup plus chères que celles des scènes subventionnées, surtout si la pièce affiche un comédien connu. Or, c'est vers le théâtre privé que se tournent le plus naturellement les spectateurs occasionnels. C'est aussi que le théâtre privé ne pratique pas d'abonnements même s'il a une politique tarifaire en direction des jeunes et des collectivités.

Bref, le prix est un problème qui se pose différemment selon le type de théâtre fréquenté et le rythme des sorties, avec ce paradoxe : plus on va au théâtre, moins on paye cher. Les assidus ont en effet généralement trouvé des moyens de réduire les coûts et sont ceux qui évoquent le moins souvent le problème du prix. Ils tiennent d'ailleurs souvent des propos critiques et condescendants à l'égard des spectateurs des théâtres privés (« on va pas aller payer 70 euros pour voir la pièce que tout le monde a vu et qui ne nous intéresse pas ! »).

En revanche, les Comités d'Entreprise qui étaient jadis de gros pourvoyeurs de places à prix réduits pour les spectacles montés par de grands metteurs en scène ou tirés d'auteurs classiques, proposent aujourd'hui de moins en moins de pièces dans les théâtres publics (faute d'amateurs semble-t-il) et se sont reconvertis dans la vente de places pour de grosses productions privées souvent inabordables comme les comédies musicales -jusqu'à 150 euros pour les meilleures places.

Le rôle des sites Internet spécialisés dans le discount théâtral est aussi devenu important dans la région parisienne surtout pour les comédies, les one man show et le café théâtre.³⁶ Dans un contexte où l'offre théâtrale est surabondante, les théâtres privés ont parfois du mal à faire salle pleine. Ces sites Internet au nombre d'une trentaine gèrent le surplus et font assaut de promotions en accordant parfois jusqu'à 75% de réduction ou en offrant même des invitations.

« Je ne mets plus 50 euros au théâtre, je mets plus 45 euros au théâtre, c'est plus possible...Il y a 50% ! Je me dépêche, les cinq premières d'un spectacle qui commence ou alors TicketTac qui fait un petit peu des prix, sauf que c'est un piège parce qu'ils vous font payer 2,50 euros mais bon, les 50%, les théâtres privés ils le font presque tous, pas tous, mais les 5 premières c'est 50% ! Mais bon, jusqu'à 30 euros au théâtre ça va... Au théâtre Marigny, 55 euros, je me suis emmerdé, c'est scandaleux ! Je me suis emmerdé, la pièce était pas bonne, enfin pour moi, même si c'était avec Clémentine Celarié qui était très bonne... *La tectonique des sentiments*.... des comédiens pas à l'aise... la salle à moitié pleine, vous sortez de là : 55 euros ! Bon, *La vie devant soi*, bon j'ai payé 35 euros, j'ai passé une bonne soirée parce que c'est Myriam Boyer! L'année dernière on a vu deux beaux spectacles, trois beaux spectacles au Châtelet, mais alors moi à 80 euros je peux plus les payer ! Une salle pleine, c'est un beau spectacle mais 85 euros.... *Candide* de Voltaire avec Lambert Wilson, c'est pareil c'était remarquable mais 94 euros je peux plus... » (Homme 59 ans, BP, psychiatre)

Certains interviewés de l'agglomération parisienne prennent leurs places sur ces sites Internet. Ils disent consulter les avis laissés par les internautes et choisir en fonction de deux éléments : bonnes critiques des internautes et grosse réduction sur le prix. L'idée de « faire une bonne affaire » au théâtre est visiblement attractive :

« Ca peut être aussi parce qu'il y a une bonne réduction qui est faite hein. Comme TicketTac. Quand il y a moins 75% ou quelque chose comme ça, ça vaut le coup ! Alors ça m'est arrivé d'aller sur Paris et d'aller au Kiosque pour acheter des places. Parce qu'ils proposent des tarifs, des pièces la veille pour le lendemain, c'est plus.... ben il faut être sur place quoi ! Mais ceci dit, au niveau, ben je sais que pour *J'aime bien ce que vous faites* ou une pièce comme ça, les places étaient vraiment de qualité et elles sont... voilà à un tarif vraiment... je crois que là c'était moitié prix, mais c'était des places de qualité et pas le truc

³⁶ Il y a beaucoup de sites : webguichet, ticketac, billetreduc, promosorties, etc.

super dégriffé et finalement c'est la place nulle ! Ça m'est arrivé aussi dans le même cas de ce genre de théâtre, de passer aussi devant un théâtre et de nous dire ben s'ils vous reste des places... et quand il leur en reste ben c'est des places vraiment très très mal placées, qu'on avait pour pas cher, et, finalement comme il y avait pas beaucoup de monde en haut, ben on se plaçait mieux après et voilà, on avait des places pas chères, de qualité... Enfin parce que le théâtre c'est quand même le problème du tarif hein ! C'est pas toujours abordable... »
(Femme 37 ans, BP, institutrice)

Jusqu'à ce groupe de jeunes femmes qui se sont rabattues sur des « doublures » afin de payer moins cher leurs entrées pour *Arrête de pleurer Pénélope 2* :

« Le « 1 » est sorti il y a bien deux ans. Et là, voilà, on avait regardé un jour le DVD et c'était l'euphorie et du coup on s'est dit que comme le « 2 » sort et que, en plus, ce n'était pas avec les actrices qui jouaient dans le « 1 » et donc c'était déjà plus abordable pour nous... parce que là c'était un peu moins cher, c'était un peu plus de 20 euros ou un truc comme ça chacun et donc ça allait pour la soirée et on a passé une excellente soirée... on s'est dit peut être qu'il le passe encore parce que c'était il y a un petit moment et peut être qu'il le passe justement pour ceux, justement, un peu les retardataires et justement pas avec les têtes d'affiche mais avec les doublures en fait, après la tournée en province. » (Femme, 22 ans, BP, profession intermédiaire)

Toutefois, certains entretiens laissent penser que le prix est aussi un problème d'image. Le théâtre ne coûte pas si cher que cela mais cela fait « riche » d'aller au théâtre : (« Parce que là on parle théâtre entre nous, mais avec des gens qui vivent avec le SMIC, je ne pense pas que l'on puisse parler théâtre. A la limite c'est un peu indécent hein. Au bureau, moi, je ne leur en parle pas. ») Pire, la pratique a une image élitiste. Comme le notait Erickson dans son enquête sur les discussions à propos de la culture sur le lieu de travail, le fait d'en parler avec des non pratiquants risque fort d'être assimilé à un rituel de domination culturelle³⁷.

3/ Le goût pour le théâtre

³⁷ Erickson B. (1996), « Culture, class and connections », *American Journal of Sociology*, 102, p. 217-251.

Il est intéressant de constater qu'en dépit de tous ces obstacles, la sortie au théâtre reste vécue par ceux qui la pratiquent sur un mode très positif, comme une sortie d'exception qui apporte quelque chose de vraiment différent des autres sorties. La comparaison avec le cinéma a été si fréquente qu'elle mérite qu'on s'y arrête, tant elle exprime en creux, par la négative, la spécificité du théâtre. Il y a des accents adorniens dans les propos sur le cinéma : émotions standardisées, consommation sans ascèse, faible ritualisation, démarche facile... Les jugements sont souvent durs. Pourtant, comme le montre l'enquête PCF 2008, les pratiquants du théâtre vont nettement plus souvent au cinéma que la moyenne des français³⁸. Il ne faut pas y voir une contradiction mais plutôt le fait que, même s'ils aiment aller au cinéma, cela reste pour eux une expérience beaucoup moins intense que le théâtre. C'est donc un discours sur le cinéma par comparaison avec le théâtre qu'il faut lire dans les extraits qui suivent.

On peut distinguer deux registres principaux d'argumentation. Le premier touche à la différence de démarche :

« Quelqu'un qui décide d'aller au théâtre, sait que la démarche est différente, ce n'est pas la même simplicité. Rien que sur la volonté, on fait attention aux regards des autres, on s'habille bien car on sait qu'on va trouver des habitués, alors que le cinéma est très populaire maintenant. » (couple, Quimper, la soixantaine, cadres dans le public)

Beaucoup des discours sur le cinéma s'attaquent au caractère banal, trop répandu de la pratique : aller au cinéma c'est céder à la facilité. C'est donc l'inverse du théâtre. Facilité des horaires tout d'abord. La programmation en boucle et dans plusieurs lieux est opposée à *l'hic et nunc* des pièces de théâtre :

« Le théâtre, c'est éphémère, c'est une pièce de théâtre qui va durer un moment, qui va être dans un seul endroit. Le cinéma, pour aller voir un film, il y a quand même beaucoup, beaucoup de salles, les films sont projetés tout le temps, à plein d'heures... Le ciné, on peut le faire quand on veut... Tout ce qui est prévu à l'avance, c'est plus difficile, quoi, chacun a beaucoup d'activités de son côté. C'est pas le même investissement, le cinéma, c'est

³⁸ 86% des personnes étant allées au moins une fois au théâtre l'année précédant l'enquête sont également allés au moins une fois au cinéma (contre seulement une personne sur deux parmi le non-public du théâtre). Ils y vont aussi plus souvent, en moyenne 14.1 fois au cinéma au cours de l'année précédant l'enquête (contre 7.8 pour le non public et 9.5 parmi l'ensemble des plus de 15 ans).

simple, ça repasse tout le temps. Le théâtre c'est un vrai spectacle, si on a envie de le voir, il faut un peu se bouger, parce qu'il y a au maximum deux ou trois soirs, et puis voilà, c'est vraiment la grosse différence, je pense. » (Femme 33 ans, professeur de maths, Paris)

Quand on arrive dans une salle de cinéma il n'y a pas non plus de rituel. Or, les spectateurs du théâtre sont très sensibles à cette dimension :

« Quand on arrive dans le théâtre et qu'on sent petit à petit l'ambiance du théâtre monter, les gens qui arrivent et puis le silence, les trois coups... Même au niveau de la place, la manière dont ça se passe au niveau du placement et tout ça, ben c'est vrai que ça rend la sortie différente. La manière dont on vous accompagne dans beaucoup de salles jusqu'à votre place, ou on vous l'indique, c'est vrai que c'est des choses qu'il n'y a plus au ciné, donc ça donne un aspect un peu différent à la sortie... » (Homme 45 ans, militaire, Lille)

Sur la question des vêtements, les avis sont en revanche partagés. Les spectateurs assidus sont plus favorables aux tenues décontractées que les spectateurs occasionnels (« je mets un manteau, je mets mes chaussures et je fonce ! ça fait partie des murs que chacun vienne habillé comme il a envie »). Certains occasionnels, surtout s'ils ont plus de 50 ans, déplorent un certain laisser aller vestimentaire qui leur semble contraire à l'ambiance qui doit régner dans une salle de théâtre :

« Les gens ne s'habillent plus, ce n'est plus une fête. C'est la décontraction totale, et la décontraction... je dirai même jusqu'au « lâchez tout » ! parce que des fois il y a du short ! Oui, oui l'été lorsqu'il fait chaud il y a des gens qui ont peur d'avoir chaud dans un théâtre, qui ne se couvrent pas et qui se découvrent ! Oui, Oui, il y a de tout ! Moi j'y vais avec une tenue correcte, il ne me viendrait pas à l'idée d'y aller en décontracté et tout, enfin sauf pour les théâtres en plein air qui sont quelque chose de particulier. Et c'est vrai que des fois on se dit, il y a des gens qui sont un peu... mais bon... on se dit qu'il faut accepter la démocratisation des choses ! Non, non j'ai pas de rituels, enfin je ne suis pas maniaque. » (Femme, 64 ans, BP, cadre retraitée)

En même temps, ces spectateurs nostalgiques de temps plus formels sont les premiers à dire se sentir mal à l'aise à l'opéra ou dans des sorties le soir du réveillon du jour de l'an quand ils sont entourés d'un public en robe longue ou en smoking. En somme, le théâtre doit être une sortie

exceptionnelle qui suggère de ne pas s'habiller comme pour aller travailler, mais elle ne doit pas revêtir un caractère trop solennel. Beaucoup disent admirer les lambris de la Comédie Française ou de l'opéra Garnier mais se sentir intimidés dans cette salle chargée d'histoire et de dorures. C'est là toute l'ambiguïté de leurs propos sur le théâtre : ils souhaitent que ce soit une pratique qui sorte de l'ordinaire, mais, en même temps, si elle en sort trop, elle devient inquiétante. C'est une grande différence entre spectateurs occasionnels et assidus sur laquelle on reviendra.

Enfin, la sortie au théâtre étant plus rare, elle est souvent accompagnée de moments de convivialité particuliers (« après le théâtre, c'est le souper ! »), elle suppose une démarche longue et demande un investissement plus grand, bref, elle revêt un caractère d'exception :

« C'est pas la même démarche, le cinéma, on y va tel soir, n'importe quand en semaine, et puis on y va, et puis on revient, quoi. Non, c'est pas la même démarche, quand même. Un théâtre, il faut un accompagnement, un environnement, c'est un peu différent, quand même. Bon, au cinéma, on va au cinéma comme on regarde à la télé, quoi. Une sortie au théâtre, surtout qui se termine le plus souvent au restaurant, ça reste une sortie exceptionnelle,... je dirais qu'on s'investit moins dans une sortie au cinéma. Je veux dire, le cinéma c'est effectivement quelque chose qui se décide à midi pour la séance de quatorze heure quoi ! On ira presque systématiquement au restaurant après le théâtre et presque systématiquement on rentrera à la maison après le cinéma, par exemple. C'est une sortie plus marquante ! C'est, oui c'est une vraie sortie, le théâtre, le cinéma c'est vraiment une occasion enfin c'est pas marquant quoi ! C'est la vie de tous les jours, entre guillemets ! » (Homme, 47 ans, BP, cadre commercial)

Deuxième registre d'argumentation encore une fois en faveur du théâtre : la différence d'expérience émotionnelle. Elle suscite des propos encore plus tranchés. Chaque représentation théâtrale est un moment unique, qui ne sera jamais tout à fait le même un autre soir, car l'expérience du théâtre résulte de cette alchimie particulière entre l'acteur et son public. Par contraste, le cinéma est perçu comme un art de l'artefact.

« Il y a le côté vivant que la télévision ou le cinéma n'a pas. Vous avez l'impression, enfin un peu, c'est peut-être présomptueux, mais de communier avec les acteurs... Et le film, c'est

beaucoup plus difficile, c'est une représentation... enfin j'ai l'impression, par rapport à ma personnalité, le théâtre, on a l'impression que c'est vécu, que ça sort de la personne et tout, alors qu'au cinéma, ça fait plus... Ils font cinq, dix plans pour que ce soit parfait et tout ! C'est pas la perfection que je recherche... c'est la sincérité, le premier jet, je dirais ! Le cinéma est juste un écran et j'ai l'impression d'être passive. Lorsque que vous êtes près de la scène en général, vous sentez l'émotion et la chair de poule. J'ai une impression de vie quand je vais au théâtre alors que je ne la ressens pas quand je vais au cinéma. Dans un cas, on a des gens en face de soi, et dans l'autre cas on a l'écran ! C'est quand même pas pareil ! C'est plus vivant.... (Femme 64 ans, BP, cadre retraitée)

C'est donc ce « premier jet », alliance imprévisible du jeu des acteurs et de la passion des spectateurs, qui trace la ligne de démarcation entre le spectacle vivant et le cinéma. Mais c'est aussi l'attention à l'émotion des autres spectateurs, cet être public ensemble que ne procurent jamais les salles plus obscures du cinéma où l'attention est dirigée vers l'écran.

Du coup il ne faut pas prendre pour un paradoxe le fait que les interviewés refusent d'aller au théâtre seuls alors qu'une sortie solitaire au cinéma ne leur pose visiblement aucun problème :

« Au cinéma, moi je vais très souvent toute seule, parce qu'au cinéma, je trouve que d'abord, c'est pas du tout la même chose. Le fauteuil du cinéma, c'est un fauteuil dans lequel vous vous enfoncez, et vous vous laissez absorber par le film. C'est-à-dire qu'on est pas du tout assis de la même manière. Au théâtre, on est assis dans un fauteuil, parfois même un peu raide. Donc on est assis. Et puis pour vraiment bien saisir, comme les acteurs ne parlent pas toujours très fort, on est obligé de tendre l'oreille, ça nécessite un effort, le théâtre, quand même. Ça nécessite de ne pas faire de bruit, c'est-à-dire que quand je veux changer de place, je bouge, ma chaise fait du bruit. Au théâtre, je ferai attention, pour ne pas gêner le voisin, je tousserai pas. Au cinéma, c'est pas du tout pareil. Au cinéma, les gens font du bruit, parlent entre eux, ils s'en foutent. Et donc, au cinéma, quand j'y vais, je me mets comme ça (*elle s'emmitoufle dans son pull*), comme dans un cocon. Et je rentre dans le film. Et là, plus rien n'existe. Je suis vraiment prise par l'image, par le bruit, et je sais pas qui j'ai comme voisin, donc j'ai pas besoin d'avoir quelqu'un. Parce que si je suis au cinéma avec quelqu'un, au bout de trois minutes, je l'ai oublié, il n'existe plus, et je suis enfermée dans ma bulle. Pas du tout au théâtre. C'est marrant.. Au cinéma qu'on réagisse bien ou mal, le film va se

dérouler.. C'est l'écran et soi, on s'intéresse pas trop aux réactions du voisin. Y'a pas de réaction du public au cinéma. » (Homme, 64 ans, professeur d'histoire à la retraite, BP)

C'est finalement là le coeur de l'expérience théâtrale et son caractère unique. Les anglo-saxons parlent de *performing arts* là où la langue française pointe le caractère vivant de l'interaction entre le public et les acteurs. C'est sans doute un terme plus juste car la performance de l'acteur n'a de sens, à en croire les spectateurs, que dans cet échange avec le public.

Chapitre 2

LES CRITÈRES DU CHOIX DES PIÈCES

« *C'est pas parce que ça va être Shakespeare que ça va être bon* »

Les pièces de théâtre sont des « biens d'expérience » au sens où les décrit Lucien Karpik, c'est à dire des produits dont on ne connaît pas les qualités avant de les avoir éprouvées³⁹. « L'économie des singularités avec son incertitude et sa complexité ne peut que provoquer nombre d'achats malheureux. Les consommateurs habituels connaissent ces expériences et jusqu'à un certain point les intègrent comme un risque inévitable. Dans l'économie des singularités, la déception fait partie intégrante du fonctionnement du marché. Se tromper, parfois après un lourd investissement en connaissances et en temps, sur la singularité achetée, se tromper sur son propre goût en l'ayant mis à l'épreuve, et être trompé représentent les trois menaces qui pèsent sur le consommateur » (Karpik 2007 : 111)

Indéniablement, ces trois menaces pèsent sur les spectateurs de théâtre. Ils en sont tout à fait conscients : le sentiment d'une prise de risque est omniprésent dans les discours. Car le choix d'une pièce est un moment crucial. Sur quels critères se fonder quand l'information sur les produits est aussi complexe ? C'est la question que l'on examinera ici

1 Prendre le risque

La sortie au théâtre est toujours une prise de risque mais pas dans les mêmes conditions pour tous les spectateurs. Il faut clairement sur ce point opposer les spectateurs occasionnels, qui fréquentent de préférence les théâtres privés pour y voir des pièces dont ils ont entendu parler, des spectateurs plus assidus des scènes subventionnées qui partent dans des aventures beaucoup plus incertaines.

Dans le premier cas, on anticipe clairement une garantie de félicité. La sortie doit être réussie, et les spectateurs multiplient les précautions : ils consultent les avis des internautes, choisissent des pièces qui ont du succès, ou s'assurent de la présence d'un comédien connu. Leur démarche est finalement très proche des spectateurs de cinéma qui vont surtout voir succès commerciaux.

³⁹ Karpik L., 2007. - *L'économie des singularités*, Paris, Gallimard.

« C'est vrai qu'une pièce qui reste pas à l'affiche pendant quelques mois c'est qu'elle a eu un problème d'audience. Bon quand c'est, je sais pas, la 500ème, on est quand même sûrs de rigoler » (Femme 37 ans, BP, institutrice)

« Donc c'est le Théâtre de la Tête d'or, qui est plutôt un théâtre de boulevard on va dire. Ce sont des pièces parisiennes qui viennent à Lyon lors de tournées et le théâtre est toujours plein à 98%.. La plupart du temps le théâtre est plein, plein, plein. Bon, ça prouve que le théâtre est bon, le choix des pièces est bon, les gens, ça leur plait. Même les strapontins ils sont pleins, c'est quand même un signe. Le programme c'est un programme de théâtre avec des acteurs connus, Annie Cordy, ce sont des gens connus, ce sont des troupes parisiennes et le choix est toujours bon » (Homme 63 ans, Lyon, ancien cadre)

Du côté des spectateurs assidus des scènes subventionnées c'est un tout autre discours. « Aventure », « pari », « surprise », comme on peut le voir dans les extraits suivants, c'est la notion de *risque* qui domine le discours des interviewés :

« Déçus, on l'a été, des fois (rires). C'est vrai, c'est un peu la surprise. Parce que souvent, en lisant la brochure, on se dit : « tiens, c'est un tel, il est connu, le texte, c'est un sujet intéressant, allons y », on a vu des pièces, c'était un peu horrible, on a été déçus, on avait envie de partir, mais bon, y'en avait d'autres, c'était des bonnes créations, des pièces dont on se souviendra toujours, parce que ça a été des supers créations, quoi. Je peux citer aussi bien des affreuses que des très bonnes pièces, quoi. Bah c'est sûr que quand on va voir une création, on se dit : « est-ce qu'on va passer vraiment une bonne soirée ? », bon, c'est un peu la surprise. » (Homme 68 ans, ingénieur à la retraite, BP)

« Y aller à reculons », « prendre son courage à deux mains », « se forcer », le vocabulaire de l'expérience théâtrale est celui des expériences ascétiques :

« Je me dis bon je vais y aller, mais j'y allais vraiment à reculons quoi...J'avais vraiment peur de ne pas aimer, de me dire : Houlà, je ne vais rien comprendre, de me dire ça va être hermétique...mais c'est vrai qu'il faut un peu décrypter quand même, un petit peu décoder. Mais finalement, justement, on voit quelque chose de différent de ce que l'on connaît d'habitude quoi. On se dit je vais faire l'effort de se bouger un petit peu. Le

spectacle vivant, c'est un peu un pari. ...» (Femme, 30 ans, documentaliste, banlieue de Lille)

Il est vrai aussi que toute une frange de spectateurs, pourtant intéressés par le théâtre, se sentent profondément désemparés devant les créations contemporaines- on aurait certainement des propos du même ordre pour l'art contemporain et la musique contemporaine:

« Le théâtre contemporain c'est pas évident...moi je vais pas aller voir des choses extrêmement déprimantes, ou trop lentes, ou trop intello, trop lourdes...On se trouve devant cette forme d'élitisme ou il est nécessaire d'avoir les clés pour pouvoir regarder une pièce. Je trouve ça assez dommage, c'est plus tellement du théâtre classique, c'est très rare, c'est expérimental, c'est une personne voire deux sur scène... Il y a des pièces où il faut des clés qu'on n'a pas forcément. Quand on sort de là, et qu'on en parle, on se demande c'est quoi ce truc ? On n'a vraiment pas compris. Pour des gens connaisseurs, cela peut être vraiment intéressant, mais pour des gens comme nous, la marche est trop haute, nous ne connaissons pas assez le théâtre. » (couple, Quimper, la soixantaine, cadres dans le public)

Toutefois, pour certains spectateurs, ce risque est assumé, et fait même partie intrinsèque de leur relation au spectacle vivant. C'est une posture très minoritaire, venant d'interviewés qui entretiennent une relation quasi professionnelle au théâtre. Elle est aussi revendiquée comme une manière de se distinguer des spectateurs qui vont chercher des sensations plus faciles :

« L'ennui ne me fait pas peur en soi, parce qu'il y a plein de trucs qui sont ennuyeux, et à un moment donné, des fois il y a des choses qui sont ratées, ou qui ne me parlent pas du tout, mais je m'en fiche. Je ne suis pas du tout là dedans, j'aime cette prise de risque. On a des abonnements qui ne sont pas non plus super chers, et je n'y vais pas pour que le théâtre me comble et que je me dise : « Ah c'était génial, c'est super beau... », je m'en fous. J'aime aller au théâtre justement pour la prise de risque (Homme 25 ans, étudiant en M1 théâtre, Lille)

2 Réduire le risque

Comme le souligne Karpik, l'économie des singularités, si elle est composée de produits incommensurables et incertains, n'exclut pas le choix raisonnable. C'est même la condition pour que ce marché puisse exister. Il distingue plusieurs types de dispositifs d'aide à la décision permettant aux consommateurs de dissiper l'opacité du marché

-les *réseaux*, constitués de relations interpersonnelles et dont le fonctionnement repose sur la circulation de la parole et le bouche à oreille.

- les *appellations* qui « sont des noms associés aux attributs et aux significations des produits ou des familles de produits singuliers » (les labels, les appellations contrôlées, les titres professionnels, les marques...)

- les *cicérones*, qui peuvent être des personnes ou des documents qui jouent un rôle de critique ou de guides

- les *classements*, qui effectuent un travail de hiérarchisation en fonction d'un critère donné (prix, récompenses, palmarès, liste des meilleures ventes ou entrées...)

-les *confluences*, terme qui regroupe les techniques de canalisation employées sur les lieux de vente (accueil et information, organisation de l'espace et présentation des produits,)

Devant cette liste, un premier constat s'impose : le théâtre est un marché peu équipé par rapport à d'autres secteurs culturels. Il n'y a pas d'appellations officielles, les classements sont rares (les récompenses des Molière remontent à quelques années seulement et ont de toute façon très peu d'influence sur les choix des publics), la critique professionnelle est loin de couvrir toute l'offre, et les techniques de confluence sont basiques: quelques affiches dans des lieux publics et des brochures distribuées par les théâtres... Comparé au livre, par exemple, le déficit de signalisation des produits enviables est frappant⁴⁰. La circulation de l'information par le réseau, auquel Karpik attribue une importance toute particulière, puisqu'il la décrit comme « une structure sociale

⁴⁰ Pour le livre : liste des meilleurs ventes dans pratiquement toute la presse écrite ; piles ou têtes de gondoles dans les surfaces de vente ; rôle de conseil des libraires ; critique professionnelle portant sur un grand nombre de titres et dans des genres très différents ; recommandation personnelle très influente (une lecture sur deux se fait à la suite d'une recommandation de l'entourage ; sur ce dernier point voir Hersent J-F, 2000. - Sociologie de la lecture en France : état des lieux, essai de synthèse à partir des travaux de recherche menés en France www.culture.gouv.fr/culture/dll/sociolog.rtf

particulièrement résistante et efficace », est elle-même freinée par le faible nombre de pratiquants⁴¹...

Pourtant, comme Karpik a raison de le souligner, « le marché des singularités ne peut exister sans des dispositifs de coordination qui servent d'aide à la décision. Il est équipé ou il n'est pas » (Karpik 2007:43). Comme on va le voir, le choix des pièces se fait en prenant appui sur un ensemble de sources d'information. Mais avec d'importantes différences avec les dispositifs analysés par Karpik. D'un côté, la signalisation des produits « enviabiles » est beaucoup plus informelle. Il n'y a pas de marques officielles mais il y a des réputations qui agissent comme des noms de marque : une salle de théâtre précise, un directeur qui a une politique de programmation identifiable, un comédien ou un metteur en scène connu du public, des auteurs, classiques ou non, dont on suit les textes. Il n'y a pas non plus de classement hiérarchique entre les pièces, mais certains théâtres peuvent jouer du critère de longévité d'un spectacle pour établir un palmarès (la 500^e). Enfin, s'il n'y a pas de têtes de gondoles ou de piles pour canaliser l'attention des clients, les services de relation au public travaillent infatigablement à la promotion de certains produits auprès de clientèles spécifiques.

La circulation de l'information par le réseau ne fonctionne pas non plus comme pour d'autres produits culturels. D'un côté, le marché des interactions est restreint car la pratique est socialement peu répandue, de l'autre, le bouche à oreille est gêné par la programmation courte des pièces dans le secteur du théâtre subventionné. Plus l'information sur une pièce circule, moins un spectateur aura de chances de pouvoir acheter une place. C'est donc l'inverse des films pour lesquels le succès est au contraire gage de maintien sur le marché.

Cette question des critères du choix des pièces a été abordée dans plusieurs enquêtes sur le théâtre. Les résultats diffèrent parfois, mais ils ont en commun de pointer le rôle très faible de la critique de presse. Les deux enquêtes les plus complètes, celle de Beaudouin et Maresca sur le public de La Comédie Française et celle de Djakouane sur celui du théâtre de Cavaillon, portent malheureusement toutes deux sur des scènes subventionnées⁴². Elles ne racontent donc qu'une des

⁴¹ C'est le même problème pour les expositions dans les musées : 56% des individus disent qu'ils iraient plus souvent au musée s'ils disposaient de plus d'informations sur le contenu des expositions : Bernadette Goldstein et Régis Bigot, « Fréquentation et image des musées en France en 2005 in Jacqueline Eidelman, et als *La place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées* . Paris, La Documentation Française, 2008

⁴² Il faut mettre à part les travaux d'Ethis et als sur le public du festival d'Avignon qui est un cas trop particulier sachant le nombre très important de quasi professionnels dans les salles. Pour les spectateurs du in le premier critère de choix est le metteur en scène, puis l'auteur, puis un comédien. Pour les spectateurs du off le premier critère le genre, puis l'auteur, puis le metteur en scène. Ethis

deux versions de la fréquentation du théâtre. De plus, il apparaît clairement que chaque situation est particulière et liée à l'implantation d'une salle et à son histoire. Ainsi le public de la salle Richelieu de la Comédie Française choisit une pièce d'abord pour « l'auteur », puis pour « la troupe » - or, cette troupe de comédiens sociétaires n'a pas d'équivalent ailleurs en France⁴³. Lorsque l'enquête entre dans le détail des pièces, force est de constater que les critères varient d'un spectacle à l'autre - sauf « la troupe » qui reste toujours un critère important : c'est « le genre » de la pièce qui est en tête des critères pour les pièces de divertissement (dans le cas précis, une pièce de Feydeau) et « l'auteur » pour les pièces classiques (Beaudouin et Maresca 1997 : 151). Ils notent aussi que les conseils de l'entourage sont plus importants pour les pièces de divertissement que pour les autres. Djakouane sur le théâtre de Cavaillon insiste beaucoup sur le rôle important qu'apparaissent jouer les informations sur les pièces délivrées par le théâtre. Il montre aussi que les critères de sélection des pièces varient avec l'ancienneté de la pratique : les spectateurs « débutants » sont plus influencés que les autres par les conseils de l'entourage, et se fient moins qu'eux au nom du metteur en scène. (Djakouane 2007 : 277)

Bref, il serait vain d'imaginer un modèle général tant les critères des choix apparaissent souples et variables, d'une salle à l'autre, et même d'une pièce à l'autre. Il est bien évident aussi que les choix n'obéissent pas aux mêmes logiques chez les spectateurs assidus et les spectateurs occasionnels.

3 Les failles de la critique

Le rôle de la critique professionnelle est très faible, beaucoup plus faible en tout cas que pour les livres ou les films de cinéma. C'est un constat déjà dressé par d'autres enquêtes sur le théâtre⁴⁴, et qui mérite réflexion, surtout quand on se souvient du passé particulièrement riche de la critique de théâtre aux XIX^e et XX^e siècles : les plus grands noms de la littérature s'y sont exercés. Que s'est-il passé pour que le public utilise aussi peu ce dispositif d'aide au choix ? Les raisons invoquées par

Malinas et Zerbib, *Petite sociomorphologie des festivaliers ordinaires* p 223, in *Ethis dir*, Avignon le public réinventé, *Le festival sous le regard des sciences sociales*, Paris La Documentation Française, 2002

⁴³ Toujours dans la même enquête « l'auteur » reste en tête des critères de choix dans les neuf autres théâtres parisiens étudiés, suivi par « le conseil de mon entourage », « un comédien, une comédienne en particulier » et le « genre de la pièce »

⁴⁴ Enquête sur le public de la Comédie Française p 167 : les spectateurs de la salle Richelieu ont pris connaissance de la pièce à laquelle ils ont assisté à 45% par les brochures d'abonnement, 15% par les journaux d'annonce des spectacles, 14% par les affiches, 14% par leur entourage familial et amical, et seulement 12% par les critiques dans la presse - mais 37% ont lu ou entendu des critiques dans les médias avant d'aller voir cette pièce

les interviewés sont multiples : la couverture de l'offre est tour à tour jugée décalée, partielle, partielle, et finalement ... inutile.

Le décalage tient aux nouvelles stratégies de programmation dans le secteur du théâtre subventionné. Des pièces qui dans les années 60 et 70 étaient à l'affiche six à huit semaines d'affilée, sont aujourd'hui programmées au mieux deux ou trois semaines. Et beaucoup de spectacles tournent dans toute la France avec quelques soirées seulement dans chaque salle. Ce nouveau mode de programmation est un effet pervers des politiques de subvention des créations, qui font que plus un directeur programme de pièces, plus il obtient de subventions. Il y a donc un problème de calendrier : la critique vient souvent trop tard. Évidemment trop tard pour les abonnés qui ont pris toutes leurs places avant le début de la saison, mais aussi trop tard par rapport à la durée des représentations : quand on lit une bonne critique et qu'on souhaite prendre des places, la pièce risque d'afficher complet, voire même de ne plus être à l'affiche :

« Je lis des critiques mais en général je n'arrive jamais à voir les pièces des critiques ! Au Rond Point ils ont de très bonnes choses, mais comme nous on s'y prend à la dernière minute on a jamais de place ! Théâtre de la Ville, la danse j'adore mais j'ai jamais pu y aller ! Jamais ! Je pense que j'ai du essayer vingt fois, et j'ai jamais pu, parce que ça marche sur abonnement je pense, enfin je sais pas comment ça marche d'ailleurs et je m'en fous, mais j'ai jamais pu... j'ai encore essayé il y a un mois avec une trilogie belge dont j'avais entendu parler à la radio, le moment où j'en ai entendu parler je me suis jetée sur le téléphone mais c'était complet !! » (Femme 53 ans, BP, intermittente du spectacle)

« Le problème d'une bonne pièce, c'est que le temps que les bonnes critiques d'une pièce parvient jusqu'à moi, la pièce n'est plus représentée. C'est ce côté éphémère du théâtre que je trouve dommage. » (femme, inactive, 65 ans, Quimper)

D'autre part, la critique de théâtre ne couvre qu'une partie de l'offre, c'est un fait, et la couvre d'une manière partielle, c'est l'opinion de beaucoup d'interviewés. Dans les années 60 Le Monde offrait quotidiennement des critiques de pièces – et listait même les salles et les horaires de l'offre

parisienne (Pasquier 2009⁴⁵). La signalisation de l'offre théâtrale a considérablement baissé depuis, au profit des programmes de cinéma et de télévision, même dans les titres de presse lus par les milieux culturellement favorisés. On a désormais une couverture très partielle de l'offre, beaucoup plus dépendante des coups de cœur des journalistes. Ces parti pris ne sont d'ailleurs pas du goût de tous les spectateurs : ils reprochent aux critiques de ne pas être fiables dans leurs jugements, d'intellectualiser les démarches, voire même d'être de mauvaise foi par copinage. Les spectateurs assidus sont souvent les plus remontés, comme s'ils déniaient aux critiques d'avoir le monopole du jugement sur une pièce. « La critique c'est moi qui me la ferai ! » déclare un interviewé.

« Je lis beaucoup de critique, je suis abonné à Terrasse... ceci dit les critiques.... les pires c'est Télérama, ça c'est le pire des critiques ! Ils sont pro ceci pro cela ou alors c'est caca... alors si c'est caca c'est souvent des bons spectacles ! Alors eux ils sont tellement snob... aussi bien au cinéma qu'au théâtre ! Pro Almodovar, pro Woody Allen... Par contre il y a des critiques dithyrambiques et le spectacle est une merde ! La critique non... les critiques pfff ils sont très partisans, ils aiment beaucoup tel auteur, tel comédien, tel metteur en scène, et alors ils ont une relecture très intello de Shakespeare ou je sais pas quoi... » (Homme 59 ans, BP, psychiatre)

Plus largement, force est de constater que les spectateurs, même s'ils ne nourrissent pas d'animosité particulière vis à vis des critiques de théâtre, s'y intéressent très peu et en tout cas n'en font jamais un guide pour le choix des pièces. Aucun des quatre vingt interviewés n'a dit suivre régulièrement la couverture de l'offre théâtrale dans un titre de presse, aucun non plus n'a cité le nom d'un journaliste qui aurait une influence sur ses choix. Le divorce est sans doute profond. Beaucoup de spectateurs revendiquent leur désir de se faire leur propre opinion avant de connaître celle des journalistes :

« Alors je ne lis jamais avant, pas de critiques, rien du tout, je regarde la pièce, le metteur en scène, la production, la coproduction, ça se sont les indicateurs, et après je veux me laisser surprendre. Et quand j'ai vu la pièce, je vais lire. Et donc là effectivement je vais peut être avoir des réponses à des questions que je me posais. La difficulté c'est que pour moi le spectacle vivant c'est d'abord de l'émotion. Et sur l'émotion, je ne veux pas théoriser, et puis

⁴⁵ Pasquier D., 2009. - « When the elite press meets the rise of commercial culture », in J. Gripsrud and L. Weibull, *Media, markets and public spheres. European media at the crossroads*, Chicago, Intellect.

il faut du recul, il faut de la réflexion, il faut que ça se digère pour pouvoir en discuter.
(Femme, 60 ans, enseignante, Lille)

« J'aime bien avoir ma vision, et arriver relativement vierge. L'auteur, ça a beaucoup d'importance ! Et puis le thème. C'est pas une critique en soi qui va m'orienter. C'est le thème de la pièce, c'est les acteurs qui jouent dedans, voilà c'est les deux moteurs pour moi.. Après coup, ça m'arrive, de me dire « tiens je vais aller voir ce qui se passe ». Mais je ne veux pas me laisser influencer au départ ! Q : Donc après vous lisez la critique plutôt pour confronter ? Oui, l'opinion que j'ai eu de la pièce ou le ressenti... Ben c'est bien de se faire son jugement soi-même je trouve que c'est mieux, et après en lisant la critique je me dirai : il a raison, il a pas raison, je pense comme lui sur certains trucs et d'autres pas, mais dans l'ensemble j'aime bien me faire mon jugement...Ça me permet de mieux connaître l'auteur, le metteur en scène, l'histoire, d'où ça vient, si ça a déjà été joué, interprété, par qui, par quoi, comment, c'est intéressant aussi... » (Femme 64 ans, BP, cadre retraitée)

Il faut toutefois évoquer la montée en charge de la « critique de célébration » à la télévision : aux heures de grande écoute elle couvre certaines pièces à gros budgets (comédies musicales, grandes reconstitutions historiques), ou les pièces à succès du théâtre privé⁴⁶. L'approche est souvent centrée sur les comédiens, et plus proche de la promotion que de la critique argumentative. Toutefois, ces passages à la télévision contribuent à grossir les rangs des spectateurs occasionnels attirés par les pièces événements :

« Il y a les présentations de spectacle qui donnent envie à la télé. Ça peut donner envie. Il y a eu pas mal de spectacles de présentés. Je regrette la disparition des programmes relatifs aux programmes sur les chaînes nationales. Il fut une époque où même Jacques Martin présentait dans le style grand public, il faisait une revue des pièces de théâtre. Il y avait des programmes spéciaux consacrés au théâtre. » (Homme 66 ans, enseignant à la retraite, Paris)

On peut, pour finir, évoquer le rôle croissant que semblent jouer les avis des internautes sur les sites de vente de billets à prix discount. Ces commentaires sont souvent courts et relèvent surtout d'impressions subjectives (*j'ai adoré, les comédiens sont super, allez y ! vous êtes sûrs de passer une bonne soirée*, etc). Autant dire qu'on est à mille lieux du travail de la critique experte avec ses

remises en perspective de l'oeuvre, ses informations sur le sens donné par le créateur à son travail ou ses analyses du spectacle. Comme la télévision de prime time, la critique internaute est une critique de célébration, une promotion, possiblement organisée par les organisateurs du spectacle eux mêmes. Le système de notation par des étoiles dont le nombre croît avec le plaisir éprouvé, peut éventuellement signaler des pièces meilleures que d'autres, mais les mauvaises notes sont en réalité fort rares. Pourtant, ces critiques sans appareillage critique suscitent visiblement un grand intérêt du côté de ceux qui doivent choisir une pièce. Dans ce secteur, comme dans beaucoup d'autres, la remise en cause de la critique experte s'est faite à l'avantage des avis profanes.

« Généralement sur Internet y a les critiques, y a le résumé, les acteurs, si des fois le nom de la pièce ne nous dit rien c'est pas forcément que ce soit mal, donc oui hein je prends un peu d'informations un peu avant et puis bon après c'est la découverte. en fait c'est sur les sites de réservation, des fois c'est marqué « avis des utilisateurs » heu pas des utilisateurs, avis des spectateurs... j'en lis... et puis des fois il y a des signes : avec étoile, pas étoile, ça donne un indice déjà du ressenti des gens ! c'est surtout pour... pour aller au plus vite à l'information ! j'essaie de regarder par rapport aux avis des gens » (Homme 36 ans BP, ingénieur)

Dans le même registre promotionnel, la signalisation des pièces par l'affichage dans des lieux publics (technique très développée pour le théâtre) ou les brochures d'information sur la saison distribuée par les théâtres sont visiblement des aides à la connaissance des œuvres très importantes. En réalité ces brochures sont même le seul élément d'information possible pour les abonnés qui doivent prendre leurs places plusieurs mois avant le démarrage de la nouvelle saison :

« Alors, premièrement, je feuillette le programme à la recherche de ce que je connais, je laisse de côté ce que je ne connais pas. Dans ce que je connais, s'il y a un auteur ou une pièce que j'aime, ça peut être les classiques comme Tchekhov, Sarraute, Becket, voire Sarah Kane, je vais cocher tout de suite, c'est sûr que j'irai. Si en plus je connais le metteur en scène, et il y en a que j'élimine d'office dans le programme au coup d'œil. Après, viennent les choix difficiles, car je dois choisir des pièces que je connais pas, donc je lis tout le topo que le programme donne, je lis bien, et si vraiment il me manque

⁴⁶ Il existe une couverture de l'offre publique aux heures de faible écoute dans des émissions sur la

des indications sur une pièce proposée dans le programme, alors je demande aux autres abonnés et aux gens qui fréquente la Rose des Vents. Parfois il peut y avoir un thème qui me plaît beaucoup. Je demande vraiment dans le dernier cas. Sinon je demande à Aude mon amie qui connaît vraiment bien les pièces et les programmes théâtraux, dans ce cas, elle me conseille sur les chose à aller voir. » (Femme, 67 ans, ancienne directrice d'école, Lille)

4 Choisir un comédien

L'offre du théâtre privée repose en grande partie sur la présence de comédiens connus du public. C'est pour certains spectateurs un critère important pour leur choix, voire même un motif de déplacement à Paris.

« Ce qui peut facilement nous motiver c'est par rapport aussi aux gens qui jouent, si c'est une pièce ou un spectacle on va dire aux gens qui sont dedans, qu'ils soient connus ou pas connus, si c'est des gens qu'on a vus, qu'ils aient fait un petit peu de télévision et qu'on les ait vus ou entendus sur un plateau radio, pour un peu que ça nous ait plu ou qu'on les ait vus dans autre chose, ouais facilement on va avoir... on va plus facilement se laisser, des fois en se disant d'ailleurs avec pas forcément de bonnes ou de véritables raisons, ben se tourner vers quelque chose dans lequel on a vu quelqu'un qui nous a déjà plu... ou qui a fait quelque chose qui nous a déjà plu... » (Homme 34 ans, BP, employé de commerce)

Dans le chœur de louanges sur les comédiens des scènes privées, il y a quand même quelques voix discordantes qui s'élèvent pour regretter la raréfaction des grands acteurs de théâtre, et la présence trop importante des vedettes venues du petit écran :

« C'est vrai qu'il y avait des acteurs qui étaient le gage d'une bonne pièce Je sais pas, enfin je prends des exemples anciens, mais si vous prenez Robert Lamoureux, ça va être du grand boulevard ! Parmi les acteurs de la génération d'après, moi j'en ai pas encore identifié un à me dire : celui-ci ou celle-ci quand elle joue, ça va toujours être une bonne soirée! ... Mais heu... vous allez voir une pièce avec Luchini... bon ! Il a une manière de choisir les pièces dans

culture. Mais elle a toujours été partielle et s'est réduite ces dernières années

lesquelles il va intervenir qui est ce qu'elle est ! Bon pour prendre les grands, les anciens monstres sacrés, vous alliez voir une pièce avec Jacqueline Maillan, enfin vous n'aviez pas besoin de savoir le nom de la pièce... vous saviez ce que vous alliez aller voir! C'est très typé! C'est formidablement joué, mais d'un autre côté c'est, j'allais dire toujours la même chose, ça reste un style de pièce, je dirais relativement paramétré quoi! Mais bon c'est aussi une assurance ça, hein ! » (Homme, 47 ans, BP, cadre commercial)

5 Choisir un texte

«C'est plutôt pour me divertir, pour passer un bon moment, que réviser mes classiques hein! »

Dans le théâtre privé, l'offre repose sur un genre dominant : la comédie de mœurs. Il ne s'agit pas forcément des auteurs classiques du théâtre de boulevard comme Labiche, Feydeau, Guitry ou Courteline⁴⁷, mais d'un ensemble plus large de one man shows, de satires sociales, de spectacles courts dans des cabarets ou des cafés théâtres, et de grandes comédies musicales. On notera au passage que Molière fait souvent partie des auteurs aimés de ceux qui apprécient les classiques du boulevard. Il y a certes d'autres types de pièces, des créations dramatiques, des lectures de textes, mais elles constituent une minorité, et ne sont d'ailleurs pas toujours à l'affiche des salles connues par les spectateurs qui fréquentent de préférence le théâtre privé. Pour ces derniers, le choix d'une pièce se fait souvent avec une logique de répertoire : il y a les passionnés de boulevard -qui ont leurs auteurs favoris-, les amateurs de one man show -qui suivent souvent un acteur ou actrice depuis des années-, et les spectateurs des petites salles spécialisées dans les créations de comédies. Tous ont en commun de vouloir rire et passer du bon temps. Ces pièces, ces comédiens, ces salles leur en donnent la garantie. On peut aussi choisir une pièce pour son thème. Les petits théâtres privés ou les cafés théâtres -et surtout les one man shows- en ont fait une force. Les pièces parlent du stress au travail, des femmes libérées, de la crise des couples, des problèmes d'éducation des enfants, des conflits avec les beaux parents et la famille, des petits travers de la vie quotidienne, etc. Le tout est traité avec humour, on vient pour rire comme on le faisait dans les théâtres de foire du XVII^e siècle. Mais ces pièces abordent aussi sur le mode comique, ou tout du moins enlevé, des thèmes de société plus graves : l'homosexualité, le racisme, la pauvreté.

⁴⁷ L'histoire du théâtre de boulevard français est fort bien retracée par Olivier Barrot et Raymond Chirat, *Le théâtre de boulevard, Ciel mon mari !*, Paris Gallimard Découvertes, 1998.

« Mon choix c'est plutôt un divertissement, ou une pièce qui soit drôle... qu'est ce que j'ai été voir cette année... je sais plus quoi... ben toujours sur Webguichet⁴⁸, *Le clan des divorcés*, qu'est ce que j'ai vu d'autres... heu *Jupe courte obligatoire*, j'ai vu... oui alors là par contre plutôt grosse promo : *Arrête de pleurer Pénélope 2* qui m'a pas tant plus que ça en fait... *Jupe courte obligatoire* c'était pas mal, c'était assez intéressant *Le clan des divorcés* avec Bedos, j'ai vu *le Barbecue* aussi, c'était une petite pièce, c'était semi pro, moyen... c'est quand même avant tout pour passer une bonne soirée... les pièces classiques, je les ai étudiées au lycée mais... ça passe pas ! » (Femme, 37 ans, BP, cadre)

Dans la banlieue parisienne, un certain nombre de spectateurs reçoivent leur famille pour les fêtes de fin d'année et c'est une occasion privilégiée pour aller voir du boulevard ou des comédies musicales.

« Le Théâtre du Châtelet ! (il rit) Pour accompagner des amis de province quoi ! Alors on va voir « Le Cheval Blanc », des choses comme ça. avec des cousins qui venaient passer un week end, on allait pas leur présenter des Ionesco ! Enfin voilà, vous comprenez? Ah bah oui ! Oui oui, c'était...ils aimaient l'opéra comique.. Et puis c'était au coeur de Paris, dans les Halles...Y'avait les Halles à l'époque ! On allait manger une soupe à l'oignon ! Ah bah oui, pour faire parisien ! Alors qu'on n'était pas parisiens (rire). C'était la seconde partie ça. Ils restaient trois jours...il fallait bien remplir la journée ! » (Homme, 77 ans, BP, professeur retraité)

Une partie des choix des spectateurs du théâtre subventionné est aussi motivée par les auteurs. Le texte est ici un symétrique du thème pour les spectateurs du privé. Il y a bien sûr des auteurs fétiches comme il y en a pour les spectateurs du théâtre privé, mais dans le cas présent il s'agit plutôt de Beckett, Duras ou Claudel..

« Le critère, ça va être « c'est du Shakespeare », par exemple, parce que j'aime beaucoup Shakespeare.. Et après je me dis... Là, par exemple, j'ai pris Labiche, parce que le texte est complètement délirant, je connaissais la pièce. Et puis ça m'intéressait, et puis bon, pour les

⁴⁸ Site Internet de vente de billets

enfants, c'est vraiment sympa, et j'ai vu après que y'avait Podalydès que je connaissais pas trop, et visiblement, c'est un grand acteur, donc ça rajoute quelque chose. Avant, pour moi, les metteurs en scène étaient un critère. Parce que y'a des metteurs en scène comme Mnouchkine ou Peter Brook, tout ça, j'aimais énormément.... Mais là-dessus, non, c'est vrai que je peux pas trop prendre ça comme critère maintenant.. Moi je sais personnellement que quelqu'un comme Matthias Langhoff, moi j'aimais pas du tout. C'est sûr que si c'est un Shakespeare, mais mis en scène par lui, ce sera nient. Maintenant, les metteurs en scène de maintenant, le problème, c'est que je les connais pas trop. » (Femme 49 ans, cadre dans le privé, BP)

Plusieurs interviewés ont, comme cette dernière spectatrice, souligné le déclin du repérage par les metteurs en scène, et évoqué l'époque des années 80 où ils choisissaient toujours leurs pièces en fonction de ce seul critère. On peut faire plusieurs hypothèses à ce sujet. La première est que sans doute les grands noms de la mise en scène de l'époque avaient une marque de fabrique plus facile à identifier qu'aujourd'hui où la création contemporaine se situe plus dans des principes de rupture. Il est possible aussi que la durée de programmation bien plus longue des pièces ait permis alors de fidéliser un public plus large, prêt à suivre sur le long terme le travail d'un metteur en scène. Toujours est il que rares sont aujourd'hui les metteurs en scène qui sont crédités de par leur seul nom (« *Les pièces de Mnouchkine, voilà c'est un plan, on s'est dit : l'année prochaine, on la rate pas !* »).

Mais choisir un texte ou un répertoire c'est aussi souvent choisir une ambiance et un type de public. Il y a le public « prof et psy » de Duras ou Beckett, un public plutôt âgé, qui connaît très bien les œuvres et qui salue dans le calme la performance. Il y a le public jeune et agité de la danse hip hop, qui en général ne fréquente que ces spectacles là, mais y côtoie l'hyper public du théâtre, comme cette abonnée de Chaillot. Elle a 35 ans, des goûts très éclectiques, et va dans une grande variété de salles. Comme elle l'explique, aimer le théâtre c'est aussi aimer que les publics réagissent avec des codes différents selon le type de spectacle qui est proposé – elle déclare plus tard dans l'entretien que « les vieux qui se plaignent des publics scolaires, ils ne devraient plus aller au théâtre » :

« Si tu vas voir un spectacle de cirque, si tu vas voir un spectacle de cirque à la Villette, ou les Rencontres urbaines à la Villette, tu vas pas avoir le même public que quand tu vas voir du Shakespeare à Chaillot, ou du Pina Bausch au Théâtre de

la Ville. C'est évident, tu te retrouves pas face à la même population. Donc à un moment donné, tu sais aussi à quel public tu vas avoir affaire quand tu vas voir tel type de spectacles, donc si t'es pas capable toi, en tant qu'adulte, de prendre le recul de te dire : "bon, ben c'est normal qu'ils soient un peu excités, c'est du hip-hop", à la limite, j'aurais envie de faire encore plus de bruit que les gamins rien que pour les énerver (*Rires*). C'est vrai que t'auras pas nécessairement le même public, mais ça tu le sais d'avance, hein, effectivement, si tu vas voir du cirque, tu vas voir des gamins, des familles, des jeunes, c'est sûr, c'est inévitable. » (Femme 25 ans, chômeuse, Paris)

Les différents répertoires sont donc autant de propositions à vivre une manière d'être public particulière. Au XVIII^e siècle, les aristocrates allaient parfois dans les théâtres de foire pour fuir l'étiquette du théâtre de cour. C'est la même démarche que fait cet abonné de Chaillot en fréquentant occasionnellement certaines salles de banlieue :

« Y'a des codes, y'a des... Bien évidemment, les publics, de par leur aspect, leur look, leur façon de parler, ne sont pas les mêmes suivant que vous allez voir un spectacle de danse, de musique contemporaine, ou Zingaro... Les lieux sont marqués, je sais où je vais par la manifestation qui s'y passe, mais ça me gêne pas d'être dans des ambiances différentes, au contraire. Sinon, j'irais à la Comédie française régulièrement. Voilà. » (Homme, 68 ans, retraité, BP)

6 Choisir une programmation

La programmation d'une salle semble être un guide important pour le choix. Dans l'ensemble, les spectateurs du secteur public identifient bien l'offre particulière des théâtres auxquels ils peuvent accéder. Ils savent que telle salle programme des spectacles plutôt classiques, ou que telle autre a au contraire une offre fondée sur des créations parfois difficiles. Ce savoir a une incidence directe sur leur décision de s'abonner ou non, comme le raconte cette spectatrice de la banlieue parisienne :

« On a quand même une bonne programmation à Colombes, une bonne salle, donc là on avait pris l'abonnement déjà depuis quelques années, et avec l'abonnement heu si on prend sept ou huit spectacles au départ on rajoute au fur et à mesure... ce qui nous tente... et de fait on doit

faire une dizaine ou une douzaine de spectacles déjà rien qu'avec Colombes. On avait aussi pris l'abonnement à Nanterre trois années de suite mais après la programmation ne nous semblait plus intéressante, mais là depuis l'année dernière on y retourne, on n'a pas d'abonnement mais on y retourne, on est à côté de Nanterre où c'est bien, il y a des bonnes choses aussi, Bobigny qui est une bonne salle aussi, on surveille la programmation on y va assez souvent, Malakoff, le théâtre 71 de Malakoff, et puis les scènes parisiennes évidemment! Je vous dis on... c'est partout quoi ! C'est selon les... ce qu'on entend et ce qu'on lit ! On reçoit hein les programmes, on reçoit Bobigny, on reçoit Nanterre, on les regarde, oui effectivement je regarde un peu, vaguement, mais après on les prend pas en début d'année on les prend au coup par coup. » (Femme 53 ans, BP, intermittente du spectacle, mariée)

Derrière les programmations il y a des individus, souvent des metteurs en scène à qui a été confiée la direction d'un théâtre pour une période donnée. Je voudrais ici essayer de démêler ce qui tient à l'image d'un théâtre (sa salle, son public, son histoire, etc.), et ce qui relève de la marque personnelle d'une direction dans le choix des pièces.

L'enquête pointe trois cas de figure :

- le public peut avoir une image relativement précise du type d'offre mais ne pas connaître, ou s'inquiéter de connaître, la direction qui fait les choix. Ce cas de figure est fréquent dans les villes petites et moyennes où l'offre n'est pas très abondante : les spectateurs prennent l'habitude de fréquenter une salle en supposant qu'elle aura le même type de programmation.
- Le public peut aussi avoir une attitude très fluctuante, et adopter des comportements fortement versatiles au fil des directions successives, tout en témoignant d'un attachement de fond aux salles elles mêmes (ils y reviendront quand la direction changera). Cette attitude semble caractéristique des spectateurs des scènes nationales dans les grandes villes, à commencer par Paris.
- Enfin, cas de figure rencontré à Lille dans cette enquête, mais il existe certainement ailleurs, il peut exister des directions tellement associées à une offre particulière qu'elles sont capables de « créer » un public et de le fidéliser sur le long terme autour d'une programmation fortement typée.

Il y a sans doute d'autres cas de figure possibles, mais ce sont les trois que j'ai rencontré dans cette enquête.

61/ Des choix contraints : l'offre des petites villes de province

« Y a pas assez de proposition à Chambéry »

Les jugements des spectateurs sur l'offre qui leur est proposée sont souvent sévères et la comparaison avec Paris est quasi systématique. Je vais prendre deux exemples, Anne, une femme cadre mariée de 69 ans à Quimper, et un couple d'employés qui ont la cinquantaine à Bourg en Bresse. Les propos présentent beaucoup de points communs en dépit des différences culturelles entre ces deux interviewés.

Anne se définit comme une boulimique de culture. A Quimper elle fréquente le théâtre de Cornouailles mais sans grand enthousiasme car elle n'adhère pas à une programmation qu'elle juge trop centrée sur la musique et la danse. *« Cette année je n'ai rien trouvé d'autre parce que la danse, j'irais bien voir de la danse à Garnier à Paris, mais je ne sais pas, ici, cela ne me tente pas du tout. Et je ne suis quand même pas une fan de danse. La musique classique, les concerts qui sont donnés, je ne connais pas bien donc, non, cette année moi je n'ai pas...cette année, j'ai trouvé que c'était décevant. »* En réalité elle dénigre systématiquement l'offre de sa ville par rapport à celle de Paris : *« Ce spectacle sur le Japon, c'est la première chose que j'ai vu cette année et j'ai trouvé cela très bien. Pourtant, j'y allais sans grand enthousiasme parce que, moi, j'aime beaucoup la culture japonaise, la littérature mais je me suis dit bon, ici, à Quimper, cela ne va pas être formidable parce qu'en fait les deux chanteurs sont des chanteurs français. Mais c'était vraiment magnifique et d'ailleurs quand je suis allée à Paris, quand je suis allée à l'opéra là, à Bastille, c'était au programme et avec les deux mêmes chanteurs. Et donc je me suis dit que, finalement, je n'avais pas si mauvais goût... »*

Pour les mêmes raisons, elle apprécie particulièrement les spectacles qui ont déjà été joués à Paris : *« Qu'est ce qu'on a vu comme classique l'année dernière...Il y avait Podalydes là, qui était à la Comédie Française et qui est venu jouer une pièce classique...ça doit être « Le menteur » et là, c'était un régal. Et c'est là que l'on s'aperçoit que, finalement, il y a une différence entre des gens dont c'est la profession et d'autres qui sont plus...Des troupes peuvent être moins professionnelles. Ca se sent. Par contre, non, il y a des troupes qui sont excellentes, il y a aussi des troupes de*

province hein, ça ne veut rien dire. A Nantes, il y a une très bonne troupe je trouve... ». Quand elle va à Paris, où vit son fils, elle va voir un spectacle presque tous les soirs : « Donc, je suis allée à l'Opéra et mon fils m'avait pris une place pour Fabrice Luchini. Là, par contre, ça, j'ai ri. Il faut dire que c'était délirant. Je peux dire que j'ai ri deux heures. La première année, je suis allée trois semaines à Paris, j'ai visité dix-huit musées. C'était une boulimie en fait. Je partais le matin et je ne rentrais que le soir et c'était...oh, oui, en fait, je crois que c'est comme le sport : on dit que les sportifs, cela devient comme une drogue. Par contre, à Paris et ça c'est bien je trouve, il y a des petits théâtres, à Montparnasse, il y a des petits théâtres où j'avais été voir, avec Jacques Weber, « Molière » où il racontait la vie de Molière, il était seul en scène. Et dans ce petit théâtre dans la rue de Montparnasse là, il y avait un établissement, je ne sais pas si c'est au dessus ou en dessous, je ne m'en souviens plus mais il y avait un bar et on pouvait discuter après avec le comédien. il y avait ça et puis je suis allée voir Proust aussi. La même chose, c'était un homme seul en scène qui parlait de Proust. Ca, j'aime bien, je trouve ça passionnant. »

Chez le couple d'employés de Bourg en Bresse, on retrouve les mêmes propos déçus sur l'offre et le public local : « Par principe on continuera parce que c'est le seul moyen culturel qu'on a à Bourg pour pouvoir se cultiver parce qu'il n'y a pas de festival, il n'y a pas de rencontre...il y a le théâtre et le cinéma, il n'y a que ça. Et puis on n'est vraiment pas loin hein, nous on n'est vraiment pas loin. D'ici, il faut, je ne sais pas, dix minutes. Et donc c'est normal qu'on y aille quand même, c'est normal. Il y a un grand parking et il n'y a pas beaucoup de gens qui font quelque chose et donc on n'est pas gênés par les gens hein... La femme : Au niveau culturel c'est restreint Bourg, on voit toujours les mêmes personnes hein... La programmation à Bourg, bon bah eh bien, ils font ce qu'ils peuvent hein, ça c'est sûr ils n'ont pas beaucoup de moyens... Moi, j'ai un peu emmené quelques collègues au théâtre parce que je leur ai dit : « Bah tiens, ça c'est bien, ça c'est bien... », mais au niveau culturel, c'est une ville qui ne se cultive pas beaucoup. Le mari : Il y a des gens qui n'y sont jamais allés hein. Ici, il y a un super musée et ils n'y sont pas allés. Ils vont au cinéma, mais ils ne vont pas au théâtre. Ils ne vont pas à grand-chose... » Même respect aussi pour les noms parisiens qui se déplacent en province : « Quand on voit que Mesguich est venu, enfin, le metteur en scène, on se dit aussi que c'est peut-être aussi une démarche où il veut que ses pièces passent partout. C'était une mise en scène de Mesguich, là, celui-ci. Et c'est vrai que, peut-être, il avait envie que tout le monde voit ce genre de pièce parce que c'est dans sa démarche intellectuelle aussi. Mais moi je pense que quelque part aussi, pour un directeur théâtre, ça doit être dur de choisir parce qu'il faut faire aussi avec la mentalité du coin, enfin, c'est complexe hein. Moi je pense que ça ne doit pas être évident. Et puis comme dit mon mari, il faut avoir des relations avec

les metteurs en scène et tout, s'ils ont envie de venir dans des petites villes de province etc. Le mari : Et c'est pour ça que je vous dis qu'en réaction, on est très bon public. La femme : S'ils viennent à nous, on est content. Mais en général, ils mangent bien quand même parce qu'ici on mange bien.... On apprécie, on est content que les gens viennent à nous, en général, on est content qu'ils soient venus à nous. Comme là, on a eu le « Quatuor Ebène », c'est un quatuor qui va dans le monde entier, ils nous ont fait une très belle prestation, ensuite, ils sont revenus à trois rappels, ils ont fait un peu de jazz et on a été bon public, on les a vraiment encouragés et on était fiers d'être là. Globalement, moi, j'étais fière de pouvoir me dire qu'ils étaient au Japon et aux Etats-Unis et que nous, petite ville, on avait la chance d'avoir ce quatuor. » En revanche, leur expérience des théâtres parisiens est beaucoup plus difficile que celle de l'interviewée précédente, car ils manquent d'informations sur les pièces à voir et se retrouvent dans des salles bourrées de provinciaux. « Quand on va à Paris, ce qui nous arrive, on prend toujours un spectacle. Dans notre choix, il y a toujours un théâtre. Vous savez, en général, les pièces que l'on va voir, ce sont des pièces de provinciaux hein. Parce que bon, on ne va pas voir du grand boulevard mais bon souvent, les gens qui vont au théâtre, qui se baladent... si, là, quand on a été au Splendid, on a vu des gens qui étaient du quartier parce que le Splendid, c'est quelque chose...là, c'est populaire, moi j'ai bien aimé parce qu'il y avait un brassage. Mais dans certaines pièces, d'autres dans Paris, si vous allez voir là où il y a des boulevards, en général, c'est bien les provinciaux qui vont voir ce genre de chose, ce n'est pas les parisiens. Les parisiens, ils vont au Colombier, au Vieux-Colombier, ils vont vraiment voir des choses qui leur correspondent. Mais...non mais moi, je ne trouve pas que l'on soit...à Paris, c'est différent parce qu'on ne se reconnaît pas dans les gens qui sont à côté de nous, et alors nous on rit mais bon...

62/ l'hyper offre parisienne

En effet, la situation des spectateurs parisiens ne ressemble pas aux autres. Avec deux à trois cents spectacles proposés chaque soir à Paris et dans la petite couronne, la question du choix est particulièrement complexe. Elle est même impossible à traiter dans son ensemble. Je m'intéresserai ici spécifiquement au cas des trois théâtres nationaux de la capitale, Chaillot, La Colline, et L'Odéon. Ils représentent seulement une partie de l'offre, mais drainent un public commun d'abonnés, voire de multi abonnés. Ce sont des spectateurs assidus, ayant une culture théâtrale importante, intéressés par les créations. Un public plutôt âgé (les grandes scènes publiques de la proche banlieue –Nanterre, Bobigny, Vincennes, ont un public nettement plus jeune) et appartenant massivement aux classes supérieures.

Dans les théâtres nationaux, la direction des salles est confiée à des metteurs en scène prestigieux, ce sont des nominations politiques avec une rotation plus forte qu'en province.⁴⁹ Ils restent à ce poste pendant un certain nombre d'années durant lesquelles ils vont marquer le théâtre par leurs choix, lui donner une identité, non seulement à partir des spectacles qu'ils vont mettre en scène eux mêmes, mais aussi par les spectacles qu'ils invitent à se produire dans leur salle -voire même qu'ils coproduisent. Ils ont donc un pouvoir particulièrement important sur l'offre puisqu'ils jouent sur deux tableaux : leurs pièces et leurs choix.

Ces metteurs en scène/directeurs sont évidemment des personnalités reconnues par leur milieu professionnel, mais ils sont aussi très bien identifiés par les spectateurs. Pour les spectateurs assidus d'un théâtre, ils sont même l'élément clé dans leur décision de s'abonner –ou à l'inverse de se désabonner. Et, comme on peut le voir dans les extraits qui suivent, les changements de direction sont non seulement très commentés par le public, mais suscitent aussi des prises de position passionnées.

« Avant, on avait un abonnement au théâtre de la Colline, les gens de mon groupe ont demandé à arrêter, parce que les pièces étaient trop sinistres, traverser tout Paris pour aller au théâtre de la Colline, et voir des spectacles sur la guerre, y'a eu tout un cycle Edwards Bond qui les a écœurés. Quand Lavelli est parti, et que Françon a repris, la programmation était très noire, et du coup, ça a cassé complètement. Les gens n'avaient plus envie de venir. Donc j'ai cessé la Colline, et je me suis repliée sur deux solides, qui étaient Chaillot et l'Athénée. Le Rond Point depuis que c'est Jean-Michel Ribes, j'y vais moins. Avant, quand c'était Barrault, j'y allais tout le temps, mais là, j'aime pas beaucoup la programmation de Ribes, et puis je trouve qu'il y a un petit côté artificiel. » (Femme, 58 ans, professeur de français, Paris)

Certains directeurs de théâtres sont plus cités que d'autres par les spectateurs. Ce sont souvent ceux qui sont restés longtemps à la direction d'un théâtre au point d'en marquer profondément l'image, mais ce n'est pas la seule raison. Il y a des styles de programmation plus personnels.

Prenons l'exemple du théâtre de Chaillot. Une grande partie des spectateurs réguliers de Chaillot ont un attachement très fort au « symbole » Chaillot (le TNP, Jean Vilar, le bâtiment, la Tour Eiffel) comme j'ai pu le constater lors des entretiens ou des réunions de présentation de saison. En même

⁴⁹ Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon (dir.), *Directeurs de théâtre, 19e-20e siècles. Histoire d'une profession* • Publications de la Sorbonne • Collection « Histoire de la France aux 19e et 20e siècles » • 2008

temps, cela fait longtemps qu'il n'y a pas eu de direction très longue comme celle de Jean Vilar (12 ans de 1951 à 1963) ou de Georges Wilson (9 ans, de 1964 à 1973). Laurent Fleury qui a travaillé sur le public de Chaillot a montré le déclin du nombre de spectateurs lors du passage de la direction Vilar à la direction Wilson⁵⁰. Au moment de cette enquête, le théâtre peinait à asseoir une identité stable :

« Ca a changé souvent, Chaillot. Mais bon, je trouve que Chaillot, y'a moins une identité, enfin, je peux me tromper, parce que ça change trop, peut-être. Le théâtre de la Ville, c'était Violette, c'est clair que la musique du monde, c'est lui, la danse, quand même, la place qu'il a accordée à la danse, c'est lui, c'était quand même une forte personnalité, et je pense que le théâtre de la Ville, c'est Violette, quand même, ça c'est clair. Comme par exemple, à l'époque, comme le théâtre des Amandiers, c'était Chéreau, ou les Bouffes du Nord, c'est Peter Brooks, ça c'est quand même des grandes pointures... Enfin Chéreau, il n'y est plus, mais c'est évident que c'était des théâtres qui avaient des fortes personnalités, parce que c'était effectivement la personnalité de leur directeur. Moi je pense, oui. Mais faut leur laisser le temps. Chaillot, je pense, le problème, c'est que bon, avant c'était Savary. C'est évident que... Mais on lui a pas forcément laissé le temps, ou lui ou... Moi je sais pas comment ça se passe, ce genre de choses. Mais bon, il est pas resté longtemps, non plus. Ca change trop, Chaillot, en fait. Mais bon, l'un dans l'autre, ils ont quand même des spectacles de qualité, mais c'est vrai qu'on sent moins un... Chaillot, ils sont jamais restés suffisamment longtemps pour vraiment mettre leur marque. »
(Femme 49 ans, cadre, BP)

63 / Adopter une programmation « les yeux fermés »

Troisième cas : l'attachement sans condition à une direction. Ces personnalités charismatiques qui créent un public sur le long terme autour de leurs œuvres et de leur programmation ont certainement toujours existé dans l'histoire du théâtre, surtout dans les années de l'après guerre où il était fréquent qu'un directeur reste de nombreuses années à son poste, marquant de façon durable une salle et son public. De ce point de vue, le cas que nous avons observé à Lille est particulier, puisque le directeur de la Rose des Vents n'est ni metteur en scène ni comédien mais a fait ses classes dans la politique locale en s'occupant de différents dossiers culturels concernant la région Pas de Calais.

⁵⁰ Laurent Fleury « Retour sur les origines : le modèle du T.N.P. de Jean Vilar », in Olivier Donnat

Bien qu'il ne vienne pas du sérail, ce directeur, en place depuis plus de 20 ans, a réussi à créer un public totalement acquis à ses choix et prêt à tenter toutes les créations d'avant garde qu'il propose. C'est un tour de force quand on sait que la concurrence sur la région est forte⁵¹, et que le théâtre en question se situe dans une ville nouvelle de la banlieue lilloise. En même temps, on comprend en écoutant les interviewés que c'est aussi le fruit d'une longue histoire régionale marquée par de grands metteurs en scène (Gildas Bourdet) ou directeurs d'orchestre (Casadesus) qui ont formé un goût pour le spectacle vivant dans la métropole lilloise.

Dans les propos, la comparaison entre la Rose des Vents, à Villeneuve d'Asq, et le théâtre du Nord, situé en plein centre de Lille, revient sans arrêt. Il faut dire qu'une bonne partie des interviewés ont fréquenté et fréquentent encore parfois les deux salles. Certains d'entre eux ont vécu la période du théâtre de la Salamandre dirigé par Gildas Bourdet au sein du Théâtre du Nord. Ce dernier théâtre semble avoir fonctionné sur le modèle précédemment évoqué avec différentes directions qui sont très bien identifiées par les spectateurs et qui déterminent leurs abonnements. Il y a eu la longue période Bourdet (1974 à 1991) puis la direction de Mesguish. Le premier a fidélisé, le second a fait fuir une partie des abonnés.

« On a eu la Salamandre, avec Gildas Bourdet pendant des années et c'est là que j'ai vraiment pris goût au théâtre et puis la Rose des Vents. Ensuite la Salamandre est partie et c'est Mesguich qui est arrivé, donc là j'ai fait marche arrière toute, enfin j'ai essayé un an, et la programmation ne m'a pas plus du tout. Je ne sais pas, à l'époque où Mesguich a pris la direction du Théâtre du Nord, j'ai vite compris ma douleur, j'ai cessé d'aller le voir. Mais ah ! il faut aller voir la dernière pièce de Mesguich ! Non merci. Donc j'ai rompu pendant plusieurs années. Maintenant ça s'appelle toujours le Théâtre du Nord, j'ai réessayé, il y a eu des hauts et des bas, mais j'y retourne. Ce n'est pas tellement les salles en fait, par exemple la Rose des Vents ça fait des années que j'y suis abonnée et j'y trouve mon compte, j'ai des déceptions évidemment, c'est normal il en faut pour tout les goûts. Je suis abonnée, je vois tout, mais globalement je fais confiance, je sais que sur l'année je serai satisfaite, j'aurai des émotions, c'est ça être satisfaite pour moi. » (Femme, 60 ans, enseignante, Lille)

Le cas de la Rose des Vents ressemble en réalité à celui du Théâtre de la Ville à Paris : une direction très longue par un pur programmateur qui ne met en scène aucune pièce lui même, mais qui a une stratégie d'offre très typée. Les deux théâtres ont d'ailleurs en commun de programmer

& Paul Tolila dir., *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po., 2003, pp. 123-138.

surtout de la danse contemporaine ce qui n'est pas un hasard : le public de ce type de spectacle vivant s'est constitué au cours des deux dernières décennies en réponse à une offre nouvelle issue de l'école flamande.

« La Rose des Vents c'est une programmation que je vais suivre, le Théâtre du Nord j'y vais une fois par an quoi. La dernière fois que j'y suis allé, c'était super, mais je ne vais pas forcément prendre toute leur programmation, par contre la Rose des Vents ouais, parce que la Rose des Vents va me faire découvrir des formes, des metteurs en scène. Et maintenant, comme ça fait quand même quatre ans que j'y suis, je vais revoir des metteurs en scène que j'ai vus. Donc là c'est plutôt par rapport à une programmation, par rapport à une politique, par rapport à une identité que la Rose des Vents va proposer à ce niveau-là. Ensuite, je sais que moi en tant que spectateur, je suis beaucoup plus attiré, mais je crois que la Rose des Vents a beaucoup participé à cette construction de mon regard. Je préfère me planter à la Rose des Vents que réussir de façon classique ailleurs. » (Homme 25 ans, étudiant en Master théâtre, Lille)

###

Comme on vient de le voir, le spectateur de théâtre, s'il ne peut pas se fier à des dispositifs d'aide à la décision formels dans la plupart des cas, peut se fonder sur un certain nombre de dispositifs de substitution fondés sur des critères réputationnels –qu'il s'agisse des comédiens, des auteurs ou des directeurs de théâtres. Mais ces derniers supposent d'avoir une connaissance minimum du milieu pour être efficaces. Ils sont donc surtout utiles aux spectateurs avertis, voire très avertis. Pour les autres, les spectateurs occasionnels ou « débutants », il faut reconnaître que l'information sur les pièces relève du parcours d'obstacles. Certains cas de figure sont relativement simples. Si l'on habite dans la région parisienne, il est toujours possible de se fier aux pièces à succès dont parlent les grands médias de masse comme la télévision : l'information est facile à obtenir. Dans les lieux, où, au contraire, l'offre est rare, force est de se lancer dans ce qui est offert à proximité sans trop se poser de questions. Les enquêtes ont du mal à saisir toutes ces situations locales –qui sont en réalité plus faciles à étudier pour les arts de la rue ou les festivals que pour le théâtre professionnel. Il reste beaucoup de situations intermédiaires. Elles sont à la fois les plus nombreuses et les plus complexes. Comment choisir une pièce à Lyon ou Marseille, des grandes villes qui ont une offre

⁵¹ Il y a 7 scènes nationales dans la région de Lille

polyvalente et fournie, mais mal couverte par les médias? Comment repérer les tendances de programmation dans les théâtres de Brest, du Havre ou de Nantes, des villes moyennes qui ont une offre diversifiée mais fortement segmentée selon les salles ? Dans tous ces cas où les dispositifs de connaissance sont particulièrement invisibles, c'est le réseau qui va jouer.

Chapitre 3
LE RÔLE DES RÉSEAUX ET LES ACTIVITÉS DE
CONSEIL

« *Le théâtre, c'est pas un réflexe, on n'a pas le réflexe d'aller au théâtre, il faut qu'on t'y conduise à un moment donné...* »

Le réseau est, selon Karpik, « une structure sociale particulièrement résistante et efficace » (Karpik 2007 :70). C'est un dispositif personnel, par opposition à des dispositifs impersonnels comme les classements ou les appellations. Karpik distingue trois types de réseaux dont deux nous intéressent directement ici : *le réseau cognitif* qui est fondé sur l'échange de paroles avec des personnes avec lesquelles existent des liens faibles (comme les collègues) ou des liens forts (les proches) ; *le réseau marchand*, qui se noue entre vendeurs et acheteurs, et dans lequel « la confiance doit, en particulier pour les services professionnels, préexister à l'interaction personnelle. » (p 234). Ces deux types de réseau sont mobilisés dans un même but : réduire l'incertitude sur la qualité des produits.

Le choix d'une pièce s'informe souvent en se fondant sur la réputation de certains professionnels. Est-il aussi alimenté par la circulation de la parole? C'est la question qui sera posée ici. A priori, le théâtre pose des problèmes particuliers par rapport à d'autres secteurs culturels - on l'a déjà évoqué à propos du faible rôle de la critique. D'un côté, la programmation très courte des pièces affaiblit considérablement le rôle que pourrait jouer la circulation des expériences et des jugements pour documenter les choix. De l'autre, la relative rareté sociale de la pratique a pour conséquence de limiter le nombre des interlocuteurs possibles. Certes, c'est une constante des sociabilités de la culture cultivée qu'ont soulignée plusieurs chercheurs américains : elles se déroulent sur le terrain des liens forts et sur des scènes interactionnelles restreintes (Di Maggio 1987, Lizardo 2006). Mais dans le cas du théâtre, on va voir que les activités de conseil sont exercées par un petit nombre d'individus « relais » qui sont parvenus à installer leur compétence dans la durée. Ces individus « relais » peuvent être des professionnels qui exercent un mandat explicite de communication, ou de simples personnes qui se sont qualifiées auprès de leur entourage.

1 Le conseil professionnel: les services de relation au public

Le cas des chargés de la relation au public dans les théâtres mériterait à lui seul une recherche, tant il est riche sur la question de la croissance et de la transformation des métiers de la médiation culturelle -qui a souvent été étudiée ces dernières années dans le cadre des musées⁵². Les professionnelles des services de relation au public des théâtres -ce sont très majoritairement des

⁵² Voir notamment E Caillet, *A l'approche du musée, la médiation culturelle*, Lyon PUL 1995. D Jacobi, A Meunier et S Romano, « La médiation culturelle dans les musées : une forme de régulation sociale » *Recherches en Communication*, 2000, 13. N Auboin, K Kletz ; O Lenay, *Entre*

femmes-, ont au départ une fonction d'information et de conseil. Elles sont censées toucher les publics susceptibles d'être intéressés par une pièce, savoir parler des spectacles, suggérer des choix, monter des actions autour d'un spectacle. Pendant longtemps, ces services ont surtout eu une action en direction des publics scolaires et des comités d'entreprise. Mais ces derniers offrent de moins en moins de places dans les théâtres et proposent aujourd'hui surtout des comédies musicales à succès ou des entrées dans les parcs d'attraction. Du coup, le rôle des relations au public a évolué : elles travaillent désormais auprès de groupes plus petits et plus informels, des groupes d'amis, des associations locales, des filières universitaires de formation à la médiation culturelle... Ces services cherchent en réalité à encourager l'existence de spectateurs relais, clients privilégiés des théâtres, qui vont entraîner la venue d'autres spectateurs par un processus de sociabilité en grappe. Le travail de Djakouane sur le théâtre de Cavaillon souligne ainsi l'importance de l'information faite par les responsables du théâtre dans le choix des pièces par les spectateurs. Mais certains services jouent un rôle beaucoup plus important comme j'ai pu le constater dès le début de cette enquête : ils sont au coeur de la relation *personnelle* que les spectateurs assidus peuvent entretenir avec un théâtre particulier.

Il y a bien sûr beaucoup de manières différentes d'exercer le métier de relation au public. Il y a des services peu actifs, et d'autres qui le sont beaucoup. Des services de trois personnes, et d'autres de vingt-cinq permanents. Ils n'ont pas forcément non plus les mêmes stratégies. Ce responsable d'un service de dix-huit personnes dans un théâtre parisien très fréquenté, considère que les politiques de relance ou de conseil sont parfaitement inutiles, et qu'il suffit de créer sur place des conditions de convivialité attirantes :

« Je ne crois pas aux relations publiques qui vont aller chercher les spectateurs, ça ne sert à rien d'envoyer 200.000 courriers. Ici, on a voulu faire de l'endroit un lieu vivant, c'est comme un multiplexe, à chaque heure il se passe quelque chose dans le théâtre, on a au moins quatre spectacles par jour dans trois salles, il y a des choses à 18h30 et d'autres à 21 heures... C'est un lieu vivant avec un restaurant ouvert de midi à une heure du matin, une librairie, les gens viennent vivre là, c'est un lieu convivial, accueillant. On a le sentiment quand on arrive que c'est une ruche, il y a du monde partout, des choses tout le temps et constamment. »

D'autres professionnels vont au contraire avoir un travail très soutenu de recherche de spectateurs. C'est cette expérience que raconte la secrétaire générale d'un théâtre -diplômée de Sciences Po, maîtrise d'histoire-, qui a travaillé dans les relations publiques de différents théâtres en France, dont un théâtre de la grande couronne parisienne qu'elle évoque ici :

« Il y avait une responsable des relations publiques qui ne faisait rien d'autre que d'envoyer des courriers à des associations plus ou moins fictives. Il n'y avait plus de relations publiques sur le terrain, la communication aussi allait un peu à vau-l'eau, il n'y avait plus de punch dans l'image, ça n'était plus repéré. Le grand public partait en masse à Corbeil parce qu'il y avait aussi des problèmes d'insécurité réelle autour du théâtre... On a donc travaillé à la constitution d'une équipe de relations publiques en cherchant des profils différents, on voulait des gens qui étaient issus de la ville, qui connaissaient le terrain. Ca n'a pas été simple, on s'est un peu trompé, mais on a quand même, au final, réussi à embaucher trois jeunes femmes. J'avais une petite table là avec un fichier que personne n'avait regardé depuis plusieurs années, et donc j'ai pris chaque fiche, j'ai appelé les gens, je suis allée les rencontrer pour leur parler de la programmation. Et on a fait un travail de fourmi, moi y compris, sur le terrain avec les associations d'abord de quartier qui passaient devant ce lieu tout les jours. Il y a eu une étude, c'était assez effrayant sur le nombre de personne qui passaient devant le théâtre et qui ne savaient pas que c'était un théâtre. Donc on a multiplié les portes ouvertes, les visites de théâtre, avec toutes les associations de chaque quartier, de chaque communauté aussi, on était présent sur les fêtes des associations, on allait vraiment à la rencontre des gens, ce n'était pas du porte à porte mais presque... Pour moi c'est aussi ça de faire de la relation publique dans un théâtre, je voulais être à cet endroit là, ça ne m'intéresse pas de faire de la relation publique dans un théâtre parisien connu.. Là, il faut inventer des stratagèmes pour créer du désir et du plaisir. Et cette notion de plaisir, elle est vraiment importante pour toutes ces populations qui n'ont pas du tout l'habitude d'aller au théâtre... On avait toute une politique aussi de petite forme hors les murs qu'on allait jouer. Alors ce n'était pas forcément des compagnies qui montraient une grande forme en salle après, mais tout au long de l'année les associations voyaient un ou deux spectacles dans leur lieu à eux, donc tout à coup on venait les voir chez eux, et on

leur montrait des spectacles de qualité et finalement ils se rendaient compte que c'était totalement accessible. »

Il y a aussi le cas des grands théâtres qui fonctionnent sur d'énormes fichiers d'abonnés et ont une assise assez grande pour ne pas se poser frontalement la question du recrutement de nouveaux publics. Chaillot en est un bon exemple : « on a quand même constitué depuis des années un fichier qui est important, il y a quand même un fichier de spectateurs qui sont fidèles, pour qui Chaillot c'est une seconde maison ». A Chaillot le service des relations au public comprend une quinzaine de permanents et a une action de conseil très importante. Les abonnés sont une cible privilégiée :

« Les gens nous appellent, pour nous dire : « on s'en remet à vous, ils nous disent c'est vous qui décidez ». La responsabilité est un peu lourde, j'essaie de faire un collectage d'informations sur ce que le public aime, ce qui ont l'habitude de voir. Ca reste une connaissance personnelle, je connais ces gens. C'est parfois long, mais je connais très bien les gens qui viennent à Chaillot. Je fais attention à cela. Parfois ça me met mal à l'aise car je me dis, j'ai pas le droit de les décevoir car c'est un rapport de confiance et il faut le préserver, en même temps, je les encourage à varier les spectacles, pour que tout le monde voit des choses différentes. Parfois je fais la présentation de la saison de façon individuelle, personne par personne, au téléphone par exemple... En fin d'année de programme, quand tous les spectacles sont passés, je leur demande leur avis sur la saison, quand ils renouvellent leur abonnement. Et puis je suis souvent présente le soir avant les spectacles donc je rencontre les spectateurs, on échange, avec ceux que je connais. C'est prétentieux à dire, mais on sait quand on fait un spectacle quel type de spectateur cela va heurter, ou ça va emballer. Parfois on sait qu'un spectacle va faire venir les abonnés ou non, on le sait. Ce qui fait que ça permet de revoir la programmation de la saison, de voir ce qu'ils n'ont pas aimé. C'est un métier où il faut aimer les gens. Au téléphone, je reconnais très bien les gens, donc tout de suite les clients sont à l'aise. Je les identifie facilement, ils me racontent leurs problèmes de famille, il faut avoir une grande écoute. » (Femme, responsable des abonnements collectifs)

Chaillot n'est pas un cas unique. Un théâtre beaucoup plus petit –le service ne compte que 6 permanents- comme la Rose des Vents à Villeneuve d'Asq, développe exactement les mêmes liens personnels avec les abonnés, même individuels :

« On ne va pas conseiller la même chose à quelqu'un qui n'a jamais vu de spectacle et qui va venir pour la première fois qu'à celui qui a l'habitude d'aller au théâtre. On essaie de faire des parcours : « vous n'êtes jamais allé au théâtre ou très peu... eh bien venez plutôt voir ça au début et puis ça après etc. ». On essaie de construire un petit...bon, qui est complètement subjectif hein mais qui peut aider les gens à rentrer dans la programmation.... à tout moment, n'importe qui peut appeler le service des relations publiques pour demander un petit conseil ou appeler l'accueil. On insiste beaucoup là-dessus quoi mais bon, parfois les gens n'osent pas parce qu'il y a une espèce de...mais on est là pour ça quoi. Et puis c'est important parce que ça permet de créer une relation finalement. Quand quelqu'un vous demande un conseil sur la programmation et bien cette personne va venir une fois et à la sortie, vous allez lui demander ce qu'elle en a pensé et tout ça et bon, ça permet d'entretenir un peu une relation avec elle. Mais c'est vrai que voilà, la relation directe avec les relations publiques, c'est très important. Déjà, tous les soirs de première, on est tous là. Toute l'équipe est là. Apparemment, ça ne se passe pas comme ça dans toutes les maisons mais ici, ça se passe comme ça. C'est-à-dire que toutes les relations publiques, l'accueil, la communication, le secrétaire général, tous ces services là, on est présent, tous les soirs de première. Et donc les gens eh bien forcément...après, on est de service les uns après les autres, selon les soirées, et forcément, à force, on connaît un peu les gens quoi. Et donc, il y a du dialogue à la fin, et en plus, on a un lieu avec un peu de convivialité où les gens peuvent rester dîner après le spectacle et donc voilà, c'est facile de discuter un peu avec eux, de savoir ce qu'ils ont pensé. Effectivement si on se sent à un moment donné comme à la maison quand on vient au théâtre, et que après le soir on peut manger avec l'équipe artistique et que tout le monde se mélange et que c'est simple finalement de s'asseoir à la même table qu'un autre spectateur et d'échanger les points de vues. Et je crois que ça crée comme ça cette convivialité qui existe vraiment à la Rose des Vents. Et je sais que quand moi j'ai commencé comme relation publique, on était quatre, et il y avait une telle synergie entre nous et avec le

public, moi je connaissais quasiment tout les gens qui étaient dans la salle tous les soirs. » (secrétaire générale théâtre Lille)

Le rôle de ce type de relations publiques –i.e. très investies dans des liens personnalisés avec les spectateurs assidus- est important non seulement pour guider le choix des pièces, mais aussi pour faire d'un théâtre un lieu très particulier dans lequel on se sent reconnu et apprécié. Les propos des spectateurs ne font aucun doute : cela change profondément leur relation à une salle (« on n'est pas des numéros, on n'est pas des tickets »), et, plus généralement, leur relation au spectacle vivant, au point que certains d'entre eux en deviennent à leur tour des ambassadeurs engagés.

Cette enseignante de français parisienne va au théâtre plusieurs fois par semaine, elle connaît toutes les salles, a plusieurs abonnements et dirige trois groupes d'amis dans des théâtres parisiens différents. Elle est un exemple extrême de ces spectateurs très assidus qui agissent un peu comme le feraient les supporters d'un club de foot, en portant les couleurs d'une équipe et en promouvant une discipline sportive. Elle défend certains théâtres et en dénigre d'autres, -on notera que ces jugements reposent souvent sur la qualité de l'accueil qui lui est fait-, et parle des spectateurs qu'elle entraîne dans son sillage à travers les divers groupes d'amis qu'elle dirige, en les appelant : « mes abonnés »

« C'est l'Athénée où je me sens le mieux. Les théâtres auxquels j'ai été le plus fidèle, oui, peut-être quand même Chaillot et l'Athénée. J'ai une grande tendresse pour l'Athénée, j'aime beaucoup ce théâtre, je trouve qu'il a une dimension très humaine, et alors surtout l'équipe de l'Athénée, l'équipe de fonctionnement du théâtre, le directeur est un homme délicieux, et il a su s'entourer vraiment d'une équipe formidable. Des gens tous gentils, délicats, charmants, gais, enfin vraiment, c'est une superbe équipe. Les autres théâtres, non, je suis pas très connue. La Comédie française, j'étais bien connue, et puis tout le personnel a changé, donc on ne me connaît plus, le Vieux Colombier, pareil. Alors j'ai été aussi au Théâtre 14, pendant un moment, et puis ils sont tellement désagréables, dans ce théâtre-là, que j'ai décidé de les boycotter, donc j'y vais plus. ... Bah l'Athénée, par exemple, je suis invitée. Le garçon du Vieux Colombier, il m'invite régulièrement. Il me propose des places. A la Comédie française, c'est pas possible, on est dans l'anonymat, j'ai plus d'invitations à la Comédie française, c'est un théâtre qui est très difficile, pour les relations avec le public. C'est une grosse machine, c'est pas très sympa. Mais le Vieux Colombier, c'est un théâtre familial, c'est plus sympa, c'est chaleureux. On se connaît plus, quoi, le garçon qui vous vend les places au téléphone,

c'est celui que vous voyez quand vous arrivez, c'est la même personne. Donc vous mettez un nom, Jean-Christophe, voilà, c'est facile. Si le théâtre est seulement un lieu où on paie sa place pour aller s'asseoir comme au cinéma, je vois pas l'intérêt. Il faut que ça soit un lieu de convivialité. Et Chaillot est génial pour ça, c'est évident. C'est absolument évident. Ce qui est curieux, parce qu'a priori, c'était quand même pas... C'est un lieu quand même avec des hauts plafonds, des grands espaces, c'est un peu gigantesque, l'architecture est quand même gigantesque, ce grand escalier énorme... On pourrait dire que ça écrase. Et en fait, on s'y sent bien. C'est ça qui est curieux.. (Femme, 58 ans, professeur de français, Paris)

Sans aller aussi loin que cette interviewée dans le désir de soutenir le théâtre, presque tous les spectateurs assidus des salles parisiennes ont évoqué l'importance qu'avaient pour eux les liens avec les professionnels et l'accueil dans les salles. Le plaisir de la sortie au théâtre est donc aussi un plaisir de se sentir chez soi dans une salle. En province, où l'interconnaissance entre spectateurs est beaucoup plus grande, ces médiateurs peuvent aider à souder de véritables communautés « d'habitues ». Les témoignages sur d'autres théâtres indiquent que, s'il n'y a pas cette volonté de mettre en familiarité les spectateurs, ils peuvent venir régulièrement et connaître beaucoup d'autres spectateurs et ne pas se sentir pour autant des habitués. C'était le cas à Quimper comme à Bourg en Bresse où les interviewés n'identifiaient pas particulièrement la direction des théâtres qu'ils fréquentaient (« dès fois on se dit : « Ah bah tiens t'es là ! » et puis on ne s'est pas concerté, on ne se concerte pas. ... Quand vous allez à un spectacle à Bourg, vous appartenez au même clan et alors donc vous vous dites que les gens qui sont venus pensent comme vous ou ont envie de voir la même chose que vous. A Paris, c'est différent, on est un petit peu étrangers »). Et il y a des théâtres où l'accueil est perçu comme froid et anonyme : ces théâtres là ont plus de mal à fidéliser, c'est évident. Finalement, c'est moins pour leur rôle de conseil que les relations publiques sont importantes que pour leur rôle de création de liens. Aller au théâtre est une sortie hors de la routine mais qu'on aime faire dans un cadre familial.

Les présentations de saison

J'ai pu à deux reprises assister à des présentations de saison destinées aux responsables de groupes d'amis de Chaillot. La première année (mai 2008) est une année troublée par la décision ministérielle de faire de Chaillot, haut lieu de la démocratisation théâtrale chère à Jean Vilar, un

théâtre consacré à la danse. Ariel Goldenberg, l'ancien directeur a été remercié par la ministre de la culture et son adjointe à la danse Dominique Hervieu nommée directrice du théâtre avec José Montalvo. La réunion a été convoquée en urgence et n'a pas le faste habituel des présentations de saison m'expliquent les relations publiques, c'est une « mini présentation ». Elle ne réunit d'ailleurs qu'une partie du public concerné. Les professionnelles des relations au public accueillent les responsables de groupes en bas du grand escalier qui mène au foyer. Ce sont des rapports très personnalisés, tutoiement, bises sur les deux joues, prise de nouvelles de la famille ou du groupe. Les responsables de groupe présents –une cinquantaine- prennent place dans la plus petite des 3 salles de Chaillot, le studio. L'atmosphère est électrique, tout le monde commente la nouvelle qui a été confirmée peu de temps avant. Dominique Hervieu et l'administratrice du théâtre, sur scène, commencent par justifier le choix ministériel puis présentent la saison, spectacle par spectacle, en parlant d'une « saison intermédiaire » car une partie des choix sont ceux d'Ariel Goldenberg avant son départ. Elles entrent dans le détail de la carrière des artistes qu'elles appellent souvent par leurs prénoms.

A la fin les questions fusent. La présentation n'a pas convaincu et visiblement les responsables de groupes n'ont pas le sentiment d'avoir été traités et consultés comme il aurait fallu le faire. La reconversion d'un symbole du théâtre populaire en temple de la danse ne passe pas bien. Elle est vécue comme une trahison (surtout chez ceux, nombreux, qui ont aussi un abonnement au Théâtre de la Ville qui ne programme que de la danse) Plusieurs femmes interviennent, « je ne suis pas certaine de pouvoir faire « manger » de la danse à mes amis, alors qu'ils n'aiment pas ça à forte dose », « qu'est ce que je peux dire à mes abonnés sur cette saison ? Dans mon groupe ils aiment aussi le théâtre ». Un vieux monsieur, très digne, se lève pour déclarer : « il y a cinquante ans, je suis venu ici pour la première fois et il y avait Jean Vilar. Alors aujourd'hui je me dis : que pense Jean Vilar ? ». Devant l'air troublé de Dominique Hervieu qui a parfois du mal à argumenter sur la reconversion, quelques responsables prennent sa défense : « moi et mes amis on viendra ne vous inquiétez pas », « on va essayer de jouer le jeu ». A la sortie, pas de cocktail, ce qui encore une fois est inhabituel m'a-t-on expliqué.

La seconde présentation a lieu en mai 2009, cette fois dans la salle Jean Vilar (1000 places), qui est pleine à craquer. Un public plutôt âgé, en tenue décontractée, mais qui porte les insignes du quartier (j'ai compté beaucoup de sacs Hédiard et Inno). Sur scène, Dominique Hervieu, l'administratrice générale et José Montalvo, tous trois assis sur des chaises. La présentation se passe infiniment mieux que la fois précédente. Hervieu commence par annoncer que Chaillot a gagné 60.000

spectateurs, ce qui est évidemment un énorme succès⁵³. Elle parle de « nous » et de « vous », remercie plusieurs fois les spectateurs relais pour leur fidélité à Chaillot et cite Jean Vilar. Montalvo rappelle que le théâtre a toujours sa place à Chaillot et qu'il veut rester fidèle à l'esprit de Jean Vilar. Hervieu annonce une série de nouveautés : des performances dans le foyer, le restaurant qui restera ouvert après les spectacles, des expositions d'arts plastiques en relation avec les spectacles, plusieurs bals, des dîners, etc... « Je veux que ce lieu soit habité par vous » dit-elle. La présentation des spectacles est entrecoupée de petits intermèdes artistiques très applaudis. Elle passe un long moment à évoquer le festival hip hop.

« On se retrouve pour prendre un verre ensemble » lance Dominique Hervieu avant de quitter la scène et de rejoindre le foyer où est organisé un cocktail buffet au champagne. Derrière moi trois personnes, plutôt âgées, se lèvent, l'une déclare « pour des anciens comme nous, c'est sûr que tout cela c'est expérimental »

2/ Les réseaux profanes du conseil sur les pièces

Le cas du théâtre pose des problèmes spécifiques. Comme c'est une pratique relativement peu répandue – en tout cas nettement moins que la lecture de livres- il est difficile de trouver des interlocuteurs. Les monographies de publics de théâtre soulignent d'ailleurs le poids relativement faible des conseils de l'entourage⁵⁴.

Pourtant le réseau joue un rôle important. Mais il ne fonctionne pas de façon horizontale et virale comme c'est le cas pour le cinéma. Il s'organise de façon pyramidale, avec un petit nombre de spectateurs qui assument, avec plus ou moins de bonheur et de réussites, le rôle de conseiller auprès de leur entourage. Il y a des spectateurs qui entraînent d'autres spectateurs. Cela peut se jouer à l'échelle d'un couple comme de groupes bien plus étendus.

⁵³ 2007/2008 : 109.443 places payantes ; 2008/2009 : 178.848 places payantes

⁵⁴ Seulement 8% des spectateurs du théâtre de Cavaillon disent choisir leurs pièces en fonction des conseils de leurs proches (contre 43% en fonction du nom du metteur en scène et 33% de celui de l'auteur ou du texte (Djakouane, 2007 : 277). Chiffres plus élevés pour le public de la Comédie française : 22% des spectateurs avaient entendu parler avant de la pièce qu'ils viennent de voir, dont les deux tiers par des personnes de leur entourage et de leur génération (Beaudouin et Maresca 1997, : 171-174). D'autre part, 88% disent avoir parlé de cette pièce autour d'eux et 51% avoir poussé certaines personnes à aller la voir. Le fort décalage entre le nombre de personnes qui ont entendu parler de la pièce et celui de ceux qui en ont parlé ensuite dans un but d'incitation, laisse penser que le prosélytisme est une attitude très répandue chez les pratiquants du théâtre, plus répandue en tout cas que ne l'est la probabilité d'être eux mêmes incités par leur entourage.

Ces individus ont en commun de toujours bénéficier d'une confiance fondée sur des expériences passées. Il n'y a pas de « bonnes » pièces, il y a des pièces plus ou moins adaptées au type d'expérience théâtrale que recherche un spectateur. Un conseiller doit donc connaître très bien les goûts et les attentes de ceux qu'il conseille⁵⁵. Et ces derniers ne peuvent lui faire confiance que si les conseils passés ont débouché sur des expériences satisfaisantes. La relation de conseil n'est jamais donnée d'emblée au nom d'une compétence supérieure, elle est relative et se crée dans la durée.

Les conseillers occupent une place particulière dans la cartographie des liens : ce ne sont pas forcément les amis les plus proches. Ce sont des amis pour conseiller des pièces, avec lesquels on a une intimité spécifique sur le théâtre. Des personnes avec qui on sait partager les mêmes goûts à un moment donné :

« Il y a des auteurs et des metteurs en scène que je connais, il y a des maisons où j'ai plus confiance, puis après moi je me fie aux gens, un peu comme pour un bon livre, souvent la passion ou l'engouement des gens me donne envie. Quelque fois j'attends un petit peu, il y a cinq dates de prévues, j'attends que les trois premiers jours passent et je passe deux trois coups de fil : « T'es allé voir tel truc ? Alors ? ». Et puis il y a des gens en qui j'ai confiance, pas parce qu'ils ont raison, mais parce que leurs goûts se définissent aussi comme les miens. Et puis il y a des gens dont je ne tiens aucun compte, quelque soit leur avis, parce que je sais qu'on ne définit pas nos goûts de la même façon. Donc j'appelle trois quatre personnes dont je connais à peu près les goûts, et puis je demande. Parmi mes amis, il y a des gens à qui je ne demande pas leur avis parce qu'il ne m'intéresse pas, ou s'ils me le donnent, je n'en tiens pas compte, et puis des amis dont je tiens compte. C'est tout simplement une question de sensibilité. Parce que les trois quarts du temps, les gens me parlent de spectacles, je vais les voir avec enthousiasme et puis ça m'intéresse moyennement. Mais c'est pas des gens que j'aime plus ou moins, c'est simplement des goûts. Ce serait pareil pour par exemple aller au restaurant. » (Femme, 45 ans, enseignante, Lille)

Deuxième constat : les conseils se font dans l'entourage très proche. On ne se hasarde pas à parler d'une pièce à quelqu'un avec qui on n'a pas de liens forts, ce qui indique que le conseil est vécu comme un engagement dangereux :

⁵⁵ Ce point a été souligné par Hennion et al. (2000 : 117). Il signale aussi le fait que les amateurs savent très bien à qui ne *pas* s'adresser pour demander un conseil. C'est un fait auquel ont fait référence plusieurs interviewés de cette enquête : il y a dans leur entourage des individus qui agissent comme des « contre conseillers », on fait l'inverse de ce qu'ils recommandent.

« Quand j'emmène des amis qui viennent par exemple de province, c'est eux qui choisissent, comme ça je ne vais pas les décevoir et je ne veux pas imposer mes goûts. Et puis après quand ce sont des amis parisiens eh bien on risque ! Et des fois c'est plutôt moi qui prime en disant « ben tiens je voudrais voir ça, est ce que vous êtes d'accord » et puis d'autres fois... c'est comme dans un couple, c'est des concessions !. Ben ça arrive des fois, que je me trompe mais bon... faut jouer le jeu ! (Femme 64 ans, BP, cadre retraitée)

Enfin, dans l'entourage on recommande la plupart du temps des pièces qu'on a déjà vues (ou sur lesquelles on a des éléments très solides) et –mais c'est assez évident- des pièces qu'on a aimées :

« Quand j'ai aimé quelque chose ça peut s'adresser à une quinzaine de personnes en disant : bon, ben moi je vous conseille d'aller le voir... Mais bon ça s'arrête à une quinzaine, la famille, les amis » (Femme 64 ans, BP, cadre retraitée)

Avec l'entourage, le conseil est donc prudent : pas avec tout le monde et pas pour des pièces dont on n'est pas sûr. Il faut dire que conseiller une pièce est bien plus compromettant que de conseiller un livre ou même un film, car la sortie au théâtre est infiniment plus difficile à organiser. La plupart des interviewés qui ont été dans un rôle de conseiller ou d'entrepreneur d'une sortie disent avoir vécu des expériences mitigées

« C'est une histoire à se faire charrier pendant des années!! Si une pièce est vraiment mauvaise on en reparlera pendant des années! Mais bon c'est pas pour ça qu'on les voit plus ou qu'on accepte plus leurs invitations, c'est comme ça, ça arrive de se tromper! mais c'est pas « on n'ira plus voir les pièces dont on parle dans tel journal, ou qui nous ont été conseillées par untel... » (Homme, 47 ans, BP, cadre commercial)

« Quand ça se passe bien, tout le monde est content quoi. Et quand ils ne sont pas contents, en général, ça se finit toujours comme ça « Sacrée Sophie, tu ne changeras pas ! Mais enfin bon, on a passé un bon moment ». Ca se finit comme ça quoi, il y a un côté affectif... Avec ma classe, je suis vachement mal à l'aise dès fois. Il y a eu un spectacle où certains élèves ont dormi. Ils s'étaient ennuyés et j'étais très mal à l'aise, j'étais...ouais, j'étais un peu déçue de moi-même quoi. Donc là, je me démène encore plus après et puis...mais bon, ça se passe bien en gros. (Femme 38 ans, petite commune Savoie, professeur)

3/ Les formes d'engagement dans le conseil

Le conseil est donc une activité risquée. On peut y perdre des amis ou du crédit social. Tous les amateurs de théâtre ne s'y lancent donc pas de la même façon, même s'il semble que tous aient envie de faire partager leur passion.

Certains sont prudents : ils tâtent les goûts de leur entourage et ajustent au plus près le choix des pièces. Ce sont des organisateurs. C'est autour d'eux que se nouent la plupart des réseaux qui fédèrent les spectateurs occasionnels.

D'autres s'engagent plus avant et acceptent d'initier, mais sans le chercher à tout prix : ils sont là, ils en savent plus, mais se cantonnent à un rôle d'informateur. Si on les sollicite, ils conseillent –et entraînent à des sorties. Mais ils peuvent avoir de leur côté des expériences théâtrales non partageables avec leur réseau d'influence, et accepter le fait que ce dernier ait des sorties qu'ils ne feraient pas eux mêmes. Les informateurs sont disponibles mais peu dirigistes.

Enfin, il y a des amateurs qui s'engagent de façon très forte et il ne s'agit plus ici seulement de conseil ou d'information mais d'aide à la décision, ce qui est bien différent. Car ces conseillers là décident souvent: ils achètent des places pour les autres. Personne aujourd'hui n'allant au théâtre sous contrainte, cela suppose une relation de confiance très différente des deux cas précédents. Et qui procure des gratifications culturelles et sociales d'un autre ordre.

31/ Les organisateurs

Au niveau le plus faible on trouve des individus qui agissent auprès d'un groupe où l'homologie des goûts en matière de théâtre est très forte. Ils jouent plus un rôle de catalyseur que de conseiller car leur expertise en matière de théâtre n'est pas plus grande que celle des autres. En revanche, ils ont un effet d'entraînement sur ce groupe parce qu'ils s'occupent de chercher des spectacles ou de prendre les places. Mais parfois ce sont d'autres qu'eux qui le font, « ça tourne » comme le dit une interviewée. Aucun de ces « conseillers » ne se prend pour un spécialiste du théâtre, ils ont peut être juste plus envie d'y aller que d'autres, et comme ils se renseignent plus, ils en savent plus pour organiser les sorties. Ils peuvent agir sur de tous petits groupes, un conjoint, des voisins, un couple ami, ou des groupes plus grands comme les groupes d'amis qui font du théâtre une sortie régulière. Le fonctionnement est toujours le même : on écoute ce que veulent les autres, on sait ce qu'ils

aiment d'habitude, tout le monde a plus ou moins les mêmes attentes de répertoire ou de style de pièce, on ne cherche pas à être audacieux mais à réussir la sortie.

« Non, ce sont d'autres amis qui habitaient...qui étaient partis en Bourgogne et sont revenus sur Grenoble, là, et avec qui on sortait, beaucoup...avec qui on allait au théâtre...qui allaient au festival d'Avignon, mais pas à la même période que moi, mais avec qui on pouvait parler des pièces après. Et là euh elle...bon, c'est aussi entre femmes, hein, que ça se joue (rire) et euh...elle me disait que oui, on pourrait peut être aller sur Lyon voir, tout ça... Les amis ça s'est souvent greffé par hasard...c'est à dire, si vous voulez: quelqu'un téléphonait en disant « Ah, vous savez, y'a un truc là, en ce moment, c'est bien, ça vous dit tel jour ? » et on dit oui, ou non. Et dans l'autre sens, nous on disait : « on a envie de... » (elle se reprend) « on va voir ça, est ce que ça vous tente ? » ... j'appelais...ceux...qui sont assez proches de nous, par la sensibilité, je sais qu'ils ressentent les mêmes émotions, les choses comme ça. Et c'était...un partage...Voilà ! Le partage d'un moment...euh...on allait ressentir à peu près les mêmes choses. Parce que des amis, quand même euh ! Ca veut dire des relations assez proches, hein, on les choisit les amis ! Donc euh...y vous ressemblent, ou vous leur ressemblez ou...on a certains...on a des points identiques. » (femme 59 ans, Grenoble, enseignante à la retraite)

32 Les informateurs

A un niveau intermédiaire, on peut repérer des conseillers plus engagés, qui cherchent plus souvent à faire de nouvelles propositions à leur entourage qu'à conforter les goûts déjà existants. Ces propositions ne sont pas forcément audacieuses, mais elles témoignent d'une expertise plus grande ou d'un souci d'information sur l'offre plus sophistiqué. La différence la plus nette avec le type précédent, est le fait qu'il s'agit d'individus qui se sentent en position légitime de conseil, parce qu'ils pensent en savoir plus. Et qu'ils sont reconnus comme tels par ceux qu'ils conseillent. Le terme de conseiller est sans doute trop fort, même s'il est parfois utilisé par les interviewés. Il s'agirait plutôt d'informateurs, qu'on connaît bien, et auxquels on fait appel, souvent, mais pas toujours, en gardant une certaine marge de liberté dans les choix :

« Ce n'est pas toujours facile, car on n'a pas forcément les mêmes goûts théâtraux. Elle est plus classique que moi donc on a chacune notre programme et on coche ce qu'on

aime pour ensuite mettre en commun nos programmes. On prend cinq pièces ensemble ou alors parfois on en prend quatre ensemble puis une différente. Ou alors on prend deux pièces en plus. A vrai dire on arrive à se mettre d'accord, mais je pense qu'entre nous deux, c'est moi qui connais le truc depuis plus longtemps, j'ai des avis plus tranchés qu'elle.. Pour être franche, j'arrive facilement à l'influencer. Donc quand elle voit que je suis assez sûre de moi pour une pièce, alors elle me suit sans problème. Elle me fait confiance. Cela m'arrive aussi de faire des concessions mais vraiment pas souvent. Alors il y a aussi l'expérience, elle se laisse plus facilement convaincre car je suis plus âgée et j'ai vu plus de pièces qu'elle. Elle me fait confiance. J'arrive à l'influencer. On aurait presque pu prendre des abonnements différents pour aller voir des pièces seules. Mais elle a aussi envie de découvrir grâce à mon expérience car vraisemblablement elle connaît moins bien le théâtre que moi.» (Femme, 67 ans, ancienne directrice d'école, Lille)

33 Les conseillers relais

« je suis une petite fourmi qui permet aux théâtres de bien fonctionner »

On passe à un autre niveau avec ceux que l'on peut appeler des « relais » qui jouent un rôle de pédagogues et cherchent à initier d'autres spectateurs. Le terme de spectateur relais est officialisé dans certains théâtres, et donne parfois des avantages concrets comme des places ou des abonnements gratuits. Ce n'est pas toujours le cas, mais il y a toujours des avantages symboliques, - participation à des actions culturelles hors mur, invitations aux premières, échanges très personnalisés avec les relations publiques.

Qui sont les spectateurs relais ? Il y a d'abord les enseignants, et au premier chef les enseignants de français. Mais on peut aussi mettre dans cette catégorie certains des responsables de groupes d'amis particulièrement actifs, qui gèrent souvent plusieurs abonnements de groupe. J'avais pensé dans un premier temps que les personnes qui tournent autour du théâtre dans leur vie professionnelle, des étudiants dans les filières théâtre ou des comédiens amateurs par exemple, feraient partie de cette catégorie. Mais les entretiens révèlent qu'ils vivent dans un milieu où tout le monde va au théâtre très souvent et qu'ils ne cherchent pas particulièrement à conseiller des gens qui seraient moins experts qu'eux. Ils cherchent plutôt à enrichir leurs connaissances et expérimenter des choses difficiles –qui seraient de toute façon impossibles à conseiller à un spectateur lambda.

Ces conseillers relais sont des pratiquants très assidus, des hyper publics, qui ont un rôle très important dans la diffusion de l'information pour le secteur public.

331 Les enseignants

Les liens du monde enseignant avec le théâtre sont très anciens. Un peu partout en France, les années de l'après guerre ont été marquées par un fort engagement des enseignants dans le développement et la démocratisation du théâtre.

Ces liens sont aussi soutenus. Beaucoup d'enseignants, de français notamment, animent des activités autour du théâtre avec leurs élèves, montent des pièces, organisent des sorties. Ces actions marquent durablement : nombreux sont les interviewés qui évoquent des enseignants qui leur ont transmis la passion du théâtre quand ils étaient jeunes. On peut prendre en exemple cette enseignante d'arts plastiques de 38 ans qui vit dans un petit village de la région Rhône Alpes. Elle a fait les Beaux arts et travaille dans un lycée professionnel de la banlieue lyonnaise fréquenté par des élèves d'origine défavorisée. Elle a initié ses deux enfants au théâtre et à la danse dès leur plus jeune âge, et s'emploie aujourd'hui à former au théâtre l'ensemble de son lycée : élèves, parents d'élèves, et même enseignants :

« En fait, je sors mes élèves neuf fois par an au théâtre. Ce ne sont pas des sorties imposées, ce sont des sorties libres. Je propose. Je les sélectionne avec X (nom d'une personne) qui s'occupe du service culturel. Et mes amis, ce sont essentiellement des gens qui travaillent soit dans le spectacle, soit dans les arts... Les profs ici, c'est très difficile, c'est parce que je suis en LEP hein, je suis en lycée pro, je ne suis pas en lycée générale, c'est pour ça. Bah déjà, pas mal de profs d'ateliers n'ont jamais mis les pieds au théâtre, ou très rarement. Donc là, je suis en train de mettre en place justement un cycle, enfin, pas une formation mais un groupe de travail théâtre pour les profs aussi car je suis obligé de les initier... Donc là, je commence jeudi avec eux et donc il y a un groupe profs et un groupe d'élèves. Donc c'est une grosse sortie hein, il y a une quarantaine d'élèves et une dizaine de profs. Je leur ai proposé. Et puis là, oui, ça marche. Dans un lycée général, il n'y a pas ce travail à faire quoi. Les profs de français, on leur dit cela, ils sont d'accord quoi. Là, c'est très particulier. Prof de maçonnerie, l'emmener au théâtre, je peux vous dire que c'est pas évident. (...) Donc c'est sûr que quand j'amène des gens qui n'ont pas les clés, je prête une grande attention à leur expliquer un petit peu ou alors...à leur expliquer quoi pour pas qu'ils soient...parce que c'est vrai que quand on comprend, c'est un autre regard qui est plus passionnant... » (Femme 38 ans, petite commune Savoie, professeur)

Il faut aussi noter que le milieu enseignant est sans doute le seul, où, sur le lieu de travail, circulent énormément d'informations sur le théâtre. Il se crée un bouche à oreille très efficace dans les salles des profs ou les cours de récréation :

« Dans mon lycée on parle beaucoup théâtre, c'est : « Ah, Bruno t'es allé voir ci...tu vas voir ça ? », « Ah ce soir je vais au théâtre, tu l'as vue ? », et alors quelques fois on a des points de vue dissonant, c'est plus intéressant. » (Femme, 60 ans, enseignante, Lille)

332 Les responsables de groupes d'amis

Les groupes d'amis constituent une formule originale qui remonte à une quinzaine d'années d'après les responsables des relations au public. Il s'agit d'individus liés par des liens d'interconnaissance, qui pratiquent, ensemble et de façon régulière, des sorties au théâtre. A priori il n'y a pas d'équivalent pour les autres sorties culturelles, cinéma, concerts, ou expositions, ou du moins pas d'équivalent formalisé comme c'est le cas pour le théâtre. Car ces groupes bénéficient d'une existence officielle auprès des services de relation au public, et, à ce titre, bénéficient d'abonnements collectifs à des prix très avantageux –ainsi que d'un très bon placement.

Chaque groupe est dirigé par un responsable, choisi par les membres du groupe et qui est délégué auprès des théâtres pour faire les réservations pour la saison. C'est le rôle de ces responsables dans le choix des pièces qui nous intéressera ici, dans sa double dimension de relais entre une institution et des spectateurs, et de passeur de connaissances auprès des membres de son groupe⁵⁶.

A priori, le responsable d'un groupe de théâtre est très proche de la figure du leader d'opinion étudiée par Katz et Lazarsfeld⁵⁷. Les leaders exercent leur influence sur des groupes primaires c'est à dire des « groupes d'ordinaire caractérisés par leur petite taille, leur durée relative, leur style informel, leurs contacts en face à face, une grande diversité, et leurs finalités plus ou moins spécialisées » (Katz et Lazarsfeld, 2009, p.60). Ils sont conscients d'avoir été désignés pour le leadership et sont parmi les mieux aimés parmi leurs pairs, ils occupent une position clef dans les canaux de l'interaction, et sont mieux informés que les autres sur les activités ou les problèmes importants dans la vie du groupe. Enfin, ils ont une expertise supérieure à celle des individus qu'ils

⁵⁶ L'expérience sociale particulière que procure la sortie en groupe régulier sera analysée dans la partie suivante

⁵⁷ Lazarsfeld P., Katz El., 1955. - *Personal Influence*, New York, Free Press (traduction française 2009)

influencent. Toutefois, et la différence est de taille, les responsables de groupes d'amis au théâtre sont des leaders officiellement désignés par un groupe pour les représenter et agir en leur nom.

Il y a bien sûr plusieurs types de responsables, comme il y a une certaine hétérogénéité dans les groupes d'amis : certains fonctionnent depuis plusieurs années sous la houlette du même responsable, d'autres sont l'objet de regroupements plus opportunistes avec une rotation des tâches d'achat des pièces. En outre, le processus de prise de décision des pièces achetées pour une saison est plus ou moins démocratique : certains groupes se réunissent et argumentent. Les membres cherchent alors un consensus satisfaisant pour tout le monde – les trois ou quatre pièces nécessaires pour bénéficier du tarif sont des valeurs « sûres », et des pièces plus difficiles ou douteuses, sont proposées en option. D'autres groupes suivent plus aveuglément les choix du responsable :

« C'est archi simple, car moi mon truc c'est « qui m'aime me suive ! », c'est moi qui choisis et personne d'autre, c'est mon credo ! Je leur dis : « après tout c'est moi qui me tape tout le boulot, les inscriptions, la pré collection des chèques, de distribuer, re-distribuer quand il y a des soucis de changements de dates, c'est moi aussi qui me tape toute l'organisation, c'est pas facile. Alors tout le monde m'appelle « le dictateur », ce qui me fait rire. ». (F, 49 ans, inactive, Paris)

Tout dépend donc de la personnalité du responsable de groupe et de la docilité de ses troupes : les solutions sont variables. Il semble en revanche que les motivations qui poussent à accepter cette responsabilité soient assez proches d'un interviewé à l'autre.

Il y a d'évidentes gratifications culturelles à être reconnu comme plus compétent que les autres en matière de théâtre, surtout auprès de gens qu'on porte en estime:

« Vous n'avez jamais pensé arrêter ?

Non. Non, non, ça ne me viendrait pas à l'idée. Ah bah, j'ai pas envie qu'on choisisse pour moi, quand même. Mais c'est vrai qu'au théâtre, c'est flatteur de se dire qu'effectivement, les gens vous font confiance, dans le groupe. Ils ont confiance dans vos choix. C'est agréable.

Ils vous disent qu'ils vous font confiance ?..

Non, non, ils ont pas besoin de le dire, ils le manifestent en prenant l'abonnement. » (Femme, 65 ans, cadre retraitée, Paris)

En réalité, le responsable de groupe est très souvent animé par une ambition pédagogique. Son rôle est de faire découvrir le théâtre à des spectateurs plus néophytes et c'est un rôle qui le passionne :

« Effectivement, je suis un petit peu l'investigatrice de ça, parce que j'ai plaisir à le faire, et que c'est aussi le plaisir de partager avec des gens, de les amener à découvrir(...). Ce spectacle j'ai vraiment envie de le faire découvrir aux gens, et là je leur impose, mais quelque part, elles prennent plaisir, elles aussi, à se laisser porter par mon choix ou quoi, elles se laissent porter, mais je sais que c'est ça un peu le deal... Donc elles se laissent porter. Elles savent très bien que je pense que ça va être bien, donc elles me font confiance aussi. Après je peux me planter, hein. Mais en général, les gens me suivent, quoi. Alors après, ça peut ne pas plaire... (Femme 25 ans, chômeuse, Paris)

L'enseignante suivante –qui dirige des groupes d'amis dans trois théâtres parisiens, et prend en plus des places groupées hors abonnement au fil de l'année-, parle des membres de ses groupes exactement comme elle le ferait de ses élèves :

« De voir comment ils réagissent, voir ceux qui s'endorment, ça j'aime bien. Ça c'est intéressant. Si je ne les emmène voir que du Racine, Corneille, Molière, je vois pas l'intérêt. Je trouve qu'il faut qu'ils découvrent des spectacles différents, qu'ils découvrent des créateurs différents, qu'ils découvrent des textes différents. Je vais les emmener deux trois fois à la Colline, peut-être, je sais pas, je verrai. Je travaillerai sur les programmations, on verra.... (Femme, 58 ans, professeur de français, Paris)

Dans le cas des groupes d'amis où les sorties au théâtre se font régulièrement avec les mêmes personnes et souvent pendant plusieurs années de suite, l'inquiétude sur les choix est particulièrement sensible. Il faut dire que les responsables de groupe y jouent la survie du groupe sur le long terme : si trop de membres du groupe détestent les pièces choisies, ils risquent de le quitter (« l'objectif, c'est quand même pas de dégoûter les gens !»). Or les responsables se disent attachés à cette formule de sortie qui combine le théâtre et la sociabilité amicale. Il leur faut aussi sauver la face : personne ne peut objectivement leur en vouloir de s'être trompés (« ce sont des amis, à aucun moment, ils nous ont fait des réflexions en disant : « ah, c'était nul, tu choisis mal ! » Il n'empêche qu'on aime bien que les gens soient contents »). Mais il y va quand même de leur compétence en matière de théâtre, et beaucoup d'entre eux –pas tous- se piquent d'avoir une certaine culture théâtrale. La fonction de responsable entraîne de nombreuses servitudes mais elle offre aussi des gratifications : on est au centre des choses. Dans les propos qui suivent domine donc une certaine ambiguïté. Quand le spectacle a plu, les gratifications sont très grandes (« Je suis très contente quand les gens aiment, parce que forcément, je me dis : « c'est grâce à moi »). Quand il a déplu c'est plus difficile à vivre :

« Bah, c'est sûr, c'est toujours un peu gênant, quand les gens n'ont pas apprécié, on est un petit peu déçu, parce qu'encore une fois, on a un petit peu perdu son temps, c'est toujours dommage. C'est normal. Quand vous allez à un spectacle, vous vous attendez quand même à passer une bonne soirée. Quand il y a vraiment rien, bon ben je suis déçue pour eux. C'est pas pour ça que je me culpabilise, d'accord, il faut rester sérieux, quand même. Mais c'est vrai que je suis embêtée pour eux, c'est normal. Mais bon, je me sens pas culpabilisée pour autant. Ah non, parce que bon, je les ai prévenus, moi je suis très claire là-dessus, je prends des spectacles, je suis pas critique, j'y connais rien, j'y vais au feeling, et bon ben, après, ils ont accepté, je les ai pas forcés, donc je me sens pas responsable. Bon, je fais encore une fois quand même en sorte de tenir compte éventuellement dans le choix de leur avis, parce que si je prends des choses, et que ça plaît à personne, j'aurai plus personne (*rires*), c'est pas le but non plus. (Femme 49 ans, cadre dans le privé, BP, responsable groupe d'amis Chaillot)

S'il y va de la survie du groupe, il y va aussi de l'honneur culturel du responsable qui a fait les choix. Les responsables de groupes d'amis sont en fait nombreux à expliquer, à mi mots, qu'il n'est pas très facile d'encaisser les réactions négatives.

« Je peux me dire : « hou là là, c'est un accès difficile, bon, comment ils vont réagir », donc parfois ça peut peut-être m'ennuyer de leur faire subir ça, mais d'un autre côté, je me déculpabilise très vite, parce que je suis responsable de rien, et voilà, quoi. Mais encore une fois, chacun prend ses responsabilités, aussi, après, ça leur a pas plu, ils ont le loisir de pas venir après, c'est leur choix, quoi. Ça fait partie du jeu, hein. Je veux dire, le spectacle, il est comme il est, moi j'ai pas vu le spectacle avant de les emmener. Donc ça c'est la règle du jeu, ils m'en veulent pas, hein, ce serait mal venu de m'en vouloir. Je veux dire, celui qui fait vraiment la gueule et qui m'en veut, l'an prochain, c'est clair que je le convie pas, quoi. » (Homme, commerçant, 46 ans, banlieue parisienne)

Le lien culturel entre le responsable et les membres de son groupe est donc un équilibre fragile car il est difficile de concilier des ambitions différentes en matière de théâtre. La question que nous allons

examiner maintenant, celle des accompagnants, montre toutefois que la sortie en groupe d'amis réguliers offre d'autres avantages, mais plutôt cette fois en termes de pure sociabilité.

Chapitre 4

LES ACCOMPAGNANTS

□

Dans les chapitres précédents, ont été évoqués tous les obstacles, petits ou grands, qui rendent la sortie au théâtre difficile : une organisation très lourde en amont, le manque de souplesse de la réservation, les problèmes de prix ou de placement, mais aussi, et peut être surtout, l'obligation de faire le choix d'une pièce dans un contexte où l'information est rare et l'incertitude élevée. La question des accompagnants permet d'aborder une autre dimension: le théâtre est, plus que d'autres, une pratique culturelle dépendante de l'entourage amical et familial.

1 Les problèmes de recrutement dans l'entourage

« Je n'ai pas un entourage que cela passionne spécialement. »

On peut être un gros lecteur dans un milieu où personne ne lit : cela créera peut-être un effet d'étonnement ou de moquerie, mais la pratique en tant que telle n'est pas dépendante des autres. Il est aussi relativement facile de trouver quelqu'un pour aller au cinéma, c'est une sortie répandue, l'offre est variée et facilement repérable, les horaires sont souples. Aller au théâtre est à l'inverse une pratique rare. La probabilité de connaître des passionnés de théâtre ou même simplement des personnes qui aiment y aller de temps en temps est donc faible, voire inexistante dans beaucoup de milieux sociaux non supérieurs et non citadins. La plupart des interviewés qui vont peu au théâtre évoquent ce problème. Comme le dit, avec justesse, cet étudiant en sciences à Lille, « le théâtre, c'est pas un réflexe » :

« Les gens vont globalement moins au théâtre qu'au cinéma ou dans des expos quand ils passent devant, donc c'est moins un réflexe en général, j'ai l'impression. En tout cas, dans les gens que je côtoie, c'est quand même moins un réflexe. Donc, ça marche un peu moins au bouche-à-oreille, c'est sûr. Je pense que si je n'avais pas envie d'aller au théâtre de par moi-même, il y a peu de gens qui me motiveraient à y aller. C'est-à-dire qu'il y aurait peu de gens qui me diraient « tu devrais aller voir ça », que ce soit dans mes amis, que ce soit dans les gens à la fac ». (Homme, 23 ans, étudiant, Lille)

C'est en effet très souvent par opposition au cinéma que la rareté sociale de la pratique est posée. Les films font partie de l'agenda des interactions quotidiennes, et aller au cinéma n'est pas perçu comme une démarche particulièrement compliquée. C'est une proposition de sortie qui a des chances d'aboutir. À l'inverse, il est non seulement difficile de trouver des gens avec qui y aller au théâtre, mais aussi dangereux de passer pour un « théâtral » dans un milieu culturel qui en est très éloigné.

Josiane a 37 ans. Elle est documentaliste dans un collège de la banlieue de Lille et représente un cas intéressant des effets décisifs de l'entourage. Elle a fait des études d'histoire de l'art dans sa jeunesse et épousé alors son premier mari, étudiant comme elle, et passionné de danse contemporaine et de théâtre. Ensemble, ils ont fréquenté assidûment les salles du Nord Pas de Calais. Après avoir divorcé, elle s'est remariée avec un technicien de laboratoire, qui vient d'une famille modeste, (« où il n'y a pas un seul livre » dit elle), et qui s'est endormi les deux fois où elle l'a emmené voir une pièce. Les amis de son nouveau mari ne vont pas au théâtre, et Josiane n'a gardé aucun contact avec son réseau amical précédent. Elle aimerait retourner de temps en temps au théâtre, mais n'a strictement personne dans son entourage à qui elle puisse demander de l'accompagner :

« On a plus de mal à trouver quelqu'un qui ait envie de venir avec nous voir une pièce de théâtre quoi. Alors que le cinéma eh bien, tout de suite « oh, bah ouais, j'irais bien voir ça, j'irais bien voir ça... », alors que le théâtre, tout de suite, oh eh bien, ça fait élitiste, ça fait un peu fermé, c'est hautement culturel, il y a cette image quoi... Enfin image que moi je donne et que sûrement beaucoup de personnes donnent en fait, c'est élitiste le théâtre quoi. Alors que finalement, on se rend compte que pas forcément. Dans mes connaissances, j'ai une copine à qui je pourrais demander, mais je ne suis pas sûre que ça l'intéresserait, peut être qu'elle viendrait par curiosité ou simplement pour se faire une sortie entre filles, mais je ne sais pas si... Mais ce qu'il y a c'est que si je vais voir ça, je n'aurais personne avec qui en parler, alors que si je vais au cinéma et bien tout le monde aura vu par exemple « Bienvenue chez les Ch'tis ». Donc ça, dans une conversation, dans une soirée, on peut plus facilement me parler de « Bienvenue chez les Ch'tis » que de la pièce de théâtre « Oscar et la dame rose » quoi. Donc, comme on est un peu isolé dans sa culture finalement, faut se retrouver avec des personnes qui aiment la même chose que nous, qui ont les mêmes centres d'intérêts, et moi, je n'en connais pas beaucoup... Enfin avant, oui, j'en avais qui avaient les mêmes centres d'intérêts que moi... Mais comme j'ai changé de fréquentations...» (Femme, 37 ans, banlieue Lille, documentaliste)

Claire est institutrice. Elle a 44 ans, vit dans la banlieue parisienne et s'est créé un réseau de sorties locales « entre copines ». Personnellement, elle aime le théâtre, mais elle se voit mal faire une proposition théâtrale à sa bande sous peine de passer pour une snob, sauf si elle tombait sur une pièce avec une vedette susceptible « d'appâter le client », pour reprendre ses mots :

« Mes copines, je suis pas sûre que..enfin...si c'est du style Racine ... je suis pas sûre qu'elles apprécient. D'ailleurs c'est pour ça qu'on a jamais fait de sorties théâtre, qu'on en reste au cinéma (rire). Le théâtre, c'est plus compliqué. Parce que choisir la pièce... euh c'est pas... Et puis... moi j'ai pas une culture théâtre très étendue, mes collègues non plus, mes copines non plus. Donc c'est plus difficile de choisir... Je pense que là, si j'avais proposé Bigard, je pense que les gens seraient venus, mais c'est vrai que le théâtre, c'est quand même..., y'a pas beaucoup de clients quoi. Non. Enfin il faudrait qu'il y ait, voilà, quelqu'un, une vedette pour appâter le client ouais. Je pense. Enfin, d'ailleurs, j'ai jamais essayé... » (femme 44 ans, institutrice, BP)

Joëlle a 50 ans, elle est technicienne de laboratoire et vit dans la banlieue de Grenoble. Elle est divorcée, ses enfants sont grands, dans son entourage amical personne n'aime le théâtre. Elle a donc cherché à recruter des accompagnants sur son lieu de travail -où elle est chargée d'organiser des activités culturelles pour le comité d'entreprise. Sans aucun succès :

« Je travaille dans un milieu aussi où les gens sont plus jeunes, et comme je disais, on a pas vraiment les mêmes goûts quoi, c'est difficile de partager... Ils n'ont pas non plus la curiosité, parce qu'à la limite je pourrais peut-être insister, quoi. Mais si je leur propose quelque chose qu'ils n'ont pas l'habitude, y vont pas faire l'effort, y vont systématiquement refuser, sans chercher à savoir si des fois ça pourrait être intéressant. Je le fais un peu, je leur présente les catalogues des différents théâtres, mais euh, apparemment, personne... Rien ne les intéresse, ils ont tendance à ne vouloir que ce qui est connu, reconnu même, par la télé, surtout... c'est un véritable problème au niveau du CE ! Parce qu'on a beaucoup de mal... qu'on doit leur faire partager, on a une mission culturelle, mais on a beaucoup de mal à ce que ça prenne. À la limite, il faut que ça passe par la télé, qu'on leur dise « ça c'est bien, allez le voir » ou qu'il y ait une pub ! Si c'est quelque chose qu'ils connaissent pas, ils vont pas y aller ! C'est pour ça que c'est difficile ! Disons qu'après, je vois aussi le genre de personnes, je vois ce qui peut les intéresser, bon d'après leur façon de parler, je vois un peu le..bon...pas le niveau, parce que c'est pas vraiment ça...mais le genre de goûts, enfin, bon après il y a des choses évidemment..., bon même moi, il y a des pièces que j'ai vues qui me..., bon, qui me dépassent complètement, hein ! » (Femme 51 ans, banlieue de Grenoble, technicienne de laboratoire)

On pourrait multiplier les exemples, car de nombreux interviewés évoquent la pénurie

sociale comme raison de leur faible fréquentation du théâtre. Il est difficile d'aller au théâtre quand personne de sa famille n'y est jamais allé, cela créerait une distance inconfortable à vivre. Ou impossible de parler des pièces qu'on a vues avec des collègues qui préfèrent regarder la télévision. Dans bien des cas, le fait d'aller au théâtre est un facteur d'isolement social.

2 Les sorties solitaires

Pourtant, -et là encore les différences avec le cinéma sont frappantes-, la sortie au théâtre est une pratique très rarement solitaire : seulement 4% de spectateurs solos, contre 9% dans le cas des visiteurs de musée et 38% dans celui des spectateurs de cinéma –dont 7% « souvent seuls ». Il y a d'ailleurs une grande unanimité dans les entretiens sur le fait que l'expérience théâtrale est une expérience de partage (« Voir un spectacle tout seul, c'est comme aller au restaurant, et manger un foie gras tout seul. De rester seul avec son plaisir, j'aime pas, j'aime pas du tout ! Le plaisir est à partager »).

Aller seul au théâtre est bien plus difficile qu'aller seul au cinéma. Le caractère beaucoup plus informel de la sortie au cinéma, et la très grande variété de l'offre en termes de nombre de séances et d'horaires de programmation, tendent à casser toute impression d'une sortie rare. On peut se décider à aller voir un film au dernier moment et même prendre celui-ci en route -comme le quitter en chemin. Les salles sont plus obscures et l'ambiance moins solennelle, une personne seule ne s'y fera pas particulièrement remarquer, surtout dans la journée où les solitaires sont nombreux. Il y a même des amateurs de cinéma qui n'envisagent pas d'y aller autrement que seuls. Keller décrit des spectateurs qui se cantonnent aux séances du petit matin, qui cherchent à créer un espace vide autour de leur siège, et qui disent détester les salles animées et les discussions sur le film en sortant⁵⁸. En revanche il est rare d'aller au théâtre seul, par pur plaisir d'y aller seul. C'est souvent faute d'avoir pu recruter des accompagnateurs, comme ces deux femmes qui vivent dans la banlieue parisienne, et dont les propos montrent bien que ce n'est pas un choix mais plutôt une expérience vécue comme stigmatisante. Si la solitude au cinéma peut être choisie, la solitude au théâtre ne l'est pas :

« Ben j'ai pas toujours le choix. Tout simplement parce que bon je vis seule et... souvent les gens ne sont pas disponibles, et puis voilà. Donc ce sont les circonstances ! Parce que si je dois attendre qu'on m'emmène au théâtre, j'attendrai très longtemps ! Donc je me fais plaisir.

Oh ben si, bon je l'ai déjà fait avec des collègues de bureau, mais... c'est pas évident parce que les gens, ben, ils sont pas toujours attirés par le théâtre, les personnes n'ont jamais le temps, c'est jamais la bonne date... bon, bon on se fatigue vite, donc j'y vais toute seule ! Les gens sont pas motivés, vous pouvez pas forcer les gens à aller au théâtre ! Donc si vous, vous avez envie, ben il faut y aller, sinon vous le ferez jamais, je vois pas pourquoi vous vous priveriez d'aller au théâtre parce que les autres n'aiment pas ! Donc... Je sais ça surprend beaucoup parce qu'on me dit : « oh tu y vas toute seule ! ». Ah ben oui, oui... Faute de combattants hein, j'y vais toute seule ! C'est quand même plus agréable d'y aller à deux ou à trois... parce qu'on peut partager après, c'est quand même plus agréable». (Femme, 55 ans, BP, cadre de la fonction publique)

Il faut toutefois signaler l'existence d'une catégorie de « faux » solos du théâtre qui se recrute parmi les spectateurs très assidus: le pourcentage de spectateurs sortant seuls passe de 3% chez les spectateurs qui sont allés au théâtre une ou deux fois depuis un an, à 6% chez ceux qui y sont allés trois fois ou plus (tableau 17). Ce chiffre monte à 9% chez ceux qui y sont allés plus de dix fois sur un an⁵⁹... Les entretiens montrent que les spectateurs solitaires de ce type ont une énorme fréquence de sortie (parfois plusieurs pièces par semaine) et qu'ils sont prêts à prendre tous les risques théâtraux. Il leur arrive fatalement de devoir y aller seuls : même avec un conjoint passionné et un entourage où les amateurs sont nombreux, la barre est placée trop haut et personne n'arrive à suivre leur rythme de sortie. Mais, d'une part, ils ne semblent pas particulièrement affectés de devoir sortir seuls (car à leur niveau d'expertise, ils trouvent toujours quelque chose d'intéressant dans une pièce), et, d'autre part, ils rencontrent assez souvent d'autres spectateurs passionnés sur place. Ce sont donc des sorties solitaires qui n'en sont pas vraiment, surtout s'ils fréquentent souvent le même théâtre. Ces spectateurs assidus sont à la fois des connaisseurs et des habitués. Des connaisseurs parce qu'ils ont affiné au fil du temps leurs goûts, qu'ils suivent les créations d'un

⁵⁸ Chloe Keller, *Le public des solitaires. Etude d'une pratique cinématographique particulière*. Master 2 recherche, EHESS, 2008

⁵⁹ L'enquête sur les musées de Bourdieu et Darbel dressait d'ailleurs déjà ce constat : les amateurs de leur enquête disent préférer les visites en solitaire (Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris Editions de Minuit 1966). Il est intéressant de constater que les solitaires au théâtre n'ont pas le même profil que les solitaires des musées, alors que dans l'ensemble le public du théâtre présente des caractéristiques socio démographiques semblables à celles du public du musée- à l'exception du fait que les 15/24 ans sont proportionnellement un peu plus nombreux à aller au théâtre qu'au musée (23% contre 18%). Les solos du théâtre sont à 57% des femmes, tandis que les solos du musée sont majoritairement des hommes (53% d'hommes). Les visiteurs solitaires du musée apparaissent être également légèrement plus âgés que les spectateurs solitaires au théâtre.

certain nombre d'auteurs ou de metteurs en scène et que, de ce fait, ils finissent par former une petite communauté d'amateurs éclairés qui a de grandes chances de fréquenter les mêmes spectacles. Des habitués, parce qu'ils ont très souvent créé des liens avec les équipes des théâtres où ils vont régulièrement -responsables des relations au public, ouvreurs, caissiers-, et ont des chances de retrouver sur place des personnes qui naviguent pour des raisons plus ou moins professionnelles dans le milieu du théâtre -comédiens, ou même parfois metteurs en scène.

« Ca fait cinq, six ans, moi qui fais peu de choses toute seule, je viens seule au théâtre parce que je suis toujours sûre de rencontrer des gens. Donc à vrai dire je ne suis pas souvent seule. C'est rare que je sorte sans avoir vu quelqu'un que je connais. Il y a toujours les habitués. Ou alors des gens qu'on salue comme ça, des gens qu'on connaît de vue comme des profs. Les gens qui vont au théâtre dans la métropole Lilloise, ils se retrouvent partout. Moi hier j'étais à Béthune, j'ai dit bonjour à cinq personnes. c'est aussi le fait que c'est une toute petite grande ville, et les gens sortent beaucoup. Moi j'aime bien, parce que c'est agréable de connaître des gens, ça donne un côté amical, convivial. Quelque fois ça a pu m'énerver, notamment les soirs de première à la Rose des Vents, quand on doit dire bonjour à tellement de monde qu'on ne voit plus les gens. Ca m'est arrivé une ou deux fois où je me disais : «Bon j'en ai marre, je viens de lécher la moitié de la salle », je devais être fatiguée et ça m'a un peu agacé, je me suis dit : « Je ne viendrai plus les soirs de premières, il y a trop de monde. ». » (Femme, 45 ans, enseignante, Lille)

□

3 Avec qui aller au théâtre ?

Pour ces spectateurs très assidus, la question des accompagnants ne se pose donc pas vraiment. Mais pour tous les autres, c'est un véritable problème. On verra ici qu'il ne se pose pas seulement en termes de recrutement (à qui proposer d'aller au théâtre avec soi ?) mais aussi, et finalement surtout, en termes de consolidation d'un mode de sortie : il ne suffit pas de trouver un amateur de théâtre une fois, il faut trouver un amateur qui ait envie d'y retourner d'autres fois. Car la pratique du théâtre, pour se maintenir sur le long terme, suppose une certaine régularité d'exercice -moins on y va, plus il est difficile de s'orienter dans l'offre-, et il serait trop coûteux de devoir reposer à chaque fois la question de l'accompagnement.

L'enquête Pratiques Culturelles des Français de 2008, avec une nouvelle question sur les accompagnants, permet de repérer les configurations sociales majoritaires des sorties au théâtre. La question « avec qui êtes vous allé au théâtre la dernière fois ? » donne des résultats très intéressants comme on peut le voir sur le tableau 15 :

* Les deux configurations principales de sortie sont la sortie en couple (37% des spectateurs) et la sortie avec (un)des amis « avec le(s)quel(s) vous avez l'habitude d'aller au théâtre » (17%). La sortie avec un entourage amical régulier est deux fois plus fréquente que la sortie avec des amis « non réguliers ».

* Plus on va souvent au théâtre, plus les accompagnants se recrutent dans un réseau amical régulier et non dans l'entourage familial -comme c'est le cas pour les spectateurs plus ponctuels .

*Le mélange des différentes formes d'accompagnement est rare (8% en moyenne) et plutôt le fait des pratiquants assidus que des pratiquants occasionnels

TABLEAU 15 – Public du théâtre - Profil selon le réseau mobilisé lors de la dernière sortie au théâtre (modalités exclusives). En %. *Effectifs en italique.*

Base : ensemble des spectateurs ayant vu au moins une pièce de théâtre jouée par des professionnels au cours des 12 derniers mois

Sont sortis la dernière fois au théâtre...	Seul (43 <i>individus</i>)	En couple (378)	En famille avec enfants mineurs (123)	En famille sans enfant (70)	Avec des amis avec lesquels habitude d'aller au théâtre (185)	Avec d'autres amis (71)	En groupe (scolaire, 3° âge) (49)	Avec plusieurs réseaux (86)
Ensemble des spectateurs au cours des 12 derniers mois	4%	37%	13%	7%	17%	7%	7%	8%
dont Hommes	43 %	62	36	36	28	43	44	49
Femmes	57 %	38	64	64	72	57	56	51
Total	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %
Âge								
15-19 ans	-	1	17	6	8	6	38	1
20-24 ans	14	5	12	22	23	30	46	8
25-34 ans	25	18	9	16	14	19	-	15
35-49 ans	19	22	33	19	16	18	5	31
50-64 ans	25	37	19	22	22	21	3	29
65 ans et plus	17	18	10	13	18	6	8	16
Total	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %
PCS de l'individu*								
Indépendants	3	9	3	6	5	4	-	5
Cadres et prof.intell.sup.	29	33	16	15	23	24	3	29

Professions intermédiaires	34	22	21	11	16	22	2	19
Employés	11	15	20	21	21	12	6	18
Ouvriers	-	8	6	6	6	3	3	9
Etudiants, élèves	16	6	26	26	25	31	82	10
Femmes au foyer	5	4	7	12	3	1	3	8
Autres inactifs	3	2	-	3	1	1	2	1
Total	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %
Taille agglo.								
Communes rurales	27	19	29	12	17	6	15	16
2.000 à 20.000 hab.	11	11	14	9	6	9	19	13
20.000 à 100.000 hab	8	11	13	12	13	12	25	11
Plus de 100.000 hab.	38	27	25	32	29	41	25	25
Paris intra-muros	11	11	4	8	18	12	3	5
Reste agglo. parisienne	5	21	14	27	17	21	12	29
Total	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %
Spectateur occasionnel**	57	73	75	78	58	67	74	60
Spectateur assidu***	43	27	25	22	42	33	26	40
Total	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %

* Inactifs classés dans leur ancienne profession

Source : enquête PCF 2008

** 1 ou 2 spectacles depuis 12 mois

*** 3 spectacles ou plus depuis 12 mois

On peut comparer les configurations sociales des visites de musée⁶⁰ et des sorties au théâtre, puisque la question était posée dans les mêmes termes (tableau 16). Un point commun apparaît: comme pour le théâtre c'est la sortie en couple qui est la plus fréquente. On peut toutefois noter une différence significative : la sortie avec des amis habituels est moins fréquente pour les musées. A l'inverse, la visite du musée en famille avec des enfants mineurs est nettement plus fréquente que pour le théâtre. Ce serait donc la plus forte présence des configurations sociales amicales qui caractériserait le théâtre.

Les modes de sorties au théâtre et au musée sont souvent liés. Lorsqu'on est sorti au théâtre en couple la dernière fois, on a le plus souvent effectué sa dernière sortie au musée également en couple. Même constat pour ceux qui sont allés au théâtre avec des amis habituels ou en famille avec des enfants mineurs : ils sont nombreux à avoir utilisé les mêmes configurations d'accompagnement pour aller au musée la dernière fois.

Tableau 16 : Réseau mobilisé pour la dernière sortie au théâtre et au musée. Base : spectateurs de théâtre et visiteurs de musée au moins une fois au cours des douze derniers mois. En %

	Spectateurs de théâtre	Visiteurs de musée
En couple	37%	27%
Avec des amis réguliers	17	9
En famille avec enfants mineurs	13	26
Avec d'autres amis	7	6
En famille sans enfants	7	7
En groupe (scolaire, 3 ^o âge...)	7	8
Seul	4	8
Plusieurs réseaux	8	10
Total	100%	100%

Source PCF 2008

4- Les sorties avec l'entourage familial

Avant d'étudier de façon plus approfondie la sortie en couple, on peut relever certains éléments à propos des autres types de sorties en famille. Premier constat : la sortie en famille sans enfants relève d'une logique très différente de celle qui se fait avec eux. Comme le montre le tableau 15, la sortie en famille sans enfants mineurs est deux fois plus fréquente en banlieue qu'à Paris intra-muros, plus fréquente aussi parmi les femmes au foyer et les célibataires sans enfants, ainsi que dans les foyers à faible revenu (tranche 1, 13% versus 7%). On voit bien qu'il s'agit d'une sortie sur un mode exceptionnel aux antipodes des pratiques des spectateurs parisiens les plus assidus. On note aussi qu'elle est presque deux fois plus souvent assumée par les femmes que les hommes, preuve que, dans le secteur du théâtre aussi, les femmes ont la charge de la gestion des liens familiaux⁶¹. Les sorties en famille sans enfants recouvrent une multiplicité de situations que le terrain qualitatif n'épuise qu'en partie. Un certain nombre d'interviewés de la banlieue parisienne évoquent des visites des membres de leur famille de province qui sont l'occasion de faire une sortie au théâtre à Paris (« on en profite pour leur faire visiter un peu Paris »). Il s'agit souvent de théâtres privés qui programment une « tête d'affiche », ce sont donc des sorties rares et festives (« on s'est

⁶⁰ Le public du musée est plus nombreux que celui du théâtre : 30% des plus de 15 ans sont allés au moins une fois au musée au cours des 12 derniers mois contre 19% pour le théâtre.

fait la pièce d'Arditi »). Mais il y a aussi des couples mères/filles qui continuent de fréquenter le théâtre à l'âge adulte, des sorties qui sont offertes comme cadeau aux parents âgés pour leur anniversaire, des frères et sœurs adultes qui se servent du théâtre comme d'une occasion pour se voir...

La sortie avec des enfants de moins de 18 ans ne recrute pas le même public. Le tableau 15 montre qu'elle est privilégiée par des classes moyennes faiblement diplômées qui vivent en dehors de la région parisienne. C'est une sortie de professions intermédiaires et d'employés (17% contre 13% à la moyenne), ayant un diplôme inférieur au bac, et résidant dans des communes rurales ou des communes de moins de 20.000 habitants. De plus, mais on s'en doutait, elle est fortement liée à la présence d'enfants mineurs dans le foyer de l'interviewé : un tiers des spectateurs dans ce cas (et presque un tiers des foyers monoparentaux avec enfants) sont sortis avec leurs enfants la dernière fois. C'est une proportion élevée, qui montre que la sortie au théâtre avec des enfants jeunes est toujours vécue aujourd'hui sur un mode positif.

Là encore, c'est une modalité de sortie que les femmes prennent plus souvent en charge que les hommes (15% contre 10%). Plusieurs enquêtes ont déjà mis en évidence ce phénomène : la fonction éducative qui pèse largement sur les mères s'étend à la sphère des loisirs culturels⁶². Anne Jonchery, dans un travail sur les visites en famille au Museum d'histoire naturelle, montre ainsi que 43% des groupes familiaux comptent les deux parents, 38% des femmes seules avec leurs enfants et seulement 19% des pères seuls. Il est aussi intéressant de constater que ces pourcentages varient selon le type de musée fréquenté : le musée de la Marine recense nettement plus de pères avec leurs fils, tandis qu'au musée d'Orsay, les filles sont mieux représentées (Jonchery 2007 p 151)⁶³. Dans le cas du théâtre, l'étude de Sylvie Octobre et als permet d'étudier ces variations : 41% des mères et 28% des pères déclarent avoir déjà emmené au moins une fois leur enfant à un spectacle de danse ou de théâtre (Octobre 2010 : 180)

Contrairement aux sorties en famille sans les enfants qui résultent d'opportunités et de moments particuliers, il y a des logiques affirmées derrière ces sorties avec les enfants. La première, qui n'est pas la plus fréquente chez les interviewés, consiste à se servir du théâtre comme d'un outil

⁶¹ Sur la gestion du lien familial par les femmes voir notamment Claudine Attias Donfut, Nicole Lapiere, Martine Segalen, *Le nouvel esprit de famille*, Paris Odile Jacob, 2002

⁶² Voir notamment Sylvie Octobre et als, *L'enfance des loisirs. Trajectoires communes et parcours individuels de la fin de l'enfance à la grande adolescence* Paris, DEPS collection Questions de culture, 2010

pour accompagner le programme scolaire (français, histoire, langues). Ce rôle est en général dévolu à l'école (37% des 15/17 ans vont au théâtre en groupe organisé) mais certains parents le prennent aussi en charge :

« Mes filles, quand elles étaient à Bourg, elles étaient abonnées au théâtre aussi. A l'époque, quand elles étaient à l'école, on essayait de prendre des classiques pour que ça soit en rapport avec leur école, enfin, par rapport au cursus. Et donc souvent je prenais des classiques et j'allais les voir avec elles. » (Femme, 54 ans, Bourg en Bresse, employée)

La seconde logique, celle de la socialisation à l'expérience théâtrale, a été évoquée par un grand nombre d'interviewés, souvent des spectateurs assidus. Elle leur tient visiblement à cœur. Il faut dire qu'elle pose une question de première importance : celle de la transmission d'une pratique culturelle. L'enquête réalisée par le DEPS sur la transmission des passions montre que les femmes sont deux fois plus souvent des passeuses culturelles que les hommes et que la passion pour la lecture et la musique se transmet mieux que celle pour le théâtre et les arts plastiques, -ce qui n'a rien de surprenant puisque ces deux dernières activités ne s'inscrivent pas dans la quotidienneté et supposent une sortie hors du domicile⁶⁴. En ce qui concerne le théâtre, l'enjeu est donc crucial, car tout laisse penser que la socialisation précoce est un facteur déterminant. Le travail de Djakouane à partir de l'enquête PCV 2000 de l'Insee, montre ainsi que dans le cas du théâtre, les sorties pendant l'enfance constituent une variable décisive dans l'acquisition de la pratique à l'âge adulte. Mais, comme il le souligne, le fait que ces sorties aient été effectuées avec la famille ou non (l'école, des amis) ne joue pas. La prescription familiale n'est donc pas plus efficace qu'une autre. L'important est d'avoir eu une expérience du théâtre jeune, de quelque manière que ce soit⁶⁵. De fait, les interviewés de cette enquête sont nombreux à évoquer le rôle décisif de ces initiations précoces au théâtre :

« Moi, on m'a pas mal emmenée au théâtre, même à l'opéra, et tout, y'a des trucs qui m'ont fait suer comme pas possible, mes parents n'ayant aucune culture, d'ailleurs, là-dedans, mais ils

⁶³ Anne Jonchery, Michel Van Praët, « Sortir en famille au musée : optimiser les négociations à l'œuvre » in J Edelman et als *La place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées*, Paris La Documentation Française, 2007

⁶⁴ Olivier Donnat, « Transmettre une passion culturelle », *Développement culturel* 2004, n°143
Sylvie Octobre « Du féminin et du masculin : genre et trajectoires culturelles », *Réseaux* 2011 168/169, pp 25-59

Octobre S., Détrez C., Mercklé P., Berthomier N., 2010. - *L'enfance des loisirs Trajectoires communes et parcours individuels de la fin de l'enfance à la grande adolescence*, Paris, DEPS/Questions de Culture, pp 186 à 190

⁶⁵ Aurelien Djakouane, op cité, pages 254-256

avaient décidé qu'il fallait, mais j'en suis ravie. parce qu'ils se sont formés comme ça, parce qu'ils trouvaient que c'était important pour les gamins, et moi je pense que c'est très important, parce que justement, ça donne les clés pour le faire quand on en a envie après, quoi. Du coup, on se sent légitime d'aller dans une salle de spectacle sans problème, je pense qu'il peut y avoir une difficulté autrement, que y a un aspect trop solennel, ou je sais pas comment dire, un peu suranné, donc du coup, moi je trouve ça très, très bien. Après, il faut laisser le choix, le gamin, il fait ce qu'il veut, ça peut venir très tard, mais faut un peu aider au départ. » (Femme 33 ans, professeur de maths, Paris)

Dans certains cas –plusieurs dans cette enquête- la transmission est même passée par la télévision :

« Nous on a vécu avec « Au théâtre ce soir » et c'était vraiment le théâtre qui rentrait chez nous. Pourquoi on ne le fait plus ? Parce que ça, ça donnait envie. On le regardait tous le temps hein et c'était vraiment ça qui m'a donné aussi envie d'aller au théâtre. Et qu'est ce que j'ai été surprise quand j'ai vu le théâtre en vrai, je me souviens j'étais encore gamine et c'était une émotion, c'est vrai, c'était une émotion. » (Femme 55 ans, BP, cadre fonction publique)

C'est donc bien parce qu'ils sont conscients que le goût pour le théâtre n'est pas « naturel » mais doit s'acquérir par la pratique -si possible précoce- que les interviewés disent avoir eu une stratégie d'encadrement très volontariste vis à vis de leurs enfants . Il faut commencer jeune (« ils ont été habitués, je sais pas, moi, dès l'âge de huit, neuf ans, ils ont eu l'habitude d'aller au théâtre »).

Il s'agit enfin de les familiariser progressivement à un répertoire plus complexe:

« J'essaie de leur faire voir différentes choses...y compris des choses qu'ils aimeront pas au premier abord. là, on a vu l'an dernier une pièce de Shakespeare...bon, à l'adolescence, c'est pas forcément ce qu'ils choisiraient. Mais ils y trouvent un intérêt, quand même, hein ! Ils ressortent, je m'aperçois qu'y a quand même des choses qui les interpellent et qui les font réfléchir ou qu'ils ont adoré...ou des choses pour lesquelles ils ont ri. Donc ça les laisse pas indifférents. Mais aussi, j'essaie de leur imposer quand même des choses. Je choisis toujours les pièces en fonction de qui viendra avec moi ! Mais j'emmène pas toujours les mêmes : des fois j'emmène les 3 grands, des fois c'est que l'aîné, des fois c'est la petite parce que ce sera plus ludique, et puis le grand ça va le barber, ce que je fais aussi...ce qui m'arrive de faire, c'est d'expliquer déjà à peu près le contexte, euh, l'époque, pour qu'ils aient moins de mal à rentrer dans la pièce. Mais c'est vrai que la pièce Russe que je suis allée voir, là...y'avait plein de...de lycéens ! Et j'ai regretté de pas avoir amené mon aîné, puis en fin de compte, je me suis dit

que j'avais peut être mérité un...(rire)...une soirée toute seule sans grognements ! » (Femme, 43 ans, Chambéry, inactive)

En somme, c'est une double éducation qui est proposée là. D'un côté, une formation à l'expérience théâtrale en tant que telle, dans tout ce qu'elle suppose de familiarisation avec des lieux a priori solennels et d'intériorisation des rituels : « hormis quelques individus un peu exceptionnels, la majorité, si on les emmène pas, ils viendront pas. Ne serait-ce que parce qu'ils oseront pas, tout simplement. Et c'est pas forcément une question de prix ou autres, hein. je crois pas que le prix, c'est important, enfin, c'est pas ce que je veux dire, fatalement, mais c'est pas ça qui va déterminer que les gens vont y aller ou pas. C'est parce que, bon, tout simplement, ils osent, et s'ils osent, c'est parce qu'on les a emmenés ». De l'autre, les passeurs cherchent à transmettre une maîtrise de la culture théâtrale et à forger le goût de leurs enfants. Tout laisse penser que le premier objectif est en réalité le plus important pour former de futurs spectateurs.

5 Les sorties en couple

« C'est pas eux qui choisissent, c'est leur femme. Ils suivent. Ils suivent, et puis après, bon, ils sont plus ou moins contents. C'est vraiment le bonhomme qui a été tiré par sa femme pour aller voir un truc, et il s'ennuie mortellement, et donc il dort »

La prédominance des sorties en couple, déjà constatée par d'autres travaux sur le théâtre (Guy 1988⁶⁶, Djakouane 2007), s'explique assez aisément, ne serait ce qu'en termes d'organisation. Dans un couple, on a une bonne maîtrise de l'agenda du conjoint (« On sort plus souvent à deux qu'à six, non, non, c'est plus facile de toute manière, ne serait-ce que par rapport aux goûts des uns et des autres ou aux possibilités des uns et des autres ».)

Toutefois, les données de Pratiques Culturelles des Français permettent de montrer que la sortie en couple n'est pas du tout pratiquée avec la même intensité par les hommes (49%) et par les femmes (26%). Le tableau 17 indique que cette prédilection des hommes pour les sorties en couple commence très tôt et s'accroît nettement après 50 ans. Si l'on s'intéresse uniquement aux spectateurs vivant en couple (mariés ou vie maritale) on constate que l'écart entre hommes et femmes reste très grand : 66% des hommes vivant en couple vont au théâtre en couple, contre seulement 47% des femmes qui vivent en couple. On note aussi que ces sorties sont beaucoup plus pratiquées par les personnes en couple qui n'ont pas ou plus d'enfants de moins de 18 ans vivant chez elles (65% pour 42% de celles avec des enfants mineurs).

⁶⁶ Jean Michel Guy, *Les publics du théâtre*, Paris la Documentation française, 1988

Tableau 17 Pourcentage de spectateurs sortant au théâtre en couple (modalité exclusive i.e. uniquement en couple) par sexe/âge. Base : individus ayant vu au moins une pièce de théâtre au cours des douze derniers mois.

	Hommes	Femmes
15/17 ans	9%	0%
18/24 ans	16%	10%
25/34 ans	54%	34%
35/49 ans	52%	26%
50/64 ans	65%	40%
65 ans et plus	67%	27%
<i>Ensemble</i>	<i>49%</i>	<i>26%</i>

Source : PCF 2008

On note aussi une forte surreprésentation de la sortie en couple parmi les indépendants (57% sortent en couple), et dans une moindre mesure parmi les cadres et les ouvriers qualifiés (tableau 15).

Enfin, la sortie en couple est légèrement plus fréquente chez les spectateurs occasionnels que chez les assidus (tableau 15). Djakouane dans son enquête sur le théâtre de Cavaillon montrait d'ailleurs que ceux qui viennent en couple ont des choix de pièces moins éclectiques que les autres (Djakouane 2007 : 318). On peut donc faire l'hypothèse que la sortie en couple recrute un public moins connaisseur.

Que nous apportent les entretiens par rapport à ce paysage d'ensemble ? Ils permettent de comprendre les raisons de l'étonnant décalage entre le nombre d'hommes et de femmes qui sortent au théâtre en couple. Ce décalage se joue à plusieurs moments : dans l'appétence pour le théâtre en général, dans le désir de se confronter à des créations, dans le plaisir à discuter des pièces. Sur tous ces points, beaucoup de conjointes déplorent une attitude en retrait chez leurs conjoints. Est ce un symptôme de ce relatif désinvestissement masculin ? Le fait est que l'organisation pratique de ces sorties en couple incombe régulièrement aux femmes : se renseigner sur les pièces, réserver les

billets, résoudre les questions d'ordre domestique⁶⁷. Ce sont très souvent elles qui le font. La sortie en couple est donc plus simple à organiser pour les hommes, pas pour les femmes.

Les entretiens permettent aussi de distinguer différents types de couples⁶⁸.

Le premier cas est celui du couple qui partage un intérêt pour le théâtre et a su trouver un répertoire commun. Ce sont des couples qui programment leurs sorties selon un rythme régulier, souvent dans un théâtre où ils ont pris leurs habitudes –voire un abonnement–, et qui sortent parfois avec d'autres couples amis. Les conjoints ont souvent un genre de prédilection, le café théâtre, le boulevard, les grands classiques, la danse... Ce type de couple était fréquent dans des villes de province de taille moyenne –où l'offre est relativement limitée–, et aussi bien représenté chez des spectateurs occasionnels du théâtre privé qui se cantonnaient au registre de la comédie que chez des couples d'enseignants qui étaient au contraire des assidus du théâtre public :

« On est enseignants tous les deux, alors c'est souvent moi qui choisis parce que c'est moi qui prends les abonnements, mais il aurait choisi à peu près les mêmes pièces, je pense, bon, parce qu'en fait on a la même formation, on a les mêmes goûts » (Femme, 64 ans, enseignante, Quimper)

« Le théâtre, on a suffisamment de goûts en communs pour trouver quelque chose à voir ensemble ! Mon mari, dans l'ensemble, est enthousiaste, il me fait confiance et il me laisse la responsabilité de choisir. Mon mari et moi avons un peu près les mêmes goûts au théâtre. Il est assez cultivé, et il s'intéresse à beaucoup de choses. Par contre, c'est moi qui suis plus à l'initiative pour les sorties. Mon mari est assez d'accord pour sortir, mais c'est souvent un problème de disponibilité. C'est déjà arrivé qu'il ne puisse pas venir » (femme, 62 ans, conseillère d'orientation, Quimper)

Second type : des couples où l'un des individus a une pratique ou une connaissance du théâtre très supérieure à celle de son conjoint. C'est une situation d'hétérogamie culturelle qui concerne dans les entretiens plus souvent des femmes que des hommes.

Dans ce type de couple, le conjoint joue un rôle de conversion culturelle, et tente de former l'autre à de nouveaux répertoires, de nouvelles formes, de nouveaux lieux. L'équilibre peut être fragile : il

⁶⁷ Ce constat vaut d'ailleurs pour toutes les formes de sorties familiales, pas seulement pour la sortie en couple.

⁶⁸ Djakouane (2007, pp.301/302) dans son enquête sur le public du théâtre de Cavaillon en évoquait quatre : le couple complice qui partage les mêmes goûts depuis toujours, le couple où l'un des conjoints joue un rôle de mentor pour l'autre et l'initie à de nouvelles formes théâtrales, le couple

faut savoir doser le nombre de sorties, et ménager le nombre d'expériences trop déconcertantes (« j'ai deux maris d'amies qui ne veulent plus venir au théâtre, parce qu'ils ont été écoeurés par des saisons théâtrales trop difficiles»). C'est un travail de formation de longue haleine, avec des moments de crises. Mais, dans l'ensemble, ces grands amateurs pratiquent une éducation progressive de leur conjoint en évitant de les confronter à des pièces trop difficiles pour eux. Et il leur arrive de pratiquer des sorties au théâtre en dehors de leur couple pour aller voir des spectacles particulièrement ardu :

« De temps en temps, j'invite mon copain mais lui, il n'est pas du tout, du tout dans le théâtre et donc je l'invite beaucoup moins souvent parce que je ne veux pas... Enfin, je pense qu'il a vite sa dose quoi, s'il y va trois fois par an, je pense que c'est bon quoi. Si j'invite mon copain et donc on en parle après et là, ça ne va pas être le même genre de discussion parce que forcément, il aura moins de choses à dire parce que... Enfin, ce n'est pas qu'il est moins capable de dire des choses parce que moi, justement, je trouve que tous les avis sont super intéressants et que dès fois, les gens qui vont trop au théâtre, ils ont des avis un peu stéréotypés mais lui, il ne va pas se sentir légitime d'en parler en fait. Il va me dire « bah je ne sais pas, c'est toi qui t'y connais » (...) Lui, il ne va pas prendre de risque, mais ça l'intéresse d'y aller une fois de temps en temps s'il sait que c'est vraiment un truc super bien à priori et que je lui en ai déjà parlé. Il ne va pas prendre le risque, il ne va pas y aller souvent pour découvrir, il s'en fout quoi. Mais je ne vais pas l'emmener voir des trucs trop expérimentaux par exemple. Ça, c'est pour moi. En général, je vais quand même l'emmener voir un truc que je pense qui peut lui plaire. » (Étudiante en théâtre à Lille, ami étudiant en biologie)

Enfin, dernier type, les couples qui maintiennent une pratique du théâtre à deux tout en devant surmonter d'importants différends quant à l'appréciation des pièces, voire de la pratique du théâtre en général. Ces femmes ne sont pas forcément des connaisseuses, mais aiment aller au théâtre et cherchent à entraîner leur conjoint aussi souvent que possible. Plusieurs interviewés de province, surtout dans des petites villes, où la tolérance aux sorties séparées est sans doute, sinon moins tolérée, du moins plus visible, ont évoqué des sorties auxquelles le mari était réticent. Dans bien des cas, la sortie au théâtre est un arrangement entre mari et femme au nom du fait que le théâtre est une sortie socialement valorisée, que pratiquent beaucoup d'autres couples de notables dans leur

où seul l'un des conjoints va au théâtre, et le couple dont les deux conjoints finissent par abandonner la pratique du théâtre faute de trouver une offre qui leur convienne à tous deux

entourage. La division sexuée du travail de statut veut que ce soit aux femmes qu'incombe le devoir de représentation public du statut culturel de la famille (Collins 1988⁶⁹).

Le désaccord peut naître du choix des pièces (« Lui c'est dans le plaisir, dans le plaisir immédiat, quoi, voilà. Il veut pas se prendre la tête avec un spectacle. Donc automatiquement, bah, c'est difficile »), mais aussi du refus d'en discuter ensuite :

« Au fond, mon mari me fait plaisir en allant au théâtre avec moi. Ce n'est pas sa tasse de thé. Même si parfois il reconnaît avoir passé un bon moment. Cela lui arrive de traîner les pieds. C'est vrai que quand les représentations étaient en semaine, c'était encore plus difficile de le motiver. Il est aussi très tranchant : soit ce qu'il a vu lui plait, soit non. C'est assez bref les discussions qu'on peut avoir avec mon mari. À force cela devient une habitude, et on ne discute plus vraiment des choses dans le fond. » (Femme au foyer, mari ingénieur, environ 60 ans, Quimper)

Dans ces couples, la sortie au théâtre est souvent décrite comme une entreprise aléatoire. :

« On a pas toujours, euh, les mêmes goûts en matière de spectacle, donc on fait euh...on fait ...enfin ! J'aime bien plus les représentations, que ce soit théâtre ou ballet, que lui. On voit ensemble... Il se laisse influencer et après il est très déçu ! (rires) Il croit en mes choix...et puis ... Eh bien par exemple les choses d'avant garde, il a beaucoup de mal à accrocher, et là, cette pièce russe qui était vraiment jouée dans un décor magnifique... Moi j'ai adoré, lui, il a pas aimé du tout... A l'intérieur du couple, ça peut être le sujet de discussions un peu.... Bon. Un peu fortes quoi. Ça peut être sujet à... à désaccord! Bah après, ça nous fait rire (rire). Enfin, mon mari rie un peu jaune, parce que c'est souvent lui qui a été contraint, quand même, mais on en reparle et il dit « ah non ! Ca tu ne m'y reprendras pas! »...Si je suis convaincue que c'est quelque chose de bien, j'essaie de le convaincre et de l'emmener. » (Femme, 59 ans, Grenoble, mariée, enseignante à la retraite)

Dans la salle, les conjointes guettent avec inquiétude les petits signes traduisant l'ennui (« Non je ne dors pas au théâtre. Sinon ma femme sera la première personne à me réveiller ! non ! »). Dans certains cas, les deux conjoints cessent de sortir ensemble au théâtre :

« Alors mon mari ça lui plaît pas ! Donc j'ai renoncé un peu ...(rire) on peut pas obliger les gens à faire les choses qu'ils ont pas envie de faire, hein ! il aime pas le théâtre, alors euh...(résignée)... mais j'ai rapidement renoncé parce que, quand la personne regarde sa

⁶⁹ Collins R., 1988. – « Women and men in the class structure », *Journal of family Issues*, 9, 1, pp.213-311.

montre ou .. montre un désintéret...flagrant, je me dis c'est pas...c'est pas la peine ! Enfin il est, il est adulte ! Alors moi ça me...ça me dérange pas d'y aller, j'y vais avec les enfants, aussi. Comme mon mari n'aime pas trop les sorties théâtre, bah c'est sûr que euh...j'ai laissé tombé ! Et puis euh...maintenant, je me dis que...on est pas forcément obligés d'avoir des activités de couple ! C'est sûr que c'est mieux si c'est en couple, mais si c'est pas en couple, c'est pas... je me suis dit que ce serait dommage de me priver de ça alors que j'aime ça. »
(Femme 43 ans, Chambéry, inactive)

Enfinement, la sortie en couple n'est pas forcément la sortie la plus simple à réussir : un mauvais choix ou, pire, un désaccord sur la pièce, laissent plus de traces que pour les sorties en groupe d'amis. Car une mauvaise soirée passée à deux est plus difficile à oublier qu'une mauvaise soirée passée en bande, dont on plaisante souvent plus tard (« si ça lui plaît pas et que moi ça m'a plu, ben en couple c'est toujours plus intime qu'entre amis !). De plus, le conjoint qui organise la sortie prend plus de risques quand il choisit la pièce. Il est difficile de trouver une pièce qui plaise à tout un groupe, et les membres des groupes excusent facilement les erreurs de choix, inévitables. En revanche, se tromper sur les goûts de la personne dont on partage la vie a plus de conséquences, à commencer par le fait qu'elle renâclera pour retourner au théâtre.

6 Les sorties avec l'entourage amical

L'enquête PCF distingue deux types de sorties amicales : ceux qui vont au théâtre avec des amis « en général » et ceux qui y vont avec « un ou plusieurs amis avec le(s)quel(s) (ils ont) l'habitude d'aller au théâtre ». Il s'agissait bien sûr d'identifier des réseaux amicaux spécialisés dans une pratique, ici le théâtre (la question a aussi été posée pour les sorties le soir en général et pour les sorties au musée). 24% des spectateurs étaient accompagnés d'amis lors de leur dernière sortie au théâtre, 17% d'amis « réguliers » et 7% d'amis « ponctuels ».

De manière générale, on constate que les sorties amicales, sous leurs deux formes, sont une pratique nettement plus féminine que masculine. Elles progressent aussi avec le niveau de diplôme et sont beaucoup plus fréquentes à Paris et, dans une moindre mesure dans les villes de plus de 100.000 habitants. Enfin, les assidus du théâtre sont plus souvent accompagnés d'amis.

Les sorties avec des amis non réguliers

Les sorties avec des amis non réguliers sont plus fréquentes chez les 18/24 ans (14% de cette classe d'âge contre 7% à la moyenne). Ce type de sortie recouvre évidemment une multitude de situations : certains recrutent sur leur lieu de travail (c'est fréquent chez les enseignants), d'autres ont des amis d'enfance ou d'université avec lesquels se font des sorties ponctuelles, Dans tous ces cas, il ne s'agit pas d'un réseau amical forcément stable pour les sorties au théâtre :

« Il y a six ou sept personnes où quand je sais que je ne veux pas y aller seule, je peux les appeler suivant le genre de spectacle, je peux trouver un public quoi...enfin, et puis ça leur fait plaisir quoi. Ca m'arrive aussi, par exemple, des gens comme ça, au lieu d'offrir des livres ou des trucs comme ça, d'offrir trois spectacles pour un anniversaire, des places de spectacle. » (Femme 38 ans, petite commune Savoie, enseignante)

Les sorties avec des amis réguliers

« Il y a ça aussi, en fait, les maris sont en général pas intéressés, c'est pour ça qu'on s'y retrouve entre nanas. »

Ces propos d'une interviewée parisienne résume bien une première caractéristique des groupes d'amis réguliers : ils comptent une forte majorité de femmes, et sont même parfois exclusivement féminins («Surtout pas d'hommes ! on a essayé de les emmener une ou deux fois ... Hou là, là ! »).

Ce mode de sortie, nettement plus fréquent chez les spectatrices que les spectateurs, atteint chez celles-ci des pourcentages particulièrement élevés entre 18 et 25 ans d'un côté, après 50 ans et surtout 65 ans de l'autre (tableau 18) : ce sont deux moments de la vie qui encadrent la période probable de mise en couple et de naissance des enfants, période durant laquelle les sorties sont moins nombreuses et la probabilité de les faire en couple plus grande.

Tableau 18. Pourcentage de spectateurs étant sortis la dernière fois au théâtre « avec un ou plusieurs amis avec lesquels vous avez l'habitude d'aller au théâtre » (modalité exclusive) par le sexe/âge.

Base : individus ayant vu au moins une pièce de théâtre au cours des douze derniers mois

	Hommes	Femmes
15/17 ans	4%	25%
18/24 ans	15%	34%

25/34 ans	14%	17%
35/49 ans	10%	15%
50/64 ans	4%	21%
65 ans et plus	11%	29%
<i>Ensemble</i>	<i>10%</i>	<i>23%</i>

Source : PCF 2008

Pour les femmes de moins de 25 ans, le repli sur les amies est sans doute une manière de pallier le déficit d'accompagnateurs masculins au théâtre : c'est en effet entre 15 et 24 ans que la différence de fréquentation du théâtre est la plus grande entre les hommes et les femmes (11% des hommes, 22% des femmes, Donnat 2005). Après 50 ans, le réinvestissement sur une sociabilité amicale stable pour le théâtre, tient sans doute à plusieurs facteurs : le plus grand nombre de femmes seules du fait des divorces ou veuvages, mais aussi les difficultés à maintenir sur le long terme les sorties en couple au théâtre que nous avons évoquées.

Deuxième caractéristique : les groupes réguliers constituent une pratique bien plus répandue à Paris que n'importe où ailleurs en France (31% contre 17% en moyenne, tableau 1). Alors que la sortie au théâtre avec des amis en général croît régulièrement avec la taille de l'agglomération de résidence, la courbe des sorties avec des amis réguliers a un profil plus chaotique. Pourquoi Paris, et pas Marseille ou Lyon ? Pourquoi un tel écart entre Paris intra muros et sa banlieue ? On peut émettre plusieurs hypothèses. La première tient aux particularités de la capitale en matière d'offre et de consommation de théâtre⁷⁰. Avec plus de 200 théâtres, l'offre parisienne n'a pas d'équivalent, et, de fait, les parisiens sont de bien plus gros consommateurs de théâtre que les autres : 56% de pratiquants contre 19% à l'échelle de l'ensemble de la population française, dont 35% de pratiquants assidus (plus de 3 fois dans l'année) contre 6% en moyenne (Donnat 2009, p.182). La seconde tient au nombre élevé de parisiens qui ne vivent pas en couple. Enfin, certains interviewés avancent l'idée que la dispersion de l'habitat, les horaires de travail, et les difficultés de transports dans la région parisienne tendent à distendre les liens amicaux, et que ces sorties régulières au théâtre sont un moyen de les maintenir sur une base durable, sans compter l'effet d'entraînement (« y'a la dynamique impulsion, ça force à sortir de chez soi ») :

« C'est aussi pour se retrouver. C'est aussi un prétexte, c'est quelque chose qu'on aime bien tous, et c'est justement un prétexte, c'est pas que ça nous oblige, mais ça nous met effectivement des échéances, on se dit que bon, c'est bien, on va se voir un certain nombre de fois dans l'année, sinon c'est vrai que tout le monde est un peu à droite à gauche, pas mal occupé ailleurs, et que des fois, on peut être un peu paresseux, pas forcément s'appeler. Ouais, la fonction de ça, c'est aussi de se retrouver, quoi. De se voir assez régulièrement, c'est agréable. » (Femme, 52 ans, actrice, Paris)

Enfin, les spectateurs qui sortent avec des amis réguliers sont plus souvent des spectateurs assidus : 42% sont allés au moins trois fois au théâtre au cours de 12 derniers mois (contre 31% parmi l'ensemble du public du théâtre).

Cette forme de sortie concerne des groupes plus ou moins formels et étendus. Au niveau le plus rudimentaire, ils peuvent être simplement composés de deux personnes qui ont pris l'habitude de sortir ensemble pour voir des pièces. Amies, collègues, le recrutement se fait aussi bien dans les réseaux de liens forts que de liens faibles. On est dans un cas de figure où le recours au réseau amical vient compenser l'absence d'amateurs dans l'entourage familial :

« C'est vrai qu'avec cette copine, c'est vraiment depuis cinq ans où l'on s'est dit « bon, allez, on se prend un abonnement », elle m'avait dit « eh bien, c'est trop con qu'on y aille toute seule chacun dans notre coin » et donc maintenant, on fait attention à prendre les mêmes pièces et notamment aussi pour l'opéra. Cela fait trois ans que je m'abonne avec elle et là, pour le coup, l'opéra, c'est elle qui m'a poussé à m'abonner à l'opéra depuis la réouverture et donc c'est elle qui regarde un petit peu et puis elle prend les abonnements pour nous deux. » (Femme, 35 ans, restauratrice, Lille)

A un niveau intermédiaire, on trouve des regroupements amicaux qui sont liés à d'autres activités partagées. Les interviewés des villes de province ont par exemple souvent évoqué leur participation à une association culturelle ou militante comme point de départ à des sorties au théâtre faites avec d'autres membres des mêmes associations. Des groupes de randonnée, des femmes qui suivent des cours de dessin ou de langues ensemble, des membres d'une chorale, des bénévoles des Restos du cœur... Tous ces réseaux organisés à l'échelon local créent des liens qui débouchent sur d'autres activités (« dans certaines associations dont je fais partie, les gens avec qui nous sommes proches

⁷⁰ De nombreux travaux ont exploré cette spécificité parisienne: Menger 2009, pp.547-554, Maresca 2003.

sont des gens qui forcément aiment un peu près les mêmes choses que nous, des gens qui s'intéressent à la culture, à la poésie, à la musique et au théâtre ».) Le modèle des deux ou trois couples amis de longue date, qui ont pris l'habitude d'aller ensemble au théâtre une ou deux fois par an, est aussi fréquent. De toute façon dans les petites villes, l'interconnaissance des habitués du théâtre est très grande

« Quimper est une petite ville où presque tout le monde se connaît, il y a des personnes de mon club aussi. Je me suis occupé d'un festival de musique classique, j'ai rencontré des gens, on est devenu très copain à force. Les amitiés se construisent au fur et à mesure. Il y a d'autres personnes que je vois au théâtre et avec qui je vais au cours d'italien. A Paris, personne se connaît, tout le monde s'en fout, alors qu'ici tout le monde se connaît, il y a une vraie solidarité. L'aspect social est très important. C'est une mini société. L'autre fois, on est allé au théâtre, on a vu vraiment tout Quimper. Tous les environs, on connaissait un paquet de monde dans la salle. On parle très facilement aux gens vu qu'on les connaît. » (Couple, Quimper, la soixantaine, cadres dans le public)

Enfin au niveau le plus formel, on trouve les groupes d'amis. La formule est suffisamment intéressante pour qu'on s'y arrête.

7 Etude de cas: les groupes d'amis du théâtre de Chaillot

Le premier terrain de cette recherche, mené à Paris à l'automne 2008 -soit plusieurs mois avant les résultats du questionnaire PCF-, a porté sur les «groupes d'amis » du théâtre de Chaillot à Paris. C'est par un hasard d'enquête que j'ai décidé de travailler sur ces groupes, mais je comprends avec le recul que ce n'était pas un hasard de tomber sur cette configuration sociale de sortie dans un théâtre parisien. Leur existence m'avait été signalée par plusieurs responsables des relations au public, mais leur importance au théâtre de Chaillot est visiblement plus grande qu'ailleurs et remonte à une quinzaine d'années, comme l'explique la responsable des relations publiques de Chaillot :

« Ce qui a énormément changé en 20 ans c'est d'abord le rôle des comités d'entreprises. Avant les sorties étaient familiales, puis il y avait aussi les sorties organisées par le biais de son entreprise. On sortait alors parfois avec ses collègues de travail. Aujourd'hui les comités d'entreprise ne le font plus, c'est une des deux transformations fondamentales. Le comité d'entreprise, il y a 20 ans, avait une vraie fonction culturelle. Il était là pour partager des choses vraiment culturelles, alors que maintenant, les gens s'intéressent de moins en moins à

la culture. Ce qui est vraiment nouveau aussi, c'est la façon qu'ont les gens de se regrouper pour sortir. Maintenant, on est dans un esprit beaucoup plus individualiste, le profil d'un groupe d'amis, c'est une personne individuelle qui va chercher ses copains pour ne pas être seul. Je crois que la notion de militantisme culturel est morte. C'est très nouveau, les groupes d'amis, c'est quelque chose de relativement nouveau, cela à une quinzaine d'années, cela doit correspondre à des données sociologiques, les gens ont à nouveau besoin de se retrouver entre eux et donc on a beaucoup plus de correspondants responsables de groupes d'amis que de correspondants des entreprises. Quand je dis qu'on a plus de correspondants, c'est des correspondants qui sont réguliers, on en a un peu plus de 200. Ce sont bien évidemment des groupes réguliers sur plusieurs années, et non sur un ou deux ans. On a de plus en plus cette demande de gens qui sortent entre amis. Un autre phénomène de ces groupes d'amis, c'est que ce sont des groupes qui sont assez féminisés, féminins. Les hommes restent à la maison, les femmes vont plus au théâtre d'une manière générale, elles sortent plus que les hommes. »

A Chaillot les groupes d'amis doivent comprendre au minimum 10 personnes et prendre au moins trois spectacles dans l'année. Dans les autres théâtres parisiens, les groupes d'amis existent aussi, mais ils sont moins nombreux (une soixantaine au théâtre du Rond Point par exemple) et ne sont pas toujours l'objet d'un traitement de faveur particulier comme ils le sont à Chaillot. La description qui suit se fonde sur un cas idéal typique, où le théâtre a une politique d'entretien et de développement des groupes d'amis, et où ces derniers sont relativement stables dans le temps. Le cas de Chaillot pose à grande échelle les avantages et les inconvénients de ces sorties amicales à plusieurs et montre bien à quel point elles s'opposent à la sortie en couple –même s'il peut y avoir des couples au sein d'un groupe d'amis (« Parfois il y a des couples,... parfois les personnes viennent seules parce qu'il y a un conjoint que ça n'intéresse pas, c'est la liberté, chacun fait ce qu'il veut... le conjoint n'est pas traîné de force au spectacle ! On a eu les deux cas, des couples ensembles ou des couples séparés, parce qu'il y en a un qui n'aime pas. » (Homme, 36 ans, BP, ingénieur)

L'enquête a reposé sur 21 entretiens semi directifs avec des responsables de groupes d'amis, choisis au sein du fichier de Chaillot. Nous avons cherché à faire varier les âges , –mais les moins de 40 ans sont peu nombreux-, les lieux de résidence et les profils des groupes (groupe ancien ou nouveau, plus ou moins nombreux, prenant beaucoup ou peu de sorties dans l'année). On peut faire plusieurs constats d'ensemble. Tout d'abord les groupes sont effectivement constitués d'une majorité de femmes, parfois même exclusivement de femmes (« Ces copines c'était des amies, ou

des gens du quartier, ou des vieilles copines depuis toujours et puis après des amies d'amies. Q : Pas d'hommes ? Surtout pas d'hommes !). Ensuite, les responsables de groupe qui résident à Paris (cas de figure majoritaire à Chaillot) font souvent partie d'autres groupes d'amis dans d'autres théâtres (Théâtre de l'Odéon, Théâtre de la Ville, Théâtre du Rond Point, pour citer les associations les plus fréquentes). C'est beaucoup plus rare dans le cas des responsables qui habitent la banlieue. Enfin, bien sûr, le fait de sortir avec un groupe d'amis à Chaillot n'empêche pas d'avoir d'autres modalités de sorties au théâtre.

La composition des groupes

La composition des groupes varie selon les cas. Au départ il y a toujours un noyau dur d'amis qui se connaissent très bien (anciens camarades d'études ou enseignants dans une même école par exemple,) auquel viennent s'agréger au fil du temps des amis d'amis en plus ou moins grand nombre. Il y a un mélange de liens forts et de liens faibles dans la plupart des groupes : un système Facebook avant l'heure, sauf qu'ici il s'agit de relations en face à face.

« Pour la plupart, c'est des amis, ou des amis des amis. Mais c'est souvent des amis lointains, c'est à dire que j'ai eu des gens qui ont dit : « une amie d'enfance vient d'emménager à Paris, connaît personne, est-ce que cette personne ne pourrait pas venir dans le groupe théâtre ». Donc y'a souvent des gens qui le prennent aussi comme une possibilité d'appartenir à quelque chose qui est sympathique. Tout le monde le perçoit presque comme un privilège, un moment d'appartenance, de communauté, d'être reçu, qu'on a pas souvent, quoi. Bon, en dehors de la famille, ou les groupes d'amis qu'on a déjà, mais une façon de rencontrer d'autres gens, pas sur Internet ! » (Femme 51 ans, Paris)

Les enquêtés décrivent cette sociabilité en grappe comme un des avantages de la formule. Cela permet de faire de nouvelles connaissances, et de nouer des amitiés plus variées socialement (« aujourd'hui, mon cercle d'amis parisiens va et vient un peu de ce groupe de théâtre, c'est pas forcément les mêmes, ça tourne, et comme eux-mêmes ont aussi pas mal d'amis »). C'est aussi accessoirement une manière de nouer des relations professionnelles:

« Le groupe, ça créé des liens incroyables entre les gens, pas uniquement au moment du théâtre, parce qu'il y a plein de gens qui se sont rencontrés, qui ne se seraient jamais rencontrés dans la rue autrement, je peux pas dire de couche sociale, mais vraiment d'horizons différents. J'ai quelqu'un qui est par exemple au ministère de l'économie, et j'ai une autre qui est infirmière de jour. C'est des gens qui normalement se rencontreraient pas.

Mais qui là, à cause du théâtre, partagent des avis, partagent une base commune de discussions, parce que quand on voit un spectacle ensemble, on peut parler du spectacle, ça donne tout de suite une entrée en matière, on a pas à faire des conversations un peu superficielles sur le temps... » (Femme, 56 ans, écrivain, BP)

A en croire les entretiens, dans la plupart des cas, l'intégration de nouveaux membres se fait sans problème. C'est aussi que, même avec des amitiés indirectes, le recrutement se fait dans de l'entre soi social et culturel :

« Moi je propose à des gens que je connais. Donc évidemment, après, ça marche ou ça ne marche pas, parce que derrière, il faut que les gens intègrent le groupe. On prend pas de gens qu'on ne connaît pas, quoi. On a quelques fois des gens qu'on connaît pas dans le groupe, parce qu'en fait, on a des amis qui sont pas libres et qui revendent leur place, ou qui les passent à des collègues, ou des choses comme ça. Mais dans ces cas-là, les gens viennent dans le groupe, mais ils participent pas au groupe, ils sont installés au milieu du groupe, et voilà, c'est tout. » (Femme 48 ans, cadre, mariée, Paris, vie maritale)

Contrat de sociabilité et contraintes organisationnelles

La fonction de responsable de groupe comporte beaucoup de contraintes : il faut trouver des dates communes, réunir les chèques, distribuer les places...

« Il y a des jours, je trouve ça lourd, oui. Certains jours » confie une responsable. « En juin, j'essaie d'organiser un dîner, ou d'organiser un truc à la maison, et là, on se voit tous, la dernière fois j'ai même pas réussi, j'ai dû le faire en deux fois pour réussir à voir tout le monde, des fois, j'y arrive même pas, donc ça se passe au téléphone, on se dit ce que les autres ont choisi, on en discute, on essaie de faire un premier choix, après ils me rappellent en disant : « ouais, finalement, on va aussi prendre ça, on prend pas ça, et tout », donc là, je fais un premier point... Je me déplace, je vais voir les gens du service à Chaillot parce que c'est assez compliqué, y'a des trucs, des spectacles sur lesquels on doit choisir une date, parce que voilà, ça joue trois fois ou quatre fois, donc c'est le gros truc pour rassembler tout le monde, et puis y'a les contremarques, donc généralement, je m'y prends un mois à l'avance... c'est assez prise de tête, c'est assez compliqué. » (Femme, 52 ans, actrice, Paris)

Ces contraintes sont acceptées au nom d'un contrat de sociabilité passé avec les membres du groupe (« Il faut que ça reste un plaisir pour moi, hein, je suis pas une agence de vente de billet de théâtre.

Ca non, je suis pas la Fnac »). De fait, la plupart des responsables ont élaboré des règles implicites. Il faut que le groupe soit soudé par de véritables liens amicaux et que les activités de convivialité qui encadrent les spectacles soient une manifestation de ces liens :

« J'ai du mal à transiger sur l'histoire du café, je trouve que vraiment il faut se voir un peu, parce que sinon, ça fait trop consom', ils viennent, si c'est juste pour aller voir le spectacle, enfin, bon, c'est pas l'esprit dans lequel moi j'ai voulu créer ce truc-là.. C'est vrai que monter un groupe simplement pour bénéficier des tarifs réduits, ça me gênerait un peu, quand même, si c'était que ça. Je veux dire, les gens qui viendraient dans mon groupe, entre guillemets, simplement pour consommer du spectacle, ça m'intéresse pas. Voilà, profiter parce que je peux leur avoir des tarifs pas chers, et puis ils viennent, ils repartent, enfin bon, ça, je serais très déçue, enfin je sais que si ça devenait comme ça, parce que ça pourrait, j'arrêtera. Parce que encore une fois, l'aspect consomme du théâtre, ça ne m'intéresse pas, quoi, ça c'est clair. » (Femme 49 ans, cadre dans le privé, BP)

Le fait de rester au cœur des relations sociales à l'intérieur du groupe fait aussi partie des gratifications sociales qu'attendent les responsables. Même si les membres du groupe entretiennent des relations interpersonnelles, le responsable souhaite constituer un maillon indispensable, un repère incontournable. Claude 50 ans, qui s'occupe d'un groupe de 12 personnes, note avec plaisir que ses absences sont remarquées :

« Je suis quand même un peu obligée, quand tout le groupe y va, d'y être. Parce que les gens comptent sur moi, y'a quelques fois où j'ai dû être à l'étranger, ou où j'étais malade, et j'ai eu je ne sais combien de coups de fil, et comment ça se fait que j'étais pas là, etc. (Rires). Donc les gens, quand même, ils comptent sur ma présence. »

Karine, 27 ans, qui a réuni autour de deux amies intimes, quatre autres jeunes femmes moins proches, explique qu'elle a bel et bien gardé la main sur l'organisation de la sociabilité :

« Les gens à qui je propose, c'est des gens, effectivement, avec qui j'ai envie d'avoir des moments comme ça. Et du coup, elles sont amenées, effectivement, à rencontrer mon noyau dur d'amies, mais j'aime bien, justement, l'idée de pouvoir mixer mes relations, et qu'il y ait une bonne entente, ça me plaît comme idée. Après c'est vrai que je reste quand même un des maillons au sein même de leurs relations. Mais à terme, on sait pas, hein, avec le temps, elles auront peut-être plaisir à se voir sans moi. Qu'elles en viennent à s'appeler carrément sans que je sois là, non, ça s'est pas encore fait vraiment non plus. Mais ça pourrait se faire. Par exemple, j'ai une amie que j'ai rencontré à l'IUT, qui s'entend très, très bien avec le reste de

mes amies, et l'autre jour, elle a fait un petit pot chez elle, elle m'a appelé en disant : « est-ce que tu peux appeler les filles pour leur dire de venir? », parce que ça lui faisait plaisir que mes amies, avec qui elle s'entend très bien, soient présentes. Après, elles se sont pas fait un truc sans moi non plus. C'est vrai que je reste quand même un des maillons au sein même de leurs relations. » (Femme 27 ans, chômeuse, Paris)

Certains responsables de groupes d'amis poussent cette logique très loin et parlent de la distribution des places comme de véritables maîtresses de maison chargées de faire un plan de table pour maximiser la dynamique sociale d'un dîner. On notera que tous les responsables qui sont dans ce cas dirigent de grands groupes (où par nature les membres sont moins intimes), et sont des femmes. Elles prennent très au sérieux leur travail d'organisation de la sociabilité du groupe :

« Ah oui, c'est moi qui place les gens. Non, non, je les mets pas au hasard. les couples, je les sépare pas. Donc les couples sont ensemble. Ensuite, on me donne les places disons quatre, six, huit. Donc j'essaie de répartir...J'essaie aussi, évidemment, de mettre les gens qui se connaissent le mieux, parce que le centre, c'est moi, mais il y a des gens qui ne se connaissent pas nécessairement, au départ. Donc je fais quand même attention, c'est vrai que ça demande du temps. Qui je mets à côté de qui, qui a eu les bonnes places la fois d'avant.., j'essaie de répartir. Donc quels sont les couples qui se connaissent, j'essaie parfois de panacher dans la mesure où je sais qu'ils se sont vus dans l'entre-deux, ou qu'ils ont des choses à échanger. Ça dépend. , tantôt je mets les uns là, les autres là, «tiens, je vais changer, je vais les mettre à côté d'untel, ils vont faire connaissance, ils ont parlé de ça la dernière fois, je vais les mettre ensemble, comme ça ils vont continuer la discussion ». Je fais exprès, justement, que les gens rencontrent les autres. Par contre, j'essaie, en début de saison, si c'est quelqu'un qui connaît pas tellement les autres, d'être proche moi-même, c'est-à-dire, de pouvoir le présenter aux gens qui sont à côté. Et j'essaie aussi, les gens qui sont célibataires, de les mettre avec des gens différents chaque fois, pour qu'ils se sentent aussi intégrés au groupe. » (Femme, 58 ans, professeur de français, Paris)

Socialiser le risque théâtral

Plus fondamentalement il s'agit de vivre une émotion ensemble :

« Le théâtre, il faut y être à plusieurs. Il faut partager, on partage, y'a une vibration qui se fait. je trouve ça intéressant de ressentir des émotions ensemble, c'est plus vibrant, peut-être, ouais. l'émotion elle est propre, elle est individuelle, mais elle peut être partagée, s'il y a une autre personne à côté qui est émue au même moment. C'est assez intimiste, mais c'est vrai que

quand on a des émotions qui sont sympas, c'est sympa de se dire il y a d'autres gens qui en même temps que nous qui partagent la même chose. c'est sympa de vibrer à la même intensité, même quand on sait que ça ne leur a pas plu. Ouais, je pense que c'est pas inintéressant, quoi. D'être ému au même moment, en même temps, devant la même chose, Je pense que c'est un plus. »

Enfin, et c'est sans doute ce qui différencie le plus les groupes d'amis des autres configurations sociales de sortie, la sortie en groupe régulier agit comme une soupape émotionnelle. Avec les amis réguliers on parle de la pièce en en sortant, sans doute plus facilement qu'en couple.

« Ca fait débat ensuite, Y'a pas l'unanimité dans le groupe quand on sort, quoi. Donc ça va de : « j'ai dormi, je me suis vraiment ennuyé », à « j'ai trouvé ça vraiment génial » C'est formidable, parce que celui ou celle qui a pas aimé, et qui dit : « pourquoi t'as aimé ça », etc., je vais forcément essayer de trouver des arguments, d'argumenter, et à partir de là se construit quelque chose qui fait qu'on ne va pas au spectacle de la même façon que quand on est seul, ou en couple, c'est le prolongement qui suit la pièce. Je constate que le fait, comme ça, d'en reparler avec d'autres après, ça permet d'approfondir, ça permet aussi peut-être d'avoir une autre approche, et je pense personnellement que c'est enrichissant, que ça apporte une autre dimension. Le fait qu'on se connaisse bien, ça permet aussi qu'il n'y ait pas de crainte de dire : « je sais pas ce que tu as pu trouver à ce truc, parce que franchement, j'ai trouvé ça nul ». Vraiment, y'a aucune autocensure dans la bande à porter une autre appréciation que le groupe, et on sait que de toute façon, ils nous aimeront quand même, et on se verra quand même.. Donc on dit ce qu'on pense, et si on a envie d'applaudir, on applaudit, et si on a pas envie, on applaudit pas, et c'est pas très important. »

En réalité, le fait d'aller au théâtre en groupe est une manière de socialiser le risque. Les moments de convivialité après le spectacle sont décrits comme une possible compensation aux pièces ratées :

« On se dit : la première partie c'est le spectacle, la deuxième partie c'est le café, ou le dîner. On sait que la première partie des fois, elle est très bien, des fois moins. Mais la deuxième partie, elle toujours très bien. quand tout le monde a détesté la pièce alors là, on mange de meilleur appétit, on se défoule... (rires) Bah oui, on dit : « ça ne fait rien, on s'en tape, on va quand même avoir une bonne soirée ensemble », et ça permet de se rappeler les bonnes pièces qu'on a vues... Si le théâtre est pas bien, le restaurant sera bien... Ça nous est arrivé une ou deux fois de ne pas pouvoir se voir après, et pour moi, c'est pas le même spectacle. C'est pas

la même expérience. Pour moi c'est indispensable cette deuxième partie » (Homme, psychanalyste, 55 ans, Paris)

Enfin, s'il fallait résumer la différence entre la sortie en couple et la sortie en groupe d'amis par un seul élément ce serait certainement à travers la manière opposée dont sont perçus les bâillements et les « petits sommes » au théâtre. En couple, les maris qui s'endorment sont très mal vécus par leurs femmes, qui y voient le signe d'un désintérêt agressif et l'annonce de sorties compromises à l'avenir. Entre amis, ils sont un sujet de plaisanterie qui ne porte pas à conséquence.

Chapitre 5
DANS LA SALLE

Le respect : c'est l'attitude qui est aujourd'hui demandée au public du théâtre. Respect de l'œuvre bien sûr, mais aussi respect du jeu des acteurs et de l'écoute des autres spectateurs. La pièce est une performance qu'il ne faut pas perturber, le spectateur doit maîtriser son corps, le travail de l'acteur doit être salué dans la dignité. Pourtant, comme s'accordent à le souligner les travaux des historiens, le théâtre n'a pas toujours été conçu selon ce paradigme, tant s'en faut. Pendant plusieurs siècles, les salles de spectacle étaient au contraire des lieux particulièrement bruyants et agités, où les interactions entre spectateurs se doublaient d'échanges avec les acteurs. On assistait au spectacle comme on regarde la télévision aujourd'hui, en mangeant, en parlant, en bougeant. Et la pièce avait souvent moins d'importance que les effets de toilette des aristocrates des loges : le théâtre était un lieu social, et même pour certains, un lieu mondain.

La question qui sera posée ici est simple : peut-on encore repérer aujourd'hui des traces de ce modèle participatif, et de quelle manière ? Les spectateurs sont-ils autant pris dans la contemplation de l'œuvre et du jeu d'acteur qu'ils sont censés l'être selon les codes actuels ? La pièce fait-elle oublier la présence des autres ? Il s'agira donc d'interroger la nature individuelle de l'expérience théâtrale qui s'est imposée comme modèle « d'être public » – et plus largement comme modèle de rapport à la culture cultivée.

On peut partir d'un constat simple : dans la salle même il y a un certain nombre d'interactions qui se font entre le public et les acteurs, et d'autres qui se jouent entre les spectateurs eux mêmes. Les interactions entre le public et les acteurs sont certainement celles qui ont le plus changé au fil du temps.

1 Scènes et salles d'autrefois

Le rôle politique et culturel du théâtre et les comportements sociaux des spectateurs aux XVII^e et XVIII^e siècles ont fait l'objet de travaux historiques tout à fait passionnants (Ravel 1999 et 2002, Descotes 1964, Lough 1979⁷¹). Ces recherches sont non seulement essentielles pour comprendre l'importance des transformations qui se sont opérées mais surtout ce qu'elles signifient pour le spectateur lui-même et la manière dont il vit l'expérience de la représentation aujourd'hui. Levine⁷², dans son travail sur la sacralisation de la culture cultivée –théâtres et musées– dans les Etats -Unis de la fin du XIX^e siècle, décrit ces transformations à propos des représentations du répertoire shakespearien : avant d'être un auteur de référence joué dans les théâtres huppés de la côte Est, Shakespeare, explique-t-il, était l'auteur le plus populaire d'Amérique. On jouait ses pièces partout, dans des auberges comme sur les bateaux qui remontaient le Mississippi, le public se recrutait dans toutes les classes sociales et à tous les âges, les acteurs n'avaient aucun respect pour le texte et les spectateurs aucun respect pour les acteurs. La sortie au théâtre était une occasion de faire ripaille et de chercher bagarre, mais aussi de s'appropriier physiquement la pièce : les spectateurs n'hésitaient pas à monter sur scène pour y défier un comédien ou changer le cours des trames. Ce modèle participatif va peu à peu s'éteindre avec l'arrivée du cinéma ambulancier –qui va vite drainer les milieux populaires– et la croissance d'une bourgeoisie cultivée dans les grandes métropoles de la côte Est. De nouveaux entrepreneurs culturels vont parvenir en quelques décennies à programmer un public de théâtre très différent. L'augmentation du prix des places entraîne un déclin radical de la mixité sociale. Le respect du texte devient une règle. On fait la chasse à la manifestation des émotions et à la participation des spectateurs. On apprend à applaudir, et quand applaudir. On cache ses larmes : Shakespeare est devenu un auteur classique.

⁷¹ Jeffrey Ravel *The Contested Parterre. Public Theater and French Political Culture (1680-1791)*, Cornell University Press, 1999 ; Jeffrey Ravel « le théâtre et ses publics : pratiques et représentations du parterre à Paris au 18^e siècle » *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2002, 49,3

John Lough *Seventeenth-century french drama, the background* Londres, Oxford University Press, 1979

Maurice Descotes, *Le public de théâtre et son histoire*, Paris PUF 1964

⁷² Lawrence Levine, *High brow low brow, the emergence of cultural hierarchy*, University of North Carolina Press, (traduction française aux Editions La Découverte 2010)

En France, cette évolution a été à la fois plus précoce et moins homogène. Tout d'abord parce qu'il y avait une segmentation plus grande des audiences et une certaine cohabitation entre différentes formes théâtrales. Si l'on prend le cas des XVII^e et XVIII^e siècles, à l'apogée de la création théâtrale française, on voit coexister trois grandes sortes de théâtres.

Le « théâtre de cour » est financé par le roi ou des mécènes liés à la cour royale. Ces mécènes versent une rente aux auteurs, ils ont souvent leur propre troupe, et les pièces sont présentées dans le cadre de grandes fêtes privées organisées à leur gloire. La représentation fait partie d'un dispositif plus large, ballets, concerts, bals... Du coup, l'attention au texte est moindre. Le dispositif spatial illustre cette dernière caractéristique : à Versailles les sièges sont tournés vers la famille royale et non vers la scène, et les spectateurs attendent la réaction de cette dernière avant d'apprécier la pièce. On regarde le roi regarder la pièce.

L'action directe du roi sur la création théâtrale sera en fait surtout sensible au cours du XVII^e siècle : avant, la monarchie s'intéressait surtout à la danse et à la chasse, après, elle délaissera le théâtre pour l'opéra. (« c'est la victoire de Lulli sur Molière » écrit Descotes). Mais certains aristocrates maintiennent cette tradition : au XVIII^e siècle les « grands » ont leur scène et leur troupe à l'instar du duc de Bourgogne à la fin du XVII^e (Descotes 1964). Il en sera de même avec les figures féminines des salons littéraires. On a là un public de l'entre soi total, sans aucune mixité sociale et dont le rapport à la pièce est fortement dépendant de celui du mécène. De l'avis de ce dernier dépend aussi la carrière de l'auteur.

Les « théâtres de ville » - et au premier chef les trois théâtres royaux de Paris- sont au contraire ouverts à tous ceux qui peuvent se payer le prix d'une place, qui, pour les moins chères, coûtent l'équivalent d'une journée de travail d'un ouvrier (Lough 1979). Les classes populaires sont donc absentes de ces théâtres, sauf parfois dans les deuxièmes galeries où les laquais ont joui de la gratuité pendant un certain nombre d'années. Il y a en revanche beaucoup d'étudiants et de membres de la bourgeoisie, et même quelques commerçants et artisans si l'on en croit les relevés faits par Ravel et par Lough. Ils s'installent au parterre, un espace d'une petite centaine de mètres carrés où

peuvent se tenir debout jusqu'à plusieurs centaines de spectateurs, tous masculins. L'aristocratie prend place dans les loges qui sont louées à l'année –c'est là où s'installent les femmes de condition- ou sur scène, sur les bancs ou fauteuils de côté qui sont aussi les places les plus chères – ces places de scène disparaîtront bientôt. On a donc un dispositif spatial qui est un peu plus tourné vers la scène, encore que beaucoup de loges de côté donnent plutôt une vue directe sur les loges qui leur sont symétriquement opposées. Mais surtout, il délimite une cartographie très stricte de la diversité sociale et sexuelle en accordant de fait un rôle central au public qui est à la fois le plus nombreux et le plus proche physiquement de la scène : le parterre. Ce sont des hommes, souvent jeunes, non aristocrates pour la plupart.

Dans les théâtres de ville, le personnage central est l'acteur et non l'auteur, même s'il est prêté plus d'attention au texte que dans le théâtre de cour. Racine, Corneille et Molière ont créé pour le théâtre de cour et sont joués ensuite dans les grands théâtres royaux parisiens. Mais à en croire Maurice Descotes qui a relevé les grands succès théâtraux de la fin du XVI^e siècle à la fin du XIX^e siècle à Paris –succès mesurés au nombre de représentations-, ce ne sont pas eux qui font les succès d'audience mais beaucoup d'autres aujourd'hui peu connus : Mairet, La Chaussée, Pixéricourt, Delavigne et Scribe...⁷³ En réalité le « théâtre de ville » est un théâtre d'acteurs. Ces derniers peuvent devenir riches -en tout cas nettement plus riches que les auteurs : « le comédien couché dans son carrosse, jette de la boue au visage de Corneille, qui est à pied » écrit La Bruyère dans ses Caractères⁷⁴

Mais ces mêmes comédiens connaissent leur limites face au pouvoir du public, et particulièrement de ce fameux parterre que l'historien américain Jeffrey Ravel a analysé comme un lieu essentiel de formation de l'opinion publique anti- monarchique dans le siècle qui a précédé la révolution

⁷³ Descotes 1964 op cité

⁷⁴ Les Caractères « Des jugements », 17

française⁷⁵. Une pièce se joue face à son public, et joue son sort très vite – les contrats ne dépassent généralement pas sept représentations rapporte Descotes. Or, ce public n'est pas du tout homogène. Dans les loges, ce sont les femmes aristocrates qui font la loi : le théâtre est un dispositif de mondanité important dans leur vie sociale –Balzac le raconte si bien-, et la pièce n'est pas centrale. La réaction des galeries est peu documentée par les historiens. En revanche, grâce à la police, le parterre nous vaut de belles recherches. Le « théâtre de ville » est en effet un lieu politique et à ce titre contrôlé. Louis XIV a tout au long de son règne publié des ordonnances visant à réglementer les théâtres royaux –répertoire, acteurs, décors -et même instauré une police du théâtre -aux frais des acteurs- pour mettre fin à des comportements sociaux qui nuisaient à la monarchie. Car le parterre est frondeur : il n'hésite pas à prendre prétexte d'un vers pour évoquer la situation politique, à interpeller les aristocrates des loges, à refuser certains textes du répertoire. On a du mal aujourd'hui à imaginer ces centaines d'hommes qui restaient debout pendant plusieurs heures, foule mouvante et agitée (Diderot compare le parterre à une « tempête »). Les picpockets se mélangent aux agitateurs politiques, les partisans d'un auteur manifestent bruyamment leur soutien et les autres leur rétorquent par des huées (le « droit de siffler » fait partie de la culture théâtrale comme le rappelle Yon⁷⁶). Ravel, qui a travaillé sur les archives de la police de la Comédie française relève un nombre considérable d'incidents, qui tournent parfois à l'émeute. La police – et à travers elle la monarchie- n'a pas toujours le dessus car il est fort difficile

⁷⁵ Il montre que le parterre, ensemble de spectateurs mais aussi de pratiques, est un des modèles permettant à la fin du XVIIIe siècle, de penser la nation ou le public et que ce modèle est différent du public rationnel de lecteurs sur lequel Habermas a fondé ses analyses de l'espace public

⁷⁶ Yon J-C., 2005 -« Le droit de siffler au théâtre au XIX^e siècle » in P Bourdin, JC Caron, M Bernard, *La voix et le geste. Une approche culturelle de la violence socio politique*, Clermont Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal

d'identifier et interpeller les fauteurs de trouble dans cette masse grouillante qui les protège. Les arrestations arbitraires sont légion. Inutile de dire que, dans ce contexte, le déroulement et le sort d'une pièce dépend de la réaction du public du parterre. Les auteurs le savent et multiplient, en France comme en Angleterre, le principe d'un prologue déclamé par un acteur qui en appelle à l'indulgence du public ou tente de jouer les spectateurs des loges contre ceux du parterre en raillant ce dernier (Danchin 1968 ⁷⁷). Les acteurs ne sont pas toujours mieux lotis et savent que, si le parterre en a décidé ainsi, ils ne pourront pas finir une scène ou jouer la pièce. Rien d'étonnant donc à ce que le débat sur la nécessité d'asseoir le parterre ait déclenché une véritable polémique à partir des années 1770. Plusieurs auteurs, dont Voltaire, sont pour asseoir le parterre, ce qui permettrait d'avoir moins de tumulte et donc plus de respect pour le texte de la pièce. « A l'inverse » rapporte Ravel, « Marmontel, auteur d'un article de l'Encyclopédie sur le parterre, défend l'idée qu'un public debout est plus vigoureux et par conséquent plus juste dans son jugement qu'un public assis et indolent comme l'est le public prétentieux et décadent des loges. « Une fois assis », écrit Marmontel, « la démocratie du parterre dégénérerait en une aristocratie, ce qui conduirait à moins de liberté, d'ingénuité, de chaleur et de franchise. C'est d'un parterre libre que viennent les applaudissements et les applaudissements sont la sanction publique des jugements intimes » (cité par Ravel). Le parterre sera assis à la fin du XVIII^e siècle.

⁷⁷ Sur la base de 500 prologues et épilogues échelonnés entre 1660 et 1685, Pierre Danchin montre qu'ils s'adressent peu aux galeries ou à la famille royale mais très souvent aux « dames de qualité » qui se tiennent dans les loges pour leur demander d'aider auteur et acteurs à se défendre contre les attaques du parterre. Certains épilogues se moquent aussi du public des hobereaux de province qu'ils comparent aux bourgeois de la cité. La plupart des prologues attaquent aussi les « galants » du parterre, les fils oisifs des bonnes familles venus s'encanailler au parterre: « ce petit groupe de blanc becs qui penchent la tête/ Prêtant leurs longues oreilles aux paroles d'un autre et qui connaissent la pièce sans l'avoir écoutée » Pierre Danchin, « le public des théâtres londoniens à l'époque de la Restauration d'après les prologues et les épilogues » in Jean Jacquot (dir) *Dramaturgie et Société, XVI^e et XVII^e siècle*, Paris Ed du CNRS 1968

Les « théâtres de ville » représentent donc un modèle du public diamétralement opposé à celui du théâtre de cour. C'est aussi qu'il emprunte largement à des pratiques qui se sont consolidées au sein de la troisième sorte de théâtre : les « théâtres de foire »

Les théâtres de foire recrutent un public très mélangé socialement : beaucoup des spectateurs sont des individus qui sont venus vendre ou acheter à la foire, mais il y a aussi des bourgeois, voire des membres de l'aristocratie qui viennent s'encanailler (Louis XV fera même venir à Versailles une troupe de foire en 1723). On y présente des scènes dialoguées ponctuées d'intermède, des comédies à ariettes, des parodies, des farces dont le vocabulaire est volontiers scatologique. Des pièces faciles jouées avec des effets de scène appuyés. On est dans un registre plus proche de la *commedia dell'arte* italienne que de la tradition dramaturgique française. C'est au sein de ces théâtres que vont se développer des comportements très participatifs, et que va s'ancrer une tradition d'intervention des spectateurs sur les textes, les jeux d'acteur, les choix de répertoire. Rien d'étonnant donc à ce que la monarchie ait tenté à plusieurs reprises de limiter le succès et la fréquentation des théâtres de foire. En 1707 un arrêt royal interdit par exemple aux théâtres de foires de produire des pièces en langue française : les acteurs rétorquent en mettant au point des techniques de scène pour faire prononcer les mots par le public, et lui fournissent même des textes à déclamer à leur place. Tout au long du XVIII^e siècle, les théâtres royaux seront ainsi en butte à un public interventionniste et irrévérencieux qui s'est formé dans les salles des théâtres de foire ou de la Comédie italienne.

2 Les nouveaux dispositifs

« *Ce côté officiel où tu es posé sur une chaise et tu dois aller jusqu'au bout...* »

21/ La transformation des dispositifs spatiaux

Voltaire avait raison : une fois le parterre assis, les choses n'ont plus été pareilles. Le spectateur debout pouvait défier la scène, assis sur son siège il la contemple. Encore fallait-il aussi supprimer les loges, ces lieux privés au sein d'un dispositif public. Louées à l'année, comme on l'a vu, elles étaient meublées par leurs locataires qui pouvaient tout à fait décider d'y installer une bergère pour y être plus à l'aise ou des tables pour faire

banquet au lieu de regarder la pièce. Le tout à l'abri d'un rideau si bon leur semblait. A partir du XIX^e siècle, les nouveaux dispositifs architecturaux des salles vont mettre fin à toutes ces occasions de faire sécession. Dans un premier temps, les loges seront remplacées par des places de balcon, avec une hiérarchie, premier et deuxième balcons, selon leur degré d'éloignement de la scène. On ne peut plus s'y dérober au regard des autres spectateurs. Les galeries, qui, comme auparavant restent les places les moins chères, sont occupées par les spectateurs les plus populaires et toujours les moins prompts à se soumettre à la nouvelle étiquette du théâtre (Marcel Carné les a merveilleusement filmées dans *Les enfants du paradis*).

Bien plus tard, dans les salles modernes du XX^e siècle, la forme de l'amphithéâtre achèvera le processus de démocratisation des salles de théâtre et affirmera la primauté de la scène sur la salle. Désormais tous les sièges sont orientés en sa direction. Et surtout, ce nouveau dispositif limite au maximum les tentations de s'intéresser aux autres spectateurs : les seuls contacts possibles sont les voisins immédiats, ceux de gauche et de droite, ceux de devant. Les occasions de distraction pendant le spectacle sont rares.

L'histoire des salles sur quatre siècles a donc été un long processus visant à réaffirmer la séparation entre deux mondes, le monde de la salle et celui de la scène, le monde des professionnels et celui du public. On est parti de dispositifs qui sembleraient insensés aujourd'hui : des spectateurs assis dans des fauteuil sur scène –et n'hésitant pas à la traverser pour se saluer-, pas de rideau de scène -et donc une machinerie opérée devant le public, ce qui est d'ailleurs repris dans un certain nombre de spectacles contemporains pour les changements de décor-, et une salle éclairée aux chandelles –ce qui évidemment incitait à jeter un œil sur les autres spectateurs présents. Tous ces éléments ont été modifiés tour à tour et tous ces changements allaient dans le même sens : marquer physiquement le début et la fin de la pièce, ainsi que ses différentes séquences narratives (lever et tomber de rideau), obliger les regards à se porter sur le spectacle et sur lui seul. Les mondanités seront pour l'entracte.

Dans leur grande majorité, les spectateurs interviewés apprécient le décorum des salles et le caractère solennel du spectacle : le placement par une ouvreuse, l'attente du début et les éventuels trois coups d'annonce, le rideau qui se lève, la découverte du décor, le silence qui règne quelques secondes à la fin de la pièce avant que n'éclatent les applaudissements... L'ascèse corporelle pose visiblement beaucoup plus de problèmes. Elle ne fait pas partie des codes officiels –comme celui d'être assis à sa place avant le

début du spectacle-, mais elle est une règle officieuse très importante : pendant la pièce, on ne doit pas bouger et ne pas faire de bruit.

Or, le fait de devoir rester assis sans bouger pendant plusieurs heures, surtout aujourd'hui où une grande partie de la consommation culturelle se fait chez soi, avec une complète liberté de mouvement, ou ailleurs, dans des conditions de faible contrôle des corps, a quelque chose d'exceptionnel. Dans les stades, les spectateurs boivent, se lèvent, crient ; dans les concerts de rock ou de pop, c'est debout en dansant qu'on écoute la musique. Dans les musées on marche, devant la télévision on s'affale, et rien de mieux que de lire un livre au lit. Au cinéma, certes on est assis, mais pas forcément immobile, car le bruit de la bande son du film couvre en grande partie celui des mouvements des spectateur. Il y a désormais seulement trois occasions culturelles qui supposent de rester immobile et silencieux : le théâtre, les concerts de musique classique, l'opéra. Et parmi ces trois, c'est peut-être au théâtre que le bruit est le plus « bruyant ».

De plus, les sièges des théâtres se prêtent souvent mal à l'immobilité. Il y a un paradoxe. Les amateurs de théâtre sont attachés aux salles chargées d'histoire parce qu'elles incarnent le caractère exceptionnel de la sortie au théâtre. (« La salle de théâtre de Quimper que tous les quimpérois aiment, admirent et tout cela, et qui me paraît une conception très traditionnelle, peu intéressante par rapport à ce que l'on a connu des salles à la Malraux avec l'hémicycle comme au théâtre Grec, quoi. ») En même temps, ils les trouvent vraiment inconfortables par rapport à leur standards modernes. Jacques dit adorer une salle à l'italienne mais après avoir essayé le balcon deuxième rang où il ne voyait rien à cause de la balustrade, puis s'être retrouvé de côté dans l'orchestre avec la moitié du jeu d'acteur caché par un pilier qui faisait partie du décor sur scène, il s'est découragé. Pour tous les spectateurs interviewés, le placement apparaît être un problème très important et souvent difficile, même avec les plans de salles sur Internet.

« Au théâtre des Champs-Élysées, quand on prend le deuxième balcon, par exemple, on y crève de chaud, c'est absolument intenable, moi je supporte pas. Voyez, y'a des problèmes comme ça qui rentrent en jeu dans les choix, quand

même. Donc on a renoncé à aller au théâtre des Champs-Élysées. » (Femme, 65 ans, cadre retraitée, Paris)

Enfin, même bien placé on peut souffrir : les sièges sont petits et souvent bruyants :

« Ca je l'entends souvent, « non, non, les sièges ne sont pas confortables, je ne vais pas rester assis pendant deux heures », mon grand père par exemple, le Quartz il a vraiment du mal. Il est grand, il a des grandes jambes et puis il est ronchon quand il a mal aux jambes ou quand il sent qu'il ne peut pas bouger tranquillement, qu'il ne peut pas se relever, il se sent coincé et du coup il est ronchon, il n'apprécie pas le spectacle. Après en sortant, il ne parle que d'une chose « ah on était mal installés » et il a oublié ce qu'il a vu, quasiment quoi... » (couple, 28 ans, elle cadre dans le privé, lui musicien, Quimper)

Les « grandes jambes » se réfugient au premier rang :

« J'ai des grandes jambes et je suis toujours tout le temps en train de les plier et compagnie, et il n'y a pas de place dans les structures, enfin, dans tout, il y a des rangs, que ce soit à la fac ou partout. J'ai toujours un vieux problème avec mes jambes, j'ai vite des fourmis dans mes jambes alors je bouge dans tous les sens et c'est chiant. Alors, tout le monde râle devant moi parce que je les fais bouger, sur le côté aussi parce que je prends de la place et je les mets dans tous les sens et donc, du coup, c'est hyper chiant. Mais il faut que je fasse avec, avec ce problème de jambes, et donc je me mets au premier rang pour pouvoir étendre mes jambes, pour pouvoir bouger comme je veux sans gêner la personne devant et donc, du coup, je suis plus à l'aise pour regarder le spectacle, je n'ai pas toutes ces histoires de faire attention à l'autre devant... » (Homme, 23 ans, étudiant, Lille)

... Ou sur les bords des rangées, où ils côtoient d'ailleurs les spectateurs corpulents (« je suis imposante et je n'aime pas me sentir serrée » dit une habituée) :

« J'apprécie d'être au bord d'une allée, parce que ça permet quand même de plier ses jambes et de pouvoir les bouger, c'est vrai qu'au milieu, on est souvent plié

voire très plié, dans certains théâtres c'est pas possible »(Homme, 47 ans, BP, cadre commercial)

De manière générale, avoir de bonnes places est un propos récurrent. Comme toujours, ce sont les spectateurs assidus, qui s'en sortent le mieux : dans les théâtres où ils sont abonnés, on leur réserve toujours de très bonnes places à l'orchestre (« On était très bien placés » phrase classique et réjouie des abonnés.). Dans les autres, ils connaissent souvent la topographie de la salle et choisissent en fonction de la vue qu'ils souhaitent avoir pour telle ou telle pièce, de loin ou de près, selon la scénographie. Ils disent avoir des goûts très précis, selon la proximité qu'ils souhaitent entretenir avec le jeu physique des acteurs.

« On sait qu'il y a des théâtres qui sont beaucoup plus petits que d'autres... On sait qu'il y a des étages à éviter, et puis les gens qui viennent avec nous savent aussi, quand ils ont déjà été dans ces théâtres là ils savent... quand on découvre le théâtre pour la première fois, on n'est pas avisé ! Voilà après c'est aussi justement après coup qu'on sait comment qu'est disposée la salle. » (homme 36 ans BP, ingénieur)

Il y a chez les interviewés une conscience très nette de participer –ou de refuser de participer- à un type de public qu'ils associent à des salles particulières. De ce point de vue, on pourrait dire que toutes les salles ont « éduqué » un public spécifique, qui ne vient pas au théâtre pour les mêmes raisons, ne s'y comporte pas de la même façon, n'en tire pas les mêmes bénéfices de sociabilité.

Il y a d'abord une affaire de goût quant à la taille des salles, qui est en réalité une affaire de distance à la scène. Une petite salle est l'assurance d'une intimité avec les acteurs et d'une complicité avec les autres spectateurs. Tous ceux qui vont occasionnellement au théâtre et qui n'ont pas une culture théâtrale particulièrement étendue, préfèrent ce genre

de salles. Ce sont presque toujours des pièces relevant du registre de la comédie. Ces salles sont très nombreuses à Paris mais aussi dans toutes les grandes villes de province. Certaines programment des spectacles d'amateurs, mais beaucoup ont une offre régulière de comédies de mœurs qui fonctionne par le bouche à oreille, et les critiques des internautes. Ce sont aussi les salles qui vendent le plus de places par les sites Internet de discount. Les petites salles ne sont pas intimidantes, on s'y place parfois sur des gradins, à la bonne franquette, les comédiens interpellent le public, le public répond, on est venu pour rire et, en général, on rit. Il serait intéressant de le vérifier statistiquement, mais il semble d'après les entretiens qu'une partie non négligeable du public occasionnel – dont beaucoup de jeunes- se cantonne à ce type de spectacle et y trouve une manière de théâtre qui lui convient très bien. Dans les propos qui suivent on retrouve le plaisir d'être près de la scène et des acteurs, l'accueil sans chichis, l'ambiance décontractée :

« J'ai dû faire quelques spectacles dans de tout petits théâtres parisiens, bon ça c'est vrai que je pourrais me donner les moyens d'y aller plus souvent, parce que c'est.... c'est agréable d'être vraiment là, proche, très, très proche des acteurs, parce que ces théâtres sont vraiment petits donc..... c'est plus convivial quoi, c'est vrai que ça j'avais bien aimé. J'étais allée voir une pièce comme ça dans un tout petit théâtre, on était sur le balcon mais sur le côté et on avait vraiment l'impression d'être sur la scène tellement on était près !... » (Femme 33 ans, BP, employée de commerce)

« Quand je vais au café théâtre, je connais à peu près l'ambiance, un petit café théâtre on sait à peu près dans quelle ambiance on va être, par rapport à l'endroit, ben oui quand même, on sait que si on va au Point Virgule on va être dans une ambiance riquiqui très proche des gens et très proche de la scène, y a quand même, oui il y a des styles, par salle, ouais...J'aime bien les petits théâtres, l'ambiance à la fois théâtre, à la fois MJC, où c'est assez mélangé dans le public, ouais c'est une petite salle on était très proche de ce qui se passait sur scène, moi j'aimais bien, j'avais bien aimé ce théâtre » (Femme, 40 ans, BP, employée de fonction publique)

Par une ironie du sort, les spectateurs des petites salles sont souvent aussi les spectateurs des très grandes salles –Palais des sports, Palais des Congrès, Bercy- où ils vont payer fort cher des places pour des spectacles fortement médiatisés, comme les comédies musicales. Si l'on raisonne en termes de répertoire, le paradoxe n'est pas si étonnant ; ce sont des œuvres très grand public, sans risque aucun, on sait à quoi s'attendre avant. On n'y va pas non plus pour retrouver l'ambiance bon enfant des petites salles mais pour faire une sortie en famille exceptionnelle, souvent avec les enfants. Mais en général les avis sont beaucoup moins positifs sur ces dispositifs. Ces immenses salles créent une expérience du spectacle trop lointaine:

« On est allé, il y a au moins trois ou quatre ans, voir Bigard au stade de France, il avait fait un truc, enfin son spectacle, c'est vrai que c'est énorme ça comme ça, enfin c'est une salle, ça on peut dire que c'est une salle, je veux dire vous pouvez crier ça gêne pas, vous entendez ce que l'artiste est en train de faire, ce qu'il est en train de dire vous l'entendez bien. Vous voyez pas l'artiste parce que... pourtant on était assez bien placé, mais heu... puis bon vous le voyez pas parce que de toute manière il est tout petit, c'est un petit bonhomme, la scène elle est immense et puis il y a des écran qui font dix fois la taille de la scène au dessus de lui, enfin derrière lui, donc vous venez regarder un spectacle « en vrai » mais sur un super grand écran. Là non ouais dans ce contexte là il peut y avoir quelqu'un qui passe son temps à tousser du début à la fin et vous l'entendez pas, il vous gênera pas, enfin dans tous les cas nous ça nous avez pas gêné du tout... » (Homme 34 ans, BP, employé de commerce)

22/ Les nouvelles règles de civilité

Quand on lit les compte rendus de police sur lesquels a travaillé Ravel, on a peine à croire que les spectateurs soient devenus aussi « sages » en aussi peu de temps. Dès les abords des théâtres, la police devait veiller : embouteillages inextricables de carrosses et querelles entre les laquais, incidents dans les files de spectateurs venus acheter une place et prêts à forcer l'entrée, cohue, bagarres. Sans compter la présence de claques et de cabales

organisées : des « recruteurs de jeunesse », comme ils s'appelaient, fournissaient des places pour le parterre ainsi que les instruments pour pouvoir agir le plus bruyamment possible, sifflets ou battoirs... Bref, toutes les conditions étaient réunies pour qu'il soit tout à fait impossible d'instaurer des « manières de théâtre ». On se poussait, on s'injurait, on se battait parfois. Mais on se permettait aussi de pousser des cris de satisfaction et d'encouragement, de verser des larmes bruyantes ou de huer un acteur. La civilisation des mœurs théâtrales est passée par la suppression du parterre debout, mais il a fallu beaucoup plus longtemps avant que ne s'imposent les codes de conduite tels que nous les connaissons aujourd'hui : des places numérotées impossibles à contester, l'obligation de silence pendant le jeu d'acteur, le jugement par applaudissements à la fin des actes ou de la pièce.

Ce nouveau modèle de comportement est-il vécu comme satisfaisant? Oui et non.

Tout d'abord, la coupure entre la scène et la salle crée un effet de distance qu'un certain nombre de metteurs en scène ou directeurs de théâtre ont cherché à casser. On peut ainsi évoquer les mouvements de la décentralisation théâtrale, Copeau en tête, dont la troupe se produisait dans des lieux non dédiés, pour être au plus près de la vie quotidienne des spectateurs, ou les représentations dans les usines en grève lors des événements de 68 (Rauch). Ou les dispositifs très radicaux utilisés par le Living theater dans les années 68 pour éradiquer la coupure scène salle : les spectateurs sont invités à monter sur scène auprès des acteurs, ces derniers ne saluent pas à la fin de la représentation (le salut est considéré comme un signe d'asservissement du public)⁷⁸. Ces dispositifs visent à instaurer un rituel collectif entre spectateurs et acteurs. Car, de manière générale, le théâtre militant a été porté par l'idée que la division spectateur acteur était chargée d'un sens idéologique : aux uns, le droit à la parole, la scène, l'action, aux autres, l'obscurité, l'inaction, le mutisme. « Spectateur est un mot obscène » écrit Augusto Boal dans son manifeste sur le théâtre publié en 1977 chez Maspero⁷⁹

Cette tradition a laissé des traces. Certains metteurs en scène contemporains multiplient les tentatives pour rendre au contraire le théâtre plus proche de ses spectateurs. Une scène

⁷⁸ Le travail de Marie Ange Rauch montre bien les grandes différences entre ces mouvements radicaux issus de la contre culture et les mouvements de l'action culturelle sur lesquels se sont appuyés les acteurs de la décentralisation et de la démocratisation théâtrale (Jean Vilar en tête, mais aussi Jean Louis Barrault). Voir Rauch, *Le théâtre en France en 1968*, Paris Ed de l'Amandier, 2008

⁷⁹ cité par Ch Biet et O Neveux, *Une histoire du théâtre militant*, Ed de l'entretemps, 2007

montée au milieu du public, des comédiens qui se promènent dans la salle tout en jouant leur texte, ou du théâtre *hors les murs* avec des spectacles itinérants joués dans des lieux plus ancrés dans la vie de tous les jours, auberges, salle des fêtes, granges, etc.. Sans compter des propositions à l'adresse du public en dehors des pièces elles-mêmes : rencontres avec les comédiens, débats, performances ou expositions autour d'un texte qui est joué en spectacle, amélioration des conditions d'accueil dans les bars et restaurants des théâtres⁸⁰. Toutes ces initiatives sont mues par un même objectif : attirer vers le théâtre des spectateurs qui auraient peur de ne pas savoir comment se comporter dans une salle traditionnelle. On peut aussi y voir la conséquence du grand succès des spectacles de rue ou de cirque qui oblige à repenser les formules trop ritualisées et solennelles⁸¹. Ou le constat, hélas indéniable, que la politique de démocratisation culturelle a été un échec en ce qui concerne l'élargissement social du public du théâtre.

Il ne faut toutefois pas exagérer l'ampleur et l'impact de ces initiatives : à l'échelle des pièces jouées selon des formes classiques, elles représentent peu de choses. Mais elles témoignent d'un désir chez les professionnels du secteur de recréer des conditions où le public pourrait être plus participant. Le parterre était certes une menace, mais aussi une source de vie.

Du côté du public lui-même, il serait intéressant de savoir si les très nombreuses personnes qui ne fréquentent pas le théâtre (s') en sont exclues parce qu'elles redoutent effectivement de se trouver confrontées à un dispositif scénique qu'elles trouvent trop intimidant. Il y a tellement de raisons possibles de ne pas aller au théâtre : le prix, l'éloignement géographique, la difficulté à s'informer sur les pièces, que la question est difficile à trancher. Je vais donc évoquer le point de vue des spectateurs qui ont été interviewés dans le cadre de cette enquête, soit des pratiquants du théâtre, voire même des pratiquants assidus.

⁸⁰ Ce programme « modéré » de réduction de la distance entre les comédiens et le public avait déjà été mis en place par Jean Vilar dans les années de l'après guerre : pour casser les rites du théâtre bourgeois, Vilar multipliait les moments de rencontres et d'échanges entre les acteurs et les spectateurs (bals, lectures, mini pièces). Vilar a aussi été un ardent promoteur des salles où les différences sociales étaient absentes. il déclarait « le théâtre à loges et à poulailler doit disparaître, il ne réunit pas, il divise » (cité par Emmanuelle Loyer, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar, une utopie d'après guerre*, Paris, PUF, 1997)

⁸¹ Les chiffres de PCF 2008 confirment le succès du théâtre de rue déjà remarquable lors de l'enquête précédente.

Ils sont quelques-uns, et quelques-uns seulement, à regretter le type de participation très policé qui est aujourd'hui préconisé au théâtre. Certains disent se sentir plus à l'aise dans le cadre de spectacles vivants moins guindés (« dans les salles de concert, par exemple, tu peux boire une bière, tu peux rentrer et sortir. C'est plus adapté »). D'autres ont la nostalgie de l'époque où le public pouvait prendre parti haut et fort au théâtre :

« Au théâtre parfois, on a envie de pousser des cris. Nous avons une éducation qui contraint. C'est vrai, ça a évolué de manière, un peu guindé. La société moderne a un peu vissé tout ça, ça reste quand même sous-jacent. Dans les applaudissements, ça se sent ; il y a les applaudissements polis, et les applaudissements passionnés. Ça se sent tout de suite, à l'Opéra surtout, quand les gens applaudissent avant les dernières mesures, ce qui ne doit pas se faire, on sent que les gens se sont contenus pour montrer leur plaisir, et c'est parti...et ils ont enfreint les règles, et on comprend ça. Au théâtre, on n'applaudit jamais, je pense pas, avant la dernière réplique. Le théâtre est devenu élitiste, c'est ça je crois l'explication. Tandis que, j'en reviens toujours aux chanteurs modernes, le public des jeunes n'hésite pas à manifester leur émotion, à sauter, à danser, à remuer des briquets, à crier. Dans le théâtre, non, on ne le fait pas, on respecte des règles. » (Homme 66 ans, enseignant à la retraite, marié, Paris)

Qu'il y ait moins de réactions virulentes qu'auparavant est un fait indéniable, qu'il n'y en ait pas, est moins sûr. Simplement, elles se font sous des formes moins spectaculaires. Prenons le cas par exemple des manifestations de rejet.

Jean Claude Yon a étudié le débat autour du droit de siffler au théâtre au XIX^e siècle et explique que « le contrat moral entre un entrepreneur de spectacle et le spectateur qui lui achète un billet impose la garantie du droit de siffler au même titre que son contraire, à savoir le droit d'applaudir »⁸² Il montre que les sifflets les plus fréquents au XIX^e siècle sont ceux dirigés contre les acteurs « ce qui s'explique par le sentiment de supériorité sociale que ressent la majorité des spectateurs par rapport aux artistes qui se produisent sur scène » Si les huées et sifflets faisaient partie du quotidien des acteurs auparavant, ils sont aujourd'hui très rares. Exprimer tout haut tout le mal qu'on pense d'une pièce, siffler un

⁸² Yon, 2005 : pages 323 et 328

acteur ou un danseur, lancer des injures, sont des formes de participation souvent jugées choquantes et qu'une grande partie des spectateurs se refusent à commettre. Mais tous les interviewés ont assisté à des scènes de ce type :

« Y'en a qui ont crié, c'était assez cruel comme expression, c'était : « pars à la retraite! ». Ils étaient très durs. » (Femme, 50 ans, professeur, Paris)

« Derrière moi, il y avait trois personnes qui disaient : « Ouais franchement, ça ne vaut rien, c'est n'importe quoi... ». Enfin voilà, qui disaient vraiment ce qu'ils pensaient et assez fort, enfin, la comédienne ne l'a pas entendu mais nous on entendait très bien et je trouve ça vraiment irrespectueux parce qu'à la rigueur qu'ils en parlent tout seul après, autour d'un verre s'ils veulent sortir mais dans le théâtre non. Bon d'accord, ils n'ont pas aimé, d'accord, peut être que c'était bizarre mais voilà. Enfin, il y a une performance derrière et voilà...ouais, c'est vraiment une performance technique et après, on aime ou on n'aime pas, mais on peut quand même saluer la performance, quand même, pour moi, les comédiens et les acteurs, il faut quand même vachement les respecter, ce n'est pas forcément facile de jouer et voilà quoi, tu travailles et tu peux quand même être respecté et que moi ça m'énerve si quelqu'un critique ouvertement quoi, pendant la pièce. Après bien sûr on peut ne pas aimer, on ne peut pas tout aimer et nous aussi on en a parlé après, plus ou moins quoi. Mais je me rappelle que pendant la pièce, je crois que c'était les trois derrière moi qui vraiment ne devaient pas beaucoup aimer et qui, de temps en temps, soufflaient et voilà quoi . » (femme 22 ans, BP, profession intermédiaire)

Pourtant, il y a des théâtres, comme le Théâtre de la Ville à Paris, où le public se permet volontiers ce genre d'infraction aux codes. Cela dit, le public de ce théâtre est atypique : il faut être abonné, et depuis longtemps, pour espérer y avoir des places, et les spectateurs sont des hyper assidus du spectacle vivant en général. Bref, le droit de manifester son désaccord haut et fort est un privilège que s'accordent les publics de spécialistes.

Cet abonné de Chaillot, qui a aussi d'autres abonnements dont un au fameux Théâtre de la Ville-, et sort au théâtre une à deux fois par semaine, représente assez bien ce type de spectateurs, très averti et conscient de son droit à polémiquer.

« Les gens applaudissaient, et moi j'ai crié : « c'est mauvais ! c'est mauvais ! ». Alors, ma femme me demandait de me taire, et un monsieur qui était à côté d'elle lui dit : « mais il a le droit, il a payé sa place, il a droit de dire que c'est mauvais ! » (*Rires*) D'abord c'est ma réaction, et puis ensuite je pense qu'il ne faut pas leurrer le metteur en scène ou l'acteur. C'est-à-dire que s'il y a des gens qui n'ont pas aimé, il faut qu'ils le sachent. C'est une question d'honnêteté, aussi. » (Homme, 68 ans, retraité, BP)

Dans les petites villes de province, c'est plus une affaire de codes : il n'est pas attendu de manifester, ni pour, ni contre. Cela ne se fait pas :

« Ici (à Chambéry), c'est très rassurant quand même, c'est très « cocooning ». Il n'y a pas de vague donc on sait que... la scène Chambérienne est assez classique et assez retenue hein. Il y a très rarement des emportements où tout le monde se lève. Ils participent plus dans le spectacle, quand il y a des appels quoi, mais sinon, à la fin, ils sont très réservés quoi. C'est un public qui est réservé par rapport à Lyon ou à Paris. Bah c'est surtout à la fin quoi. Il y a beaucoup moins de rappels ou...les gens osent moins se lever par exemple. C'est très rare les pièces où on se lève quoi. Alors qu'à Lyon ou à Paris c'est arrivé... Chambéry, ils vont être réceptifs dans le spectacle et tout, mais à la fois, il y a une retenue à la fin qui fait que tout le monde rentre chez soi. C'est comme si...c'est marrant, c'est comme un effet flash quoi, ils viennent et toc ils ont un flash, hop le rideau se baisse, et c'est terminé. Bah moi j'ai eu, à Lyon ou à Avignon, des réactions violentes quoi. J'ai eu des « Ouuhh, c'est une honte ! » mais à Chambéry jamais quoi... » (Femme 38 ans, petite commune Savoie, professeur)

Finalement, le dosage est complexe. On aimerait qu'il se passe plus de choses, mais on espère aussi qu'il ne va pas trop s'en passer. Le cas des applaudissements, seule réaction -avec les rires- autorisée par l'étiquette actuelle, est tout à fait intéressant de ce point de vue.

On est censé applaudir à la fin de la pièce, longuement si on l'a aimée. Les applaudissements finaux sont donc une sorte d'apogée du jugement

esthétique, un condensé des émotions, l'exutoire au refoulement de la manifestation des sentiments. C'est une des contradictions des nouveaux comportements. Si on laisse passer la manifestation des émotions à tout moment, elle gêne les autres spectateurs et casse le jeu des acteurs. On ne le fait donc pas. En même temps il n'est guère facile d'exprimer tout le vécu d'une pièce en le ramassant dans un seul moment, qui plus est final. Dans les entretiens passe le sentiment que c'est une situation finalement frustrante :

« Les gens, ça leur a plu, ils applaudissent à fond, ça leur a plu moyen, ils applaudissent moyen, ça leur a pas plu, ils applaudissent très peu, je veux dire, ça c'est toutes les salles, hein. Bah oui, parce qu'à la limite, je dirais, y'a des spectacles, c'est tellement bien, je veux dire, que là, ça fait l'unanimité, parce qu'on est tous pareils. Là, dans le spectacle d'Edouard Lock, y'a eu un moment vraiment magique, d'ailleurs c'était presque émouvant, parce que ce moment-là, les gens n'ont pas pu s'empêcher d'applaudir. Et c'est le seul moment. Après ils ont applaudi à la fin. Mais là, c'était tellement juste, tellement... Tout le monde l'a senti, que c'était très bien. » (Homme 63 ans, Lyon, ancien cadre)

3 les bruits de l'ennui

Des chercheurs ont fait une expérience intéressante : ils ont procédé à l'enregistrement sonore de 30 représentations successives de la même pièce au Théâtre de Poche à Bruxelles et réalisé des entretiens avec les comédiens de la troupe⁸³. Tout d'abord, les enregistrements permettent de montrer qu'aucune représentation ne se déroule comme une autre: les spectateurs ne rient pas aux mêmes moments, les silences n'ont pas la même qualité, et il y a de fortes variations dans le nombre et le volume des bruits enregistrés (chuchotements, craquement des sièges, toux). Pour les comédiens interrogés sur les enregistrements, tous ces bruits de la salle sont autant de messages : le

⁸³ Ravar et Andrieu, *Le spectateur au théâtre*, Ed de l'université libre de Bruxelles, 1964

silence est l'indice d'une forte émotion (et donc d'un très bon public), les petits bruits de l'inconfort sont assimilés à de l'ennui chez les spectateurs (le public est mauvais) et les rires isolés sans entraînement du reste de la salle témoignent d'un malentendu sur le texte ou la mise en scène (le public est bête). Bref, il y a une alchimie qui se fait ou ne se fait pas. Cela dépend aussi du taux de remplissage de la salle (les soirs où la salle est pleine sont meilleurs que ceux où elle est à moitié pleine) et des jours de représentation (le lundi est toujours plus difficile que le samedi)

S'il est assez peu surprenant que les comédiens aient ainsi appris à interpréter les bruits de la salle, il l'est plus de constater à quel point les spectateurs sont réflexifs sur ce point : dans ces salles contemporaines où la manifestation des émotions est pourtant étroitement encadrée par des codes de bonne conduite, ils savent tirer du moindre bruit et du moindre mouvement une analyse du climat de réception de la pièce. Une chose est sûre : l'attention portée aux autres spectateurs est grande.

On peut distinguer deux sortes de bruits : ceux qui correspondent à une réaction manifeste –et attendue– à la pièce, (rires, applaudissements) et ceux qui sont produits « involontairement », il faut mettre des guillemets car ils ont aussi à voir avec la pièce : éternuements, toux, soupirs, bâillements, voire ronflements. On a vu que les comédiens interprètent ce deuxième type de bruits comme un symptôme d'ennui ou d'indifférence, et les opposent à ces moments magiques de silence fervent qui sont au contraire le signe d'une osmose avec le public.

Mathias Broth a analysé quatre enregistrements audio visuels de spectacles donnés au Théâtre de la Colline à Paris. Son idée était de repérer à quels moments les bruits de toux et de gorge se produisaient par rapport au déroulé de la pièce, et de suivre les processus de contagion des rires et leur durée. Les résultats sont très intéressants. L'étude montre que la plupart des bruits de toux ou de raclements de gorge se produisent entre les différentes scènes ou entre deux séquences d'action, à un moment donc où les comédiens ne sont pas dans le « plein jeu »: « les spectateurs cherchent visiblement à ne faire de bruit qu'à

certains endroits et ces endroits sont des espèces de « micro charnières » dans l'interaction sur la scène, c'est à dire les moments de transition d'une première action à une action successive » (p 76) L'auteur en conclut que « les spectateurs essaient de rester complètement silencieux, et que ceux qui font effectivement du bruit accomplissent tout un travail intérieur pour le faire aux endroits où cette activité gêne le moins ».

Les spectateurs se sentent effectivement gênés de produire ces bruits du corps -et se disent gênés par ceux qui les produisent. Ils sont aussi conscients du fait qu'ils traduisent une certaine inattention à ce qui se passe sur scène (« sans qu'on s'en aperçoive si on est pas captivé, si on est pas intéressé, on va remuer davantage »).

« C'est la cacophonie du ratage » dit un interviewé:

« Quand la concentration disparaît, le corps a besoin d'évacuer par des croisements de jambes, un redressement sur le fauteuil... la toux bien sûr. *Ça c'est la cacophonie du ratage*. On sent bien la dispersion, les gens qui commencent à bouger, à changer de position, qui sont appuyés comme ça sur leur main, qui plongent de la tête ou qui regardent les autres, on sent qu'ils se disent « putain, ça va pas finir », qui regardent leur montre, alors ça se voit quand même. J'ai des antennes, les trucs où on s'est vraiment emmerdés, ça se voit, les gens qui sont devant qui commencent à regarder à droite à gauche, on se dit « OK on n'est pas les seuls ». Des spectateurs qui s'ennuient, on le ressent, il y a du bruit, des commentaires. On sent bien l'ambiance de la salle, si tout le monde est endormi, ça se sent quand même, si les gens ils adhèrent, s'ils accrochent, ou si tout le monde est endormi » (Homme, 68 ans, retraité, BP)

Une autre spectatrice parle de mimétisme, comme si les spectateurs se relâchaient tous en même temps, tant la contrainte corporelle est parfois difficile à assumer :

« Au moment où il y a un blanc tout le monde se met à tousser, c'est un phénomène de groupe, dès qu'il y a un moment de silence, les gens toussent, c'est un peu bizarre, ça pourrait être intéressant d'analyser cela. Les gens toussent et tu tousses toi-même, mimétisme général, je veux dire les gens, s'ils le font c'est pas pour faire chier les voisins, mais c'est usant quand même quand tout le monde s'y met... » (Femme 25 ans, chômeuse, Paris)

Cette histoire de toux est intéressante : beaucoup des interviewés s'en plaignent : la toux perturbe à la fois la concentration des autres spectateurs et le jeu des acteurs. A ce titre, elle suscite parfois des propos très virulents :

« Moi je suis moins gênée par les gens qui partent discrètement que par les gens qui toussent tout le temps. J'ai envie de leur dire « prenez vos valda » ! Il paraît qu'un jour Lucchini a interrompu son spectacle et a dit « arrêtez, parce que moi je peux pas continuer dans ces conditions, je peux pas continuer le spectacle si vous toussiez comme cela » C'est vrai que c'est très gênant, je préfère effectivement quelqu'un qui sort, il gêne une bonne fois que quelqu'un qui tousse en permanence ou qui bouge. C'est le signe qu'il s'emmerde c'est le moins qu'on puisse dire, quand les gens bougent dans la salle ou font du bruit, c'est qu'il y a quelque chose qui ne va pas quand même. C'est qu'on n'est pas pris par l'ambiance » (Femme, 65 ans, cadre retraitée)

L'anecdote concernant Lucchini en dit long sur la transformation considérable qui s'est opérée dans la relation entre acteur et publics Ce n'est pas un exemple isolé, même si cela arrive plutôt rarement :

« J'ai vu Claude Rich, heu, Claude Brasseur, bon il est complètement mégalo d'accord, mais je l'ai vu faire descendre le rideau parce qu'il y avait du bruit ! S'arrêter en disant : bon ben puisque vous m'emmerdez, moi aussi je vous emmerde! » (Homme 59 ans, BP, psychiatre)

C'est un véritable renversement du rapport de force quand on se souvient que, face au parterre, les acteurs du XVII^e n'étaient jamais sûrs de pouvoir jouer. A cette époque, la toux était certainement inaudible, couverte par bien d'autres bruits, bien plus insolents.

Bouger ou tousser est surtout un problème vis-à-vis des autres spectateurs, car ce sont eux qui vont murmurer des « chut.. » agressifs, ou se retourner avec un regard noir. On parle de la gêne pour les acteurs, mais en vérité c'est

plutôt un trouble pour soi-même. Si quelqu'un sent que les autres s'agitent, c'est que le public n'est pas entré dans la pièce. Or, il est difficile d'être public tout seul:

« On perçoit les émotions dans les rires et les fou rires, dans les applaudissements, dans les regards, dans la qualité de l'attention. On sent quand les gens lâchent. Ça crée un lien c'est évident, ça crée un lien entre les personnes présentes » (Homme 66 ans, enseignant à la retraite, Paris)

4 Endurer ou partir

Le fait de rester jusqu'à la fin de la pièce est en revanche un devoir vis-à-vis de l'acteur et non des autres spectateurs. Le changement par rapport aux débuts du théâtre est saisissant : les professionnels qui sont sur scène méritent le plus grand respect. Les interviewés sont très clairs là dessus.

Il y a plusieurs manières de partir et différentes raisons de le faire. Le départ à l'entracte, par exemple, n'est pas considéré comme un « vrai » départ puisqu'il ne se fait pas sous les yeux des acteurs.

« Si je sais que la pièce dure une heure et demie, normalement, je prends mon mal en patience. Mais si je sais que c'est deux heures et demie, avec un entracte de vingt minutes, je peux me barrer à l'entracte, quoi. S'il y a un entracte, je le fais sans souci, s'il n'y a pas d'entracte, ça me gêne un peu plus, parce que je trouve ça délicat de partir en plein milieu de la salle, bon, si je suis à une extrémité à la limite, si je suis en plein milieu du rang, faire chier tout le monde pour partir, tu fais du bruit, tu gênes les gens qui ont plaisir à regarder... Parce qu'après, moi je pense que même si j'adhère pas à ce qu'on va me montrer, y'a quand même du boulot, quoi. Je ne nie pas que les gens qui vont passer sur scène en tant que danseurs, comédiens, musiciens, ou quoi que ce soit, qu'il y a du travail derrière, donc je respecte ça. Après, on peut ne pas aimer tout, hein. On adhère pas forcément, à ce moment-là, t'applaudis pas à la fin, tu vas pas applaudir, mais tu vas pas non plus te

mettre à huer... Tu sais, une salle où personne n'applaudit, ils vont avoir compris, hein. T'as pas besoin de les huer. Je pense qu'ils ont suffisamment bossé pour que tu respectes leur taf, et que tu leur dises pas complètement... Enfin voilà, c'est une sorte de respect du travail de l'autre. Donc généralement, ça a dû m'arriver deux fois, parce que y' avait deux entractes, et je me suis barrée à l'entracte, ... Voilà, si ça dure 1h30, tu comates, et puis voilà. Le temps que ça te fasse chier, déjà, t'as une première bonne demi-heure qui est passée, donc tu peux prendre ton mal en patience, je trouve. » (Femme 25 ans, chômeuse, Paris)

Faut-il les croire ? Les spectateurs sont nombreux à estimer que la suppression des entractes dans beaucoup de pièces est destinée à freiner l'hémorragie de spectateurs (« D'ailleurs certaines pièces, il vaut mieux qu'il n'y ait pas d'entracte, parce que s'il y avait un entracte, personne ne reviendrait à la deuxième partie ! »). Il est indéniable que les entractes sont moins fréquents qu'avant, et surtout moins fréquents dans les théâtres publics de la région parisienne. Ailleurs, dans les théâtres de province, ou dans une grande partie des théâtres privés parisiens, ils restent une norme, parfois conçus comme un moment de sociabilité –c'est l'occasion de se saluer en province-, parfois comme un rituel –la coupe de champagne à l'entracte dans les théâtres privés. Sans doute aussi le format « bloc » correspond-il mieux aux sorties au théâtre actuelles. Le cinéma a fait ce chemin bien avant : désormais on vient voir un film, et non plus un court métrage, des actualités et des publicités, puis –après une pause eskimo-, un film. C'est sans doute un processus irréversible de la consommation culturelle actuelle, c'est moins une soirée au théâtre qu'un spectacle, puis une éventuelle soirée avec les autres.

Quand il n'y a pas d'entracte, peut-on partir avant la fin de la pièce ? Dans leur immense majorité, les interviewés répondent : non.

Tout d'abord, pour certains, c'est une règle de politesse incontournable:

« Moi je reste en place, par politesse. les artistes et...pour tout le monde quoi ! Parce que...partir c'est pas poli. Pour tout le monde. Des fois on se force. Comme là, bon Les Misérables...bon bah je me suis forcée à rester...j'ai baillé pendant une demie heure...et après j'ai réussi à dormir, comme ça j'ai pas vu le reste... » (homme 71 ans, grande banlieue lyonnaise, ancien commerçant)

« J'oserais pas ! Ah je crois...enfin je sais pas, ça m'est jamais arrivé, mais de toutes façons, même si...j'arriverais à m'endormir sur un siège, mais je crois que j'aurais pas osé sortir. Je pense que là euh...juste pour pas vexer les gens qui sont sur scène. C'est pas parce que moi j'apprécie pas...enfin...voilà, je vois pas trop le but de la manoeuvre... Je pars du principe que c'est pas parce que ça me plait pas à moi que ça peut pas plaire à d'autres gens, donc, non, non, là je me serais pas permise ! J'attendrais l'entracte, quoi, à la limite. Mais je me lèverai jamais dans une salle ! » (femme 44 ans, institutrice, BP)

Le refus de partir est donc une marque de respect pour le travail des acteurs. Auparavant, les acteurs étaient considérés comme des interprètes, plus ou moins bons, plus ou moins capables de s'imposer face au public. Il y avait bien sûr des « stars », souvent des femmes, qui étaient adulées⁸⁴. Mais il n'y avait pas de respect de principe du travail de l'acteur, de l'inventivité du décorateur, du talent du metteur en scène, du génie de l'auteur. C'est tout ce travail qui est aujourd'hui salué en restant jusqu'au bout de la pièce :

« Quasiment à tous les spectacles, y'a des gens qui partent avant la fin. Nous, ça nous est jamais arrivé... Des fois on s'ennuie, mais on est restés jusqu'au bout. Courageux, courageux, courageux, on va le dire comme ça. ...Et puis ça, c'est peut-être plus personnel, je trouve que ne serait-ce que par respect des artistes, voilà, je trouve que ça

⁸⁴ Il y avait une idolâtrie de certaines personnalités, comme il y en a aujourd'hui pour toutes les stars des mass médias -cinéma, musique, télévision. Et cette idolâtrie allait aux interprètes exactement comme maintenant. On aurait donc bien tort de penser que c'est la culture de masse qui a inventé la star-interprète, c'est bien plus ancien et cela vient du spectacle vivant.

vaut le coup de rester jusqu'au bout. Je sais pas s'ils perçoivent les gens qui s'en vont quand ils sont sur scène, mais je trouve que oui, par respect des acteurs... Parce que je trouve que même les spectacles qu'on aime pas, c'est toujours une performance physique quand même, Y'a toujours un travail considérable de la part des artistes, donc ça, ça se respecte, de toute façon. Bon, après, on aime ou on aime pas, ça c'est autre chose... » (Femme 51 ans, mariée, Paris)

Quand ce n'est pas une question de principe, ce peut être une question de curiosité –un seul spectateur a évoqué le prix payé comme une raison de rester. Beaucoup ne partent pas en se disant que la pièce peut devenir plus intéressante et qu'ils risquent de rater quelque chose :

« Je sais pas, pour moi, si je vais voir une pièce, c'est comme..c'est comme si je passais un contrat...je vais la voir mais...jusqu'au bout ! Alors après, on aime ou on aime pas, mais y a un respect du travail fait par l'autre, enfin...Oui, pour moi, c'est....c'est choquant! Je m'engage... Quand je rentre dans la pièce, je m'engage à assister au spectacle jusqu'à la fin ! En plus euh...Y'a toujours des moments où ça nous plaît...je pense qu'y a des moments où ça nous plaît moins, mais y'a la surprise derrière...de ce qui peut encore arriver ! Par exemple, euh...si j'allais voir une pièce, je sais pas...très contemporaine à laquelle je comprend rien, qui m'apparaisse complètement insensée, je sais pas..., peut être que j'aurais très envie de partir. Je sais pas si je le ferais. Je ne crois pas. Sinon je trouve c'est un peu facile ! Si ça va pas, on part...enfin on peut appliquer ça à plein d'autres situations et c'est...c'est une solution de facilité ! A la télé, j'arrêtera facilement de regarder... Mais ouais, je pense qu'y a cette histoire quand même de la personne est en face de nous ! Elle est en train de travailler...on visionne pas quelque chose qui est filmé ! Et la personne, elle voit qu'on part ! Non, moi j'ai envie d'écouter jusqu'à la fin, ce qu'elle est...en train de travailler ! Alors que le livre, vous pouvez le fermer, personne euh...l'auteur il le saura pas...(rire) » (femme 43 ans, Chambéry, inactive)

On doit, pour finir, évoquer les départs qui ne sont pas des fuites en douce, mais bel et bien des manifestations ouvertes de rejet de la pièce. Aucun des spectateurs interviewés n'a revendiqué ce type de comportement, et encore moins dit l'approuver, mais ils sont nombreux à les avoir observés surtout pour les spectacles de danse contemporaine dans la région parisienne :

« Les aficionados de la danse, par exemple quand on va voir Maguy Marin., même si le spectacle est mauvais, on sait que y'a 50% de la salle de gens qui sont acquis par ce qu'elle fait, et qui vont trépigner de joie à la fin du spectacle, et ça va être amusant, quoi. Et puis d'autres, ils détestent, on voit les gens partir les uns après les autres, et claquer les fauteuils (*Rires*), et on reste avec un minimum de personnes. Donc il n'y a guère que la musique contemporaine, et encore, mais plus la danse contemporaine, qui provoque encore ce genre de réaction, parce que les autres théâtres, maintenant, les grands scandales, c'est presque fini, enfin il y en a plus beaucoup. Le scandale, ou l'innovation, c'est pas tous les jours, hein.. »
(Homme, 68 ans, retraité, BP)

5 Le silence du plaisir partagé

Comme on vient de le voir, le spectateur se montre soucieux de respecter l'expérience émotionnelle des autres membres du public, il agit en ascète, et cherche à réprimer la manifestation de ses propres émotions. Il n'y parvient pas toujours, surtout lorsque sa propre expérience de la pièce est négative. L'assistance au spectacle est une expérience performative : pour qu'advienne cette « communion » de la salle, il faut que chacun des membres du public porte les autres. Toute dissonance, si discrète soit elle, peut rompre le charme. Finalement, chaque spectacle est un pari : le pari que les émotions des uns viendront conforter les émotions des autres et non les contredire.

« A quel moment ça rit, il y a des moments d'émotion, à quel moments ils s'ennuient, à quel moment ils ne comprennent rien mais ils font semblant de comprendre. Ça change forcément quelque chose, ça agit sur toi, parce que l'émotion te contamine, l'émotion se transmet, le rire se transmet, les larmes se transmettent, l'intellect, la pensée se transmet, il y a des ondes. C'est une

exposition entre des êtres humains faces à d'autres êtres humains. C'est une espèce de communion un peu étrange, c'est un contrat.» (Homme, 37 ans, metteur en scène de théâtre, Lille)

« On sentait les gens respirer, je ne sais pas comment vous dire, c'était des bruits d'émotions. Quand toi-même tu es pris pas la pièce, tu ne fais pas attention aux autres. Souvent c'est à la fin du spectacle, en échangeant, on s'aperçoit qu'on a tous été pris de la même façon. Mais je ne suis pas sûr qu'on le voit pendant le spectacle lui-même. Peut-être qu'on dégage des sensations. Il y a quand même une atmosphère qu'on sent, une concentration, mais comme il se déroule des choses, on n'est pas tenté de s'interroger. Là, on sentait l'émotion. C'était magnifique. C'était 3h de spectacle où vraiment tout le monde pleurait. Moi je pleurais, c'était très touchant, tous les gens que j'ai rencontrés à la sortie étaient au bord des larmes. » (femme, 68 ans, enseignante retraitée, veuve, environs de Quimper)

La représentation théâtrale est comme ce moment du concert étudié par Hennion et als : « Le concert n'est pas un distributeur de musique mais une « performance » : ce qui fait arriver... Il y a une résistance et c'est à partir de cette résistance que l'on se laisse ou non emporter par la musique parce qu'il ne s'agit pas d'une consommation mais d'un changement d'état à faire survenir ». ⁸⁵ Parfois, le changement d'état survient. Ce n'est pas une expérience fréquente, mais quand elle se produit elle marque visiblement les esprits. Ce spectateur explique particulièrement bien ce qui différencie le plaisir individuel du plaisir partagé par toute une salle, ce passage du « je suis là » au « on est là » :

« Un silence, mais extraordinaire, une attention totale. Ah oui, totale. Ah oui, la qualité du silence avec lequel ils ont reçu, il n'y avait pas une seule toux, pas un seul grincement de fauteuil. C'est exceptionnel. Exceptionnel. Ah oui. On pénètre au cœur de la création, au cœur de l'essence du théâtre, hein, de cet art vivant. C'est ce qu'on recherche, ça c'est fabuleux. L'émotion totale qui fait l'unanimité, comme dans un concert, il se passe des choses, comme ça, qui sont de l'ordre de,

⁸⁵ Hennion et als, op cité pages 222/223

je vais pas dire du miracle pare que c'est pas un mot qui convient, mais de l'exceptionnel, oui, bien sûr. On a pas toujours des niveaux de représentation aussi forts et qui emportent l'unanimité. Quand on le vit c'est magnifique. Ah non, je peux très bien aimer tout seul contre toute une salle entière, ça ne me dérange pas, mais si c'est partagé, c'est mieux. Je vous le dis, y'a pas eu une seule toux, y'a pas eu un seul grincement, le silence total, pendant une heure trente. Y'a une espèce, encore une fois, d'interactivité, le silence du spectateur, le silence de la salle n'est pas passif, c'est une forme de participation profonde, j'écoute, je suis présent, et je pense pas à mon relevé d'impôt ou aux démêlés de Sarkozy avec sa femme. On est là. » (Homme, 68 ans, retraité, BP)

6 Se reconnaître dans un public

Le public est performatif. Mais il est aussi réflexif, au sens où l'analysait Daniel Dayan à propos des publics de la télévision : les spectateurs savent faire partie d'un public⁸⁶. La typification du public d'une salle n'est pas simplement un exercice d'observation. Elle a des conséquences très importantes sur le fait de se sentir ou non à l'aise, et partant, de se sentir partie prenante du public qui est présent.

Chaque théâtre suggère des manières d'être public particulières. Beaudouin et Maresca ont montré à quel point cette caractéristique était importante dans le cas de la salle Richelieu de la Comédie Française. Les spectateurs y viennent empreints d'une certaine tradition : ils sont le public de la Comédie française avant même d'être entrés dans la salle.

« La Comédie Française, c'est un standing. Je crois que les lieux font quelque chose, les visages sont plus fermés, ça parle moins fort à la Comédie-Française, mais ils se permettent de parler plus haut, d'être un peu plus à l'aise à Chaillot, ces mêmes gens-là. A La Comédie Française, je sens les gens coincés » raconte un abonné de Chaillot.

Si la Comédie française est un cas extrême –tant la concordance entre le répertoire et la salle est ancienne- ce n'est pas un cas isolé. Les spectateurs interviewés sont de fins analystes des comportements attendus dans telle ou

⁸⁶ Daniel Dayan, « Télévision : le presque public » *Réseaux*, 2000, n°100

telle salle et savent fort bien quel type de public ils vont y rencontrer. On peut prendre plusieurs exemples à Paris comme en province.

Dans la région parisienne le nombre de salles est énorme. Parmi celles-ci, les petites salles du café théâtre programment une forte participation du public, comme à l'inverse les salles de plusieurs milliers de places créent un effet de foule et une forte atomisation du sentiment de faire partie d'un public. De l'avis général, les salles de banlieue sont plus jeunes et plus décontractées. Sauf s'il s'agit de Saint Germain en Laye ou Versailles, qui ont des manières de province bourgeoise, (« je sais pas si vous êtes allée au théâtre de Versailles, bon, on va pas trop taper du pied, ou siffler... »). Mais dans les salles de la petite périphérie, on vient en jeans et baskets, sans avoir un comportement particulièrement respectueux :

« Le public est pas le même, les prix sont pas les mêmes, c'est beaucoup moins cher à Suresnes, hein, aussi. Beaucoup, beaucoup, beaucoup moins cher. Et le public est pas le même, de manière assez évidente. Entre un public parisien, et de banlieue, donc là, je pense que les spectacles qui sont présentés, en tout cas là, à Suresnes, sont... disons que l'ambiance est vraiment pas la même, la façon dont les gens s'habillent, c'est pas la même chose, enfin voilà, quoi. je pense que c'est l'âge, déjà, parce qu'en tout cas, voilà, pour ce que je connais de Suresnes, la moyenne d'âge est beaucoup plus jeune, et puis c'est surtout un théâtre de quartier, donc voilà, les gens viennent pas habillés spécialement, ou autre» (Femme 33 ans, professeur de maths, Paris)

A Paris, certaines salles ont une identité très forte en termes de publics. Il y a le public « snob » du Théâtre de la Ville, le public « bobo » du Rond Point, le public « pépère » de Chaillot –je reprends là des qualificatifs utilisés par les interviewés. Toutefois le public du Théâtre de la Ville tranche sur tous les autres, en particulier Chaillot qui traîne l'image d'un public beaucoup plus traditionnel même auprès des abonnés :

« La clientèle de Chaillot, c'est quand même une clientèle, un peu bourgeoise, un peu vieillotte, un peu classique. Donc faut pas trop la bousculer C'est des gens calmes, hein. Ils sont pas en train de siffler, voyez. Ils sont assez passifs. Le Théâtre de la Ville c'est jeune, on voit beaucoup de 20/30 ans aux spectacles de danse, dans un pourcentage qui n'est pas commun aux autres spectacles. On peut penser que ce sont des gens portés sur l'art, je ne sais pas lesquels, des comédiens qui vont voir des spectacles de danse peut-être ? On le sent, on le voit, ce sont des gens qui tournent autour de la culture. C'est très typé, c'est très établi... Chaillot, c'est plus de la variété, et c'est pas péjoratif, le mot. C'est moins dans la diversité, c'est plus accessible aux différents publics et donc c'est très mélangé, mais dans l'ensemble, je dirais bourgeois. Je ne sais pas ce que ça veut dire aujourd'hui, mais c'est pas populaire, ni trop haute bourgeoisie, c'est pas trop 16^{ème}. C'est entre les deux, et c'est pareil pour les âges, on peut avoir tout, dans différentes proportions. C'est vraiment la variété. Dans l'ensemble, les spectacles sont moins pointus et moins extrêmes. Avoir quinze, vingt danseurs nus à Chaillot, ça m'étonnerait ! C'est quelque chose qui permet à la famille de sortir ensemble, on peut sortir une tante ou un cousin de province, ce qui n'est pas tout à fait le cas au Théâtre de la Ville. C'est plus snob, pour moi c'est le côté fermé, mais là encore c'est pas péjoratif, fermé. Chaillot, c'est beaucoup plus diversifié. Il y a un mélange de générations ce qui ne réduit pas la qualité des programmes » (Homme, psychanalyste, 55 ans, Paris)

Certaines salles, comme l'Opéra Garnier ou le théâtre des Champs Elysées, pratiquent des prix très élevés et recrutent un public différent, très peu mélangé, avec des codes vestimentaires et des normes de comportements beaucoup plus stricts. Tout comme la salle Pleyel pour la musique (« Moi, je suis allée deux trois fois à Pleyel, parce que j'ai une copine qui était ouvreuse. Donc je rentrais grâce à elle. A l'époque, le public de Pleyel, moi, pour moi, c'était une autre planète. J'arrivais sur une planète inconnue. pour faire un peu court et caricatural, BCBG, amoureux de la musique classique, mais même, c'est les codes vestimentaires, c'est la façon de parler. »)

On a la même situation dans les théâtres privés qui programment des acteurs connus : c'est une sortie vécue sur un mode exceptionnel :

« Ca m'est arrivé d'aller dans une salle de théâtre parisien un peu de boulevard, vous n'allez avoir que des gens habillés. Parce qu'ils sortent au « théâtre », etc. D'ailleurs, très souvent, ils vont aller au restaurant après, c'est autre chose, tandis que dans une salle comme Chaillot, comme le théâtre de la Colline, comme les Amandiers à Nanterre, etc., ben les gens, ils arrivent souvent de leur lieu de travail, ils sont habillés comme ils sont le reste du temps, et ils viennent pour du théâtre, ils viennent pas forcément pour sortir. Ils viennent pour le théâtre, ou enfin, pour le spectacle, quand je dis du théâtre, pour voir quelque chose, et ils ne considèrent pas ça comme une sortie. Ce qui est le cas de ce type de scène. Au théâtre Montansier à Versailles, c'est tout à fait ça, on va au théâtre Montansier pour sortir, donc on se montre, on s'habille, etc.. Tandis qu'à Chaillot on vient en jeans et baskets. Mes voisins d'en face, par exemple, ne vont au théâtre qu'une fois par an. Ils vont traditionnellement au théâtre avant le réveillon du nouvel an. Ils vont à un spectacle, et ils font le réveillon après. Bon, c'est leur grande sortie. Bon, il est évident que c'est pas du tout dans le même état d'esprit, on va au théâtre pour une grande sortie, donc moi, à côté de ça, qui y vais 25 fois dans l'année, c'est pas du tout pareil. » (Homme, 64 ans, professeur d'histoire à la retraite, BP)

On retrouve des différences comparables dans les grandes villes de province qui ont une offre de salles assez abondante. Ce lyonnais oppose ainsi les sorties entre copains pour les théâtres qu'il appelle « amusants » et les sorties entre amis pour les « théâtres classiques » :

« Le théâtre des Célestins, c'est des pièces de Molière, de Racine, de j'sais pas qui...c'est des pièces...Avant, quand on y allait, les Célestins, c'était un peu comme l'Opéra, quoi, voyez ? Quand on allait dans ces salles-là, on savait le genre de spectacles qu'on voyait. Tandis que le théâtre humoriste, bon...c'est du théâtre hein ! Je dis pas que c'est pas du théâtre...c'est du travail aussi...mais...C'est...c'est différent, c'est...Vous avez le théâtre classique, et puis le théâtre, euh...amusant. C'est pas du tout pareil. J'irais aux Célestins avec des amis. Mais les...les pièces humoristiques, avec des copains. C'est une grosse différence. Comme l'Opéra, c'est pareil. Vous y allez avec des amis, pas des copains...Les amis, c'est vraiment...ceux qui aiment...Peut-être pas tout à fait les mêmes goûts, mais...les mêmes idées. Vous avez plus d'affinités. Alors vous appréciez mieux avec

quelqu'un avec qui vous avez plus d'affinités qu'avec quelqu'un qu'on est là juste pour rigoler. Moi j'adore le rugby, mais je sais que c'est avec des copains. C'est pas des amis. » (homme 71 ans, commune grande banlieue lyonnaise, ancien commerçant)

En réalité on peut trouver dans beaucoup de petites villes de province ces salles où le public vient sur son trente et un :

« A Chambéry on connaît pas beaucoup de personnes hein ! Et en plus j'ai l'impression...je sais pas, quand j'y vais, c'est des gens qui sont...je me sens un peu...seule, par rapport aux autres personnes. Je ne retrouve pas des gens comme moi. Les gens, y ont préparé leur sortie, mais pas comme moi ! C'est à dire qu'y sont bien habillés, euh parfumés, enfin je sais pas, moi j'ai...pas besoin de tout ça ! Et les gens y sont avec des amis ! Ou en couple ! Bon, donc je me sens un petit peu seule. Oui, même dans la manière où je suis accompagnée ! Y'a très peu de gens qui y vont avec leurs enfants ! Et...d'ailleurs, oui, des fois, quand j'arrive euh...on me regarde, euh (fait une tête pour exprimer un regard surpris et pas bienveillant)...et eux y se sentent mal à l'aise. Parce que c'est les seuls enfants... »
(Femme 43 ans, Chambéry, inactive)

À Lille, l'agglomération compte une trentaine de théâtres. Mais il y en a deux qui focalisent les discours des amateurs de théâtre : le Théâtre du Nord, une salle à l'ancienne située dans le centre de Lille qui programme des classiques et des créations contemporaines ; et La Rose des Vents, une salle moderne dans la banlieue Est, à Villeneuve d'Asq, qui programme des spectacles de danse et de théâtre très avant-gardistes. Ce sont deux publics qui s'opposent à tous points de vue :

« Au Théâtre du Nord il y a une partie du public qui, comme à l'Opéra de Lille, vient parce que ça fait partie de la situation sociale d'aller au théâtre. Je ne sens pas chez eux le même engagement, la même passion. Il y en a aussi qui vont au Théâtre du Nord et qui sont des passionnés. C'est quand même plus tiède. De même qu'à l'Orchestre. Il y a des gens qui vont à l'orchestre de Lille parce que ça fait partie des mœurs. Il n'y a pas la passion de la musique chez tous les spectateurs. Il

y a quand même un clivage net : quand je regarde les spectateurs, je sais si je suis au Théâtre du Nord, je sais si je suis à la Rose des Vents. C'est évident. Même s'ils étaient masqués, on devinerait immédiatement ! c'est un clivage qui s'est fait au fil des années. Deux voies différentes ont été tracées. Moi, je suis abonné aux deux... ici, à la Rose des Vents c'est un public de passionnés, c'est un public, à la fois, plus ouvert et plus passionné, donc tout est possible... Ce mélange de petites formes, de grandes formes, de spectacles très élaborés d'autres qui sont davantage des *works in progress*, des spectacles expérimentaux. Je pense que de ce point de vue là, une bonne partie des spectateurs de la Rose des Vents participe de la démarche de la Rose des Vents. Ils viennent vraiment en connaissance de cause. Ils adhèrent à leur démarche. Je ne sais pas comment ça se passe ailleurs.... En tout cas, je crois que c'est quand même assez spécifique. Il y a trente six théâtres dans l'agglomération lilloise mais il y a deux grands théâtres, la Rose des Vents et le Théâtre du Nord. » (Homme, 39 ans, infirmier, Lille)

Les publics se constituent les uns par rapport aux autres : ici c'est en exprimant leur ralliement au public de la Rose des Vents que ces deux spectateurs consolident leur opposition au public du Théâtre du Nord. Ils sont pourtant abonnés dans les deux théâtres, mais il y en a un seul qui est « le leur » :

« Bah c'est un tout en fait parce que ce n'est pas parce que je n'aime pas l'ambiance que je n'y vais pas. C'est parce que je n'aime pas trop la programmation mais j'ai l'impression que ça va ensemble quoi parce que forcément, la programmation, elle va s'adresser à un certain type de personnes et donc la programmation du Théâtre du Nord, elle va s'adresser à un certain type de personnes dans lesquelles je ne me reconnais pas et du coup je n'aime pas trop ce qu'ils programment. Alors qu'à la Rose des Vents, ça s'adresse beaucoup soit aux jeunes, aux étudiants, enfin, soit aux gens qui font du théâtre, soit aux gens qui aiment beaucoup le théâtre contemporain ou qui aiment bien les nouvelles formes et qui sont très « prendre un risque » parce qu'on ne sait pas forcément si cela va être bien mais des choses assez novatrices en fait. Bah moi, c'est ça qui m'intéresse et donc du coup, ça crée une ambiance aussi un peu plus cool je pense et donc je me reconnais plus dans ce public là. Enfin, ça va ensemble en fait parce que comme à la Rose des Vents, ils programment des choses assez novatrices, ils

attirent un public beaucoup plus jeune, beaucoup plus ouvert alors qu'au Théâtre du Nord et à l'Opéra, c'est beaucoup plus classique et donc moi, j'aime moins et en plus, ça attire forcément beaucoup plus des gens plus âgés et dès fois, j'ai l'impression, des gens qui vont au théâtre pour des mauvaises raisons, j'ai l'impression. A la Rose des Vents. Les gens, ils viennent voir le spectacle, ils ne viennent pas...ouais, pour montrer qu'ils vont...ou même pour se le montrer à eux même hein mais dès fois, j'ai l'impression que ouais, au Théâtre du Nord ou à l'opéra, le public, il va au théâtre pour dire que c'est bien d'aller au théâtre. Enfin, j'ai l'impression qu'il y a quand même un côté comme ça que je n'aime vraiment pas quoi. L'opéra et le Théâtre du Nord, ce ne sont pas des lieux où j'ai envie de rester. Par exemple, ce n'est pas les mêmes rites d'applaudissement à l'opéra ou à la Rose des Vents. Ouais, je pense que ça se ressent aussi dans la salle... »(Femme, 24 ans, étudiante en théâtre Lille)

Il y a finalement mille manières de se comporter et de s'engager comme public (Cefaï et Pasquier 2005⁸⁷). On peut aimer y être traité au plus près des acteurs et des autres spectateurs comme dans ces petites salles qui jouent des comédies sans façon, qu'on a réservées au moins cher sur Internet, pour passer une soirée entre copains. On peut aimer y être traité au mieux par les responsables d'un théâtre qu'on a fini par connaître en tant qu'habitué, et là les liens se font avec des spectateurs de même niveau, on fait partie d'un public de connaisseurs. On peut aimer faire partie d'un public d'admirateurs de certains comédiens très médiatisés dont on ne ratera pas une seule pièce -ou one man show-, là c'est le lien avec l'acteur qui l'emporte, mais avec ce lien viennent beaucoup d'autres avec tous ceux qui aiment le même acteur. On peut aimer sortir une ou deux fois par an dans un théâtre privé qui tient une bonne pièce à l'affiche, avec le sentiment de faire partie d'un public qui sort au théâtre et qui sait en faire une soirée exceptionnelle. On peut aimer être le public d'une seule salle en province où vont aussi tous les gens que l'on connaît. Dans chaque cas, il y a des liens sociaux, plus ou moins formels, plus ou moins officiels, mais il y a des liens.

Plus les spectateurs sont assidus plus ces liens se font avec les professionnels qui ne sont pas sur scène, les metteurs en scène, les chorégraphes, mais aussi les directeurs ou les relations

⁸⁷ Cefaï D., Pasquier D. 2003. - *Les Sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, Paris, Presses Universitaires de France, (collection CURAPP)

publiques. Plus ils sont des spectateurs occasionnels, plus ces liens se tissent avant tout avec les acteurs.

Conclusion

Le cas du théâtre permet de soulever certaines questions plus générales sur l'avenir des pratiques cultivées. Dans *La Distinction* Bourdieu avait fait de ces pratiques la clé de voûte d'un système de classement social permettant aux élites d'assurer leur reproduction. Un débat s'est ouvert depuis : les pratiques cultivées jouent-elles aujourd'hui le même rôle de consolidation de la reproduction sociale que dans la société française des années 60 et 70 ? La réponse est négative pour beaucoup de chercheurs (Lamont et Lareau 1988, Coulangeon 2011, Prieur et Savage 2010⁸⁸).

Les données recueillies ici laissent penser qu'on pourrait poser les termes du débat différemment en s'interrogeant sur ce qu'on pourrait appeler les conséquences sociales du déclin de la culture cultivée. Ce déclin qui est particulièrement net dans les jeunes générations touche plus les hommes que les femmes, on le sait. La plus grande appétence des femmes pour la culture cultivée se vérifie aujourd'hui à tous les âges, dans tous les milieux sociaux et à tous les niveaux d'éducation (Bihagen et Katz-Gerro, 2000⁸⁹). Un phénomène qu'on doit bien sûr mettre en relation avec les meilleures performances scolaires féminines, qui creusent, depuis les années 80, l'écart avec leurs homologues masculins, surtout dans les filières liées aux humanités (Rosenwald, 2006 ; Vanderschelden, 2006⁹⁰). Dans les cohortes d'unions les plus anciennes l'hétérogamie était liée à un niveau d'étude de l'homme supérieur à celui de sa conjointe. Pour les générations les plus récentes c'est l'inverse (Vanderschelden, 2006). On peut dater les débuts du renversement de l'avantage culturel masculin aux années 80 : Van Berkel et de

⁸⁸ Lamont M., Lareau A., 1988. –« Cultural capital : allusions, gaps and glissandos in recent theoretical developments », *Sociological Theory*, 6, 2 pp 153-168

Coulangeon Ph., 2011. – *Les métamorphoses de la Distinction*, Paris, Grasset

Prieur A. et Savage M., 2010. –« Emerging forms of cultural capital », communication au colloque *Trente après la Distinction*, Paris

⁸⁹ Bihagen E., Katz-Gerro T., 2000. –« Culture consumption in Sweden : the stability of gender differences », 2000, *Poetics*, 27, pp. 327-349.

⁹⁰ Rosenwald F., 2006. –« Filles et garçons dans le système éducatif depuis vingt ans » *Données Sociales*.

Vanderschelden M., 2006. –« Homogamie professionnelles et ressemblance en termes de niveau d'études : constat et évolutions au fil des cohortes », *Economie et Statistique*, n°398-399, pp.33-58.

Graaf montrent que le nombre de couples « mixtes » (c'est à dire ayant un niveau d'éducation différent) a fortement crû aux Pays Bas entre 1979 et 1987 et que le pourcentage de couples où la femme a un plus haut niveau d'éducation que son mari est passé de 10% dans la cohorte la plus âgée à 33% dans la cohorte la plus jeune. (Van Berkel et De Graaf, 1995⁹¹).

Ces transformations ont une conséquence majeure : les femmes sont plus souvent obligées de chercher des interlocuteurs de pratiques en dehors de leur entourage familial. Dans la société des héritiers que décrivent Bourdieu et Passeron, la famille constituait une ressource centrale dans les milieux favorisés: c'était à la fois un lieu de transmission et d'ancrage de pratiques comme la lecture, le théâtre, les expositions (Bourdieu et Passeron 1964⁹²). Dans un contexte où les situations d'hétérogamie culturelle se multiplient, au sein du couple comme entre parents et enfants, ces mécanismes s'enrayent. Il faut chercher ailleurs des ressources et des réseaux d'entraide. On l'a vu ici avec l'exemple des sorties en couple plus difficiles à réaliser quand on est une femme. Les réseaux de pratique qui, par le passé, puisaient largement dans les ressources culturelles familiales propres aux classes moyennes supérieures, se déploient aujourd'hui en directions de réseaux amicaux, voire même de réseaux amicaux spécialisés autour d'une pratique. La sortie en famille est peut être désormais plus difficile à réussir que la sortie entre amis. La pratique de la culture se fonde sur des liens électifs.

On peut aussi estimer que des modes d'association informels du type de ceux des groupes d'amis pour le théâtre relèvent d'un mouvement plus large de désinstitutionnalisation. Levine et Di Maggio ont étudié de façon précise la sacralisation de l'art au tournant du XX^e siècle sur la côte Est des Etats-Unis : construction de salles dédiées, notion de collection ou de répertoire raisonnés, éducation d'un public, naissance d'une critique... (Levine 1988, DiMaggio 1987) Nous assistons peut être à un mouvement inverse aujourd'hui.

Dans le cas du théâtre, les ruptures sont nombreuses. Dans les années 60 la critique professionnelle était très abondante, et beaucoup plus influente qu'elle ne l'est aujourd'hui. Il y avait aussi d'importants mouvements de soutien au théâtre dans la mouvance du militantisme culturel (Rauch, 2008). Les comités d'entreprise, très actifs, étaient des interlocuteurs privilégiés pour toutes les grandes scènes du théâtre public. Force est de constater que ces structures d'encouragement à la

⁹¹ Van Berkel M., De Graaf N.D., 1995. -« Husband's and wife's culture participation and their levels of education : a case of male dominance ? », *Acta Sociologica*, 38, 2, pp.131-149.

⁹² Bourdieu P. et Passeron JC, 1964. – *Les héritiers. Les étudiants et la culture*. Paris, Ed de Minuit

pratique, extérieures aux directions des théâtres, ne jouent plus le même rôle. Comme Ion et Ravon ont pu l'analyser à propos des transformations contemporaines du militantisme, l'engagement dans la pratique théâtrale s'est affranchi des offres de participation institutionnelle. Dans leurs analyses des mouvements militants associatifs, ces deux auteurs décrivent des groupements volontaires sur le modèle du réseau d'individus qui « jouent eux mêmes un rôle de plus en plus actif dans la création et l'animation collective » (Ion et Ravon 1998 : 60⁹³, Ion 1997⁹⁴). Or, comme on l'a vu ici, les spectateurs cherchent aujourd'hui à se créer leur propre réseau de conseil, en sélectionnant dans leur entourage proche des individus auxquels ils délèguent en partie la gestion du choix des pièces. Ils tentent aussi de stabiliser un réseau d'accompagnement au sein duquel existe une certaine communauté de goûts. Il est toutefois difficile dans leur cas de démêler ce qui relève de la défense d'une pratique, le théâtre, et ce qui relève de la simple recherche des bénéfices personnels que procure une sortie organisée dans un contexte amical. On a vu que certains responsables de groupes témoignent d'un engagement fort et affiché : s'ils assument les lourdeurs de la tâche, c'est parce qu'ils sont convaincus de l'importance culturelle de leur rôle. Mais tous ne se sentent pas investis d'une telle mission, et l'enquête n'a pas permis de sonder les motivations des simples membres. Ce travail reste à faire.

Il reste que dans le cas du théâtre, comme celui de la lecture, mais à une moindre échelle car la pratique est moins répandue, les grands amateurs assument un rôle essentiel de diffusion. Hennion montrait la même chose pour la musique classique. Mais avec le vieillissement des générations à fort capital culturel qui intégraient de façon quasi naturelle la culture cultivée dans leur portefeuille de goût, et le retrait d'une partie des publics masculins, leur rôle est plus décisif. Il est impossible de savoir quelle place ces pratiques cultivées occuperont à l'avenir, mais il est certain que leur destin reposera en partie sur des entrepreneurs culturels prosélytes. Les amis des musée, les groupes d'amis du théâtre, les clubs de lecture, sont comme ces sociétés des amis des beaux-arts étudiés par Raymonde Moulin : sous la Troisième République, elles ont, dans de très nombreuses villes de province, œuvré à la diffusion de la peinture et de la sculpture, tout en constituant un lieu fort de la sociabilité entre notables⁹⁵. Ces sociétés philanthropiques, sans but spéculatif sur les œuvres -

⁹³ J Ion et et B Ravon, 1998. « Causes publiques, affranchissement des appartenances et engagement personnel », *Lien Social et Politiques*, n° 39, pp. 59-71

⁹⁴ Jacques Ion, 1997. *La fin des militants ?* Paris : Editions de l'Atelier.

⁹⁵ Raymonde Moulin, « Les bourgeois amis des arts : les expositions des beaux arts en province 1885-1887 » *Revue Française de Sociologie*, 1976, 17, 3 pp 383-422

Dominique Poulot retrace aussi la genèse des musées dans la continuité des sociétés savantes des petites villes de province et montre qu'une sociabilité spécifique réunissait les couches supérieures pour cultiver leurs loisirs dans ces dernières. Dominique Poulot, « L'invention de la bonne volonté culturelle : l'image du musée au XIX^e siècle » *Le Mouvement Social*, 1985, 31, pp 35-64.

contrairement aux clubs d'achat qui se sont développés dans la deuxième moitié du XX^e siècle (Moulin 1967⁹⁶), fonctionnaient finalement sur le modèle des groupements volontaires que nous pouvons connaître aujourd'hui, avec toutefois une sélection sociale beaucoup plus grande. Elles ont été supplantées par des institutions chargées d'assurer la pérennité de la culture cultivée : l'école au premier chef, mais aussi les musées, les bibliothèques, les salles de spectacle subventionnées... Ces institutions peinent toutes à tenir aujourd'hui ce rôle face aux jeunes générations qui préfèrent d'autres produits culturels, plus liés à l'univers des médias et des nouvelles technologies. On montre que les jeunes s'engagent d'une autre manière, en ne voulant ni programme d'adhésion, ni porte parole.

Il faut peut être en revenir à des formes plus individuelles de conviction et à des formules plus libres d'associations. Mais pour l'instant, le maintien de la relation à cette culture du passé dépend grandement des femmes.

⁹⁶ Moulin R., 1967. –*Le marché de la peinture en France*, Paris Editions de Minuit.

Références bibliographiques

- Auboin, N., K Kletz , O Lenay, *Entre continent et archipels. Les configurations professionnelles de la médiation culturelle*, Document de travail DEPS 2009
- Barrot Olivier et Raymond Chirat, *Le théâtre de boulevard, Ciel mon mari !*, Paris Gallimard Découvertes, 1998
- Beaudouin V., Maresca B., 1997. - *Les publics de la Comédie Française*, Paris, La Documentation Française/DEPS
- Biet Ch et O Neveux, *Une histoire du théâtre militant*, Ed de l'entretemps, 2007
- Bihagen E., Katz-Gerro T., 2000. -« Culture consumption in Sweden : the stability of gender differences », 2000, *Poetics*, 27, pp. 327-349.
- Boullier D., 2003. -*La télévision telle qu'on la parle. Trois études ethnométhodologiques*, Paris, l'Harmattan.
- Bourdieu P. et Passeron JC, 1964. – *Les héritiers. Les étudiants et la culture*. Paris, Ed de Minuit
- Bourdieu P., 1979. – *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Editions de Minuit
- Bourdieu P., Darbel A., 1969. -*L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public*, Paris, Editions de Minuit.
- Broth, M., 2002. Agents secrets. Le public dans la construction interactive de la représentation théâtrale. Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Romanica Upsaliensia.
- Brown M-H., 1994 -*Soap operas and women's talk. The pleasure of resistance*, Londres, Sage.
- Bryson B., 1996. -« Anything but heavy metal » : symbolic exclusion and musical dislikes », *American Sociological Review*, 61, 5, pp. 884-899.
- Caillet E, *A l'approche du musée, la médiation culturelle*, Lyon PUL 1995
- Cardon D., Granjon F., 2003. - "Éléments pour une approche des pratiques culturelles par les réseaux de sociabilités", in Donnat O., Tolila P. dir. *Le(s) public(s) de la culture*, vol. 2, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, pp. 93-108.
- Cefaï D., Pasquier D. 2003. - *Les Sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, Paris, Presses Universitaires de France, (collection CURAPP)
- Christin A., 2011. -« Le rôle de la socialisation artistique durant l'enfance : genre et pratiques culturelles aux Etats-Unis », *Réseaux*, 29, 168/169, pp.59-85
- PH. Cibois, « les pièges de l'analyse des correspondances », *Histoire et mesure*, 1997, XII-3/4
- Cibois P., 2003, "Les abonnés du théâtre : un public hétérogène", in Olivier Donnat (Dir.), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, La Documentation française, p.171-187

- Collovald Annie, Erik Neveu, *Lire le noir*, Paris, BPI 2004
- Collins R., 1988. – « Women and men in the class structure », *Journal of family Issues*, 9, 1, pp.213-311.
- Combes Clement, Fabien Granjon *La numérimorphose des pratiques de consommation musicale Le cas de jeunes amateurs*, *Réseaux*, 2007, n°145/146, pp 291-334
- Coulangéon Philippe « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question ». *Revue française de Sociologie*, 2003, 44, 1, pp. 3-33..
- Coulangéon Ph., 2011. – *Les métamorphoses de la Distinction*, Paris, Grasset
- Danchin P., 1968. -« Le public des théâtres londoniens à l'époque de la Restauration d'après les prologues et les épilogues » in Jacquot J. (dir) *Dramaturgie et Société, XVI° et XVII° siècle*, Paris Editions du CNRS.
- Dapporto Elena et Dominique Sagot Duvaurox, *Les arts de la rue. Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*. Paris, La Documentation Française, 2000.
- Darras E., « Les limites de la distance. Remarques sur l'appropriation des produits culturels » in Donnat O. dir. *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris la Documentation française, 2003
- Dayan Daniel, « Télévision : le presque public » *Réseaux*, 2000, n°100
- Descotes M., 1964. -*Le public de théâtre et son histoire*, Paris, PUF.
- DiMaggio P., 1987. - « Classification in Art », *American Sociological Review*, 52, pp. 440-455.
- DiMaggio P., 2004. - « Gender, networks, and cultural capital », *Poetics*,32, 2, pp. 99-103.
- Djakouane A., 2007 - *Les carrières de spectateurs. Vers une sociologie des formes de prescription théâtrale*, Doctorat de sociologie sous la direction d'Emmanuel Pedler, EHESS.
- Donnat Olivier, *De l'exclusion à l'éclectisme. Les français face à la culture*, Paris La Découverte, 1994
- Donnat O., « Transmettre une passion culturelle », *Développement culturel* 2004, n°143
- Donnat O., 2005. - « La féminisation des pratiques culturelles » *Développement culturel*, n°147.
- Donnat O., 2009. -*Les pratiques culturelles des français à l'ère numérique. Enquête 2008*, Paris La Découverte.
- Donnat Olivier, Dominique Pasquier, « Une sériphilie à la française » *Réseaux*, 2011, 29, 165

- Erickson B., 1996. - « Culture, class and connections », *American Journal of Sociology*, 102, pp. 217-251.
- Ethis E., Fabiani J-L., Malinas D., 2008. - *Avignon ou le public participant*, Montpellier L'entretemps.
- Ethis E (dir), *Avignon le public réinventé, Le festival sous le regard des sciences sociales*, Paris La Documentation Française, 2002
- Evans C., 1996. – « La socialisation privée des lectures : circuit « prête main », tournantes, et clubs de lecture » in Burgos, Evans, Buch, *Sociabilités du livre et communautés de lecteurs*, Paris BPI/Etudes et recherches.
- Fleury L. 2003. -« Retour sur les origines : le modèle du T.N.P. de Jean Vilar », in Olivier Donnat & Paul Tolila dir., *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po. pp. 123-138.
- Gire F., Pasquier D., Granjon F., - « Culture et sociabilité : les pratiques de loisir des Français », *Réseaux*, 2007, n° 145/146, pp. 159-215.
- Glevarec Hervé, Pinet Michel, « La "tablature" des goûts musicaux : un modèle de structuration des préférences et des jugements », *Revue française de sociologie*, 2009, vol. 50, n° 3, pp. 599-640
- Goetschel Pascale et Jean-Claude Yon (dir.), *Directeurs de théâtre, 19e-20e siècles. Histoire d'une profession* • Publications de la Sorbonne • Collection « Histoire de la France aux 19e et 20e siècles » • 2008
- Goldstein Bernadette et Régis Bigot, « Fréquentation et image des musées en France en 2005 in Jacqueline Eidelman, et als *La place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées* . Paris, La Documentation Française, 2008
- Guy J-M., Mironer L., 1988. - *Les publics du théâtre : fréquentation et image du théâtre dans la population française âgée de 15 ans et plus*, Paris, La Documentation Française/DEP.
- Hennion A., Maisonneuve S., Gomart E., 2000. - *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation Française.
- Hersent J-F, 2000. - *Sociologie de la lecture en France : état des lieux, essai de synthèse à partir des travaux de recherche menés en France* www.culture.gouv.fr/culture/dll/sociolog.rtf
- Ion J. et B ravenon, 1998. « Causes publiques, affranchissement des appartenances et engagement personnel », *Lien Social et Politiques*, n° 39, pp. 59-71
- Ion Jacques, 1997. *La fin des militants ?* Paris : Editions de l'Atelier.
- Jacobi D, A Meunier et S Romano, « La médiation culturelle dans les musées : une forme de régulation sociale » *Recherches en Communication*, 2000, 13

- Jonchery Anne, Michel Van Praët, « Sortir en famille au musée : optimiser les négociations à l'œuvre » in J Edelman et als *La place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées*, Paris La Documentation Française, 2007
- Kane D., 2004. -« A network approach to the puzzle of women's cultural participation », *Poetics*, 32, pp. 105-127.
- Karpik L., 2007. - *L'économie des singularités*, Paris, Gallimard.
- Katz E., Liebes T., 1990. *The export of meaning. Cross cultural readings of Dallas*, New York, Oxford University Press.
- Keller Chloe, *Le public des solitaires. Etude d'une pratique cinématographique particulière*. Master 2 recherche, EHESS, 2008
- Lagrave H., 1972. - *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris Klincksieck.
- Lahire B., 2004. - *La culture des individus, dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte.
- Lamont M., Lareau A., 1988. -« Cultural capital : allusions, gaps and glissandos in recent theoretical developments », *Sociological Theory*, 6, 2 pp 153-168
- Lazarsfeld P., Katz El., 1955. - *Personal Influence*, New York, Free Press (traduction française Armand Colin 2009)
- Le Guern P., (dir), 2002. - *Les cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, PUR.
- Levine L., 1988. - *Highbrow/Lowbrow: the emergence of cultural hierarchy in America*, Cambridge, Harvard University Press.
- Lizardo O., 2006. -« How cultural tastes shape personal networks », *American Sociological Review*, 71, pp. 778-807.
- Lizardo O., 2006. -« The puzzle of women's « highbrow consumption : integrating gender and work into Bourdieu's class theory of taste », *Poetics* 34, 1, pp. 1-23.
- Lizardo O., Sara Skiles 2009. -« Highbrow omnivorousness on the small screen ? Cultural industry systems and patterns of cultural choice in Europe » *Poetics*, 37, 1-23
- Long E., 2003. - *Book clubs : Women and the uses of reading in everyday life*, Chicago : Chicago University Press.
- Lough J., 1979. - *Seventeenth-century french drama, the background* Londres, Oxford University Press.
- Loyer Emmanuelle, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar, une utopie d'après guerre*, Paris, PUF, 1997
- Maresca B., 2003. -« L'intensité de la consommation culturelle, signe d'urbanité », in O. Donnat (dir), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris, La Documentation française.

Menger PM et Pasquier D. "Cercles et réseaux: les clubs de fréquentation et les associations militantes dans la ville de Richemont" *Cahiers de L'Observation du Changement Social*, 1983, 18, pp 10-61

Menger P-M., 2009. - *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Seuil/Gallimard.

Moulin R., 1967. - *Le marché de la peinture en France*, Paris Editions de Minuit.

Moulin R., 1976, « Les bourgeois amis des arts : les expositions des beaux arts en province 1885-1887 » *Revue Française de Sociologie*, 17, 3 pp 383-422

Octobre Sylvie « Du féminin et du masculin : genre et trajectoires culturelles », *Réseaux* 2011 168/169, pp 25-59

Octobre S., Détrez C., Mercklé P., Berthomier N., 2010. - *L'enfance des loisirs Trajectoires communes et parcours individuels de la fin de l'enfance à la grande adolescence*, Paris, DEPS/Questions de Culture

Pasquier D. "Une peinture de sociabilité" *Cahiers de l'Observation du Changement Social et Culturel*, Paris, CNRS, 1983, volume 18, pp 63-97

Pasquier D., 1999. - *La culture des sentiments. L'expérience télévisuelle des adolescents*, Paris, Ed de la Maison des Sciences de l'Homme.

Pasquier D., 2005. - *Cultures lycéennes. La tyrannie de la majorité*, Paris, Editions Autrement.

Pasquier D., 2009. - « When the elite press meets the rise of commercial culture », in J. Gripsrud and L. Weibull, *Media, markets and public spheres. European media at the crossroads*, Chicago, Intellect.

Peterson R., 1992. - « Understanding audience segmentation : from elite and popular to omnivore and univore » *Poetics*, 21, pp. 243-258.

Poulot D., « L'invention de la bonne volonté culturelle : l'image du musée au XIX^e siècle » *Le Mouvement Social*, 1985, 31, pp 35-64.

Prieur A. et Savage M., 2010. - « Emerging forms of cultural capital », communication au colloque Trente après la Distinction, Paris

Radway J., 1991. - *Reading the romance. Women, patriarchy and popular culture*, University of North Carolina Press.

Rauch M-A., 2008. - *Le théâtre en France en 1968*, Paris : Editions de l'Amandier.

Ravar et Andrieu, *Le spectateur au théâtre*, Ed de l'université libre de Bruxelles, 1964

Ravel J., 1999. - *The Contested Parterre. Public Theater and French Political Culture (1680-1791)*, Cornell University Press.

Relish M., 1997. – « It's not all education : network measures as source of cultural competency », *Poetics*, 25, pp.121-139

Rosenwald F., 2006. -« Filles et garçons dans le système éducatif depuis vingt ans » *Données Sociales*.

Upright C.B., 2004. – « Social capital and cultural participation : spousal influences on attendance at art events », *Poetics*, 32, pp.129-143.

Van Berkel M., De Graaf N.D., 1995. -« Husband's and wife's culture participation and their levels of education : a case of male dominance ? », *Acta Sociologica*, 38, 2, pp.131-149.

Vanderschelden M., 2006. -« Homogamie professionnelles et ressemblance en termes de niveau d'études : constat et évolutions au fil des cohortes », *Economie et Statistique*, n°398-399, pp.33-58.

Yon J-C., 2005 -« Le droit de siffler au théâtre au XIX^e siècle » in P Bourdin, JC Caron, M Bernard, *La voix et le geste. Une approche culturelle de la violence socio politique*, Clermont Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal

ANNEXES

ANNEXE 1

LISTE DES ENTRETIENS

ENTRETIENS AVEC DES SPECTATEURS DE THÉÂTRE

PARIS ET BANLIEUE PARISIENNE

Responsables de groupes d'amis du théâtre de Chaillot (entretiens en 2008)

- 1 Femme 51 ans, mariée, 2 enfants mineurs, Paris
- 2 Femme, 58 ans, professeur de français, célibataire, Paris
- 3 Femme, 65 ans, cadre retraitée, mariée, Paris
- 4 Femme, 52 ans, actrice, mariée, sans enfant, Paris
- 5 Femme, 50 ans, professeur des écoles, divorcée, Paris
- 6 Femme 27 ans, chômeuse, Paris
- 7 Homme, 64 ans, professeur d'histoire à la retraite, banlieue parisienne
- 8 Homme, commerçant, 46 ans, marié, banlieue parisienne
- 9 Femme, 56 ans, écrivain, mariée, banlieue parisienne
- 10 Homme 68 ans, ingénieur à la retraite, marié, banlieue parisienne
- 11 Femme 49 ans, cadre dans le privé, vie maritale, 2 enfants mineurs, banlieue parisienne
- 12 Femme 33 ans, professeur de maths, vie maritale, 1 enfant mineur, Paris
- 13 Femme, 65 ans, biologiste, mariée, banlieue parisienne
- 14 Femme 48 ans, cadre, mariée, Paris
- 15 Homme, 48 ans, ingénieur, Paris, vie maritale
- 16 Homme, 68 ans, retraité, marié, banlieue parisienne
- 17 Femme, 60 ans, éducatrice, mariée, Paris
- 18 Femme 49 ans, enseignante, mariée, Paris
- 19 Femme 49 ans, inactive, mariée, Paris, responsable groupe d'amis Chaillot
- 20 Homme 66 ans, enseignant à la retraite, marié, Paris
- 21 Homme, psychanalyste, 55 ans, marié, Paris

Sous échantillon banlieue parisienne de l'enquête Pratiques Culturelles des Français 2008 (entretiens réalisés en 2009), avec indication de la réponse au nombre de pièces vues depuis 12 mois (thea X)

- 22 Femme 44 ans, institutrice, Banlieue parisienne, veuve, 2 enfants mineurs,
23 Homme, 77 ans, Banlieue parisienne, marié, professeur retraité, thea 2
24 Femme, 37 ans, Banlieue parisienne, cadre, en couple, 1 enfant mineur, thea 12
25 Femme 22 ans, Banlieue parisienne, profession intermédiaire, célibataire, thea 3
26 Homme 37 ans, Banlieue parisienne, éducateur, séparé, 2 enfants, thea 21)
27 Homme, 47 ans, Banlieue parisienne, cadre commercial, marié 3 enfants mineurs, thea 2)
28 Homme, 62 ans, Banlieue parisienne, cadre retraité, marié, thea 6
29 Femme, 40 ans, Banlieue parisienne, employé dans fonction publique, divorcée, 1 enfant mineur,
thea 5
30 Homme 58 ans, Banlieue parisienne, ingénieur, marié, thea 3
31 Femme 33 ans, Banlieue parisienne, employée de commerce, célibataire ; thea 10
32 Femme 53 ans, Banlieue parisienne, intermittente du spectacle, mariée, thea 12
33 Femme 64 ans, Banlieue parisienne, cadre retraitée, divorcée, thea 4
34 Homme 59 ans, Banlieue parisienne, psychiatre, divorcé, thea 12
35 Femme, 27 ans, Banlieue parisienne, employée fonction publique, mariée, thea 2
36 Homme 34 ans, Banlieue parisienne, employé de commerce, en couple, 2 enfants mineurs, thea 2
37 Femme, 55 ans, Banlieue parisienne, divorcée, cadre de la fonction publique, thea 2
38 Femme 37 ans, Banlieue parisienne, institutrice, en couple, 1 enfant mineur, thea 3
39 Homme, 36 ans Banlieue parisienne, ingénieur, célibataire, thea 5

SPECTATEURS DE PROVINCE

Région de Lille

- 40 Homme, cadre dans le public, responsable d'atelier théâtre, Lille
- 41 Femme, 42 ans, animatrice, Lille
- 42 Femme, responsable d'une structure pour handicapés, Lille
- 43 Homme, 48 ans, formateur, Lille
- 44 Homme, infirmier psychiatrique, Lille
- 45 Homme, 37 ans, metteur en scène de théâtre, Lille
- 46 Femme, 35 ans, restauratrice, Lille
- 47 Homme 45 ans, militaire, Lille
- 48 Femme, 60 ans, enseignante, divorcée ou veuve ? Lille
- 49 Femme, 67 ans, ancienne directrice d'école, divorcée, Lille
- 50 Femme, 45 ans, enseignante, célibataire, Lille
- 51 Homme, 23 ans, étudiant, Lille
- 52 Homme 25 ans, étudiant en M1 théâtre, Lille
- 53 Femme, 24 ans, étudiante en théâtre Lille
- 54 Femme, 30 ans, documentaliste, mariée, banlieue de lille
- 55 Homme, 39 ans, infirmier, célibataire, Lille)

Quimper

- 56 Femme, 64 ans, enseignante de français, mariée, Quimper
- 57 Femme ,68 ans, enseignante retraitée, veuve, environs de Quimper
- 59 Femme , 62 ans, conseillère d'orientation, mariée, Quimper
- 60 Femme, inactive, mari ingénieur, 65 ans, mariée, Quimper
- 61 Femme, mariée, 65 ans, profession libérale, Quimper
- 62 couple, la soixantaine, cadres dans le public, Quimper
- 63 Femme, 69 ans, entrepreneur retraitée, mariée, Quimper
- 64 couple, 28 ans, elle cadre dans le privé, lui musicien, Quimper

Région Rhône Alpes (sous échantillon enquête PCF 2008)

avec indication de la réponse au nombre de pièces vues depuis 12 mois (thea X)

65 Homme 54 ans, Bourg en Bresse, employé, marié, thea 4

66 Homme 63 ans, Lyon, ancien cadre, marié, thea 4

67 Femme 38 ans, petite commune Savoie, professeur, divorcée, 2 enfants thea 30 (en partie avec élèves)

68 Homme 31 ans, Bourg en Bresse employé dans un centre culturel, célibataire, thea 6

69 Femme 59 ans, Grenoble, mariée, enseignante à la retraite, thea 4

70 Homme 22 ans, banlieue lyonnaise, employé, célibataire, thea 2

71 Homme, 71 ans, commune grande banlieue lyonnaise, marié ancien

72 Femme 43 ans, Chambéry, inactive, mariée, 4 enfants mineurs, thea 5

73 Femme, 51 ans, banlieue de Grenoble, technicienne de laboratoire, divorcée, thea 5

ENTRETIENS AVEC DES PROFESSIONNELS DES RELATIONS AU PUBLIC

74 Femme, directrice du service RP, théâtre national, Paris

75 Femme, responsable des abonnements collectifs, théâtre national, Paris

76 Femme, directrice du service RP, théâtre subventionné, banlieue parisienne

77 Homme, directeur du service RP, théâtre privé, Paris

78 Homme, directeur d'une scène nationale, Lille

79 Femme, administratrice d'une scène nationale, Lille

80 Femme, secrétaire générale d'une scène nationale, Lille

81 Femme, indépendante, entreprise d'aide à la diffusion, banlieue parisienne

82 Femme, indépendante, entreprise d'aide à la diffusion, Paris

83 Femme, indépendante, entreprise d'évènementiel théâtral, région lyonnaise

ANNEXE 2 – Construction de l'indicateur de revenu du foyer par unité de consommation

Afin de comparer les niveaux de vie des individus, nous avons ramené le revenu du foyer par unité de consommation.

Le revenu est un revenu déclaré en tranches. Pour le ramener par unité de consommation, nous avons estimé le revenu par le milieu de la classe et nous avons arbitrairement fixé le revenu des classes extrêmes (500 euros pour "609 euros ou moins par mois" et 7500 euros pour "plus de 6099 euros par mois").

Nous avons déterminé 4 tranches correspondant aux quartiles sur la population ayant déclaré son revenu (19% de refus de réponse ou de nsp, 18% tranche 1, 22% tranche 2, 20% tranche 3, 21% tranche 4).

Unité de consommation

Définition

Système de pondération attribuant un coefficient à chaque membre du **ménage** et permettant de comparer les **niveaux de vie** de ménages de tailles ou de compositions différentes. Avec cette pondération, le nombre de personnes est ramené à un nombre d'unités de consommation (UC). Pour comparer le **niveau de vie** des ménages, on ne peut s'en tenir à la consommation par personne. En effet, les besoins d'un ménage ne s'accroissent pas en stricte proportion de sa taille. Lorsque plusieurs personnes vivent ensemble, il n'est pas nécessaire de multiplier tous les **biens de consommation** (en particulier, les biens de consommation durables) par le nombre de personnes pour garder le même niveau de vie.

Aussi, pour comparer les niveaux de vie de ménages de taille ou de composition différente, on utilise une mesure du revenu corrigé par unité de consommation à l'aide d'une échelle d'équivalence. L'échelle actuellement la plus utilisée (dite de l'**OCDE**) retient la pondération suivante :

- 1 UC pour le premier adulte du ménage ;
- 0,5 UC pour les autres personnes de 14 ans ou plus ;
- 0,3 UC pour les enfants de moins de 14 ans.

<http://www.insee.fr/fr/methodes/default.asp?page=definitions/unite-consommation.htm>

Introduction	2
Chapitre 1	
Le théâtre, sortie d'exception	
1 La sélection sociale des participants	12
11 Publics et non-publics	12
12 Anciens spectateurs et spectateurs actifs	16
13 Spectateurs occasionnels et spectateurs assidus	19
2 Les freins à la pratique	31
21 La difficile organisation de la sortie	31
22 Le problème du prix	33
23 Le goût pour le théâtre	37
Chapitre 2	
Les critères du choix des pièces	
1 Prendre le risque	43
2 Réduire le risque	46
3 Les failles de la critique	48
4 Choisir un comédien	53
5 Choisir un texte	54
6 Choisir une programmation	57
Chapitre 3	
Le rôle des réseaux et les activités de conseil	
1 Le conseil professionnel: les services de relation au public	68
2 les réseaux profanes du conseil sur les pièces	76
3 Les formes d'engagement dans le conseil	79
Chapitre 4	

Les accompagnants

1 Les problèmes de recrutement dans l'entourage	88
2 Les sorties solitaires	91
3 Avec qui aller au théâtre?	93
4 Les sorties avec l'entourage familial	96
5 Les sorties en couple	100
6 Les sorties avec l'entourage amical	105
7 Les groupes d'amis du théâtre de Chaillot: étude de cas	109

Chapitre 5 Dans la salle

1 Scène et salles d'autrefois	119
2 Les nouveaux dispositifs	124
3 Les bruits de l'ennui	136
4 Endurer ou partir	140
5 Le silence du plaisir partagé	144
6 Se reconnaître dans un public	146

Conclusion	154
-------------------	-----

Bibliographie	158
----------------------	-----

Annexes

Liste des entretiens	165
Construction de l'indicateur de revenu du foyer	169

Sommaire	170
-----------------	-----

