



Les publics de la culture en question

Usages et réceptions au Théâtre Les Halles

Iris Aeschlimann



Les publics de la culture en question

Usages et réceptions au Théâtre Les Halles – TLH

Travail réalisé pour l'obtention du diplôme Bachelor of Arts en travail social
Haute École de Travail Social – HES·SO//Valais – Wallis

Iris Aeschlimann

sous la direction d'Isabelle Moroni, professeur, Haute Ecole de Travail Social, Sierre

Cette publication a bénéficié de l'étroite collaboration de



Canton du Valais
Département de la santé, des affaires sociales et de la culture
Service de la culture
Septembre 2016

Préface

En 2011, la Ville de Sierre posait un choix fort en transformant ce qui allait devenir le *Théâtre Les Halles (TLH)* en une structure municipale dédiée à la création. Affirmer la volonté politique de donner la priorité à la création professionnelle et confier la direction du lieu à un duo de metteurs en scène qui se proposait d'offrir au public « un théâtre contemporain novateur et lisible, saignant, drôle, émouvant et festif » était une ambition nouvelle pour Sierre, mais également, dans une large mesure, pour le Valais. Les directeurs définissaient leur ligne en déclarant vouloir proposer « des créations qui troublent mais ne font pas fuir », désireux « que les habitants sachent qu'ils sont les bienvenus ». Ces membres de phrases situent l'enjeu d'un théâtre tel que le TLH Sierre : être pleinement un lieu d'exploration des formes nouvelles et des espaces inconnus, qui peut déranger, dérouter tout comme il saura accompagner, enthousiasmer, sa seule obligation étant celle de la rigueur des démarches artistiques proposées. En bref, un centre artistique et culturel qui permette à chacun, à sa manière, « de se situer par rapport au monde, à la société, mais aussi par rapport à son patrimoine natal » pour qu'il « comprenne mieux sa situation, dans l'éventuel but de la modifier ».

Les volontés politique et artistique posées, un lustre plus tard, il était intéressant de voir comment la proposition du TLH est reçue et utilisée par son public. Par une démarche d'enquête à la fois statistique et qualitative, Iris Aeschlimann donne une image tout en nuance du public du TLH Sierre mettant notamment en évidence les canaux de sensibilisation et de stimulation par lesquels on devient spectateur et ce qui se joue pour chacun lorsque l'on est au théâtre.

Nous nous réjouissons de publier ce travail de fin d'étude dans les *Cahiers de l'Observatoire de la culture – Valais* dont il constitue la quatrième livraison, mais la première qui soit co-éditée entre le Service de la culture du Canton du Valais et un partenaire, en l'occurrence la Ville de Sierre. A n'en pas douter, *Les publics de la culture en question* va constituer un instrument de travail pour les responsables du TLH qui se sont engagés dans une démarche innovante et soutenue de sensibilisation de la population sierroise, dans l'établissement de liens renouvelés entre créateurs professionnels, publics, mais également avec l'univers des pratiques artistiques d'amateurs. Ce cahier apportera également à chacun des pistes de réflexion et des méthodes d'investigation. Il marque enfin l'affirmation, au sein de la *HES-SO- Valais/Wallis*, à Sierre, d'un pôle de recherche en politique et gestion publiques de la culture propre à nous réjouir.

Nos remerciements vont à Iris Aeschlimann et à Isabelle Moroni de nous avoir proposé de publier cette étude dans le cadre des *Cahiers de l'observatoire de la culture - Valais* et à Alexandre Doublet d'avoir accepté de diffuser une étude des publics qui fréquentent le Théâtre qu'il dirige.

Jacques Cordonier
Chef du Service de la culture
Canton du Valais

Olivier Salamin
Vice-Président
Ville de Sierre

Avertissement

Afin de rendre la lecture du texte plus fluide, nous avons choisi d'utiliser le masculin lorsque les noms ne concernent pas une personne particulière. Le féminin est donc sous-entendu.

Table des matières

1. Introduction	5
2. TLH, un lieu d'expression contemporaine	6
3. Question de recherche	8
4. Objectifs	9
5. Cadre théorique	10
5.1 La culture : moyen de perception et production de biens artistiques	10
5.2 Le théâtre, un espace de transmission culturelle	11
5.3 La démocratisation culturelle	16
6. Hypothèses	22
7. Démarches méthodologiques	22
7.1 Terrain d'étude : Le TLH	22
7.2 Approche quantitative et qualitative	23
8. Morphologie des publics au TLH	27
8.1 Les profils des publics au TLH	27
8.2 Les préférences culturelles, un processus multifactoriel	30
8.3 Analyse des profils des publics au TLH	35
8.4 Analyse des préférences culturelles	37
9. Réception des personnes interviewées	38
9.1 Réflexions herméneutiques au sujet d'un langage artistique « classique » & critique esthétique	39
9.2 Réflexions herméneutiques au sujet d'un langage artistique plus « contemporain » & critique esthétique	44
9.3 Analyse du plaisir théâtral	50
10. Conclusion	52
11. Bibliographie	54
12. Annexes	57
A : Le TLH	57
A.1 : Le TLH et son équipe	57
A.2 : Le TLH, sa communication orientée « publics », ses médiations culturelles et autres offres	57
A.3 : Le TLH et sa politique tarifaire	59
A.4 : Le TLH, sa programmation 2013/14, quelques médiations spécifiques en lien avec celle-ci	60
A.5 : Tableaux concernant le nombre de représentations & le taux de fréquentation des lieux	63
B : Les trois objectifs du « plan directeur de développement des infrastructures culturelles sierroises »	63
C : Le théâtre	64
C.1 : Le théâtre et ses fonctions au fil du temps	64
C.2 : Quelques mouvements ayant influencé le théâtre contemporain	64
C.3 : Quelques éléments constituant la représentation	65

1. Introduction

Depuis l'existence du principe de démocratisation culturelle, les autorités publiques et les opérateurs culturels se préoccupent d'encourager l'ouverture du champ artistique et culturel au monde social. L'élargissement de l'accès à la culture renvoie à la question des publics et de leurs comportements culturels. En France notamment, depuis les années 70, il existe une longue tradition de recherche quantitative traitant de la consommation culturelle de la population. Schaller, s'appuyant sur d'abondants résultats d'enquêtes, remarque qu'aujourd'hui encore il est urgent de changer notre représentation de la notion de « public ». Selon cet auteur, le public est :

« ... composé d'individus singuliers, qui même s'ils demeurent liés les uns aux autres par des logiques sociales, n'en demeurent pas moins singuliers. Comment, sans à priori idéologique, analyser « les comportements culturels », comment se forger de nouveaux outils – sans renoncer à ceux qui existent –, comment prendre en compte la nouveauté, la richesse et la complexité des publics, de leur rapport aux œuvres ? » (Schaller, 2006-2008 : 70).

En Suisse, l'étude des pratiques culturelles intéresse désormais de plus en plus les autorités. Olivier Moechler, sociologue et chef de ce domaine à l'Office fédéral de la statistique (OFS) questionne la démocratisation culturelle et révèle que les publics et leur évaluation sont un nouvel enjeu des politiques culturelles (Moechler in Sutermeister, 2011 : 53-62). Après une pause d'une vingtaine d'années, l'OFS a en effet présenté en 2008 le profil des personnes concernées par les pratiques culturelles et de nouveaux résultats sont attendus durant l'année 2015. L'étude révèle que 93% des personnes résidentes en Suisse ont fréquenté au moins une institution culturelle¹ dans l'année (Moechler & Vanhooydonck, 2011 : 5-7). Néanmoins, la plupart de ces études démontrent que la démocratisation culturelle continue d'être relative : tout un pan de la population semble ne pas « consommer » l'offre produite par les institutions culturelles.

Si ces études quantitatives permettent d'avoir une vision vaste de la situation de consommation, elles n'interrogent cependant pas les mécanismes d'appropriation des « objets » culturels. C'est pourquoi des sociologues tels que Lahire, Heinich ou Djakouane, ont pris le parti de s'intéresser à la réception culturelle. Cette approche privilégie des méthodes qualitatives, plus aptes à saisir les processus de compréhension et d'interprétation des œuvres par les publics. Elle permet de connaître plus spécifiquement ce qui motive une personne à venir voir une œuvre, de connaître ce que chacune vit devant celle-ci et de comprendre comment se construit ce goût individuel.

Ces deux axes de recherche sont complémentaires pour une meilleure compréhension des habitudes culturelles des publics. Cela implique cependant de considérer un contexte précis et nécessite une étude fine auprès des individus qui le fréquentent. Les études de sociologie culturelle, quelque soit l'approche privilégiée, interrogent les raisons qui encouragent ou freinent les individus à s'intéresser, « goûter » et comprendre l'art et la culture. Les personnes réceptrices de culture se ressemblent-elles partout ? Sont-elles touchées de façon égale face à la même offre ? Comment s'approprient-elles les œuvres ? Nous tenterons de répondre à ces questions à travers une étude sur les publics d'une institution théâtrale spécifique du canton du Valais.

¹ L'étude des pratiques culturelles en Suisse réalisée par l'OFS concerne tant l'utilisation des médias – radio, journaux, internet ou télévision – que la fréquentation de bibliothèques, de musées, d'expositions, de sites, de concerts, de cinémas, de théâtres ainsi que les mêmes pratiques culturelles en amateur.

2. TLH, un lieu d'expression contemporaine...

Inaugurée en 1999, cette salle de spectacle baptisée initialement Les Halles est gérée pendant plus de dix ans par l'association Atout et se trouve dans une halle industrielle de la périphérie de Sierre (Bender & Moroni, 2011). En 2011, émanant d'une volonté politique de changement, les Halles deviennent le Théâtre Les Halles (TLH). Cet espace de création et d'accueil se professionnalise lorsque la commune engage deux directeurs² pour la gestion des lieux. L'équipe du TLH se compose désormais de 8 personnes dont certaines ont fait partie de la constitution précédente³, c'est-à-dire des Halles. Lors de ce nouveau départ, les espaces intérieurs du TLH sont repensés et distribués autrement. Un grand foyer où se trouve le bar accueille les spectateur-trice-s dès leur arrivée. Cette vaste entrée permet d'accéder à deux salles différentes pouvant recevoir 260 ou 67 personnes. Les deux directeurs et la ville de Sierre aspirent à offrir le meilleur à leurs publics :

« ... un théâtre contemporain novateur et lisible, saignant, drôle, émouvant et festif ; des créations qui troublent mais qui ne font pas fuir... Nous voudrions que les habitants sachent qu'ils sont les bienvenus. Ce lieu ne sera la propriété d'aucune élite, d'aucune classe d'âge. ». De son côté, la ville de Sierre souhaite « bâtir un lieu vivant, proche des gens, où l'audace n'exclut pas le grand public » (Genecand, 2012).

Pour cela, les directeurs ou tout du moins l'un des deux sont présents à chaque représentation. Ils voient le TLH comme une utopie, revendiquant que l'art est à portée de toutes et tous à condition d'en avoir envie⁴. Le TLH sollicite les publics par des moyens de communication et de médiation surprenants, ludiques et parfois décalés⁵. Il adopte aussi une politique tarifaire abordable⁶, offre à manger aux spectateurs le soir des premières et cherche à créer une offre diversifiée dans sa programmation⁷. Les personnes travaillant au TLH déclarent que « le public du TLH est extrêmement varié (observation faite « de visu », au fil des spectacles, depuis janvier 2012) »⁸. La forme et le style sont propres à chacun des spectacles. L'année où cette recherche est effectuée, il y a un savant mélange de spectacles humoristiques, de danse, d'acrobatie, de spectacle jeune public, de pièces revisitant de grands classiques, d'autres écrites ou inspirées d'auteurs plus contemporains⁹. Certaines représentations ressemblent davantage à des performances, d'autres correspondent à des « spectacles médiations »¹⁰ : ces derniers ont le point commun d'intégrer au processus de création la participation de personnes non-professionnelles – au milieu du spectacle –. Que ce soit une expérience d'un soir, de quelques jours ou un travail sur plus d'un an, ces spectacles permettent à des indigènes de s'y impliquer concrètement. La volonté d'ouverture du TLH existe mais cependant aucune donnée quantitative ou qualitative n'est disponible. Hormis le nombre de personnes présentes par saison¹¹, le TLH ne dispose pas d'études au sujet de ses publics.

Création théâtrale et politique culturelle régionale

En Valais, une loi de 1996 sur la promotion de la culture détermine les missions, les objectifs et les moyens dont disposent les institutions culturelles¹². Le service de la culture met en œuvre une politique générale de promotion des activités culturelles. La politique culturelle se fonde sur le principe d'une culture « fondamentale en tant que facteur d'épanouissement pour les individus et de

2 Alexandre Doublet et Denis Maillefer, chacun metteurs en scène parallèlement à sa fonction.

3 Cf. annexe A.1.

4 <http://www.theatreleshalles.ch/Home/Presentation>, consulté le 12.04.15.

5 Cf. annexe A.2.

6 Cf. annexe A.3.

7 Cf. annexe A.4.

8 Dossier de presse saison 2013/14.

9 Cf. annexe A.4.

10 Ibid.

11 Cf. annexe A.5.

12 <http://www.culturevalais.ch/fr/se-documenter/politique-culturelle/politique-culturelle-du-canton-du-valais-233> consulté le 10.03.14.

développement pour la société »¹³. Elle représente un besoin élémentaire, « condition nécessaire du progrès individuel et social »¹⁴. Cette politique culturelle cantonale privilégie la création, la professionnalisation et l'échange national ou international ainsi que la promotion et l'accessibilité à la culture¹⁵. Le TLH a pu ainsi intégrer le dispositif de soutien ThéâtrePro qui permet avant tout de soutenir des projets de création. Le Service cantonal de la culture octroie aussi davantage de soutien financier lors de médiations culturelles¹⁶ et pour l'ouverture du champ artistique à de nouveaux publics.

Par ailleurs, le TLH en tant qu'institution municipale est actuellement sous l'égide de la cheffe du Service culture, sport jeunesse et intégration de la ville de Sierre. A l'échelle communale, un « plan directeur de développement des infrastructures culturelles sierroises »¹⁷ a servi de base pour fixer trois objectifs stratégiques définissant l'axe de développement de la politique culturelle sierroise depuis 2009¹⁸. Sierre a l'ambition d'adopter « une démarche culturelle qui à la fois lui corresponde vraiment, parle au public d'ici et d'ailleurs et lui permette de se différencier fortement des offres artistiques des autres villes romandes »¹⁹.

13 http://www.culturevalais.ch/data/Ressources/1337743516-Encouragement_culturel.pdf, consulté le 10.03.14.

14 Ibid.

15 Ibid.

16 Cf. annexe A.4.

17 Cf. annexe B.

18 Le résultat est issu d'un processus participatif créé entre les responsables culturels, les personnalités politiques sierroises et les citoyens. La participation de citoyens à l'élaboration de ce plan démontre un intérêt à inclure toutes les couches de la population.

19 http://www.sierre.ch/multimedia/docs/2011/03/PLAN_DIRECTEUR_DE_DEVELOPPEMENT_DES_INFRASTRUCTURES_CULTURELLES_SIERROISES.pdf, consulté le 10.03.14.

3. Question de recherche

L'objet de ce travail est une recherche menée auprès des publics qui fréquentent spécifiquement le TLH, espace d'accueil et de création à Sierre. Une étude locale sur les publics permet d'observer à petite échelle qui se rend dans ce lieu et quelles sont leurs habitudes. Une telle perspective peut se résumer dans la question de recherche suivante :

Comment se caractérise la morphologie des publics du TLH en termes socio-démographiques, d'opinions et de comportements et comment sont reçues et appréhendées les œuvres diffusées par le TLH ?

La partie conceptuelle que je développerai pour caractériser la « morphologie » globale des publics (socio-démographie, opinions et comportements) mobilise davantage les concepts propres au courant d'étude de la consommation culturelle.

Toute activité impliquant des publics pose aussi la question de la réception. Pour répondre à cette partie de la question j'aborderai ce qu'est la sociologie de la réception. Elle complètera cette recherche de façon plus subtile puisqu'elle considère les motivations personnelles qui animent chaque individu. Les notions propres au courant d'analyse telles que la perception esthétique, esthésique ou encore herméneutique seront décrites à cette occasion.

Cette recherche demande aussi de comprendre quelques-unes des spécificités d'un lieu et d'un art tel que le théâtre. Un développement sur le théâtre et ses codes est dès lors intégré au cadre théorique. Celui-ci décrit aussi des notions comme celle de la culture et de sa démocratisation, en les articulant à la sociologie de la consommation culturelle et de la réception culturelle, perçues parfois comme complémentaires et/ou antagonistes.

4. Objectifs

Les objectifs de cette étude sont de connaître davantage le profil et les motivations des personnes qui se rendent au TLH, d'expérimenter l'implication nécessaire à la réalisation d'une recherche et de confronter les résultats obtenus à ceux d'autres études existantes. Sachant que la complexité contextuelle influence fortement celles et ceux qui fréquentent les lieux, j'en décrirai aussi les contours.

- Repérer les spécificités de mon terrain de recherche, connaître les moyens de communication et de médiation mis en place au TLH.
- Comprendre ce qu'engagent les notions théoriques de culture, théâtre, démocratisation culturelle, consommation culturelle et réception culturelle.
- Explorer la morphologie des publics du TLH.
- Connaître les motivations qui animent les publics à se rendre au TLH et, grâce à cela, mieux saisir les enjeux auxquels les spectateur·trice·s sont confronté·e·s en allant au théâtre.
- Analyser la réception de spectacles précis selon quelques spectateur·trice·s.
- Observer les effets de la médiation culturelle sur l'ouverture à de nouveaux publics.
- Saisir quel rôle un·e ASC peut avoir dans un espace culturel et acquérir une meilleure compréhension des dynamiques motivant les publics à se rendre dans de tels lieux.

5. Cadre théorique

5.1 La culture : moyen de perception et production de biens artistiques

« La culture est le plus protéiforme des concepts sociologiques. [...] La culture est le terme qui entraîne dans le plus vertigineux dédale d'une bibliothèque babélieenne » (Passeron, in Donnat & Tolila, 2003 : 368-369).

D'après la spécialiste du théâtre Florence Naugrette²⁰, le théâtre est le symbole même de la culture (Naugrette, 2002). Ce terme, utilisé de façon privilégiée dans notre société occidentale, ne semble pas digne d'être évoqué dans d'autres civilisations. Ce n'est que dès le milieu du XVI^{ème} siècle que le mot est utilisé en français dans son sens figuré. Divers courants tels l'anthropologie, l'ethnologie ou la sociologie, ont apporté chacun leur perception, leur compréhension et leur interprétation de la notion de culture (Cuche, 2010).

Il existe diverses manières de comprendre la notion de culture. Le dictionnaire culturel en langue française la définit notamment comme l'« ensemble des activités et des institutions consacrées aux arts, à la littérature, aux spectacles, à la musique, dans une société ». La culture peut être aussi appréhendée dans un sens plus large et anthropologique. Cuche la définit par exemple comme « un ensemble complexe englobant la connaissance, les croyances, les arts, la morale, le droit, les coutumes et autres aptitudes et mœurs assimilés par l'être humain faisant partie d'une société » (Taylor in Cuche, 2010 : 18).

Ce sont les anthropologues culturalistes qui ont apporté une plus grande clarté entre ce qui relève de la nature et ce qui relève de la culture. Les théories de Mead insistent sur le fait que la culture n'est pas issue d'une transmission atavique et qu'un individu n'acquerra jamais l'intégralité de la culture de son groupe. Ethnographe, Boas met aussi en évidence le fait qu'il n'existe pas une, mais des cultures. Cette approche relativiste met l'accent sur la grande diversité culturelle présente (Cuche, 2010). La culture s'approprie donc progressivement par les individus et chaque personne l'intègre différemment en fonction des contextes. Ce processus évolutif interagit en permanence entre le passé et la réalité du moment. Actuellement, les importants brassages culturels accentuent encore la complexité de cette notion. Les membres d'une même famille²¹ peuvent avoir des styles de vie ou un sentiment d'appartenance très différents.

Ce travail s'appuie sur deux dimensions de la culture. Tout d'abord en tant que moyen de perception : un individu appréhende les représentations théâtrales en fonction de son bagage culturel. D'autre part et plus globalement, l'étude d'un lieu de production de biens artistiques comme le théâtre permet de comprendre quel rôle social celui-ci joue dans une société. La dernière définition de la culture citée dans ce travail, inspirée du Conseil de l'Europe et utilisée par la politique d'encouragement culturel valaisan permet de décrire cette notion et ouvre une première piste de compréhension de la fonction première du théâtre :

« la culture, c'est tout ce qui permet de se situer par rapport au monde, à la société, mais aussi par rapport à son patrimoine natal ; c'est tout ce qui contribue à ce que l'homme comprenne mieux sa situation, dans l'éventuel but de la modifier »²².

20 Professeure à l'Université Paris IV – Sorbonne et spécialiste du théâtre et de la littérature romantique.

21 Bien que l'éducation reste importante, nécessaire, voir même décisive par rapport à la formation de l'esprit et la personnalité d'un individu.

22 http://www.culturevalais.ch/data/Ressources/1337743516-Encouragement_culturel.pdf, consulté le 10.03.14.

5.2 Le théâtre, un espace de transmission culturelle

En Suisse, 42% de la population fréquente au moins une fois dans l'année une institution dite « classique » comme le théâtre (Moechler & Vanhooydonck, 2011 : 5-7). D'après Viala & Mesguich, le théâtre est « élevé au rang d'institution » depuis longtemps. Dans son sens premier, l'institution indique une pratique reconnue et érigée en valeur comme celle de la démocratie ou du droit à l'éducation. Le théâtre est un art dans lequel sont révélées trois classes de valeurs : matérielles, symboliques et morales. Valeurs matérielles tout d'abord, puisqu'il bénéficie de subventions de la collectivité en plus du lieu et du matériel dont il dispose. Valeurs symboliques ensuite car il maintient vivant le patrimoine culturel, que ce soit en conservant le répertoire de grands auteurs ou en favorisant de nouvelles créations. Pour finir, valeurs morales car les œuvres théâtrales questionnent les qualités et/ou incapacités dirigeant les comportements humains : la bravoure, l'amour, la générosité, etc. ainsi que leurs opposés. (Viala & Mesguich, 2011)

Espace de réflexion et d'expérimentation, lieu voué à l'art autant qu'à la sociabilité, le théâtre occupe une place privilégiée depuis longtemps dans notre société²³. Anciennement le plus grand art de masse – le théâtre existe depuis 25 siècles –, il continue d'exister bien qu'il soit concurrencé par beaucoup d'autres médias d'images (cinéma, télévision, internet etc.). Theatron en grec signifie étymologiquement « lieu où l'on voit ». Naugrette propose de retenir « l'idée d'un lieu où le regard s'oriente » (Naugrette, 2002 : 49) tout en ne pouvant pas spécifier s'il s'agit de s'orienter vers la salle, la scène ou les deux. La distinction de ces deux espaces au théâtre permet de délimiter, plus ou moins nettement, la réalité de la fiction : la personne qui regarde et celle qui est regardée (Naugrette, 2002). Au gré du temps et en fonction des projets, les lieux destinés à la représentation évoluent et la place des spectateur-trice-s change selon les tendances : en plein air ou à l'intérieur, couverts par des velums ou des toits, à même le sol, en demi-cercle ou sur des gradins frontaux, sur des balcons, des loges etc. Chaque disposition et les règles de conduite qui y sont associées génèrent ou non des divisions sociales, établissent une hiérarchie adaptée au moment, au rôle et au but d'une sortie au théâtre (Viala & Mesguich, 2011).

Le plaisir théâtral

Au théâtre, il y a évolution et changement du spectacle au gré des représentations. Les comédien-ne-s sur scène ne jouent que dans l'instant, sont tributaires de leur propre condition et influencés par l'attention des publics présents (Naugrette, 2002). C'est d'ailleurs l'attention de ces derniers qui nous intéresse ici. Quelle que soit l'époque et quel que soit le style de pièce – plus ou moins traditionnel – c'est avant tout le plaisir partagé qui motive les gens à se rendre au théâtre. Cet art a toujours été et continue d'être de la scène à la salle, une « affaire » collective. Il offre une expérience esthétique et émotive dans un temps donné qui promet une forme de rituel à la fois privé et social (Naugrette, 2002) :

« avant même de percevoir les premiers signes du spectacle lui-même, de la production théâtrale à proprement parler, le spectateur ressent cette émotion particulière de la tension entre, d'un côté, le sentiment d'appartenance au sous-groupe relationnel (familial, amical, amoureux ou professionnel) avec lequel il est venu, et, de l'autre, le sentiment d'étrangeté que lui procure son immersion dans une foule anonyme composée à son tour d'autres sous-groupes s'agréant, comme autant de molécules pour constituer, l'espace d'un soir, un organisme mouvant, auquel il participe plus qu'il n'y appartient. Encore ces anonymes sont-ils pour partie familiers : pour m'être inconnus, les autres spectateurs n'en sont pas moins mes complices, qui partagent ma curiosité, et donc peut-être les mêmes goûts que moi » (Naugrette, 2002 : 17).

23 Cf. annexe C.1.

Le plaisir ne se ressent ni ne s'interprète de la même manière en fonction de la personne réceptrice. L'accès à ce plaisir dépend de plusieurs paramètres dont ses attentes qui, en fonction, seront comblées ou non. Le mot plaisir est d'ailleurs décrit dans sa dualité par Viala & Mesguich :

« le mot plaisir peut désigner soit un état de satisfaction liée à une sensation de paisible plénitude, soit des émotions qui, comme des secousses (émouvoir, c'est « mettre en mouvement ») troublent l'ordre ordinaire des choses. Les arts, on le sait, offrent une gamme d'émotions (du rire aux larmes, de l'indignation à l'enthousiasme) qui correspondent à des divers registres de perception du monde (le comique, le tragique, le polémique, l'épique etc.) » (Viala & Mesguich 2011 : 97).

Le théâtre ouvre donc cette question de l'émotion et invite aussi à s'interroger sur la participation. Les spectateur-trice-s ont un rôle décisif et actif au théâtre. D'après Viala & Mesguich, le théâtre leur demande de faire « la moitié du chemin » (Viala & Mesguich, 2011 : 23).

... l'illusion et la dénégation

Les personnes réceptrices sont stimulées lors d'un spectacle par une tension entre deux aspects indissociables au théâtre. D'un côté leur adhésion à la fiction – l'illusion – et de l'autre, leur conscience d'être face à l'immédiateté d'une performance théâtrale – la dénégation – qui implique de savoir que l'histoire n'est pas réelle. Pour Naugrette, c'est cette oscillation permanente entre adaptation à cette fiction et conscience de la performance qui est à l'origine du plaisir théâtral. Pour elle, ce va-et-vient permanent – parfois simultané – est nécessaire et même indissociable car ces deux pôles forment ensemble le moyen d'être sensible à cette forme artistique. La personne réceptrice doit donc savoir gérer avec ces deux instances et avoir envie de le faire pour prendre du plaisir au théâtre. (Naugrette, 2002)

... de la catharsis à la distanciation

Deux orientations différentes, l'identification et la distanciation provoquent et permettent aux gens se rendant au théâtre d'y avoir du plaisir. Le concept d'identification date de l'Antiquité. Le philosophe grec Aristote dans une approche très naturaliste analyse l'effet des tragédies sur les gens. Il est important de mesurer cette définition en fonction du contexte spécifique où elle a été conçue²⁴. Dans son ouvrage sur la « Poétique », Aristote parle de mimésis – c'est-à-dire de l'imitation – qui n'est pas pure copie mais « création car transposition en figure de la réalité » (Aristote, 1990 : 25) – servant à représenter les actions des hommes :

« imiter est en effet, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes – et ils se différencient des autres animaux en ce qu'ils sont des êtres forts enclins à imiter et qu'ils commencent à apprendre à travers l'imitation –, comme la tendance commune à tous, de prendre plaisir aux représentations » (Aristote, 1990 : 30).

La catharsis, signifiant « purgation » ou « épuration », procure une libération émotionnelle et intellectuelle aux spectateur-trice-s lors de l'association plaisir/mimésis. Ce rôle cathartique permettrait de se projeter dans les personnages, de s'identifier et de se dévouler par transposition de surcharges émotionnelles dans la vie quotidienne des spectateur-trice-s. A ses débuts, la psychanalyse s'est aussi emparée de ce concept. Freud démontre, grâce à la catharsis, qu'une personne prend du plaisir en se laissant aller à ses propres émotions face au spectacle d'émotions vécues par un autre individu (Naugrette, 2002) :

²⁴ Aristote ne s'exprimait qu'au sujet de la tragédie alors que son concept s'est ensuite élargi. Nous le verrons plus loin.

« le mouvement de va-et-vient permanent entre illusion et dénégation permet de comprendre l'économie libidinale à l'œuvre dans ce jeu de cache-cache où l'inconscient du spectateur se libère par la contemplation d'une fiction. La présence d'un public facilite le processus cathartique en fournissant au sujet spectateur un écho, une instance de réception de ses émotions particulières » (Naugrette, 2002 : 85).

Alors que la catharsis prétend « purger l'assistance » en lui permettant de vivre par procuration certaines émotions parfois « inavouables », la distanciation est une toute autre façon de percevoir la société. De son côté, elle remet en cause l'ordre du monde. Malgré ces deux prises de positions différentes, ces perceptions demeurent compatibles et certains spectacles combinent les deux (Viala & Mesguich, 2011). Dans notre culture, Brecht révolutionne la création au XX^e siècle²⁵ en développant ce concept de distanciation. Avec celui-ci, il souhaite proposer un recul critique à l'assistance. En créant une esthétique de la discontinuité et de la rupture, la distanciation interrompt l'illusion théâtrale régulièrement pour que la personne spectatrice réfléchisse par elle-même à la situation proposée²⁶ (Naugrette, 2002). Les comédien-ne-s s'adressent parfois au public en tant qu'acteur-trice-s et non en tant que personnages. Elles-ils rompent ainsi le « 4^e mur »²⁷ et provoquent une distanciation. On retrouve la dénégation dont nous parlions au préalable :

« il ne s'agit pas d'inventer un nouvel univers pour échapper à la représentation du réel, mais de trouver une façon de montrer ce réel sans pour autant y adhérer, sans s'identifier ni aux personnages ni aux situations » (Naugrette, 2002 : 108).

Cette technique provoque un effet d'« admiration » en son sens premier c'est-à-dire d'étonnement et d'interrogation, ce qui encourage à exercer l'esprit critique des publics, à observer les contradictions d'une même personne et réfléchir à l'acte théâtral dans la société. Ce sont ces raisons qui permettent de considérer ce théâtre comme politique et engagé (Viala & Mesguich, 2011). Cette mouvance continue toujours d'être exploitée. Elle influence d'ailleurs fortement le théâtre contemporain, notion dont nous tenterons de définir certains contours par la suite.

Les codes du genre

Comme nous avons pu le voir précédemment, c'est la tension entre l'illusion et la performance du jeu théâtral qui est source de plaisir pour celui ou celle qui en détient au moins certains codes. Cette connaissance plus ou moins consciente est donc nécessaire à la réception artistique. Naugrette souligne l'importance des codes en prétendant que :

« ... lorsqu'un code n'est pas accepté, parce qu'il est mal connu ou qu'il n'est pas connu du tout (d'où l'indiscipline de certains spectateurs novices), ou bien parce qu'il est dépassé par une avant-garde, l'ennui s'installe, puisque la performance est perçue pour elle seule et ne s'articule plus, dans la perception du spectateur, à la fiction » (Naugrette, 2002 : 112).

25 Brecht s'inspire de traditions anciennes orientales pour créer ce concept.

26 L'attention des publics peut aussi se porter sur des techniques de fabrication de l'illusion – quelques-uns des signes de la convention théâtrale habituellement cachés peuvent être à vue tel que changement de décors, airs chantés et utilisation métonymique d'objets (Naugrette, 2002 : 108).

27 Un concept tel que celui du « quatrième mur », formulé pour la première fois par Diderot et repris ensuite à la fin du XIX^e siècle, propose une scène close où un mur fictif existe entre le public et la scène. Cette formule convient parfaitement au théâtre classique. Il reproduit une situation réaliste jouée dans un seul lieu qui se trouve souvent être un intérieur. Cette position offre une place relativement passive aux publics puisqu'ils deviennent « voyeurs » (Viala & Mesguich, 2011).

L'ennui est la façon pour les personnes spectatrices d'exprimer leur sentiment d'exclusion face à la communication théâtrale. Ce sentiment insupportable leur fait se sentir prisonnières d'un lieu où elles venaient chercher du plaisir (Naugrette, 2002) :

« ce sentiment d'exclusion se retourne bien souvent en colère rentrée contre les acteurs, le metteur en scène, l'auteur de la pièce et le reste du public auquel le spectateur rétif refuse son concours » (Naugrette, 2002 : 113).

Siméon²⁸ remarque que même pour des « initié-e-s », le partage d'une œuvre d'art est parfois difficile : elle peut être exigeante, ardue ou dérangeante. Et c'est même parfois justement le propos de l'auteur. D'après lui, la peur de ne pas avoir un niveau intellectuel suffisant ou la peur de s'ennuyer qui en découle est l'une des raisons de désertion du théâtre (Siméon, 2007).

Les personnes allant au théâtre pour voir un vaudeville ou une tragédie antique ont des attentes bien spécifiques et les codes qui y sont associés leur permettent d'anticiper le scénario. Chacun des rôles est codé en fonction des époques et des partis pris lors de la mise en scène (Naugrette, 2002) :

« ... la servante est accorte, le valet est malin, la jeune première est pudique, le jeune premier est fougueux et maladroit, Arlequin est obscène et balourd, etc. » (Naugrette, 2002 : 142).

Le théâtre classique, s'inspirant des tragédies grecques, a par exemple comme code une unité de temps, de lieu et d'action. Il cherche, par le biais d'histoires tragiques, à faire réfléchir les gens. Ce type de théâtre a une fonction morale et cherche à provoquer une forme de catharsis comme nous l'avons vu. Les pièces comiques utilisent davantage le quiproquo, les gestuelles comiques, les blagues et les déguisements. Les comédies de mœurs ou de caractères se rient des défauts et des vices humains²⁹. Elles cherchent, tout en faisant rire et en divertissant ses spectateur-trice-s, à remettre sur une forme de « droit chemin »³⁰ :

« ... le plaisir est ici à la fois le moyen et la fin du spectacle, dont le spectateur ressort rassasié par ce qu'il était venu y chercher » (Naugrette, 2002 : 101).

Les connaissances dramaturgiques des spectateur-trice-s conditionnent donc en partie leur réception de la pièce et influencent leur capacité à adhérer à ce qui est vu. S'il s'agit d'une représentation classique ou du moins dont la personne spectatrice connaît le registre, elle s'investira et comprendra l'interprétation grâce à ses connaissances culturelles préalables et à ses sens (Naugrette, 2002) :

« ... lui est offert le plaisir de créer, avec le metteur en scène, avec les comédiens, par l'effet de sa seule écoute, de sa seule présence accueillante, le sens actuel de l'œuvre, tel que peut-être l'auteur ne l'avait pas prévu, mais tel qu'il s'actualise, ici et maintenant, pour son époque » (Naugrette, 2002 : 147).

... et le théâtre contemporain

Au XXe siècle, plusieurs mouvements viennent bouleverser les conventions du genre au théâtre³¹. Le théâtre contemporain utilise et crée d'autres méthodes qu'une narration « classique ». Il perpétue une certaine déconstruction des codes, tout en ne les excluant pas non plus tous pour autant. Il se les approprie à sa guise et en fonction des contextes. Il s'affranchit des règles classiques afin de mieux correspondre à la réalité actuelle et devient, comme le dit Naugrette, un laboratoire expérimental où la

28 Contribuant avec ses essais au débat sur les travers du théâtre contemporain.

29 C'est d'ailleurs de cette lignée que naît le vaudeville.

30 <http://www.kartable.fr/seconde/francais/1430/cours/la-comedie-et-la-tragedie-au-xviiie-siecle.202025>, consulté le 14.09.14.

31 Cf. annexe C.2.

table³² devient parfois un cas d'école offert à la réflexion des spectateur·trice·s (Naugrette, 2002). Le théâtre contemporain continue d'explorer ce qui se passe entre l'auteur·e d'un texte – s'il y en a un·e – , la mise en scène, les comédien·ne·s et le public. Il existe une recherche de nouveauté esthétique et/ou intellectuelle. Le rapport au personnage et au temps n'est plus forcément le même. La chronologie des événements peut être bouleversée comme les décors ou les costumes, parfois indéfinis. Les nouvelles technologies sont quelques fois intégrées aux créations. Vincent Baudriller, actuel directeur du théâtre de Vidy, réagit justement à ce sujet. Il évoque l'évolution des différents langages poétiques et artistiques :

« ... si le théâtre est un art vivant depuis 25 siècles c'est qu'il n'a eu de cesse de se nourrir des autres formes artistiques, des autres formes de langages mais aussi des nouvelles révolutions technologiques. A chaque fois qu'une nouvelle technologie est devenue accessible, elle a nourri les expériences artistiques et poétiques des metteur·e·s en scènes. Il y a une vingtaine d'année, la vidéo a bouleversé le théâtre dans le rapport aux acteur·trice·s, dans le rapport à la scénographie » (Vincent Baudriller lors d'un entretien radiophonique, 2015)³³.

Pour lui, le théâtre c'est la création et celui que l'on crée aujourd'hui ne peut donc qu'être contemporain. Le type de rencontre artistique change cependant, questionne le public de différentes façons et de ce fait, déstabilise parfois les personnes réceptrices. Pour l'auteure Isabelle Barbéris, un des enjeux du théâtre contemporain est de contrer la société virtuelle dans laquelle nous vivons :

« face à un monde de plus en plus froid et virtuel, substituant la gestion à l'organisation et les procédures aux échanges intersubjectifs, les arts de la scène privilégient des formes misant sur l'énergie, la présence, le rythme, le jeu et le temps-réel. Comme inversion – et non imitation – du contenu social imposé, la pensée vitaliste trace ainsi un profond sillon dans le XXe siècle théâtral » (Barbéris, 2010 : 37).

Biet & Frantz en déduisent que le théâtre contemporain a une mission nouvelle, participative, qui permet de développer une réflexion commune : les publics, les créateur·trice·s et les acteur·trice·s s'influencent parfois réciproquement. Les personnes présentes dans l'espace « théâtre », scène et salle dans son entier, participent à l'élaboration de la représentation :

« la représentation théâtrale contemporaine joue de la co-présence des comédiens et du public. Le théâtre se donne à voir dans un cadre présent, lieu de toutes sortes de virtualisations et de potentialités. Ce public qu'il ne captivait plus, il a entrepris de l'émanciper. Et de l'émanciper, avant tout, de sa position passive de consommateur de biens culturels, pour le faire accéder au statut de sujet critique face au spectacle. Contre le cadre omniprésent de l'écran, on assiste aujourd'hui à un saisissant décadrement du théâtre » (Biet & Frantz, 2005 : 569).

³² Cf. annexe C.3.

³³ www.rts.ch/la-1ere/programmes/le-journal-du-matin/6778099-presente-par-simon-matthey-doret-20-05-2015.html?f=player/popup consulté le 20.05.15.

5.3 La démocratisation culturelle

Depuis longtemps, la démocratisation culturelle est inscrite, installée et prioritaire en tant que projet politique. Si son origine est française, elle est aussi aujourd'hui largement utilisée dans les politiques culturelles suisses. Ce concept désigne différentes intentions et évolue par rapport aux circonstances mais son idéal global cherche à garantir l'accès au patrimoine culturel pour le plus grand nombre. Malgré tous les efforts déployés afin d'atteindre une plus forte démocratisation de la culture, les résultats des études au sujet des pratiques culturelles révèlent encore souvent beaucoup d'inégalités.

Un processus historique, un projet politique et une procédure technique

Comme le dit le sociologue Fleury, la démocratisation culturelle est un processus historique, un projet politique et une procédure technique (Fleury, 2008). Dès le XIX^e siècle en France, Victor Hugo s'intéresse à créer un théâtre pour le peuple et pose les jalons de la notion de démocratisation culturelle. Au XX^e siècle, le théâtre national populaire (TNP) prolonge cette expérience – dans les années 20 avec Firmin Gémier à la direction puis avec Jean Vilar en 1951 – en se préoccupant toujours de l'accessibilité du théâtre à ses publics. C'est à cette époque que plusieurs dispositions sont prises afin de permettre la démocratisation culturelle : proposer des prix abordables, anticiper l'heure des représentations et offrir la possibilité de manger sur place par exemple (Naugrette, 2002). Le processus historique continue de suivre son cours et évolue, empreint par cette histoire³⁴.

Pour expliquer la démocratisation en tant que projet politique comme le disait Fleury, c'est au sociologue Jean-Claude Passeron qu'il faut s'en remettre. D'après lui, il existe dans ces projets trois intentions différentes majeures. Tout d'abord, le « projet de conversion » du public qui cherche à faire adhérer ce dernier à des œuvres soutenues et reconnues par les autorités établies. Cette démarche vise à partager avec le plus grand nombre les valeurs et critères esthétiques d'une élite cultivée : cet aspect se définit comme légitimiste (Passeron, 1991 : 293-299). A l'inverse, le « projet de réhabilitation » utilise les cultures populaires afin de les revaloriser. Mais il conserve une hiérarchisation transposée, simplement inversée par rapport à celle d'un « projet de conversion » : ce type de projet est considéré davantage comme populiste. Le « projet de renouvellement révolutionnaire de la création » quant à lui, ouvre son champ d'action et dépasse les hiérarchies précitées – légitimistes ou populistes – (Fleury, 2008). Cette dernière démarche, plus horizontale, établit des interactions sociales et symboliques lors de la production des œuvres. Les intermédiaires entre les artistes et les publics sont évités car c'est davantage l'artiste au travail qui intéresse. Ce n'est plus la diffusion des œuvres mais son processus de création qui est important et mis en valeur. On peut associer « cette révolution culturelle » aux démarches initiées dans les années 70 avec les *happenings*, cherchant à bousculer les codes préétablis du théâtre et revisitant la relation entre la scène et la salle³⁵ (Labarthe, 2013). Nathalie Heinich décrit d'ailleurs deux générations de pensées qui se succèdent en considérant respectivement « l'art et la société » puis « l'art dans la société » avant de concevoir, dans les années soixante, « l'art comme société », c'est-à-dire considéré comme un tout (Heinich, 2004).

Le troisième et dernier domaine de démocratisation culturelle décrit par Fleury, la procédure technique, est une méthode permettant un changement sociétal. Telle qu'elle nous l'est décrite par cet auteur, celle-ci reste plus spécifique à une réalité française. Afin d'inciter une décentralisation, des dispositifs ont été mis en place pour provoquer des changements sociaux, « conquérir et fidéliser un public de province » (Fleury, 2008 : 83). En Suisse, il n'existe pas l'équivalent de la forte centralisation parisienne et, statistiquement, peu de différences démarquent les citoyen·e·s des personnes vivant à la campagne – hormis pour les spectateur·trice·s assidu·e·s qui sont davantage représenté·e·s en ville – (Moechler & Vanhooydonck, 2011 : 17).

Parlant d'assiduité, Heinich relève la coexistence de deux tendances dans la fréquentation des espaces culturels : la démocratisation culturelle et l'intensification culturelle. La démocratisation culturelle permet comme nous l'avons vu d'ouvrir des espaces culturels à une population de classe moyenne. Or, l'intensification des pratiques culturelles suppose que ce sont les mêmes catégories de classes sociales – déjà acquises à la cause – qui augmentent le taux de fréquentation des espaces culturels. Ceci s'explique grâce à l'augmentation du temps consacré aux loisirs et à l'abondance

34 Cf. annexe C.1.

35 Cf. annexe C.2.

toujours grandissante de l'offre culturelle (Heinich, 2004). L'étude suisse de consommation culturelle permet d'observer par exemple qu'un tiers de la population suisse est allé occasionnellement au théâtre alors que seulement 4.1% des personnes y vont de façon assidue – 1 spectateur sur 10 – (Moechler & Vanhooydonck, 2011 : 17).

D'après Heinich, deux enjeux forts naissent donc de la démocratisation. L'accès à la culture des populations moins favorisées, mais également la rentabilisation des établissements publics de la culture (Heinich, 2004). Simultanément servir l'intérêt des populations défavorisées et tenir compte des enjeux financiers – rentabilisation des espaces publics – sont donc des enjeux politiques complexes.

En Valais, cas qui nous concerne davantage, il n'existe pas d'étude spécifique pouvant décrire la situation cantonale. Toutefois, comme nous l'avons vu tout au début de ce travail, les politiques culturelles cherchent à favoriser la démocratisation culturelle. Le Service de la culture privilégie le soutien d'activités culturelles orientées vers la création et la professionnalisation, l'échange national ou international mais aussi – et c'est ce qui nous intéresse ici – la promotion et l'accessibilité à la culture³⁶. Ce soutien permet de mettre en place les médiations culturelles nécessaires à la sensibilisation de nouveaux publics³⁷. Malgré ces efforts, les services et institutions culturelles restent néanmoins confrontés à cette tension entre rentabilité et encouragement à l'accès des populations dites « défavorisées ».

La consommation culturelle

Le chercheur le plus notoire ayant théorisé la sociologie de la consommation culturelle a été Pierre Bourdieu. Inspiré par la vague américaine de l'entre-deux-guerre, il a initié de nombreuses études traitant du goût, des habitudes et des styles de vie des personnes dans son ouvrage *La Distinction* (Bourdieu, 1974). Il est le premier en Europe à utiliser les statistiques comme outil permettant de sonder l'opinion des gens et ainsi, de récolter les données nécessaires à l'élaboration d'une morphologie des publics (Heinich, 2004 : 47-48). Prises dans leur contexte, les études que Bourdieu a menées ont démontré de façon flagrante qu'il était nécessaire de parler de publics au pluriel. Les inégalités sociales d'accès à la culture ont été mises en évidence : elles ont stimulé la mise en place des moyens actuels de transmission telle la médiation culturelle évoquée.

La sociologie de la consommation culturelle³⁸ est donc la première à étayer les résultats de la démocratisation culturelle. Paradoxalement comme l'observe Schaller, ces études ont aussi permis de réfuter sa véritable utilité (Schaller, 2006-2008). L'inégalité sociale d'accès à la culture a clairement été révélée grâce à ces recherches. Comme nous l'avons vu, en Suisse ce sont 93% des personnes qui ont fréquenté au moins une institution culturelle dans l'année. Mais concernant spécifiquement le théâtre³⁹, ce sont 4 personnes sur 10 qui y sont allées en 2008 (Moechler & Vanhooydonck, 2011).

Plus important encore, les profils social et professionnel de ces 4 personnes semblent être originairement de milieux plutôt favorisés. En plus des influences, des origines sociales, de la disparité des revenus et donc des niveaux de vie différents qui en découlent, Bourdieu ajoute la notion de « capital culturel ». Celui-ci est apprécié à partir des diplômes que les gens possèdent. Cette théorie est dite de la « déprivation ». Elle consiste à dire que, dépourvu de toute stimulation de son environnement social, un être humain ne possède aucune chance d'accéder à la culture. Bourdieu ne nuance pas les différents types de réception : une personne est ou n'est pas en possession du « code » et l'œuvre n'a de sens ou d'intérêt que pour l'individu qui possède la culture ou la compétence culturelle adéquate.

Cette approche légitimiste distingue des classes sociales « dominantes » et « dominées » prédestinant respectivement les pratiques culturelles de chacun.e. Selon Heinich, la sociologie de la consommation a cependant le mieux théorisé et formalisé ce courant. Elle a permis de hiérarchiser, de catégoriser, d'évoquer toutes les inégalités culturelles et les fonctions sociales de l'art (Heinich, 2004).

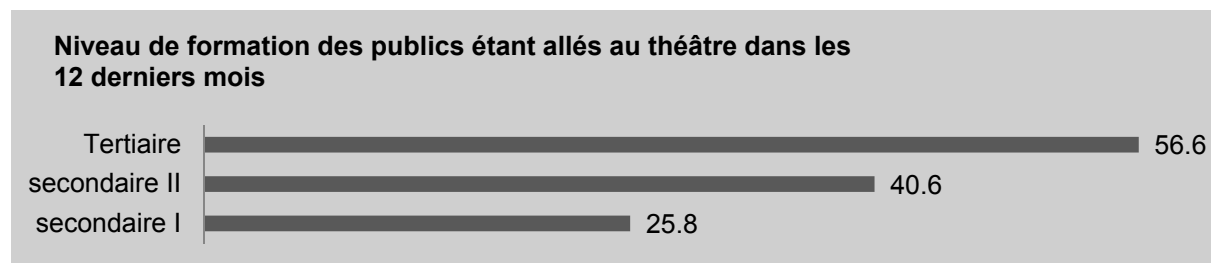
³⁶ http://www.culturevalais.ch/data/Ressources/1337743516-Encouragement_culturel.pdf, consulté le 10.03.14

³⁷ Cf. annexe A.4.

³⁸ Qui a eu davantage recours aux études quantitatives.

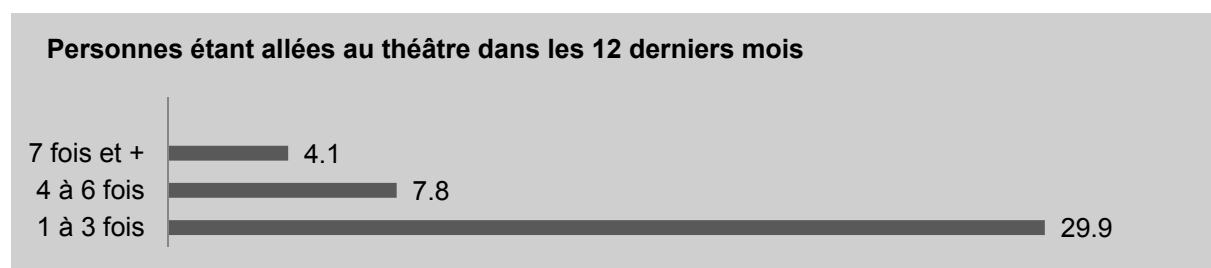
³⁹ Le théâtre incluant les spectacles de mime et les spectacles pour enfants.

Encore aujourd'hui en Suisse, l'étude de consommation culturelle (Moechler & Vanhooydonck, 2011) laisse percevoir que l'assiduité de fréquentation d'espaces culturels – mis à part le cinéma, les bibliothèques et les médiathèques – dépend du niveau de formation des individus : 81% d'entre eux sont issus de la formation tertiaire. Concernant plus spécifiquement le théâtre, ce sont les personnes ayant un niveau relativement élevé de formation qui sont surreprésentées : 56.6% des personnes possédant une formation tertiaire ont fréquenté un théâtre dans les 12 derniers mois tandis que seuls 40.6 % de personnes avec une formation secondaire II et 25.8% de personnes avec une formation secondaire I ont aussi côtoyé ce type d'espace.



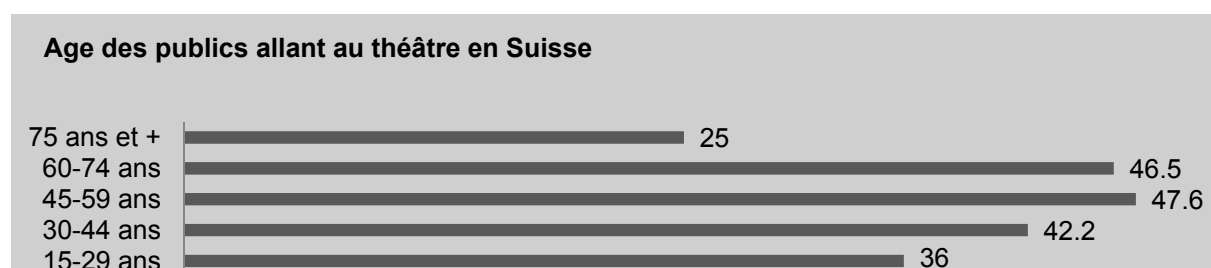
(Moechler & Vanhooydonck, 2011)

Comme nous l'avons déjà évoqué, cette étude nous apprend aussi que parmi les 41.8% de personnes étant allées au théâtre dans les 12 derniers mois, seulement 4.1% des personnes y vont de façon assidue (Moechler & Vanhooydonck, 2011).



(Moechler & Vanhooydonck, 2011)

Cette étude recense aussi le sexe et l'âge des publics et nous apprend que 43.5% de femmes et 39.9% d'hommes sont concernés par cette pratique et que les tranches d'âges sont toutes représentées avec une légère prédominance de personnes entre 45-59 ans. Les tranches d'âges les moins représentées sont les plus jeunes et les plus âgés.



(Moechler & Vanhooydonck, 2011)

Djakouane menant une étude en France sur les publics d'un théâtre de province constate que les femmes (70%), les personnes diplômées de l'enseignement supérieur (75%) sont en général surreprésentées. Les publics ont en moyenne 45 ans et habitent dans un rayon de 30 km (50%) ou dans l'agglomération même (28%) de l'espace culturel étudié. Ses résultats d'enquête distinguent plusieurs catégories de profils de publics dont des « exclusifs » n'assistant qu'à une seule sorte de spectacle lors d'une saison – 11% de son échantillon –, des « éclectiques modérés », qui vont au théâtre à une fréquence relativement faible, c'est-à-dire une ou deux fois (38%) et des « éclectiques », qui fréquentent assidûment plusieurs sortes de spectacle (47%) (Djakouane in Sutermeister, 2011). Il observe aussi la présence de « nouveaux venus » qui représentent 25% de son terrain de recherche : nous y reviendrons (Djakouane, 2011).

Une étude de consommation permet donc de dresser un compte rendu clair et complet du profil général des publics. Après ces quelques données statistiques, passons à la recherche plus nuancée et plus complexe de la sociologie de la réception.

La réception culturelle, une histoire de perception

« En réalité, c'est le spectateur, et non la vie que l'art reflète » Oscar Wilde.

Comme l'explique Nathalie Heinich, la sociologie de la réception s'est inspirée de nombreux travaux réalisés en Allemagne tels que la sociologie de la connaissance ou des réflexions sur l'herméneutique⁴⁰. Dans les années 70, l'école de Constance⁴¹ développe une réflexion sur « l'historicité de l'œuvre » en s'intéressant initialement à la réception de la lecture. Norbert Elias, écrivain et sociologue allemand, partage ce point de vue en développant de son côté un concept dit d'« interdépendance » entre acteurs et action, objet et regard (Heinich, 2004 : 33). Ces visions amènent de nouvelles perspectives, ne tentant pas de tout expliquer, ne cherchant pas forcément à comprendre la signification de l'œuvre en elle-même. Elles souhaitent déchiffrer la perception esthétique des publics dans la mesure où chacun-e fabrique sa propre réalité à sa façon.

D'après Viala & Mesguich, l'esthétique signifie la « façon de sentir, de ressentir ». Il précise quelques paramètres influençant la réception spécifique au théâtre qui ont déjà été brièvement évoqués lors de la recherche au sujet du plaisir théâtral :

« ... le spectacle vivant, la représentation in praesentia, offre des émotions qui se forment « à chaud » et dans l'instant, dans une durée et un déroulement déterminés. D'où leur intensité. Accrue encore par le caractère collectif, l'effet de groupe, propre à cet art. Et enfin, comme il n'y a pas de narrateur qui puisse guider les avis et impressions des destinataires, l'enjeu des émotions y est plus ouvert qu'ailleurs : le jeu des émotions « laisse à penser » aux spectateurs. Ce jeu ouvert avec les émotions est le pouvoir du théâtre » (Viala & Mesguich, 2011 : 104).

Les émotions vécues lors d'une représentation ont donc des logiques qui sont propres à chacun-e. Elles constituent et laissent transparaître une part de l'identité de la personne réceptrice. Sa sensibilité et le sens qu'elle donne aux choses sont activés et son rapport au temps s'engage lui aussi. L'intérêt même de la sociologie de la réception comme l'expose Lahire est de mettre en évidence la particularité de chaque perception :

« la sociologie de la réception s'intéresse à toutes les formes d'expériences ou d'appropriation, des plus légitimes aux plus « bizarres » ou non conformes. Elle s'intéresse aux réceptions réelles, telles qu'elles se font » (Lahire, 2009 : 9).

Mettant en perspective l'approche de la sociologie de la consommation avec celle de la réception culturelle, il observe que ces deux courants sont complémentaires malgré leurs différends. Les penseurs de chacun des courants – consommation et réception – s'opposent en mettant en évidence les failles de l'autre « camp ». La réception culturelle dénonce les risques de légitimisme culturel des études de la consommation pendant que cette dernière « souligne le caractère trop relativiste et romantique des analyses de la réception culturelle » (Lahire, 2009 : 6).

40 La sociologie de la connaissance développée par Karl Mannheim et les réflexions sur l'herméneutique de Hans Georg Gadamer (Heinich, 2004).

41 Des professeurs tels que Wolfgang Iser et Hans Robert Jauss y ont enseigné.

Lorsqu'il s'agit d'étudier les publics dans leur ensemble, chacune de ces deux approches défend pourtant des arguments pertinents. La vision associant la consommation culturelle à une sociologie quantitative et la réception culturelle à une sociologie qualitative est un peu réductrice. Cependant, elles sont développées de cette manière afin de situer de façon générale ces deux grands axes de recherche concernant les publics. Comme l'évoque Nathalie Heinich, les publics de l'art ont vu leur statut évoluer. Considérés désormais comme acteurs à part entière, ils « insuffleraient à la transformation des objets, œuvres, performances et goût leur propre expérience » (Schaller, 2006-2008 : 74). La sociologie de la réception nous apprend donc qu'il existe un lien fort et intime entre l'œuvre et celles et ceux qui la regardent. Du reste, même les sociologues inscrits dans les approches en termes de consommation culturelle admettent que pour vraiment appréhender les comportements, il s'agit de respecter ce « projet individuel » qu'est une pratique culturelle (Donnat & Tolila, 2003 : 316).

... un processus individuel

Lahire met en avant la notion de socialisation culturelle qui s'acquiert progressivement et se transforme en fonction des « fréquentations » d'une personne tout au long de sa vie. Ses habitudes et ses désirs culturels évoluent en fonction des circonstances et des contextes (Lahire, 2009) :

« le goût est toujours épreuve. Non pas sentir depuis ce qu'on connaît, mais se découvrir goûteur à travers le contact travaillé et répété à ce qui n'était pas perçu, et, grâce à cette élaboration percevoir ce qu'on ne percevait pas » (Lahire, 2004 : 774).

Comme la sociologie de la réception s'intéresse aux individus avec toutes leurs spécificités de préférences, un processus classificatoire est difficile à réaliser. Dans ce sens, Aurélien Djakouane aborde la question de la réception culturelle en y intégrant une dimension temporelle, sociale et institutionnelle. Chacune d'entre elles joue un rôle et permet à Djakouane de développer la notion de « carrière » d'un spectateur ». Son travail a l'ambition de démontrer que la socialisation culturelle n'est pas uniquement transmise par la sphère familiale mais que bien d'autres paramètres entrent en jeu.

Dans ce travail, la notion de « prescription » définit les interactions entre un individu et son environnement. Les personnes prescriptrices sont celles qui influencent les pratiques culturelles d'autres personnes. Toutes les relations sociales ne peuvent pas forcément servir à la prescription. Cette dernière doit s'accompagner d'une compétence cognitive et/ou affective qui permet de la rendre crédible. La prescription n'est pas pour autant acquise définitivement. C'est une accumulation des paramètres temporels, sociaux et/ou institutionnels déjà évoqués qui forgent de nouvelles pratiques culturelles.

L'« expérience esthétique » d'une personne se distingue de deux façons différentes. Soit par une expérience qui modifie sa perception, soit par un cumul d'expériences qui en prolongent l'effet.

Grâce à des récits de vie, les phases constitutives et les influences diverses qui modifient le comportement culturel d'un individu sont croisées à des données statistiques. Cette démarche permet à Djakouane de trouver des profils atypiques relativement nombreux. Par exemple le profil sociologique de « nouveaux venus » (Djakouane, 2011 : 4) ne correspond pas à l'ensemble du public. Celui-ci est en moyenne plus jeune, masculin et provient de milieux sociaux plus populaires. L'analyse découlant de ces études démontre qu'aujourd'hui il est risqué d'expliquer les inégalités d'accès à la culture uniquement en fonction des catégories socioprofessionnelles des gens. Les conditions contemporaines ont changé et on rencontre plus souvent des habitudes sociales qui se transforment : il existe des « cycles de vie » différents entre chaque génération (Djakouane, 2006 : 5). Ces constats rejoignent ceux des études de Peterson, expliqué par Fleury, qui démontrent aussi une nouvelle hiérarchisation des valeurs dans notre société :

« ... l'acteur dominant du jeu culturel n'est plus le puriste, le snob ou le pédant, consommateur univore d'un répertoire exclusif, mais un omnivore éclectique et inclusif qui tient peu compte du clivage des frontières traditionnellement

**établies entre culture savante, légitime et culture populaire, illégitime »
(Peterson 1996, in Fleury, 2008 : 45-46).**

... différentes catégories d'appréciations

Il existe en effet une multitude de réceptions différentes et celles-ci sont toutes intéressantes individuellement. Cependant, une certaine catégorisation peut être menée malgré tout.

Dans l'une de ses études, Heinich s'est intéressée aux réactions de rejet face à l'art contemporain⁴². Elle a pris le parti de se focaliser sur des œuvres artistiques précises – des installations, des sculptures etc. – et dans son étude, elle catégorise divers registres d'argumentation et les valeurs impliquées dans les réactions des publics récepteurs. Pour elle, le registre herméneutique qui « argumente l'exigence de sens, de signification » est particulièrement pertinent dans le domaine de l'art contemporain (Heinich, 2013). Elle évoque l'existence d'une construction de croyance en l'art face à laquelle les publics ne sont pas égaux. En fonction de leur socialisation, leur sensibilité n'est pas pareille. Il faut tout d'abord trouver un sens à ce qui est vu afin de pouvoir réagir. Cela nécessite un système de valeurs et de références :

« la qualité d'œuvre d'art est une construction du regard, dont la réussite est relative au contexte de mise en circulation de l'objet : « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux » selon Marcel Duchamp⁴³ » (Heinich, 2013 : 125).

Le registre esthétique – cette « façon de sentir, de ressentir » comme le définissent Viala & Mesguich – est pour Heinich en lien avec la beauté, l'harmonie ou le goût et correspond dans son analyse à un jugement objectif. Selon elle, il est habituellement réservé à des personnes qui estiment savoir ce qu'elles disent : elles possèdent au moins quelques codes permettant de s'exprimer au sujet de ce qui est vu.

Le registre esthétique – qui se produit sur les sens – permet quant à lui un jugement plus subjectif. Le registre esthétique est celui qui se retrouve le plus fréquemment dans les recherches sur la réception des publics : à l'inverse de l'esthétique, il n'implique que l'avis de la personne réceptrice elle-même. Ceci facilite donc une prise de position de la personne si celle-ci ne se sent pas spécialiste du domaine dans lequel elle s'exprime.

Heinich prétend en effet que c'est la « relation ordinaire au monde » de la personne réceptrice qui oriente ses réactions face à ce qui est vu. Si l'objet observé – le spectacle en ce qui concerne ce travail – percute ou au contraire va dans le même sens que les valeurs de la personne, les réactions seront différentes et donc logiquement parfois opposées. Lorsqu'il s'agit de parler de ce qui est vu ce sont les opinions et les divers systèmes de valeurs constituant l'identité propre à chacun-e qui sont mis en jeu. L'opinion, de même que les réactions, s'avèrent parfois positives, négatives ou ambivalentes. Elles permettent à la personne réceptrice de donner son point de vue tant au sujet de la forme qu'au sujet du contenu (Heinich, 2013).

Les catégories évoquées n'épuisent pas les classifications possibles. Elles semblent cependant utiles et suffisantes pour saisir les registres de sens mobilisés par les publics du TLH. Toutes ces observations permettront d'aiguiller les propres classifications et analyses de cette étude. Elles aideront à observer comment les personnes retranscrivent leurs ressentis ou leurs critiques lorsqu'elles sont confrontées à la nécessité de parler de ce qu'elles voient et perçoivent lors d'une représentation.

42 Sa recherche, réalisée depuis 1985 et jusque dans les années 90 concerne une période où existait une grande polémique concernant l'art contemporain.

43 Selon Heinich, le dadaïsme – mouvement dont fait partie Marcel Duchamp – a en effet modifié l'orientation d'une réflexion philosophique en matière d'esthétique. Ce mouvement remettant en cause toutes les conventions d'alors, a permis d'offrir de nouvelles visions où l'intention des artistes primera parfois sur la beauté, ou tout du moins sur l'esthétique traditionnelle. Dans ce travail, on peut y associer toute la partie théorique traitant des modifications des codes du théâtre contemporain. C'est à peu près à la même époque – au début du XXe siècle – que naissent ces mouvements.

6. Hypothèses

Fondées sur les points principaux des recherches théoriques et sur l'observation de la situation concrète du théâtre en Valais et particulièrement au TLH, voici mes hypothèses :

Les profils des publics au TLH ressemblent à ceux d'autres publics étudiés

- Les femmes vont sensiblement plus au théâtre que les hommes.
- Les publics du TLH ont une moyenne d'âge de 45 ans.
- Les personnes diplômées de l'enseignement supérieur sont surreprésentées.
- La moitié des publics du TLH habite dans un rayon de 30 km et 28% dans l'agglomération même.
- Les publics du TLH fréquentent régulièrement d'autres espaces culturels qui ne se hiérarchisent pas de façon exclusive.

Le TLH favorise la venue de nouveaux publics

- Les publics du TLH sont influencés socialement à fréquenter cet espace.
- Certains publics viennent grâce aux médiations proposées par le TLH.

Les goûts des personnes sont éclectiques et spécifiques à chacun-e

- Les systèmes de valeurs, propre à chacun-e, influencent fortement la réception d'une œuvre.
- La forme et le contenu d'un spectacle sont parfois difficiles à exprimer pour les spectateur-trice-s.

7. Démarches méthodologiques

7.1 Terrain d'étude : Le TLH

Comme nous l'avons vu au début de ce travail, le TLH est le terrain de cette étude. Dans une démarche de démocratisation culturelle, cet espace se consacre à rester ouvert au plus grand nombre. Il sollicite les publics de diverses manières en offrant une programmation contemporaine variée et y associe plusieurs médiations. Le projet « superspectateur-trice »⁴⁴ sera étudié plus spécifiquement dans cette étude. Cette médiation engage directement les spectateur-trice-s. Chacun-e peut amener une personne qui n'est pas encore « habituée » à aller au théâtre ou à venir au TLH. Elles-ils bénéficient à cette occasion d'une entrée gratuite et d'informations complémentaires si elles-ils le souhaitent.

La période de recherche s'étend du mois de février au mois de juin 2014 et comprend 26 représentations sur les 67 de la programmation officielle de cette année-là au TLH⁴⁵. Afin de répondre au mieux aux hypothèses et compléter les données recueillies, quelques-unes transmises par l'administration du TLH ont aussi été utilisées.

44 Cf. annexe A.2.

45 Cf. annexe A.4.

7.2 Approche quantitative et qualitative

La construction de ce travail se réfère au *Manuel de recherche en sciences sociales* (Van Campenhoudt & Quivy, 2011). Inspirée par l'approche de consommation culturelle et celle de la réception culturelle, l'étude croisera des statistiques à des témoignages. L'analyse a l'ambition de comparer les données recueillies sur d'autres terrains avec celles qui ont été effectuées au TLH. Elle cherchera aussi à comprendre comment se comportent certains membres du public, comment les pièces proposées sont perçues. Ce choix double – approche quantitative et qualitative – permet d'avoir une vision globale des publics mais aussi de contextualiser les informations recueillies lors des témoignages.

Le questionnaire

Ce questionnaire d' « administration directe »⁴⁶ (Van Campenhoudt & Quivy, 2011) a été construit et évalué avec le personnel du TLH lors de ma période de stage. 1814 questionnaires – c'est-à-dire un questionnaire à chaque spectateur-trice présent-e lors des 24 représentations – ont été distribués à la billetterie avant les spectacles.

Les dimensions explorées dans le questionnaire

Les questions étaient relatives à la situation sociale et professionnelle de la personne et à son attitude (Van Campenhoudt & Quivy, 2011) face à ses habitudes et aux sollicitations du TLH. Voici le questionnaire tel qu'il était proposé – recto-verso –.



⁴⁶ La personne répondante a rempli elle-même le questionnaire.

ENTOUREZ

(1 seul questionnaire par personne)

Sexe FEMME HOMME

Age 0-12 / 13-20 / 21-30 / 31-40 / 41-50 / 51-60 / 61 et +

Votre niveau d'études apprentissage / type HES / UNI / autre (lequel ?)

Votre profession

Le code postal de votre domicile 3960 / 1950 / 1920 / 1870 / autre (lequel ?) :

Venez-vous au TLH pour la première fois? OUI NON

Combien de fois par saison venez-vous au TLH ? 1x / 2x / 3x / 4x et plus

Par quel moyen avez-vous connu le TLH ? campagne d'affichage /
bouche à oreille / TupperHalles / programme / presse / site / newsletter

Comment vous êtes-vous déplacé pour venir au TLH ?

bus / train / taxi / voiture / moto / vélo / pied / autre (lequel ?) :

Fréquentez-vous régulièrement d'autres espaces culturels ? OUI NON

si oui (lesquels ?) :

Photo: Questionnaire verso
(Van Campenhout & Quivy, 2011)

Les entretiens individuels

L'entretien de 30 minutes environ, semi-directif, débutait tout d'abord par une clarification du cadre, un rappel de l'objectif de cette recherche et les engagements de confidentialité concernant les personnes interviewées. Chaque personne a accepté que je l'enregistre afin de retranscrire ses dires au plus juste.

Pour harmoniser et écouter la lecture de passages, j'ai fait le choix de reprendre les plus grosses fautes de langage dues à une discussion parlée. J'ai éliminé quelques interjections ou certaines répétitions lorsqu'elles ne s'avéraient pas pertinentes ou n'éclairaient pas les propos et regroupé les dires de chacun-e en fonction des sujets. Les témoignages sont saisis *en italique*. Les parties rognées sont représentées par les points de suspension mis entre deux crochets : [...]

Les dimensions explorées lors des entretiens

Les premières questions de ces entretiens étaient semblables à celles du questionnaire. J'ai cherché à découvrir ce qui incitait ces personnes à venir passer du temps dans ce lieu, comment elles l'avaient découvert, si elles y allaient avec des personnes en particulier etc. En cela ces entretiens s'apparentent à un récit de vie.

Ensuite, j'ai demandé ce que les personnes retenaient des représentations qu'elles avaient vues et ce qu'elles avaient ressenti. Inspirée par les questions d'Heinich, j'ai tenté de savoir : « qu'est-ce qui est vu ? », « comment cela est-il vu ? » ou « qu'est-ce que cela vaut pour celui qui voit ? » (Heinich, 2004 :54).

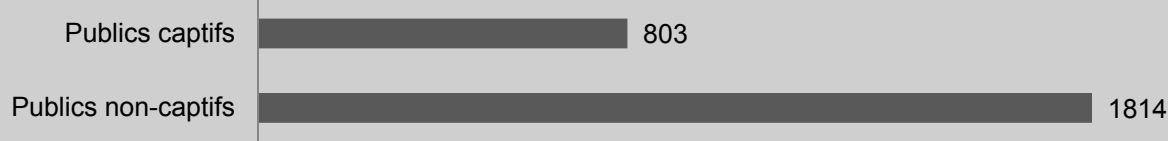
Les échantillons

... pour le questionnaire

Les questionnaires ont été distribués aux publics non-captifs⁴⁷ passant à la billetterie lors des 26 représentations. Mon échantillon n'inclut donc que le 69% des personnes présentes puisque plusieurs scolaires permettaient à des jeunes de venir voir les spectacles.

⁴⁷ Le public non-captif comprend toutes les personnes qui viennent au théâtre sans stimulation extérieur – sauf invitation d'un-e parent-e ou d'un-e ami-e –. Il se différencie du public captif qui est constitué de personnes venues au théâtre dans le cadre d'une sortie qui leur est imposée – scolaire généralement –.

Publics captifs et non captifs des spectacles étudiés



... pour les entretiens individuels

J'avais choisi de m'adresser à deux hommes et deux femmes ayant participé au projet « superspectateur·trice-s »⁴⁸, deux personnes « invitantes » et deux « invitées ». Suite à un désistement, ce choix a dû être sensiblement modifié. La quatrième personne interviewée, au lieu d'être l'invitée de la superspectatrice, fait partie des bénévoles servant au bar du TLH.

Nous aurons donc le témoignage d'un superspectateur et de son invité ainsi que celui d'une superspectatrice et d'une bénévole. Je conserverai l'appellation de ces personnes pour les définir lorsque je les citerai. L'invité du superspectateur restera « l'invité du superspectateur » bien qu'il s'exprime parfois sur des spectacles qu'il est allé voir seul suite à cette première invitation.

Comme nous le verrons plus tard, la moyenne d'âge de ces 4 personnes est très proche de celle obtenue par les statistiques faites au TLH – c'est-à-dire 44 ans –. Le plus jeune a 31 ans et suit actuellement des études artistiques dans une HES-SO. Tous·tes ont une formation d'études supérieures car les trois autres travaillent ou ont travaillé dans le domaine de l'éducation. Cet échantillonnage, sélectionné en fonction des disponibilités et des réponses positives à ma demande d'entretien, n'a pas la prétention de représenter exhaustivement les publics du TLH.

Les biais de ces deux méthodes

... pour le questionnaire

Une analyse quantitative a l'avantage d'évaluer globalement les publics et permet les corrélations avec d'autres statistiques. Cependant, cette méthode a aussi de nombreuses limites. Tout d'abord, l'« administration directe » est peu fiable car les questions sont mal interprétées la plupart du temps (Van Campenhoudt & Quivy, 2011) rappelle que le dispositif à mettre en place est relativement conséquent et le nombre de réponses n'est pas assuré. J'ai en effet été présente la plupart du temps pour distribuer moi-même le questionnaire. Lors de mes absences, j'avais aussi prévu une distribution à la billetterie, mais malgré cela le taux de participation ces soirs-là a été remarquablement plus bas, voir parfois inexistant. Il était nécessaire que je sollicite directement les publics, que je leur explique ma démarche afin qu'ils collaborent à l'étude. L'échantillon dépend donc bien de la bonne volonté des répondants et les réponses ne sont pas toutes fiables. La formulation des questions posées doit être aussi claire et univoque que possible (Van Campenhoudt & Quivy, 2011). Malgré l'attention que j'ai portée à cet aspect, j'ai parfois rencontré des difficultés d'interprétation lors du dépouillement.

767 des questionnaires m'ont été retournés soit le 42%. Il faut considérer, parmi le 58% d'abstention restant, que les habitué·e-s du TLH n'ont rendu qu'un exemplaire de ce questionnaire alors qu'il leur avait été distribué à chacun de leur passage. Cette première observation influencera l'ensemble des chiffres de cette étude et doit être gardée en tête afin de relativiser certains paramètres observables. Il n'y a donc pas de représentativité absolue.

Le biais majeur de l'échantillonnage choisi pour cette étude – public non-captif –s'attache à la moyenne d'âge des publics s'étant rendus au TLH. En plus de cet aspect, le taux de participation au questionnaire a été nul lors du seul spectacle « jeune public ». Il s'est justement joué l'une des rares fois où je n'étais pas présente pour la distribution des questionnaires.

48 Cf. annexe A.2.

... pour les entretiens individuels

Contrairement à l'analyse quantitative, les interviews génèrent des résultats beaucoup plus subjectifs. La multiplicité de réceptions permet de recenser des témoignages spécifiques à chaque fois :

« correctement mis en valeur, ces processus permettent au chercheur de retirer de ses entretiens des informations et des éléments de réflexion très riches et nuancés » (Van Campenhoudt & Quivy, 2011 : 170).

Cependant, cette méthode n'est pas exempte de certains biais. L'interviewé-e exprime des propos qui ne sont pas forcément spontanés et la personne chercheuse ne sera pas non plus totalement neutre. Il faudra donc tenir compte de ces paramètres dans l'analyse des informations récoltées (Van Campenhoudt & Quivy, 2011).

Au TLH, j'ai pu encore déceler un biais supplémentaire : chaque personne s'est entretenue avec moi en dehors du TLH, pas forcément juste après les représentations. Elle ne gardait donc logiquement pas tout en tête, certains souvenirs et sensations étaient encore très présents, d'autres beaucoup moins.

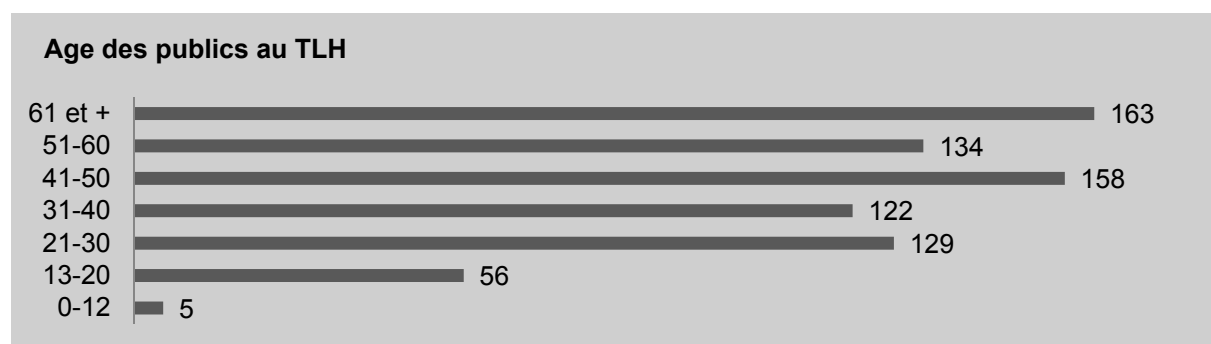
8. Morphologie des publics au TLH

La morphologie des publics du TLH s'appuie sur les résultats de la recherche quantitative et est étayée parfois d'extraits de témoignages. Voici les résultats qui permettent de répondre aux deux premières hypothèses. La première étant que les profils des publics ressemblent à ceux d'autres publics étudiés, l'autre que le TLH favorise la venue de nouveaux publics.

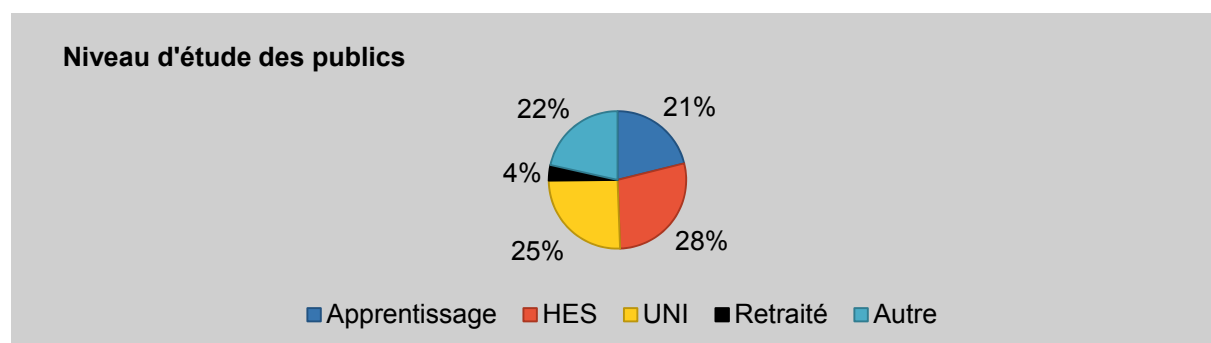
8.1 Les profils des publics au TLH

Genre, âge, niveau d'étude des publics

Les personnes ayant participé à cette enquête ne font partie que des publics non captifs. 61% de femmes et 39% d'hommes les représentent et fréquentent le TLH. Ils et elles ont une moyenne d'âge de 44 ans.

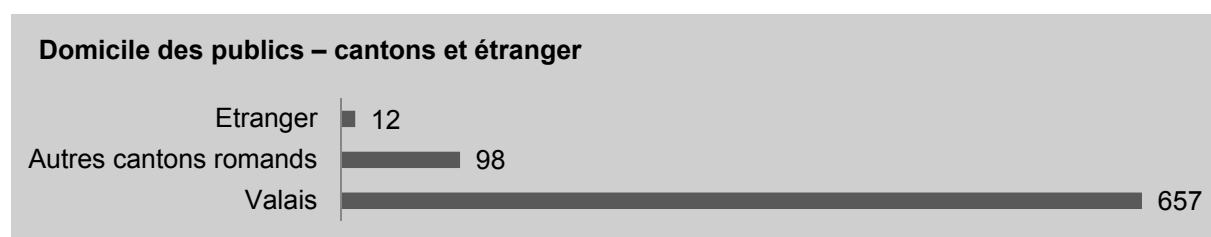


Concernant leurs niveaux d'études, 53 % des personnes sont au bénéfice d'une formation tertiaire et 21 % d'une formation secondaire. 26% ont déclaré faire partie d'une autre catégorie, retraité etc.

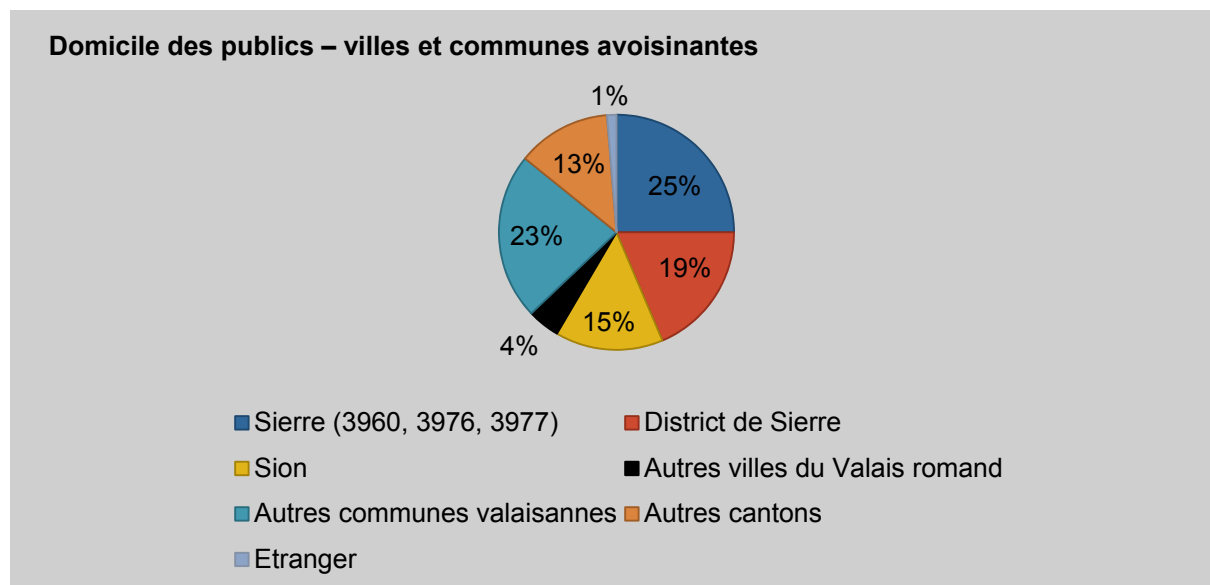


Lieu de vie, moyen de locomotion utilisé

86% des publics du TLH vivent sur le territoire valaisan. Les publics interrogés semblent relativement mobiles puisqu'ils ne sont que 34% à vivre dans un périmètre de 30 km.



En prenant l'intégralité des résultats statistiques obtenus, on peut observer que parmi les publics, 44% de valaisans vivent en ville et 42% dans d'autres communes. La population de Sierre est aussi la plus représentée – 25% –.



L'aspect pratique et plus spécifiquement géographique semble être en effet un élément important et parfois même décisif pour la fréquentation d'un lieu. On le remarque d'ailleurs dans les témoignages. Les personnes interviewées, toutes domiciliées en Valais, déclarent que leur fréquentation d'une infrastructure culturelle résulte de sa proximité avec leur lieu de vie :

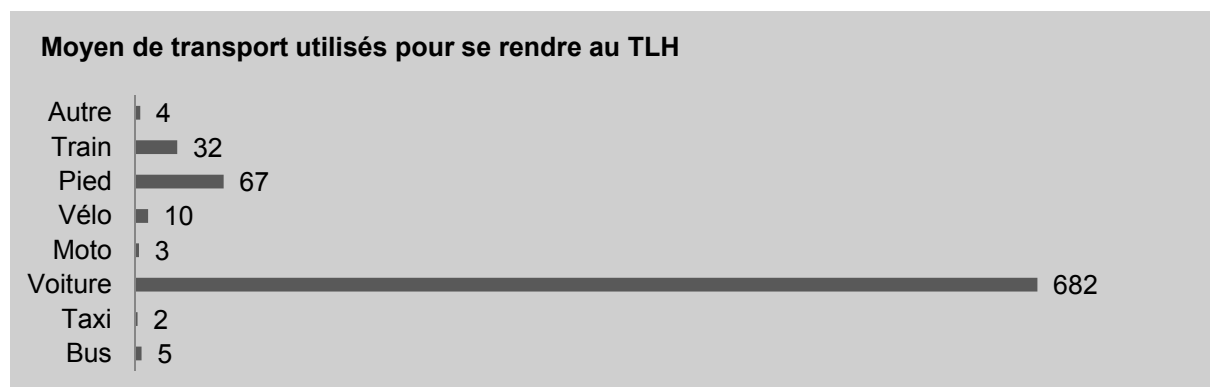
« je l'ai connu parce que je vis ici, donc j'ai su qu'il y avait ce théâtre. »

« C'est une activité qui a lieu à Sierre, donc ça m'intéresse d'y aller, pour voir ce qui se passe... »

« ...C'est proche de chez moi, j'habite tout proche. »

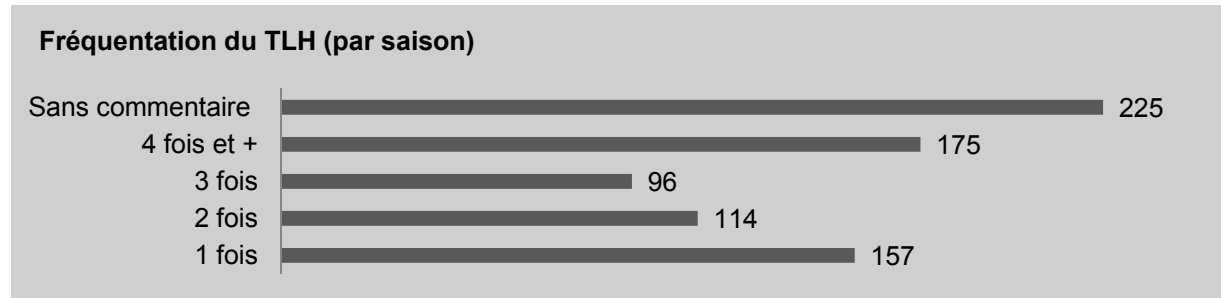
« C'est près d'ici, enfin près de chez moi. C'est plus qu'accessible ! Donc c'est ce qui fait que je vais plus régulièrement là qu'ailleurs. »

Concernant les moyens de transport utilisés, 85% des personnes sont venues au TLH en voiture : 67 personnes se sont déplacées à pieds depuis leur domicile ou depuis la gare de Sierre, alors que l'utilisation du vélo, du bus ou autre – 1% chacun – reste un phénomène extrêmement rare lors de ce genre de sortie.



Taux de fréquentation saisonnière

33% des publics ayant participé à cette étude ont déclaré venir au TLH pour la première fois.



Au TLH, 48% constituent des publics occasionnels⁴⁹, c'est-à-dire venus entre 1-3 fois et 23% viennent entre 4 fois et +. Les plus habitués du TLH n'ont, pour la plupart, rempli le questionnaire qu'une seule fois, ce qui engendre une augmentation des publics occasionnels.

Les pratiques culturelles fluctuent et changent d'une année à l'autre. La superspectatrice explique en effet qu'en tant que mère de deux enfants, elle prend en ce moment, avec son mari, le parti d'alterner leurs sorties. Ils sortent moins fréquemment :

« j'y vais quand je peux [...] j'ai pas beaucoup pu aller cette année. C'était l'année passée qu'on avait pu aller plusieurs fois. [...] On va une fois l'un, une fois l'autre... »

De son côté, le superspectateur sous-entend que son taux de fréquentation du TLH cette année ne correspond pas non plus à tous les moments de sa vie. Il déclare que pour de nombreuses raisons, notamment parce qu'il a lui-même la passion de jouer dans une compagnie en tant qu'amateur, il ne s'est rendu au TLH qu'une fois cette année. Il précise au nom de son invité que celui-ci est par contre venu plus souvent :

« depuis maintenant 15 ans, j'aime aller régulièrement au théâtre. [...] J'ai eu [...] beaucoup d'activités théâtrales [...] j'ai pas eu beaucoup de temps pour aller souvent au TLH [...] lui [...] il est revenu souvent ! [...] Régulièrement ! »

Autres espaces culturels fréquentés

On constate que 81% des publics ne vont pas uniquement au TLH. Plus d'une centaine de lieux ont été cités. Le terme d'espaces culturels a été interprété différemment en fonction de chacun-e : des maisons de quartier, des caves à vins, des bibliothèques ou des bistrotts, des théâtres (comique, contemporain, classique etc.), des salles de concerts (jazz, classique, rock, électro etc.), des cinémas, des musées ou des espaces d'expositions, des plus connus aux plus confidentiels. La plupart était des espaces culturels valaisans mais bien d'autres se situaient en dehors du canton et également à l'étranger.

La superspectatrice déclare son intérêt pour ce qui se joue plus que pour le lieu même :

« c'était à l'Hacienda. [...] Sinon je vais aux Halles, je vais à la Sacoche... dans pleins d'endroits... à Sion aussi. [...] Ça dépend plutôt des spectacles qui se donnent [...] donc je suis plutôt [...] ce qu'il y a dans ces lieux. »

⁴⁹ L'appellation se réfère aux critères définis dans l'étude de l'OFS.

Pour la bénévoles, on remarque qu'il est moins évident de se déplacer « ailleurs » mais elle le fait tout de même occasionnellement :

« ... à Sion, au Petit Théâtre, autrement au Crochetan... mais c'est loin quoi. Là, j'y vais plus rarement. »

Le superspectateur témoigne son intérêt à aller dans divers lieux, au gré de ses envies et de ses déplacements. Il dit aussi aimer voir du théâtre dans d'autres salles de la région :

« ... j'aime aller régulièrement au théâtre un peu partout en Valais romand et sur Lausanne ou ailleurs quand j'y suis, évidemment... Paris [...] j'aime bien aller au Petit Théâtre [...] c'est [...] du théâtre plus intimiste, j'ai pas mal d'amis qui font du théâtre en professionnel [...] je vais les voir [...] plutôt au Petit Théâtre qu'au théâtre de Valère. »

L'invité du superspectateur ne se limite pas non plus au lieu qui lui a permis de prendre goût au théâtre. Il dit aimer aller dans d'autres espaces culturels :

« ... je vais souvent à la Ferme Asile. Ou dans des petites galeries locales. [...] Et le théâtre de Vidy depuis peu. [...] Ouais, j'étais à Vidy il y a pas longtemps ! C'était HYPER bien. Et là je vais y aller encore plus souvent parce qu'ils ont une programmation aussi folle ! »

8.2 Les préférences culturelles, un processus multifactoriel

La fidélité au lieu

Le TLH applique les principes de démocratisation culturelle. Dans ce sens, sa démarche est comparable à celle du TNP. Le TLH propose lui aussi des prix abordables, l'heure des représentations n'est pas trop tardive, il est possible de manger sur place etc. Néanmoins, nos témoins semblent rester fidèles à un espace culturel malgré les transformations et réorientations qui traversent le lieu. Ainsi, le superspectateur dit avoir pris goût au théâtre en jouant lui-même et raconte son rapport au TLH :

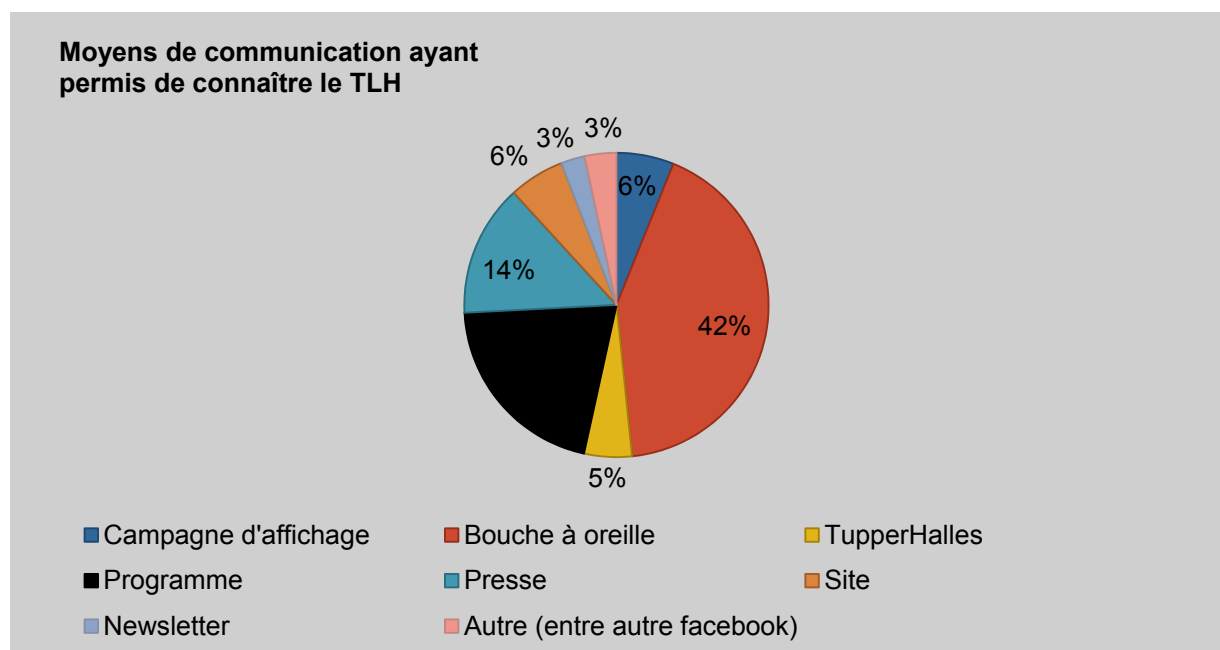
« j'y suis venu sur le tard, plutôt vers 30 ans, quand j'ai commencé à en jouer pour dépanner quelqu'un dans une troupe [...] Et puis le virus m'a pris. [...] Je n'ai plus jamais décroché. [...] Moi au départ c'est parce que j'avais envie qu'il y ait un lieu de théâtre professionnel à Sierre. [...] On m'avait demandé si je ne pouvais pas faire le lien entre le tissu de la population sierroise que je connais très bien et puis les nouveaux directeurs qu'ils avaient engagés et j'ai dit oui, avec plaisir, parce que ça me tenait à cœur, que ces Halles ne soient pas là... que ce soit juste une charge pour la commune, à l'entretien et qu'il ne s'y passe rien. Parce que je connais [...] le potentiel du lieu est énorme ! [...] Je cautionne tout à fait la démarche d'Alex et Denis [...] Tout ce qu'ils ont fait avec ce TLH, [...] c'est assez magique. [...] Ils ont vraiment redynamisé ce lieu qui méritait de l'être [...] je sais pour avoir fait partie du comité de l'Atout pendant six ans auparavant, avant que ça éclate. »

Une des femmes a aussi débuté dans l'ancienne structure des Halles et poursuit son bénévolat au bar du TLH :

« j'ai connu l'ancien directeur, l'ancienne équipe tout ça [...] je lui avais proposé de venir travailler en tant que bénévole [...] après j'ai pas quitté le bateau disons ! (rires) Il y a eu beaucoup de changements... Ils sont partis [...] mais moi je continue, j'ai du temps [...] Je rencontre du monde comme ça. »

Espace de sociabilité

L'étude quantitative du TLH a permis de connaître quels moyens de communication avaient le plus d'impacts sur les publics. Ces derniers pouvaient cocher à volonté chacune des propositions et le bouche à oreille est incontestablement le moyen le plus influent : 42% des personnes interrogées viennent au TLH grâce à cela.



La superspectatrice raconte en effet que ce sont ses proches qui l'influencent à venir au TLH. Elle aime croiser les gens et échanger au sujet de ce qu'elle a vu. Pour la bénévole, le TLH lui permet de maintenir ses relations sociales et favorise les rencontres improvisées. Le superspectateur et son invité partagent aussi cet avis :

« je l'ai connu par des amis [...] mon mari y va aussi. On a un cercle d'amis qui y va [...] c'est ce qui me donne envie d'y aller [...] comme je suis superspectatrice, je m'arrange pour trouver quelqu'un et des fois je trouve pas donc je vais seule. [...] Oui, c'est sympa, comme ça on peut aussi discuter de ce qu'on a pensé du spectacle. »

« Je suis un peu à l'affût de ce qui se passe pour rencontrer du monde [...] c'est important pour avoir une vie sociale ! [...] Je connais beaucoup de monde, j'ai toujours habité Sierre [...] J'y vais seule... et quelques fois, suivant qui je rencontre, je m'assois avec les gens que je connais. »

« Après, en général je reste [...] même si je viens seul je reste. Parce que quoi qu'il arrive on connaît quelqu'un. On trouve tout le temps des gens qu'on connaît ! [...] C'est aussi un lieu de rencontre ! Donc c'est pas un mal de venir seul, ça peut même être... une chance ! »

« J'y vais pas spécialement avec des gens, je rencontre des gens quand j'y vais, j'y vais seul et puis je suis sûr de connaître à peu près la moitié de la salle. [...] C'est plus facile d'y aller parce que oui, il y a beaucoup de gens que je connais bien qui y vont, et c'est l'occasion de se rencontrer et puis de boire un bon coup de vin avant et après ! C'est aussi un lieu. »

Le programme, la programmation

Après le bouche à oreille, 21% des publics déclarent être venus au THL en découvrant le programme. Il est difficile de déterminer si chacun-e donne le même sens à ce terme. Est-ce la découverte de l'objet « programme » qui leur a donné envie de venir ou l'un des événements de la programmation qui leur a permis de découvrir le lieu ?

Pour les personnes interviewées, les spectacles proposés font évidemment partie de leurs motivations à se rendre au TLH. Cependant, on entrevoit que chacun-e n'est pas réceptif-ve à la programmation pour les mêmes raisons ni avec la même ferveur. Le superspectateur et son invité, ainsi que la bénévole et la superspectatrice partagent leurs avis :

« ... la programmation est excellente. A partir du moment où on aime cette programmation. [...], j'avoue que j'y vais de moins en moins [...] parce que la programmation est résolument contemporaine [...] J'aimais mieux la programmation d'alors, c'était des choses qui étaient plus accessibles [...] il me semble que c'était plus... moins contemporain, moins prise de tête [...] Mais y'a des choses [...] je prends le risque d'aller voir et puis souvent je me dis « ouais, j'ai pas trop aimé » mais ça me laisse pas indifférent et ça me dérange pas, et puis y'a d'autres que je sais que je vais aimer. »

« J'explique ça par le plaisir que j'ai de voir la programmation ! [...] Tous les spectacles étaient brillants. [...] C'est bien qu'il y ait eu tous les trucs ; du classique, du contemporain, du performatif et de la danse ! [...] Y'en a un qui m'a marqué plus que les autres, [...] « All Apologies Hamlet ». C'est celui qui m'a [...] véritablement bouleversé. Mais sinon, tous les spectacles ont été [...] d'une certaine façon stupéfiants pour moi. Parce que c'est la première fois que je suis une saison »

« Découvrir un petit peu, voir [...] ce qui se passe avec le théâtre contemporain [...] je me laisse surprendre. [...] Je donne un petit coup de main avant, après et puis voilà ! [...] Il y a des spectacles qui me plaisent, d'autres moins mais au moins [...] j'y vais ! Parce que [...] il y a des spectacles [...] si j'avais dû payer [...] je me serais dit, « ben mince ! » et puis franchement je me serais pas déplacée pour voir ça, [...] d'autres au contraire... »

« J'aime le théâtre donc voilà [...] si j'entends dire que c'est bien, ça me donne aussi envie d'y aller [...] je suis superspectatrice, donc j'ai rien à perdre – ça veut dire que je ne paye pas –. J'y vais dès qu'il y a quelque chose et quand je peux [...] je tente on va dire. »

Les dispositifs de médiations et d'animations

Nous n'avons pas évalué de manière systématique le dispositif de médiation et d'animation du TLH auprès des publics. Pourtant, les personnes interviewées évoquent le rôle de celui-ci dans leur motivation à fréquenter le lieu.

Le superspectateur, bien que parfois réticent à la programmation, aime aller au TLH aussi pour d'autres événements comme les soirées Tanz Love Hédonisme⁵⁰ :

« ... j'aime bien y aller par exemple le jeudi soir, ces derniers temps j'ai plus beaucoup de temps, mais le jeudi soir, y'a les soirées organisées par l'ECAV et c'est cool d'y aller parce que y'a plein de gens qu'on connaît. »

De son côté, la superspectatrice évoque sa présence à un apéro-conférence⁵¹ relié au spectacle « On a promis de ne pas vous toucher »⁵².

« ... je suis venue avant pour la discussion aussi, [...] ça j'ai apprécié, moi j'ai bien aimé le débat [...] mais j'ai pas vu le rapport avec le spectacle après [...] C'était intéressant, j'ai appris plein de choses. [...] C'était par rapport aux femmes [...] la liberté sexuelle [...] par rapport au fait aussi qu'en classe on... ou dans l'enfance, on différencie déjà dès le plus jeune âge, si c'est un garçon ou une fille [...] ce genre de choses [...] j'ai bien apprécié, ça m'a servi pour mon boulot, ça m'a servi par rapport à l'éducation. »

Le superspectateur semble aussi convaincu de l'efficacité de l'acte de médiation « superspectateur-trice » pour élargir l'accès au théâtre :

« les gens qui sont jamais venus au TLH, c'est souvent des gens qui sont jamais allés au Théâtre et du coup ils connaissent rien, ils se sentent un petit peu... déjà que... pour aller au Théâtre c'est pas facile alors si on a jamais été et puis qu'en plus on est confronté directement au metteur en scène et puis on doit poser des questions : « Oh mon dieu ! ». »

L'invité du superspectateur lorsqu'il évoque sa propre expérience admet que cette même médiation l'a aidé à venir car « Jamais ! » il n'y était allé auparavant :

50 Cf. annexe A.2.

51 Médiation qui proposait une intervention sur la question de l'identité sexuelle et du rapport à l'érotisme. Florence Zufferey, déléguée de la jeunesse à la ville de Sierre, les protagonistes de la pièce ainsi qu'un des directeurs du TLH étaient présents à cette occasion.

52 Ce spectacle et les réactions qu'il a provoqué sont décrites plus tard.

« j'ai attendu [...] je crois deux ans avant d'y aller. [...] C'est grâce à quelqu'un que j'y ai été la première fois. Mais sinon je l'ai connu aussi parce qu'on en parle à Sierre, tout simplement. »

Il concède pourtant :

« ...ah si, des petits théâtres de village, peut-être, quand j'étais petit. J'allais dans des théâtres de village, voir des vaudevilles ! (rires) Là, c'est de la grosse déconnade aussi. C'est rigolo mais c'est pas... c'est pas très intéressant. »

Pour lui, les pièces de théâtre vues auparavant ne comptent pas. Il dit n'avoir encore jamais vu « des VRAIS trucs comme ça, d'aussi bonne qualité ». Le premier spectacle auquel il assistait au TLH était de la danse contemporaine :

« ... le gros truc que j'ai eu en ressortant de ça c'est que je me suis dit : « Ah mais oui ! C'est possible ! Moi aussi je peux le faire ! ». Je me suis dit : « Ok, moi aussi je peux le faire, c'est accessible ! » (rires) J'avais toujours vu en film ou en photo ou sur internet... des trucs incroyables... Et là, d'être devant, en face, de les entendre respirer par moment [...] ça devient plus humain, plus accessible... ce n'est plus du fantasme ! »

L'invité du superspectateur a pu s'identifier et prendre du plaisir. Ces sentiments positifs ont remplacé celui de la peur qui l'inhibait et l'empêchait d'y aller : « Maintenant j'ai moins peur... ». Cette émotion semble pourtant ne pas être que négative à ses yeux. Le théâtre continue de l'impressionner mais cette expérience lui a permis d'oser se rendre au TLH et l'a stimulé à découvrir d'autres lieux :

« ...ça m'intimide ces grands espaces. [...] Parce que c'est grand, parce que ça transpire l'effort, parce que c'est la magie du spectacle c'est... je sais pas, tous ces gens qui y travaillent [...] j'admire ça plus que tout. Donc ça m'intimide. Quand j'étais à Vidy j'ai croisé tous les... le chorégraphe, j'étais à 50cm d'eux, j'ai pas osé le... lui dire bonjour ou quoi que ce soit (rires) j'étais hyper intimidé ! »

Cette crainte l'émeut et l'ébranle mais semble néanmoins lui procurer du plaisir. Il dit être « très content de l'avoir ! ». D'avoir quoi ?

« D'être intimidé, c'est une très bonne chose, c'est un très bon sentiment je trouve. Et puis c'est parce que j'admire ça, [...] y'a toute une magie au théâtre. Je sais pas c'est, c'est un univers quoi ! C'est un peu fou, y'a des belles femmes ! [...] Y'a des trucs qu'on voit nulle part ! (rires) Non mais tout est possible sur une scène. Quand tu montes sur une scène, tu te dis que tout est possible, que tu peux réaliser tout ce que tu veux. Donc [...], ça fait très peur, de voir que si tu veux, tu peux. T'as plus d'excuses, de trucs, de prétextes pour t'empêcher, pour réaliser ta vie. Le théâtre c'est ça ! Enfin... le théâtre, l'espace des arts vivants ! ça peut-être théâtre, danse... tout confondu quoi !... »

8.3 Analyse des profils des publics au TLH

Il a été postulé que les profils des publics au TLH ressemblent à ceux d'autres publics étudiés. Il s'agit dès lors de comparer les résultats de notre étude avec les statistiques de l'OFS, et celles d'études concernant d'autres territoires que la Suisse.

Des femmes surreprésentées

L'étude de l'OFS fait le constat qu'en Suisse, 43.5% de femmes et 39.9% d'hommes ont fréquenté un théâtre dans les 12 derniers mois et la base statistique des études de Djakouane démontre que ce sont 70% de femmes qui vont au théâtre. Au TLH, on peut aussi estimer que les femmes y viennent plus souvent que les hommes puisqu'elles représentent le 61% des publics ayant répondu au questionnaire.

Les quadragénaires, premiers amateurs de théâtre

L'âge des publics est par contre beaucoup plus difficile à comparer avec l'étude de l'OFS car les tranches d'âges ne coïncident pas entre elles : l'OFS fait débuter son étude dès 15 ans alors que celle du TLH inclut déjà la tranche d'âge 0-12 ans. De l'autre côté, l'étude du TLH s'arrête à 60 ans et + alors que l'OFS distingue encore les 75 ans et +.

Il est cependant possible de constater que les tranches d'âge surreprésentées en Suisse et au TLH correspondent plutôt à celles des quaranténaires et plus. La moyenne d'âge du public du TLH (44 ans) est très proche de celle de Djakouane à Cavaillon qui est de 45 ans.

Le capital culturel, une variable toujours majeure des comportements culturels

Concernant le niveau de formation des publics étudiés par l'OFS, nous constatons une surreprésentation de personnes possédant une formation de niveau tertiaire (56.6%). Rappelons que cette étude concerne l'ensemble de l'offre sur le territoire suisse alors que le TLH reste un espace de création contemporaine. Au TLH, l'écart est relativement moins fort : les publics ayant fait des études tertiaires s'élèvent à 53%.

Si l'on compare tout de même ces chiffres à ceux de Djakouane, nous remarquons que les publics du TLH sont plus équilibrés au niveau de leur formation. Sur son terrain de recherche, ce n'est pas 53% mais 75% des publics qui ont une formation supérieure.

Ancrage et mobilité des publics... de la ville à la périphérie

L'étude de Djakouane mentionne que les lieux de vie des publics se situent, dans 50% des cas, dans un périmètre de 30 km de l'espace culturel étudié. Au TLH, seuls 34% vivent dans un périmètre de 30 km. Les chiffres sont par contre presque similaires lorsqu'il s'agit de la fréquentation des citadins-ines de l'agglomération de Sierre. 25% des publics vivent dans les alentours du TLH et Djakouane invoquait 28% de la population de la ville de Cavaillon.

Nous avons pu observer que parmi les publics, 44% de valaisans vivent en ville et 42% dans d'autres communes. Cette observation coïncide avec la statistique de l'OFS. En Suisse, il n'y a pas de grandes différences entre les citadin-e-s et les personnes vivant à la campagne. La présente étude n'a pas été suffisamment approfondie⁵³ pour pouvoir se prononcer concernant les personnes assidues⁵⁴ mais comme nous venons de le dire, 25% des publics vivent dans les alentours du TLH.

⁵³ Elle ne croise pas les données entre elles.

⁵⁴ Qui étaient surreprésentées en ville dans leur étude.

En écartant les publics non valaisans de la statistique⁵⁵, 44% des publics vivent effectivement dans un périmètre de 30km⁵⁶. Les publics habitués du TLH, n'ayant rendu ce questionnaire qu'une seule fois, vivent certainement plus dans cette circonférence.

Les 85% des publics viennent au TLH en voiture. Cela s'explique tout d'abord par le fait que le TLH est une ancienne halle industrielle à la périphérie de la ville. Il n'existe pas non plus des moyens de transports publics qui arrivent directement devant les portes du théâtre. Le lieu de vie des gens, s'il se trouve à l'extérieur de la ville, est aussi souvent moins desservi le soir par les transports en communs.

De l'exclusivité à l'éclectisme, les publics pluriels du TLH

Considérant toute la fragilité des données recueillies dues au fort taux d'abstention, je comparerai tout de même l'intensité de fréquentation des publics du TLH aux données de l'OFS. Ces dernières catégorisent différemment les taux de fréquentation et englobent l'ensemble des théâtres et non un espace spécifique.

L'OFS a observé que parmi les 41.8% des personnes allant au théâtre, 29.9% y vont occasionnellement (entre 1-3 fois), 7.8% y vont fréquemment (entre 4-6 fois) et 4.1% assidûment (7 fois et +). Comme le questionnaire proposé au TLH s'arrête à 4 fois et +, j'associe les deux derniers résultats de l'OFS. 11.9% de suisses⁵⁷ vont plus de 4 fois par an au théâtre et ces personnes sont représentées à 23% au TLH.

Si nous comparons cette fois-ci le TLH à Cavaillon, considérons la terminologie de cette étude. Les « exclusifs » vont voir une seule sorte de spectacle lors d'une saison et représentent le 11% de l'échantillon de Djakouane. Au TLH, ces personnes sont plus nombreuses car elles représentent 20% des publics. Les « éclectiques modérés » sont représentés de façon plus équilibrée de parts et d'autres. Ceux et celles qui vont voir au moins deux sortes de spectacle (entre 1-2 fois) sont 38% à Cavaillon et 35%⁵⁸ au TLH.

Quant aux « éclectiques », ils fréquentent assidûment plusieurs sortes de spectacles et représentent 47% des publics dans l'étude de Djakouane. Seuls 36% des gens affirment venir 3 fois et +⁵⁹ et sont donc moins nombreux au TLH.

Tous ces chiffres s'équilibrent très différemment si le fort taux d'abstention est éliminé des calculs – 29% –.

Les « exclusifs » du TLH augmentent – ils passent de 20% à 29% – et accentuent l'écart avec les chiffres de Cavaillon qui en avaient 11%. Les « éclectiques modérés » passent de 35% à 50%, dépassant ainsi les chiffres de l'étude de Djakouane – 38% –. Les « éclectiques » font aussi basculer la tendance en dépassant les résultats de Djakouane – 47% – : alors qu'ils représentaient le 36% des publics au TLH, ils s'élèvent aussitôt à 50%.

Le fort taux d'abstention peut s'expliquer en partie par les témoignages recueillis. A l'image des remarques que Djakouane avait faites dans sa recherche au sujet des carrières de spectateur-trice-s, les pratiques culturelles fluctuent et changent d'une année à l'autre. En effet, l'invité du superspectateur est venu voir quasiment tous les spectacles au TLH après avoir découvert ce lieu en début de saison. Lui-même n'a pas encore établi d'habitudes concernant sa fréquentation saisonnière mais cette dernière laisse penser que sa « carrière de spectateur » ne fait que commencer. Concernant les autres interviewé-e-s, on remarque aussi que leur taux de consommation culturelle diffère d'une saison à l'autre.

Comme Peterson le dit, les publics sont généralement « omnivores éclectiques et inclusifs ». Les centaines d'espaces culturels cités en sont la preuve ; ils mêlent en effet autant des lieux offrant une culture « légitime » qu'« illégitime ». Les témoignages permettent de constater que les personnes ont évoqué majoritairement les espaces « légitimés » du Valais, mais cela ne permet pas de tirer des conclusions puisqu'il ne leur a pas été demandé de mentionner tous les lieux où elles-ils sortaient. Tout comme les taux de fréquentation du TLH qui changent, les autres espaces culturels sont fréquentés au gré des occasions et des envies de chacun-e.

55 Donc éliminant le 14% des publics participant à l'étude.

56 10% de plus que lorsqu'on considérait l'échantillonnage initial.

57 Soit 7.8% et 4.1%.

58 Le 20% des « exclusifs » du TLH est additionné à ceux qui viennent 2 fois.

59 Le 13% des publics du TLH qui viennent 3 fois est additionné au 23% qui se rendent au TLH 4 fois et +.

8.4 Analyse des préférences culturelles

L'hypothèse que le TLH favorise la venue de nouveaux publics doit désormais être vérifiée.

Inscrit dans un large processus historique, le projet politique de ce théâtre s'apparente au projet de conversion car il a une approche légitimée par les politiques culturelles en vigueur. Cependant, compte tenu de la direction et des projets qu'elle soutient et défend, on peut aussi percevoir une forme de « projet de renouvellement », sans prétention révolutionnaire mais qui a pour objectif de proposer une offre « nouvelle » ou différente pour compléter celles existantes dans la région. Cette réflexion apparaît pertinente dans le sens où l'institution, en tant qu'espace de création, favorise les interactions sociales lors de la production de créations. À certains moments, les intermédiaires – médiateur·trice·s – ne servent qu'à organiser le moment d'échange entre artistes et publics ou ne sont carrément pas présents. Le processus de création des artistes participant à ce type de démarche s'inspire de cet échange. Il se concrétise dans l'œuvre finale⁶⁰.

L'influence des relations sociales

Il était postulé que les publics qui se rendent au TLH sont influencés socialement à fréquenter cet espace. Cet élément central se confirme en effet autant par les témoignages que par les statistiques. Même si l'on se rend seul dans cet espace public, il y a toujours la possibilité de rencontrer des pairs. Le bouche à oreille démontre la forte influence des proches. La socialisation culturelle d'une personne dépend donc bien de son environnement. Cependant, comme le disait Djakouane, toutes les relations sociales n'auront pas forcément une fonction prescriptive et ne permettront pas toujours une acquisition culturelle définitive. Seule l'accumulation de divers paramètres – temporels et institutionnels –, en plus de la dimension sociale, permettent de construire les habitudes d'une personne.

Ce que permettent les médiations culturelles

Une autre postulation avait été de dire que certains-es personnes au TLH venaient grâce aux médiations proposées. A ce sujet-là, l'étude ne peut prétendre amener de quoi tirer une conclusion générale. Elle se vérifie toutefois avec un point de vue « micro ».

Deux des témoignages démontrent que le « goût d'aller au théâtre » dépend moins des éléments d'encouragement mis en place au TLH que d'une véritable relation au lieu qui se construit dans la durée.

On observe par contre qu'en participant à la médiation « superspectateur·trice », certains bénéficiaires collatéraux sont motivants. La superspectatrice⁶¹ laisse entendre que la gratuité de son entrée⁶² est un facteur la motivant à découvrir des spectacles qu'elle n'irait pas voir par ailleurs. L'invité du superspectateur n'émet de son côté aucune retenue concernant la programmation. Ce dernier est un exemple idéal pour promouvoir le concept de médiation « superspectateur·trice » car, depuis sa participation au projet, il ne « quitte plus les lieux ». Ses valeurs sont en totale adéquation avec celles véhiculées dans la programmation.

L'invité du superspectateur correspond en partie aux nouveaux profils atypiques de personnes allant au théâtre. Ce jeune homme est plus jeune que la moyenne du public et semble provenir d'un milieu social qui n'est peut-être pas populaire mais qui ne l'a pas sensibilisé à la fréquentation d'un théâtre contemporain. Sa présence confirme la mobilité sociale et les « cycles de vie » différents en fonction des générations décrites dans l'étude de Djakouane (Djakouane, 2011).

60 Dans la partie de la programmation analysée, je pense par exemple à la participation des enfants lors de la création du spectacle jeune public *Le grand Pourquoi*. Ceux-ci ont réellement influencé le contenu du spectacle. A l'occasion du spectacle *On a promis de ne pas vous toucher*, le même type de participation des publics était sollicité dans l'instant. Leur point de vue était aussi intégré à la performance.

61 Et la bénévoles mais cela engage un autre type d'investissement que celui d'une participation à un projet de médiation.

62 Offre faisant partie du projet « superspectateur·trice ».

9. Réception des personnes interviewées

La réception, étroitement liée au plaisir et au déplaisir, naît de la sensibilité de chacun-e. Les premiers plaisirs examinés – le partage et l'échange lors des sorties – se prolongent dans ce chapitre.

La question propre au goût de chacun-e face aux spectacles est cependant l'objectif principal de l'analyse qui suit. Elle permet de vérifier l'hypothèse que les goûts des personnes sont éclectiques et spécifiques. D'une part, il est possible d'observer comment chacun-e réussit à s'exprimer face à la forme et au contenu des spectacles puisque l'une des hypothèses est qu'il reste parfois difficile de le faire. D'autre part, il s'agit de voir dans quelle mesure le système de valeur de chacun-e influence sa réception. C'est en observant le sens que donnent les personnes à ce qui est vu que l'on pourra répondre à cet autre aspect de l'hypothèse.

Les réactions des personnes sont majoritairement contextualisées car, comme Heinich le disait, l'interdépendance entre acteur et action est décisive (Heinich, 2004). Cependant des réflexions au sujet d'autres objets sont ajoutées lorsque les interviewé-e-s partagent leurs avis sur des spectacles vus ailleurs qu'au TLH.

Les témoignages sont classés à travers le prisme de la maîtrise ou de la sensibilité à certains codes du genre théâtral contemporain. J'ai sélectionné trois pièces différentes présentées au fil de l'analyse sur une page spécifique. Celles-ci sont composées d'une image, de son synopsis et parfois des extraits d'articles qui aident le lecteur à se faire une idée propre face aux objets étudiés.

L'interprétation du sens donné à ce qui est vu et la « critique esthétique » de la forme du spectacle sont tout d'abord séparées en deux ensembles : « classique » et « contemporain ». Presque tous les témoignages contiennent des jugements subjectifs, donc esthétiques. En ce sens, ils ne correspondent pas au registre esthétique décrit par Heinich (Heinich, 2011). L'appellation de ces deux catégories est un peu réductrice mais c'est un terme qu'il faut considérer comme étant générique. Il est clair que ces deux langages artistiques ne se résument pas qu'aux aspects évoqués dans ce travail.

Le langage artistique « classique »

Ce sont des spectacles abordables revisitant des codes « classiques ». *Seule la mer* est une adaptation théâtrale d'un roman contemporain et s'apparente par moment au vaudeville. Comme le soutient son metteur en scène, cette pièce est plus accessible que d'autres programmées au TLH. *120" présente la Suisse* est un spectacle humoristique très populaire inspiré par l'actualité contemporaine Suisse, mettant en scène des personnages inventés à l'occasion d'une chronique de la radio RTS⁶³.

Le langage artistique « contemporain »

Dans la catégorie « contemporaine », les réactions face au spectacle *On a promis de ne pas vous toucher* seront décrites. Cette performance met à l'épreuve les limites des spectateur-trice-s dans une mise en scène participative et plus expérimentale, généralement perçue comme « confrontante ».

63 <http://www.rts.ch/couleur3/programmes/120-secondes/>, consulté le 8.05.15.

9.1 Réflexions herméneutiques au sujet d'un langage artistique « classique » & critique esthétique

Le superspectateur (A)

Le sens qu'il donne à ce langage artistique

Au TLH, le superspectateur a aimé *Seule la mer*. Il est sensible aux codes utilisés dans ce spectacle. Ce qui lui permet d'y voir un sens c'est :

« ... le traitement, le traitement de la chose... Ça m'a réconcilié un petit peu avec la programmation, parce que tout d'un coup j'ai pu avoir une histoire de A à Z. »

Comme le dirait Naugrette, les attentes spécifiques associées aux codes théâtraux du superspectateur lui ont permis d'anticiper en partie le scénario. (Naugrette, 2002) Grâce à cela, il se sent enthousiaste et « réconcilié » avec la programmation. Pour lui, une situation narrative relativement réaliste lui convient davantage.

Sa critique esthétique

Enthousiaste, le superspectateur fait sa critique du jeu et de la mise en scène de *Seule la mer*, « pertinente » à ses yeux :

« c'était une scénographie qui m'a énormément plu [...] la pertinence de la scénographie, [...] de la mise en scène, la sensibilité de Denis que j'aime bien [...] J'ai trouvé que les acteurs [...] étaient très bons [...] Je mentirais si je te disais que j'ai pas aimé le jeu de l'actrice qui était juste magnifique. Physiquement déjà elle est très belle et puis je trouve que sa présence scénique était [...] vraiment belle. [...] Et puis le père [...] j'ai aussi beaucoup aimé son jeu. [...] Il était juste et prenant. [...] Je crois vraiment que c'est le jeu des acteurs auquel je suis sensible parce que moi-même je fais des mises en scène avec des jeunes à qui j'apprends à peu près tout, tout ce que je sais, et c'est pas grand chose. »

Il oscille régulièrement entre les registres esthétiques et esthésiques permettant de décrire au mieux ses pensées. En restant modeste, il justifie son expertise et explique son intérêt concernant le jeu. Sa pratique active dans le domaine a aiguisé sa sensibilité. Il pose un jugement sur « la pertinence du jeu ». Les comédien-ne-s sont « très bons » : celle-ci est « belle », celui-ci est « juste ». Ces termes n'illustrent pas ses émotions mais plutôt ses compétences critiques. Cette histoire « prenante » le satisfait car il y trouve des valeurs qui lui sont chères.

L'invité du superspectateur (B)

Le sens qu'il donne à ce langage artistique

L'invité du superspectateur, en tant que « nouveau » consommateur et amateur de théâtre, est ambivalent face à ce même spectacle. Pour lui, la pièce est du genre « classique » et ce n'est pas ce qu'il préfère. Il émet des doutes quant à sa définition mais explicite son avis :

« ... ça ressemblait plus à du « Théâtre théâtre » comme je l'entends. Comme je l'imaginai avant de découvrir [...] c'est du théâtre classique, contemporain peut-être, moi j'en sais rien, je m'y connais pas. »

Rappelons que pour lui, les « vaudevilles [...] c'est de la grosse déconnade. C'est rigolo mais [...] pas très intéressant. ». Les codes du vaudeville étant par moment utilisés, c'est probablement cet aspect qui le dérange dans la pièce.

Sa critique esthétique

Le point de vue de l'invité du superspectateur est virulent lorsqu'il s'exprime au sujet des vidéos de **Seule la mer**. Comme le dit Heinich, sa critique esthétique – sous forme de rejet – révèle un profond investissement dans ses valeurs :

« ... j'aime le fait d'avoir inséré de la vidéo dedans, mais je trouve que c'était insupportable que la vidéo ne soit pas d'excellente qualité. [...] Y'avait des montages qui étaient mal [...] y'avait des trucs qui étaient terrifiants ! [...] Les fausses lumières qui s'allument sur les projections, c'est affreux. Je trouve ça vraiment terrible. Et tout le reste absolument parfait : qu'il y ait des petites ratures comme ça je trouve que c'est... dommage. [...] Mais sinon c'était très beau ! Mais c'était moins... c'était moins bien ! »

Il argumente en utilisant des termes incisifs : « insupportable », « terrifiant », « affreux » ou « terrible ». Ce qui est invraisemblable à ses yeux, c'est l'ambivalence entre « petites ratures » et « tout le reste absolument parfait ». Il reste moins critique et relativise lorsqu'il concède ensuite que « sinon c'était très beau ! ».

Seule la mer

mise en scène, Denis Maillefer
adapté d'un roman d'Amos Oz⁶⁴

Ce spectacle a accueilli 623 personnes non-captives lors de toutes les représentations au TLH.



Photo: MONNEY Catherine, 2014,
<http://www.theatre-en-flammes.ch>

« C'est une chanson sur les gens, sur ce qu'ils pensent, et ce qu'ils veulent, et ce qu'ils croient vouloir, dit Amos Oz en citant un autre auteur, Nathan Zach. Albert a perdu sa femme. Son fils Rico est parti au Tibet. La petite amie de Rico, Dita, emménage chez Albert et veut faire un film que veut produire Dombrov qui ne pense qu'à coucher avec elle qui couche avec Guigui... »

Un chassé-croisé de voix et d'histoires que le narrateur tisse en un poème qui se lit / se dit / s'entend comme un roman pour serrer au plus près la quintessence de nos vies, le désir, la mort qui nous cueille. Le tout dans une structure délicate, qui s'apparente au langage musical: le solo, le duo, le trio, le tutti. »

⁶⁴ Le metteur en scène et co-directeur du TLH, Denis Maillefer parle de ce spectacle en ces termes.

« Derrière cette histoire qui peut ressembler à un vaudeville, entre les lignes, il y a des petits gestes, des petites choses...C'est très humaniste sans pour autant que cela soit gnanngnan. Il y a une idée profonde, ce n'est pas une histoire à l'eau de rose. Dans la pièce il y a beaucoup de désir, d'êtres humains qui se loupent, qui doivent se dépatouiller, en manque de fric, ou dans le deuil... » « C'est une pièce tout à fait abordable. Nous avons monté des choses bien plus pointues... » (extrait d'une interview de Jenzen, le Nouvelliste, 2014).

La superspectatrice (C)

Le sens qu'elle donne au langage artistique « classique »

Ambigüe, la superspectatrice mentionne de son côté un spectacle qu'elle a vu ailleurs qu'au TLH et qui utilisait des codes auxquels elle a été sensible :

« y'avait un sens, après j'ai trouvé assez drôle, léger [...] j'ai aimé parce que c'était léger. [...] Je peux pas dire que j'ai aimé parce que c'était léger, [...] j'ai passé un bon moment, ça m'a divertit on va dire [...] mais c'était pas extraordinaire ! »

Elle associe ici le terme « **léger** » à quelque chose de plaisant et de divertissant tout en montrant qu'elle n'est pas dupe : la connotation du qualificatif « léger » lorsqu'on l'attribue à une œuvre est aussi parfois péjorative. Plus tard, lorsqu'elle évoque un spectacle qu'elle n'a pas aimé, elle l'utilise d'ailleurs dans ce sens.

La bénévole (D)

Le sens qu'elle donne au langage artistique « classique »

Malgré ses phrases régulièrement entrecoupées de « **je sais pas moi...** », la bénévole sait qu'elle aime rire. **120'' présente la Suisse**, lui a permis d'avoir ce plaisir. Le langage comique de cette pièce lui permet de rire d'événements ou de personnages stéréotypés dont les caractères sont poussés à leur paroxysme :

« ... c'était une découverte pour moi, déjà l'année dernière. [...] J'avais été enthousiasmée [...] c'est un spectacle où tu vas et puis ça te détend. [...] C'est un moment où tu te poses pas de question [...] tu te laisses porter par le jeu des acteurs. [...] C'est vraiment un moment de détente [...] qui fait du bien et c'est quelque chose [...] que j'apprécie beaucoup. [...] C'est mené d'une façon... c'est tellement comique ! »

Elle donne un sens très positif à ce divertissement qui la détend. Son plaisir est provoqué par cet état de satisfaction liée à la sensation de paisible plénitude qu'évoquent Viala & Mesguich en parlant du plaisir.

120''Présente La Suisse

un spectacle drôle de Vincent Kucholl et Vincent Veillon⁶⁵

Ce spectacle a accueilli 561 personnes non-captives lors de deux représentations au TLH.



Photo : DUSSEZ C., 2013
www.letemps.ch/Page/Uuid/33311150
-b357-11e2-860a-
3ba5e0779b90/120__secondesdes_o
ndes_a_la_scène

« Tout avait commencé à Sierre. Après une tournée mondiale de la Suisse, ils reviennent au TLH. Ils ont rôdé en province, et la capitale pourra donc vérifier qu'un spectacle se bonifie avec le temps, comme le vin. Surchat et Berclaz et tous les autres seront là pour parler pives, paiements directs et chalets. L'air de rien, en passant, en riant, se raconte avec eux un pays dans une radiographie saignante, tendre, inquiétante aussi. La saloperie ordinaire, la petite mesquinerie, le syndrome de la haie de thuyas, l'amour de l'argent et le reste. Ils sont drôles, ils nous ressemblent, ils nous racontent, ils sont un peu nous tous. »

⁶⁵ « D'un côté, il y a le très cool Vincent Veillon, qui, barbe de deux jours et sourire en coin, balance un fait d'actualité à son invité, comme un dresseur lancerait un poisson à son phoque préféré. De l'autre, il y a le très allumé Vincent Kucholl qui multiplie looks, accents et propos délirants pour composer l'invité hallucinant et souvent halluciné (ah les Surchat, Pahud, Jacquet...!) qui réagit au sujet. Au bout, il y a 120 secondes, séquence culte de quatre minutes qui cartonne chaque matin à 7h50 sur Couleur 3 et fait le buzz sur le Net avec, au total, plus d'un million de clics par mois depuis son lancement, en 2011. [...] l'idée à la fois géniale et risquée de Vincent Sager, directeur d'Opus One à Nyon, et de Denis Maillefer, codirecteur du Théâtre Les Halles, à Sierre: inviter les deux drôles à reconduire l'exercice sur une scène dans un format d'une heure trente. [...] La scène, avec son plan large et son temps long, a des raisons que la raison ne connaît pas tout à fait. La réussite d'un spectacle tient dans un mélange subtil de présence sur le plateau, d'univers, de rythme et de propos. On comprend la tension de Vincent Kucholl au moment de faire le grand saut. D'autant que 20000 personnes ont déjà acheté leur billet pour les 70 représentations de 120'' présente la Suisse... » (extrait d'un article de Genecand, Le Temps, 2013).

9.2 Réflexions herméneutiques au sujet d'un langage artistique plus « contemporain » & critique esthétique

Le superspectateur (A)

Le sens qu'il donne au langage artistique « contemporain »

Le superspectateur a vécu des moments de réception au TLH qui le laissent encore pantois. Evoquant un spectacle de la saison précédente qui mêlait conférence et actes performatifs, il se souvient d'être parti :

« je sais pas encore maintenant si j'ai aimé cette pièce ou pas mais je sais que j'ai pas eu envie de partir avant les 20 dernières minutes. »

Il développe sa réflexion et trouve moins facilement du plaisir ou tout du moins un « accès émotionnel direct » comme il le dit lors d'une pièce qu'il considère comme :

« ... un théâtre que j'appelle plus contemporain en tout cas, qui est plus conceptuel. Ouais, c'est plus juste de dire conceptuel. [...] Ce que j'appelle contemporain, c'est une étiquette que je mets faussement sur un certain théâtre et une certaine danse qui pour moi est trop conceptuelle [...] auquel je ne trouve pas forcément un accès émotionnel direct. »

L'invité du superspectateur (B)

Le sens qu'il donne au langage artistique « contemporain »

L'invité du superspectateur ne partage pas cet avis. Le langage artistique contemporain implique pour lui le dépouillement et il aime ce type de démarche :

« on enlève tous les décors, tous les trucs inutiles, on minimalise, [...] on va plus à l'essentiel. [...] La capacité elle est dans le texte et dans le jeu. Y'a plus besoin d'un décor fabuleux pour comprendre qu'on se trouve là ou là. »

La représentation *On a promis de ne pas vous toucher*, sujette à polémique pour d'autres, n'allait pas assez loin pour lui :

« c'était plus de la performance [...] moi j'ai adoré parce que c'était fou [...] fou d'avoir osé faire ça. [...] Surtout ici à Sierre [...] par rapport à où on est et qui on est [...] présenter un truc comme ça, je trouve ça osé de la part du théâtre, et c'est bien, je trouve que c'est une bonne chose ! On s'en fout finalement que ça parle de cul ou... ou pas ! [...] C'était même pas érotique. [...] C'était très clinique en plus. Leur façon de parler de cul, c'était clinique. [...] Ça m'a fait plaisir mais ça m'a pas satisfait. Moi il m'aurait fallu beaucoup plus ! »

Le terme « fou » d'avoir osé proposer ce spectacle dans le contexte sierrois semble positif pour lui et justifie d'autant plus le sens de cette démarche. Son aspect transgressif et provoquant lui a plu mais le sujet même de la pièce passe au second plan. Ambivalent, il exprime, contrairement aux autres interviewé-e-s, que cela n'a pas été suffisamment excessif. Dépasser les normes de bienséance – ce qui pouvait en choquer d'autres – ne suffisait pas encore à combler ses attentes personnelles.

Sa critique esthétique

La lecture à laquelle participe l'invité du superspectateur – une séance de travail très épurée – lui permet d'argumenter les paramètres esthétiques qu'il considère comme étant « contemporains » :

« ... une mise en scène très simple ! Avec peu d'objets, juste une table, des chaises, des livres... deux trois petites choses comme ça, ça a duré une heure et demi je crois [...] c'était hyper bien ! Hyper bien foutu, c'était superbe. [...] C'est pas tellement le texte mais c'est la façon dont ça a été amené et la façon dont ça a été joué. [...] C'était extrêmement simple [...] très épuré, très juste. Très beau. Et y'avait pas [...] un exercice de style, il y avait pas [...] une extrême capacité à jouer quelque chose d'incroyable. Ils se reprenaient, ils lisaient. C'était assez naturel j'ai trouvé. [...] Du coup hyper accessible pour moi qui ai pas l'habitude [...] de lire ou [...] du théâtre ! »

L'invité du superspectateur a aimé la forme du spectacle ***On a promis de ne pas vous toucher***. Il ne réussit cependant pas à tout apprécier et son jusqu'au-boutisme artistique est insatisfait :

« la façon dont c'était amené, c'était génial. Qu'on soit tous sur scène, qu'il n'y ait plus de gradins, qu'il n'y ait plus aucune séparation entre l'acteur et le public. [...] Ce qui m'a gêné c'est que c'était peut-être juste pas assez fou pour être honnête [...] pour pousser un peu loin le travail et bien y'a encore trop de retenue. Si y'a le souhait d'aller plus loin, eh bien il faut aller complètement au bout d'une action. [...] Y'a des moments où y'a des choses extrêmes qui sont faites des fois j'ai l'impression juste pour choquer [...] parce qu'elles doivent être faites. [...] Juste pour brusquer. »

L'invité du superspectateur tient toujours à préciser son manque d'expertise et le signifie par de nombreux « *je sais pas* » alors que ses raisonnements bien construits permettent de supposer qu'il connaît relativement bien le concept de l'art contemporain – cela s'explique par le fait qu'il étudie dans ce domaine –. Il sait que cela n'a pas été facile pour tout le monde et même pour lui finalement car il n'a pas non plus réussi à trouver un sens profond à tout ce qui était fait sur scène, mais la forme lui a plu.

La superspectatrice (C)

Le sens qu'elle donne au langage artistique « contemporain »

La critique esthétique de la superspectatrice démontre une difficulté à trouver du sens aux pièces expérimentales. Pour elle, la notion de « contemporain » c'est :

On a promis de ne pas vous toucher

mise en scène, Aurélien Patouillard
inspiré de textes de Georges Bataille⁶⁶

Au TLH, 227 personnes ont assisté à ce spectacle. Tous les publics étaient non-captifs cette fois-ci : aucune scolaire n'avait été proposée.



Photo :DEGOUMOIS Fabienne, 2014
<http://www.theatreshalles.ch/Home/Event/49>

« Ce projet parle d'érotisme. Ce projet a gagné Premio, concours visant à soutenir la jeune création. Le jury a écrit: «Pour la fine délicatesse avec laquelle ils font avancer le propos. Pour la forme de jeu pudique qu'ils ont trouvée pour parler sans arrogance ni gratuité de l'érotisme.» Ils sont chaleureux et fougueux et drôles, aussi. Peut-être même que notre épaule touchera notre voisin□e... On se réjouit d'être avec eux à fleur de peau...

Interview dans la rue: «Ce qui n'est pas érotique, pour moi, c'est la vieillesse, la merde, mes parents, le fer forgé, la faiblesse, les chiens, l'infantile, [...], les hommes autoritaires, les hommes mous et gentils, les cadavres, la beauté (souvent), les bébés, le free jazz, la fanfare, la plupart de mes amis.»

66 « Imaginons quelques personnes qui décideraient qu'il doit leur arriver quelque chose. Quelque chose qui les fasse un peu trembler, qui les trouble, qui les fasse rire. Imaginons que des propositions comme : « touchez-moi, embrassez-moi, déshabillez-moi, caressez-moi... » deviendraient de vrais défis à la fois troublants et clownesques. Imaginons que l'on puisse retrouver ces prémices de l'érotisme dans nos souvenirs, d'enfance, d'adolescence et les réécrire. [...] Avec les écrits de Georges Bataille comme guide dans la recherche d'un "instant nu, immensément gai et tremblant", la compagnie Zooscope entend effeuiller le concept d'érotisme. Partant des bases théoriques posées par l'écrivain – l'érotisme des corps (la sexualité vue comme une mise en jeu de l'intégrité physique), l'érotisme du cœur (la passion, la possession de l'être aimé) et l'érotisme sacré (la fascination du sacrifice) – les interprètes vont chercher à voir s'il peut en émerger une façon d'être en vie. Une vie excessive, inquiète, exaltée peut-être? »
<http://www.plateaux.ch/spectacle/on-a-promis-de-ne-pas-vous-toucher/>, consulté le 25.05.2014).

« ... ce qui se fait actuellement [...] j'ai l'impression que [...] on cherche à provoquer [...] y'a des choses, ça amène rien [...] c'est pas que je suis pour le théâtre classique, j'aime bien découvrir de nouvelles choses, mais y'a des choses, je trouve que c'est [...] de la provocation et je trouve que ça amène pas grand chose. [...] Y'a pas de sens [...] l'histoire me touche pas, ça m'apporte pas des émotions [...] ça me provoque rien. Et du coup ça m'énerve. [...] Donc ça me provoque quelque chose puisque ça m'énerve. [...] Je suis fâchée [...] j'ai pas passé un bon moment. Voilà. »

Comme le superspectateur, elle ne prend pas plaisir – en général – à être troublée par l'ordre ordinaire des choses. Elle ne s'identifie pas et ne « succombe » pas à l'effet d'admiration (Viala & Mesguich, 2011) que les protagonistes sollicitent. Cette expérience ne l'a « *pas divertie* », ne lui a pas permis d'accéder aux émotions positives qu'elle recherche.

Elle n'a d'ailleurs pas vraiment aimé ***On a promis de ne pas vous toucher***. Elle trouve globalement le spectacle provoquant et « *très léger* ». Paradoxalement, elle se servait de ce même terme comme argument décrivant une pièce distrayante. Elle est curieuse de se faire sa propre opinion mais, ne trouvant pas de sens, elle réagit plutôt avec colère :

« j'ai entendu dire que certaines personnes ont beaucoup apprécié, certaines pas du tout [...] j'ai eu envie d'aller voir, voilà ! [...] J'étais avec une copine qui n'a pas non plus apprécié. [...] C'est plutôt quelque chose qui m'a énervée parce que y'a des choses que je n'ai pas compris ou je ne voyais pas l'intérêt [...] ça se tournait autour de la sexualité [...] je comprenais pas qu'on doive [...] je vais être vulgaire : pisser dans un pot, qu'on doive s'écraser des œufs sur le torse [...] Après ils se tapent sur les fesses...avec le pantalon en bas [...] super (rires) non j'ai pas apprécié [...] je trouvais arrogant. Voilà un peu arrogant et un peu vulgaire finalement et je trouvais que ça amenait rien. Donc ça m'a vraiment énervée. J'ai eu l'impression d'avoir été prise pour une conne. (rires) Voilà. C'est ça. [...] J'ai trouvé que c'était de la provocation gratuite. C'est ça qui m'a gênée. Et puis j'ai pas compris ce que ça amenait. »

Elle a spécifié avoir : « *lu avant de venir !* » et ne peut qu'être déçue après la lecture du synopsis du TLH puisque chacun des mots utilisés n'ont pas le même sens pour elle. Dans son discours, tous les termes antinomiques à ceux choisis par le jury sont mentionnés. Le choix de la troupe pour faire « *avancer le propos* » était pour elle « *vulgaire* » alors que le jury l'avait perçu comme étant d'une « *fine délicatesse* » et « *puddique* ». Elle a trouvé que ce spectacle « *n'amenait rien* », que cela était « *arrogant* » alors que justement il était dit que l'érotisme était traité « *sans arrogance ni gratuité* » aux yeux du jury. Ce dernier définit le jeu des acteurs comme étant « *drôles* » alors que la superspectatrice qui cherche justement à se divertir lors d'un spectacle n'a pas eu accès à ce plaisir. Se comparant à l'une de ses connaissances qui « *aime le théâtre contemporain* » elle raconte d'ailleurs :

« ... elle trouvait qu'il y avait un sens à ce qu'ils avaient fait, elle trouvait que ce qui avait été mis en avant, à travers les textes et la mise en scène [...] elle trouvait que c'était bien. Que c'était même original... ou je sais pas. »

Se référant à la vision d'une amie qui apprécie ce type de théâtre, la superspectatrice mentionne l'aspect « *original* » de la pièce. Comme le mentionne Heinich dans ses analyses de témoignages,

l'originalité permet une abstention de jugement bien utile par moment, lorsque l'on est un peu désabusé face à une œuvre (Heinich, 2013). Elle l'aurait été d'autant plus si sa mère avait été là :

« je me suis dit, eh bien si j'avais emmené ma mère, [...] je sais pas comment elle aurait réagit, j'aurais été gênée. [...] Par rapport à elle. Donc je trouve que c'est pas accessible à tout le monde [...] je m'y attendais pas. »

Sa critique esthétique

La superspectatrice, bien qu'elle n'ait pas apprécié *On a promis de ne pas vous toucher*, prend du plaisir les premiers instants où le rapport scène/salle est brouillé puis l'indignation et la consternation reprennent le dessus. Elle a cependant aimé :

« ... en tout cas au départ [...] c'est après que ça m'a moins plu [...] j'ai trouvé sympa que le public soit sur des chaises à roulettes et puis qu'ils nous déplacent, ça je trouvais assez sympa. [...] On était pas statique et puis [...] des fois qu'on change de place, qu'on puisse voir de différentes manières... comme si on avait différentes prises de vue, ça je trouvais intéressant. [...] Après, le fait qu'on soit pris dans le spectacle, des fois ça me dérange. J'aime mieux [...] être un peu en retrait. »

Avec expertise, elle dit ensuite que « ça s'est déjà vu » tout en lançant « je voyais pas l'intérêt » lorsqu'elle évoque tout ce qui a pu la choquer pendant la pièce. Son confort de spectatrice « en retrait » était aussi déstabilisé et lui a manqué.

La bienveillante (D)

Le sens qu'elle donne au langage artistique « contemporain »

La bienveillante ne partage pas vraiment la notion qu'elle a du langage contemporain. Cependant elle décrit le même spectacle de la saison précédente – qui mêlait conférence et actes performatifs – que le superspectateur évoquait en parlant du langage artistique contemporain. Elle garde en mémoire un sentiment d'aversion face à des actes qui n'ont pas lieu d'être montrés à ses yeux :

« y'a des choses, ça me déplaît [...] quand on commence à vomir sur la scène comme on a eu l'année précédente... où on ingurgitait de la nourriture et puis après on la recrachait alors moi ça, ça me déplaît. Ça me dégoute un petit peu. Y'a pas besoin de voir ça [...] Tu te dis, à quoi ça rime ? »

Le manque total de sens donné aux actes dont elle est témoin ne lui permet pas d'accéder au plaisir qu'elle attend. Lors d'*On a promis de ne pas vous toucher*, elle est pourtant contente d'avoir vécu cette expérience bien que certains actes du même acabit ne lui plaisent toujours pas :

« quand elle a uriné sur la scène [...] alors ça j'aime pas du tout ce genre de choses. Je ne vois pas à quoi ça rime. [...] J'ai peut-être pas compris (rires) Non mais moi c'est des trucs qui passent pas. Les œufs qu'ils ont jetés à la fin [...] autrement y'avait des trucs, qui étaient pas mal [...] d'un côté je suis contente de l'avoir vu quand même ! [...] Mais je n'aurais pas voulu être impliquée... Ils

ne touchaient pas de toute façon. Ils ne touchaient personne. Non, j'étais quand même contente de voir ce que c'était. »

La bénévole partage une bonne partie du point de vue de la superspectatrice. Elle n'a pas non plus apprécié les mêmes passages évoqués. Elle « *ne vois pas à quoi ça rime* » et se sent démunie face à l'expérience. Coupable même de ne pas avoir compris. Reprenant le dessus avec humour, elle assume finalement ses propres valeurs en affirmant que pour elle, certains actes ne « *passent pas* ». Elle s'associe aussi à l'avis de « *plusieurs personnes* » afin de montrer qu'elle n'est pas la seule à ne pas apprécier « *ce genre de spectacle* ».

Sa critique esthétique

La bénévole décrit aussi clairement son malaise de spectatrice impliquée, dépourvue de cette limite habituelle et connue entre la scène et la salle :

« tu te trouves dans cette salle, tu es assise sur une chaise, tu sais pas trop comment, ce qui va se passer, [...] et puis après quand ça commence à circuler, tu te dis [...] ils vont s'approcher y'en a qui viennent en face de toi, qui te regardent comme ça. [...] Tu te déplaces gentiment, les acteurs s'approchent de certaines personnes, toi tu te retires ou tu restes là si ça te gêne pas tu restes quand ils s'approchent [...] tu n'as pas l'habitude, comme tu es positionnée. [...] Quand on est là comme ça devant toi et qu'on t'observe, ça j'aime pas trop ! (rires) »

Ce qui l'a le plus perturbée, c'est la configuration des lieux et sa proximité avec les comédien-ne-s. Elle a observé le comportement d'« *une connaissance* » et le commente. Un recul est nécessaire pour elle à tout point de vue, même l'évolution de son choix syntaxique le démontre⁶⁷. Elle a dû déployer beaucoup d'énergie pour se distancer de cette épreuve embarrassante :

« j'aime avoir un peu de distance. [...] Là j'ai commencé à me camoufler un petit peu pour [...] me défiler un peu. [...] J'observe. [...] Bon y a des choses qui étaient pas si mal que ça mais [...] j'étais gênée, pas très à l'aise pour... certaines choses [...] j'ai beaucoup essayé de me défiler, de me cacher [...] je me disais « pourvu qu'ils ne viennent pas trop proche de moi [...] et puis tu te demandes jusqu'où ils vont aller, est-ce qu'ils vont [...] enfin, on sait bien que « On a promis de ne pas vous toucher » mais enfin bon... quand tu vois un... à 50 cm tu te dis [...] tu es quand même toujours sur la réserve [...] et toujours : « Qu'est-ce qui va t'arriver ? Qu'est-ce qui va se passer ? ». C'était toujours : « Jusqu'où ça va aller ? » [...] J'avais une connaissance qui était là aussi et qui était toujours dans un coin. [...] Je discutais avec plusieurs personnes... Non alors, on ne va pas voir ce genre de spectacles comme ça ! »

Le stress, l'anxiété et son manque de sécurité est perceptible, elle ne sait pas à quoi s'en tenir. Croire à leur promesse de ne pas la toucher ? S'apprêter à être encore surprise ? Le sujet de la pièce qu'elle ne laisse deviner que par des silences et des hésitations amplifie davantage ses appréhensions face à sa proximité avec les acteur-trice-s. Jusqu'où se montreront-elles-ils à elle ?

67 Elle oscille souvent entre l'utilisation de la première et de la deuxième personne du singulier.

9.3 Analyse du plaisir théâtral

Les témoignages spécifiques liés aux différents spectacles soulignent la diversité de communication des goûts – esthétique et esthésique – et combien ceux-ci peuvent varier d'une pièce à l'autre. Le plaisir et le déplaisir relèvent souvent de dynamiques de réception qui impliquent la personne spectatrice dans des rapports spécifiques aux codes du théâtre. Ces rapports sont liés, d'une part, à la perception du temps et de l'illusion théâtrale et, d'autre part, à des processus d'identification ou de distanciation aux personnages, à la thématique etc.

L'illusion et la dénégation

Comme le dit Naugrette, la gestion du va-et-vient entre illusion et dénégation est l'une des premières conditions permettant ce plaisir théâtral. La relation entre adhésion à la fiction et conscience de l'immédiateté d'une performance semble changer en fonction des sensibilités aux divers langages théâtraux (Naugrette, 2002). Ces codes permettent à certain-e-s d'« être emmené ailleurs...dans quelque chose de concrètement palpable... », alors que pour d'autres ils leur interdisent une adhésion à la fiction. Pour une même pièce ce va-et-vient semble totalement différent d'un-e spectateur-trice à l'autre et conditionne son plaisir.

Le théâtre contemporain, en bousculant les codes, reconfigure ce rapport à l'illusion et à la dénégation. Lorsque la mise en scène convoque notamment des actes performatifs – réels et non fictifs –, la personne spectatrice est prise par surprise et se sent parfois dupée. C'est ce sentiment d'imposture face à l'entrée fracassante de la réalité dans un univers fait habituellement d'illusion qui peut être à l'origine du rejet des codes contemporains. À l'inverse, le rejet des codes « classiques » contraignant l'imaginaire ou ne permettant pas de recul critique face aux sujets traités peuvent provoquer un sentiment de limitation.

L'identification et la distanciation

L'identification et la distanciation, deux effets qui peuvent se vivre parfois simultanément dans une pièce sont d'autres moyens procurant un plaisir théâtral. Pour simplifier, le premier permet de se reconnaître et procure un plaisir réconfortant : il autorise à vivre certaines expériences par transposition. L'autre pousse davantage à la critique et à la réflexion, l'assistance doit peut-être s'investir et fournir plus d'effort : son plaisir le « secoue » davantage (Viala & Mesguich, 2011).

Les personnes interviewées témoignent d'ailleurs de vécus contrastés d'identification et de distanciation. Sans toujours en prendre conscience, l'expérience théâtrale lorsqu'elle touche, a inmanquablement un lien avec nous-même « ...en bien ou en mal ça fait écho à quelque chose [...] y'a plein de résonances ». Lorsqu'une personne réceptrice attend autre chose du langage artistique proposé, elle ne vivra pas bien l'expérience. Pourtant, elle pourra concéder rétroactivement que le rejet vécu est un « bon signe parce que ça veut dire que ça fait quelque chose ». C'est encore une fois l'investissement fort des valeurs de la personne qui sont engagées comme le dit Heinich (Heinich, 2011).

Une expérience théâtrale, même contemporaine, donne parfois aussi l'occasion de vivre une véritable catharsis, laisse place à la réalisation de certains rêves « par procuration ». Elle aide à se défouler, à se libérer tant émotionnellement qu'intellectuellement en se projetant dans le sujet traité par la pièce. Cette dernière permet parfois de faire un « deuil », favorise l'acceptation de sa propre condition grâce à un « déclic », parfois de façon « très puissante ». Cette expérience émotive permet une forme de rituel.

Certains témoins décrivent la démarche participative propre aux codes contemporains avec expertise en évoquant tous les paramètres que la distanciation suppose : cette remise en cause de l'ordre du monde (Viala & Mesguich, 2011) qui « brise » le concept classique du « 4^e mur ». Elle expose davantage l'assistance et interrompt l'illusion théâtrale habituelle, l'un des témoins parle d'ailleurs « d'action artistique » plus que de « divertissement ».

Rapport au temps

En fonction du plaisir vécu par la personne réceptrice, la notion du temps est appréciée différemment. Lors d'un spectacle qui ne procure pas de plaisir aux spectateur-trice-s, un sentiment de contrainte peut naître et le temps semble plus long. Certaines personnes l'associent à une prise en otage et y répondent différemment en fonction des valeurs auxquelles elles sont sensibles. Pour certain-e-s, partir avant la fin est leur « *droit le plus légitime* » alors que d'autres n'osent pas le faire « *par respect* ».

Les goûts hétérogènes des publics du TLH

Il est désormais possible de reconnaître que les goûts des personnes sont variés et spécifiques à chacun-e comme le prétendait la dernière hypothèse. La sensibilité aux différents langages théâtraux et les valeurs modifient fortement la relation qu'ils-elles entretiennent avec les arts vivants. Certaines personnes trouvent davantage de plaisir en assistant à des représentations qui les détendent, les divertissent et les amusent, d'autres aiment mieux être troublés et perturbés par ce qu'ils-elles voient. Une constante subsiste : les émotions vécues positivement résultent du sens qui a pu être donné à ce qui est vu.

La deuxième partie de l'hypothèse prétendait qu'il est difficile pour les spectateur-trice-s de s'exprimer sur la forme et le contenu du spectacle. Cela n'est pas confirmé car chaque personne a transmis à sa façon un avis au sujet de ces aspects. Quel que soit le degré d'expertise de la personne, ses jugements esthétiques « purs » sont plus rares. Lorsqu'ils existent, ils sont très fréquemment entrecoupés par un registre plus esthésique qui n'engage que ses propres ressentis et émotions. Les témoignages ont par contre permis de pointer que la gêne à aborder un sujet ou un autre se traduit souvent par des silences et des omissions : l'effort confrontant que sollicite le concept de distanciation et le langage expérimental de certaines formes contemporaines semblent encore aujourd'hui sujets à polémique. Plus nombreuses sont les personnes qui s'identifient difficilement à ces démarches, c'est en tout cas ce que les entretiens individuels permettent d'observer.

10. Conclusion

Les résultats de consommation culturelle donnent une image claire de l'archétype d'une personne spectatrice du TLH. Ce portrait type permet de soutenir l'une des théories de Bourdieu prétendant que, sans stimulation de son environnement social, un individu n'accède pas à la culture. Les gens sont encore conditionnés socialement à se rendre au théâtre et ce ne sont pas toujours les moyens mis en place par le TLH qui déterminent ce choix de fréquentation.

Notre étude montre que le sexe, l'âge, le niveau d'étude, la distance des lieux de vie et les habitudes culturelles des publics du TLH s'avèrent être des paramètres stables, ressemblant, à quelques écarts près, à ceux d'autres lieux observés. Le prototype de la personne spectatrice du TLH a le profil suivant :

c'est une femme âgée de 44 ans possédant une formation de niveau tertiaire. Elle vit probablement dans un rayon de 30 km et vient dans ce théâtre en voiture. Elle fréquente occasionnellement le TLH mais sa pratique change d'une année à l'autre. Sa présence est essentiellement associée à l'organisation de sa vie sociale à ce moment-là. Elle a probablement connu le TLH grâce à l'une de ses relations.

Comme la problématique de démocratisation culturelle demeure d'actualité et reste un véritable enjeu dans le champ culturel, le TLH relève le défi en développant des stratégies d'ouvertures variées dont la médiation culturelle fait partie. Ses effets sont difficiles à chiffrer, cela d'autant plus dans cette étude qui ne cible pas systématiquement les publics ayant participé à des programmes de médiation. Il a cependant été possible d'observer que de nouvelles personnes sont sensibilisées par les outils de médiation. L'origine de la venue de chacun-e au TLH diffère en fonction de sa situation et cet aspect ne se vérifie que de façon subtile. Une petite minorité de personnes ont évoqué leur participation à certains dispositifs de médiation.

Le processus pour favoriser l'égalité d'accès à la culture est en route, les espaces collaboratifs et participatifs proposés dans certains projets existent.⁶⁸ De façon confidentielle encore une fois, la « carrière de spectateur » (Djakouane, 2011) de l'invité du superspectateur a bel et bien débuté grâce à une médiation.

Évidemment, la programmation a aussi une forte influence sur les publics – et l'inverse aussi d'ailleurs –. Celle du TLH respecte sa mission d'espace de création contemporaine tout en offrant une diversité dans les langages artistiques qu'elle propose : « divertissants » et/ou « confrontants ». Cela permet aux publics d'y trouver leur compte à un moment ou un à autre, de pouvoir diversifier les types de plaisirs théâtraux. Comme la partie qualitative de l'étude le confirme, l'identité des personnes interviewées influence leur réception : leurs vécus, leurs sensibilités aux codes théâtraux, leurs systèmes de valeurs et leurs croyances sont autant de paramètres qui entrent en jeu. Chaque témoin a réussi avec plus ou moins d'aisance, à mettre ses propres mots sur le sens, la forme et le contenu des spectacles. La constante, émergeant de cette diversité, est que le plaisir théâtral, accessible grâce à divers mécanismes, ne se vit que lorsque la personne est sensible au type d'exploration proposée. Il est délicat voire impossible d'affirmer des généralités lorsqu'il s'agit de goûts. Cela parce qu'il se forme au gré des circonstances, dans une relation que l'on ne peut figer dans un instant seulement et qu'il est influencé par la culture personnelle de chaque individu. Il existe une tension et une articulation difficile à faire entre les différentes façons d'interpréter ce qui est vu selon notre positionnement.

Limites de ce travail

Cette étude a mis en évidence deux orientations de recherche et d'analyse. Ce choix ambitieux a nécessité beaucoup d'exercices afin d'en extraire « l'essentiel ». En conséquence, plusieurs subtilités de part et d'autres ont dû être écartées malgré leurs intérêts certains. Les données quantitatives n'ont pas été croisées entre elles et n'ont fait l'objet ni d'une pondération ni d'un calage statistique. Les entretiens qualitatifs peu nombreux n'ont pas non plus permis de saisir l'intégralité des éléments

68 Cf. annexe A.2.

de compréhension de la formation du goût.

Le choix de l'échantillonnage de l'étude quantitative a aussi influencé fortement les résultats puisque les publics captifs n'en ont pas fait partie. Pour exemple, la moyenne d'âge des publics du TLH à cette même période baisserait de 18 ans si j'avais inclus les publics captifs dans mon travail.

Le petit échantillon des quatre témoins n'a pas non plus la prétention d'être exhaustif quant à la représentativité des publics. Inspiré des conclusions d'autres travaux sur les profils socio-démographiques des personnes, celui de ce travail se révèle tout de même relativement similaire en fonction de l'interprétation des chiffres. S'il y a bien eu une comparaison avec les résultats de recherches nationales et internationales, notre étude aurait gagné en profondeur en intégrant d'autres institutions théâtrales cantonales.

L'impact de la médiation n'a pas non plus été approfondi. Une recherche spécifique sur les publics de la médiation aurait permis de mesurer son rôle dans la démocratisation du théâtre contemporain. Mais cela aurait impliqué une méthodologie différente et un cadre théorique adapté. Il aurait aussi fallu bien entendu garder à l'esprit que ces démarches se vérifient dans le temps et pouvoir se permettre de prendre ce paramètre en considération.

Perspectives

Les deux langages artistiques distingués dans cette étude ont révélé que l'un d'entre eux semble plus abordable que l'autre. Les représentations plus expérimentales telles que les performances – nommées « contemporaines » dans ce travail – se frottent à des limites qui mettent encore souvent l'assistance mal à l'aise. C'est en tout cas ce que les témoignages ont révélé. Logiquement, ce sont ces représentations où les médiations sont les plus judicieuses et donc prioritaires. Cela se nuance encore selon le point de vue de la personne réceptrice et selon l'objectif des médiations en question : à savoir si ces dernières ont l'intention de démocratiser ou d'intensifier la fréquentation des publics.

Si l'on cherche à valoriser la perspective d'un renforcement de l'accès à la culture – parce que cette participation décide de l'exclusion et de l'intégration d'un individu dans la société (Coen, 2009) –, quelle est la façon « idéale » d'introduire au théâtre les personnes considérées comme étant « empêchées »⁶⁹ ?

Nous avons observé en détail – grâce à un résultat concluant de surcroît – le parti pris du concept « superspectateur-trice ». Celui-ci utilise le moyen le plus naturel d'entrer dans un théâtre : la sociabilité. La personne nouvellement arrivée vient avec une connaissance qui est déjà sensibilisée au théâtre. Elle fait partie d'un même réseau et, en cela, ne fait pas réellement partie des publics les plus « empêchés ».

L'enjeu de médiations adaptées à ces « non-publics » ou publics spécifiques est donc complexe et demande de ce fait davantage de temps et de moyens. Dans ce cas, les personnes médiatrices ont bien une mission de travail social : aller chercher les publics les plus rétifs, leur donner les moyens de reconsidérer la représentation qu'ils se font d'un théâtre, de vivre de nouvelles expériences etc. Peu importe si certaines personnes n'aimeront pas. Elles auront pu essayer, se seront découvertes « goûteuses » (Lahire, 2004).

L'entrée en jeu de partenariats avec des travailleur-se-s sociaux-ales prend à ce moment-là tout son sens. Je ne prétends pas pour autant que les médiations actuelles ne vont pas dans cette direction. Mais, afin de pouvoir développer toutes ces prospections, il semble que cette association pourrait être utile. À l'heure où la culture est valorisée symboliquement et soutenue par les autorités publiques, malgré leurs efforts déjà déployés afin de répondre à la réalisation de certaines médiations, l'objectif d'une réelle démocratisation culturelle semble nécessiter encore davantage de moyens financiers et un réseau plus solide entre ces divers acteur-trice-s sociaux-ales.

⁶⁹ Ce terme intégrant des personnes qui ne peuvent se rendre au théâtre pour des raisons physiques ou des habitudes socioculturelles qui n'intègrent pas cette habitude.

11. Bibliographie

- Aristote** (1990), *Poétique, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnin*, Paris, Le Livre de Poche, classique
- Bender G. & Moroni I.** (2011), *Politiques culturelles en Valais, Histoire, acteurs, enjeux*, Lausanne, réalités sociales
- Bertschi S.** (2008), *l'Animation socioculturelle dans les musées des Beaux-Arts, limites et opportunités, une analyse de la situation en suisse romande*, Lausanne, Travail présenté à la Haute École de Travail Social et de la santé éesp – Vaud, Pour l'obtention du diplôme d'ASC / HES
- Bianco G.** (2013), *Les institutions culturelles et leurs publics Comment les institutions culturelles conçoivent et construisent les relations avec leurs publics ?*, Sierre, Filière travail social, orientation animation socioculturelle, BAC 09
- Biet C. & Frantz P.** (2005), *Présentation*, Critique, 2005/8 (699-700), p. 569-571
- Bourdieu P.** (1979), *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Les éditions de Minuit
- Cohen L.** (nov. 2009), *Passages n°51*, le magazine culturel de Pro Helvetia, consulté le 5.05.14 URL : http://www.prohelvetia.ch/fileadmin/user_upload/customers/prohelvetia/Publikationen/Passagen/pdf/fr/Passagen_Nr_51.pdf
- Costey P. & Fossier A.** (2003), *Entretien avec J.-C. Passeron*, Revue Tracés, Revue de Science humaines, N°4, p.127-144 mis en ligne le 03.02.2009, consulté le 12.10.12. URL : <https://traces.revues.org/3983> DOI: 10.4000/traces.3983
- Coulangeon P.** (2010), *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris, édition La Découverte, collection Repères
- Cuche D.** (2010), *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, édition La Découverte, collection Grands Repères
- Djakouane A.** (2006), *Du questionnaire à la biographie et vice et versa : regards croisés sur l'évolution des préférences esthétiques des spectateurs de théâtre*, Sociologie de l'Art, 2006/2 OPuS 9 & 10, p.107-123. DOI : 10.3917/soart.009.0107
- Djakouane A.** (2011), *La carrière du spectateur, une approche relationnelle des temps de la réception*, Temporalités, consulté le 25 septembre 2013 : <http://temporalites.revues.org/1939>
- Djakouane A., Jourda M. & Négrier E.** (2011), *Les publics de l'Opéra et de l'Orchestre national de Montpellier Languedoc-Roussillon*, Rapport d'étude, Montpellier, CNRS-OPPIC
- Donnat O. & Tolila P.** (2003), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de sciences Po.
- Fleury L.** (2008), *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, édition Armand Colin
- Gabbud J.-Y.** (2010), *Les Halles ralent*, Le Nouvelliste, quotidien valaisan du 14.07.10
- Genecand M.-P.** (2014), *Amos Oz, les vagues de l'âme*, Le Temps, quotidien romand du 18.02.2014
- Genecand M.-P.** (2012), *La culture doit sans cesse bouger*, Le Temps, quotidien romand du 29.03.2012
- Genecand M.-P.** (2012), *Les Halles de Sierre, Scène ouverte*, Le Temps, quotidien romand du 03.09.2012
- Genecand M.-P.** (2013), « 120 secondes », *des ondes à la scène*, Le temps, quotidien roman du 03.05.2013

- Heinich N.** (2012), *L'art contemporain exposé aux rejets, études de cas*, Paris, édition Pluriel
- Heinich N.** (2004), *La sociologie de l'art*, Paris, édition La Découverte, collection Repères – sociologie
- Hennion A.** (2006), *Sociologie de la musique et des amateurs*, Film disponible sur : http://www.canalu.tv/video/canal_socio/sociologie_de_la_musique_et_des_amateurs.757
- Jenzer J.** (2014), *Un océan de sentiments*, Le Nouvelliste, quotidien valaisan du 18.02.2014
- Labarthe F.** (2013), *Démocratiser la culture multimédia ? Usage et apprentissages en milieu populaire*, Charenton-le-Pont, édition de la Maison des sciences de l'homme, 2013, disponible sur : <http://books.openedition.org/editionsmsmh/2028?lang=fr>
- Lahire B.** (2009), *Entre sociologie de la consommation culturelle et sociologie de la réception culturelle*, Idées économiques et sociales, 2009/1 N°155, p.6-11. DOI : 10.3917/idee.155.0006
- Lahire B.** (2004), *La culture des individus, dissonance culturelles et distinction de soi*, Paris, édition La Découverte, textes à l'appui / laboratoire des sciences sociales
- Lamizet B.** (1999), *Médiation culturelle*, Paris, l'Harmattan communication
- Levine L.-W.** (2010), *Culture d'en haut, culture d'en bas, l'émergence des hiérarchies culturelles en Amérique*, Paris, La découverte
- Maurin L.** (2010), *Les pratiques culturelles demeurent inégalitaires*, version adaptée de *Comment évoluent les pratiques culturelles*, paru dans Alternatives Economiques : <http://www.alternatives-economiques.fr/> N°290 – avril 2010
- Moechler O. & Vanhooydonck S.** (2011), *Les pratiques culturelles en Suisse*, Analyse approfondie – enquête 2008, Neuchâtel, Office fédéral de la statistique
- Naugrette F.** (2002), *Le plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny-sous-Bois, édition Bréal
- Parvex M.** (2010), *Philippe de Marchi licencié!*, VALAISMAG l'autre culture, magazine internet du 08.11.10
- Parvex M.** (2011), *Sierre a choisi les directeurs des Halles*, VALAISMAG l'autre culture, magazine internet du 14.04.11
- Pasqueron de Fommervault I.** (2012), « *Je ris donc je suis* ». *Le rire et l'humour au carrefour de deux processus identitaires : socialisation et individuation* : Social Anthropology and ethnology. 2012.
- Passeron J.-C.** (1991), *Figure et contestations de la culture. Légitimité et relativisme culturel*, in le Raisonement sociologique, Nathan, p.293-334
- Programme TLH** janvier-juin 2012 & saison 2013/14
- Rey A.** (2005), *Dictionnaire culturel en langue Française*, Paris, Dictionnaires LE ROBERT
- Rey-Debove J. & Rey A.** (2014), Le Petit Robert, Paris, *Dictionnaires LE ROBERT*, Nouvelle édition millésime
- Rochat C.** (2012), *Denis Maillefer pratique l'art de se dédoubler*, 24Heures, quotidien romand du 07.03.12
- Schaller M.-A.** (2008), *Re-penser le public quelle place pour le public aujourd'hui auprès des acteurs culturels ?*, Université Louis Lumière / Lyon II, Master 2 de sociologie Option sciences sociales Développement culturel et direction de projet, Promotion 2006/2008 en cours d'emploi

Siméon J.-P. (2007), *Quel théâtre pour aujourd'hui ? Petite contribution au débat sur les travers du théâtre contemporain*, Besançon, édition Les Solitaires Intempestifs, essais

Sutermeister A.-C. (2011), *La médiation culturelle dans les arts de la scène*, Lausanne, édition La Manufacture, collection actes du colloque R&D 1

Van Campenhoudt L. & **Quivy** R. (2011), *Manuel de recherche en sciences sociales*, Paris, édition Dunod

Viala A. & **Mesguich** D. (2011), *Le théâtre*, Paris, édition PUF, collection Que sais-je

Sites internet

www.canalu.tv

www.culturevalais.ch

www.franceculture.fr

www.inegalite.fr

www.24heures.ch

www.kartable.fr

www.lenouvelliste.ch

www.letemps.ch

www.rts.ch

www.sierre.ch

www.theatre-en-flammes.ch

www.theatreleshalles.ch

www.universalis.fr,

12. Annexes

A : Le TLH

A.1 : Le TLH et son équipe⁷⁰

- | | |
|------------------------|--------------------------------------|
| • Alexandre Doublet | Direction |
| • Denis Maillefer | Direction |
| • Nathalie Pralong | Administration et communication |
| • Marlyse Sonnay | Chargée de production et billetterie |
| • Vittoria Calabretto | Intendance et bar |
| • Nicolas Bourban | Responsable technique |
| • Aurélien Cibrario | Technique |
| • Jean-Etienne Bettler | Technique |

Le TLH mandate aussi le studio de graphisme Formaz–Andenmatten pour sa communication visuelle et l'Association [GÉRARD] pour sa médiation culturelle. En plus de ces personnes, une équipe de 20 bénévoles travaille aussi au bar en échange d'entrées gratuites pour le spectacle programmé.

A.2 : Le TLH, sa communication orientée « publics », ses médiations culturelles et autres offres

... sa communication orientée « public »



Pour la saison 2013/14, période où mon étude est effectuée, la communication visuelle est orientée « publics » et plus particulièrement « publics locaux ». Plusieurs habitant.e.s de la région de Sierre ont parrainé l'un des spectacles en occupant le « devant de la scène » : leurs portraits ont été affichés sur format mondial dans toute la ville pour annoncer la saison.

... quel sens donner au terme de médiation culturelle

La médiation culturelle est l'un des moyens de démocratiser la culture et, comme le dit Habermas, l'espace public est le lieu de la médiation culturelle (Habermas 1993, in Lamizet, 1999 : 38-41). Selon Lamizet, l'espace public a plusieurs particularités. C'est tout d'abord un lieu de circulation que personne ne possède et où personne ne séjourne de façon régulière : il se définit par sa fréquentation et son usage. C'est ensuite le lieu où les activités culturelles et les spectacles se déroulent : il est ouvert à toute personne intéressée. L'espace public offre enfin la possibilité aux individus de prendre conscience de leur appartenance collective. Le théâtre peut donc être considéré comme une « médiation culturelle de l'appartenance sociale » (Lamizet, 1999 : 105).

⁷⁰ <http://www.theatreleshalles.ch/Home/Staff>, consulté le 10.03.15.

Selon la charte de l'Association de la médiation culturelle, celle-ci désigne « la rencontre, une situation de communication, des échanges et des moyens d'interprétation qui génèrent des relations ». Selon les contextes et les lieux cette notion est utilisée dans le sens de « technique de communication culturelle », de « vulgarisation », d'« animation » ou alors d'« action culturelle »⁷¹. La médiation culturelle joue un rôle de passerelle entre les individus et certaines formes de cultures. Elle cherche à rendre une œuvre éventuellement complexe plus abordable, à favoriser la compréhension des codes et des représentations parfois difficiles à saisir. Pour Jeanne Pont, chargée du Service de la promotion culturelle à Genève, il existe des bons médiateurs :

« le bon médiateur est celui qui va chercher les gens là où ils se trouvent – ceux qui sont hostiles, ceux qui ont peur – et qui parvient à les divertir de leurs habitudes pour les amener à s'approprier cette richesse que représente la culture. Il s'agit de leur communiquer le sentiment d'être personnellement concernés » (Coen, 2009 : 30-31).

Antoine Hennion, sociologue, relève cependant les risques qu'engendrent les intermédiaires tels que la médiation. Pour lui, une co-construction est nécessaire afin que la médiation soit positive, qu'elle permette aux publics d'acquérir leurs goûts en étant réflexifs et inventifs, qu'ils participent et restent actifs tout au long d'un processus en constante évolution⁷². Le projet politique de démocratisation révolutionnaire⁷³ perçoit d'ailleurs cette problématique et s'y adapte en faisant se rencontrer autrement les artistes et les publics.

Le site suisse de la médiation culturelle met aussi en valeur cette vision et mentionne les critères d'une médiation culturelle « transmatrice ». Celle-ci préconise l'abord d'une thématique en considérant qu'il faut « aller au-delà de la simple exposition ou mise en scène pour devenir un espace collaboratif de production et d'action »⁷⁴. La médiation culturelle considère les publics eux-mêmes comme « porteurs d'un savoir nécessaire au développement tant des institutions que des productions culturelles »⁷⁵.

La médiation, lorsqu'elle ne se veut pas trop prosélyte, mobilise donc les ressources des personnes en ne répondant à leurs besoins qu'avec leur coopération. Cette participation permet de renforcer leur investissement face à un projet proposé, d'être valorisés et autonomes et de construire leur propre processus d'interprétation, d'appropriation. Chaque individu est ainsi enclin à agir et à donner lui-même un sens à ses actions.

... les médiations culturelles au TLH

En fonction des spectacles, des actions de médiation sont proposées et financées par le TLH ou par les compagnies.

Les réunions appelées « Tupperhalles », proposées et animées par l'un des deux directeurs, consistent à offrir aux intéressé-e-s de se déplacer soit chez elles-eux, soit dans d'autres espaces culturels publics pour présenter leur programme. Le temps d'une heure, ils exposent les projets de la saison et se mettent ensuite à disposition pour répondre à toutes les questions et réactions des participant-e-s. Leur défi est de « *faire vivre ensemble des publics* », de « *connecter la génération « facebook » avec le théâtre* » (Rochat, 2012).

Les supermédiateur-trice-s, Florence Proton et Christophe Ehrwein sont membres de l'Association [GÉRARD] et mandatés par le TLH. Ces personnes mettent en place des lectures intra muros et hors-muros – des EMS aux bistrot – avec la présence de certains des artistes en résidence. Il et elle proposent des visites du théâtre, des « rencontres publics-artistes » et des conférences en lien avec

71 <http://www.mediationculturelle.net/charte-deontologique/> consulté le 2.05.2014.

72 http://www.canal-u.tv/video/canal_socio/sociologie_de_la_musique_et_des_amateurs.757, consulté le 20.05.15.

73 Cf. ch. 6.3.1 Un processus historique, un projet politique et une procédure technique.

74 www.mediation-culturelle.ch, consulté le 02.05.14.

75 Ibid.

la thématique du spectacle. Des ateliers impliquant des intervenants extérieurs tels que BD, journalisme ou encore ateliers d'écriture dans des classes⁷⁶ permettent aussi à des élèves de préparer leurs sorties au théâtre. Ces événements ont lieu avant et/ou après les représentations et s'associent à des rencontres avec les comédien-ne-s et/ou la-le metteur-e en scène⁷⁷.

Les superspectateur-trice-s jouent le rôle de médiateurs particuliers. N'importe quelle personne intéressée peut participer. Il suffit de venir accompagné-e d'une personne de son choix qui corresponde à certains critères : elle ne doit pas avoir l'habitude de venir assister aux spectacles du TLH, peut être réfractaire à l'idée de venir ou n'avoir tout simplement pas franchi la porte d'un théâtre depuis longtemps. Les superspectateur-trice-s et leurs invité-e-s viennent gratuitement et peuvent bénéficier d'informations supplémentaires, d'un suivi particulier si elles-ils le souhaitent.

...et autres offres

Bien que cela ne fasse pas partie de ses missions principales, le TLH propose aussi la location de ses salles lorsqu'elles ne sont pas utilisées lors de résidences d'artistes ou de représentations associées à la programmation. Il existe aussi une collaboration entre le TLH et l'École cantonale d'art du Valais – ECAV –, qui expose des œuvres d'élèves dans son foyer. En complément à sa programmation, le jeudi est quelquefois animé par des étudiants HES-SO de Sierre – ECAV et HETS – organisant les Tanz Love Hédonisme : suite au spectacle, la soirée est prolongée en musique dans le foyer du théâtre. Non seulement les publics présents aux représentations y sont conviés, mais d'autres viennent se joindre à l'événement.

A.3 Le TLH et sa politique tarifaire⁷⁸

Les billets d'entrée aux spectacles du TLH sont vendus à :

- **21.- Plein tarif**
- **11.- Demi tarif (AVS, AI, étudiant-e, apprenti-e, chômeur-se ou pro)**

Il existe aussi l'AG – Abonnement Général – qui permet de suivre tous les spectacles pendant un an dès le jour de l'achat :

- **201.- Plein tarif**
- **101.- Demi tarif**

Le NA – Never Alone, une forme d'AG qui n'est valable que lors d'une sortie à deux. La deuxième personne bénéficie du tarif réduit (11.-) quelle que soit sa situation :

- **151.- Tarif unique**

Compte tenu de l'offre – valable une année dès le jour de l'achat – il n'est pas facile de déterminer le nombre d'AG ou de NA achetés pour une saison – la saison allant de septembre à juin. La responsable de la billetterie vend les abonnements en grande majorité aux valaisans vivant dans le district de Sierre ou de Sion. En 2012/13, elle a vendu 46 AG et 17 NA. En plus de cela, pour marquer la nouvelle ère du TLH, 64 NA ont été offerts – dont la plupart à des personnes de la région sierroise. Lors de la saison suivante, elle a vendu 41 AG et 16 NA dont certains sont encore valables actuellement.

⁷⁶ Au collège, dans des écoles préprofessionnelles ou à l'école de commerce.

⁷⁷ Toutes ces activités ont eu lieu et sont adaptées à ma période d'étude. D'autres sont encore citées dans la partie appelée « programmation médiation ».

⁷⁸ <http://www.theatreleshalles.ch/Home/Tarifs>, consulté le 5.09.14.

A.4 Le TLH, sa programmation 2013/14, quelques médiations spécifiques en lien avec celle-ci

La programmation officielle 2013/14

La programmation saisonnière du TLH comporte ses propres créations qui impliquent des résidences d'artistes. Elle propose aussi des spectacles d'accueil entre le mois de septembre et le mois de juin. Le nombre de spectacles par saison diffère en fonction des années⁷⁹. Afin d'élargir l'horizon des publics du TLH, une « opération vadrouilleurs » permet aussi d'aller voir certains spectacles sélectionnés dans d'autres théâtres valaisans plusieurs fois par saison. Un bus partant du TLH est mis à disposition des publics pour se rendre à la représentation choisie.

Programmation dans l'ordre de parution :

- Du 9.10 au 12.10 ***Drift***, Cie Greffe, Cindy Van Acker.
Danse. Création en résidence.
- Du 18.10 au 25.10 ***La maison d'antan***, d'après Louis Stevenson, Cie L'Alakran,
Oscar Gomez Mata.
Théâtre. Création en résidence
(cf. sous-chapitre suivant : « Les spectacles médiations »).
- Du 15.11 au 16.11 ***Les deux gentilshommes de Vérone***, William Shakespeare,
adaptation Isabelle Rémy, Théâtre du Loup (junior).
Théâtre. Accueil (avec des ados vivants sur scène !).
- Du 21.11 au 30.11 ***All apologies-Hamlet***, de William Shakespeare et Adrien
Rupp, Cie Alexandre Doublet.
Théâtre. Création en résidence (avec des ados vivants sur
scène !)
(cf. sous-chapitre suivant : « Les spectacles médiations »).
- Du 3.12 au 8.12 ***Le chant du Bouquetin***, Cie Corsaire Sanglot, Pierre-Isaïe
Duc.
Théâtre. Accueil.
- Du 23.01 au 24.01 ***Please, continue (Hamlet)***, Cie Yan Duyvendak
Performance. Accueil
(cf. sous-chapitre suivant : « Les spectacles médiations »).
- Du 6.02 au 7.02 ***Comment faire Patrick***, Association Haut les franges ! Patricia
et Marie-France Martin
Acte performatif. Création en résidence. Festival Scènes
Valaisannes
- Du 19.02 au 1.03 ***Seule la mer***, Amos Oz, Cie Théâtre en flamme, Denis
Maillefer
Théâtre. Création en résidence.
- Du 15.03 au 16.03 ***Le Grand Pourquoi***, inspiré du livre de Wolf Erlbruch « La

79 Cf. annexe A.5.

grande question », Cie Bocca dell'aluna », Muriel Imbach
Théâtre. Création en résidence jeune public avec la
participation de Magimalice
(cf. sous-chapitre suivant : « Les spectacles médiations »).

Du 1.04 au 4.04 **Rhizikon / Opus corpus**, Rhizome, Chloé Moglia
Expériences suspensives. Accueil international,
programmateur invité
(cf. sous-chapitre suivant : « Les spectacles médiations »).

Du 9.04 au 19.04 **On a promis de ne pas vous toucher**, avec inspiration de Bataille,
Cie Zooscope, Aurélien Patouillard.
Théâtre. Création en résidence
(cf. sous-chapitre suivant : « Les spectacles médiations »).

Du 1.05 au 3.05 **Living room dancers**, Cie Nicole Seiler.
Danse Hors-les-murs. Performances et film
(cf. sous-chapitre suivant : « Les spectacles médiations »).

Du 23.05 au 24.05 **Chorale**, 2B Company, Bovay, Dosch, Gremaud, Gurtner
Chant Théâtre. Accueil.

Du 29.05 au 30.05 **120'' Présente la Suisse**, Vincent Kucholl et Vincent Veillon,
Opus one.
Spectacle drôle.

Les « spectacles médiations »

La saison 2013/14 est particulièrement riche dans le domaine puisque 7 spectacles sur 13 font partie de cette catégorie.

Le premier, **La maison d'antan**, intègre un chœur d'enfants de la région constitué spécialement pour les quelques journées de représentation. Un autre, **Please continue (Hamlet)**, a sollicité des citoyens de la région afin d'influer directement sur le destin des personnages lors d'un procès mis en scène avec des hommes ou des femmes de loi professionnel-le-s : un verdict unique avait donc lieu chaque soir de représentation. Quant à **Rhizikon**, le spectacle intégrait d'office un moment d'échange entre l'artiste et les personnes présentes.

Ces trois projets étaient relativement légers puisqu'ils n'ont pas demandé d'être travaillés sur une longue période.

Un autre projet, **All apologies Hamlet**, plus conséquent, était géré par Alexandre Doublet – un des codirecteurs du théâtre et dans ce contexte, metteur en scène –. Ce processus de création d'un an a permis de co-construire ce spectacle avec des adolescents de la région. Ce travail avait pour objectif de travailler avec eux **Hamlet**, un des grands classiques de Shakespeare et de les laisser s'approprier ce texte. Il a été ensuite réadapté par moments, empreint de l'identité et des questions propres à ces jeunes. Cette expérience leur a permis de vivre des moments intenses, hors du commun, de découvrir le monde du théâtre, le travail de l'acteur et la rigueur qu'il implique. L'ensemble du processus de création était ainsi vécu complètement. Suite à son succès, une tournée en Suisse romande a d'ailleurs eu lieu la saison suivante. (l'Association [GÉRARD], 2013)

De son côté, le spectacle de danse hors-les-murs, **Living Room dancers** proposait aux spectateur-trice-s d'occuper l'espace public – extérieur au TLH – en se baladant dans la ville. Le projet donnait l'occasion d'occuper la place centrale de la performance à des citoyen-ne-s locaux-ales passionné-e-s de danse. Aucune autre attente ni directive ne leur étaient données que celles d'aimer

la danse, de souhaiter partager cette passion et d'être présents les soirs de représentations. Le concept de ce spectacle était de mettre en valeur les danseurs chez des habitants de la ville ayant gracieusement prêté une pièce de leur appartement ou de leur maison visible depuis la rue. Cette mise en scène a donc été offerte aux publics du TLH qui disposaient de jumelles et d'un plan.

Une autre création présentée, ***On a promis de ne pas vous toucher***, très performative, a placé les publics au centre de la représentation. Il leur était demandé de s'exprimer par écrit sur le sujet de la pièce⁸⁰ avant de passer à la salle de spectacle. Les comédien-ne-s intégraient les éléments recueillis à leur jeu du soir. Les personnes étaient ainsi exposées autant physiquement qu'intellectuellement puisqu'elles évoluaient sur scène avec les comédien-ne-s qui restituaient leurs avis.

Enfin, lors de la création du spectacle jeune public de la saison, ***Le Grand Pourquoi***, un appel à la participation de classes primaires a été fait, suivi d'un tirage au sort car trop de professeur-e-s étaient intéressé-e-s. Deux des classes participantes ont pu bénéficier d'un suivi privilégié permettant aux enfants d'interagir et donc aussi d'influencer le processus de création de la metteure en scène. Cette dernière a pris plusieurs rendez-vous avec les enfants afin de discuter de la thématique de sa pièce et y a intégré leurs idées et leurs rêves. Les affiches aussi ont été réalisées par les enfants. Cette co-construction a ensuite été mise en valeur par un vernissage au foyer du TLH.

80 Celle-ci questionnait en l'occurrence la notion d'érotisme et de transgression.

A.5 Tableaux concernant le nombre de représentations et le taux de fréquentation des lieux

Nombre de représentations entre la saison 2012/13 et la saison 2013/14

NOMBRE...	SAISON 2012/13	SAISON 2013/14
...de représentations publiques	50	67
...de représentations scolaires	12	12
...de créations en résidence	13	13
...de spectacles accueillis	8	6
...de jours où le théâtre a été occupé (occupation simultanée des deux salles de spectacles)	244	376

... et le taux de fréquentation des lieux

SPECTATEURS	SAISON 2012/13	SAISON 2013/14
au total	6 833	6 336
élèves présents lors des scolaires	2 809	806
moyenne de spectateurs par spectacle	319	467

B : Les trois objectifs du « plan directeur de développement des infrastructures culturelles sierroises »

1. « Se focaliser sur les arts actuels en phase avec le « génie sierrois » : une culture actuelle, vivante et décomplexée qui mélange les genres et fait interagir activement les créateurs professionnels avec les artistes amateurs ainsi que la population de la région.
2. S'engager dans une mise en réseau active des divers acteurs culturels : les faire collaborer autour de projets fédérateurs centrés sur les arts d'aujourd'hui.
3. Développer des espaces spécifiques pour les sociétés culturelles locales : où celles-ci pourront rencontrer leur public habituel et se faire connaître des autres personnes qui seraient potentiellement intéressées par leurs activités. »⁸¹

⁸¹http://www.sierre.ch/multimedia/docs/2011/03/PLAN_DIRECTEUR_DE_DEVELOPPEMENT_DES_INFRASTRUCTURES_CULTURELLES_SIERROISES.pdf, consulté le 10.03.14.

C : Le théâtre

C.1 Le théâtre et ses fonctions au fil du temps

Cet art ancestral, notamment très présent dans la Grèce antique, est l'affaire de toute la société. L'agora et le théâtre de l'Antiquité grecque ont permis l'émergence de formes collectives de sociabilité puisqu'ils servaient autant aux cérémonies religieuses qu'aux assemblées politiques.

Le théâtre a contribué à instaurer la démocratie puisque tous les citoyens de l'époque sont convoqués à participer à l'évaluation de la représentation et votent pour décerner un prix à la meilleure tragédie présentée. A cette époque, les dimensions politiques et religieuses s'entremêlent dans ces lieux et permettent ainsi d'unir la cité, de créer un sentiment sacré d'appartenance à la communauté.

A Rome, le théâtre prend de plus en plus d'importance et continue d'être géré par les pouvoirs en place. Sa dimension populaire se développe – la vie publique entière tourne autour des spectacles – et sa fonction contestataire permet de canaliser la verve satirique du peuple face aux puissants dans un temps et un lieu donné afin d'acheter sa soumission.

Au Moyen Age, la dimension sacrée du théâtre retrouve sa place : l'Eglise utilise le théâtre pour inculquer les bonnes conduites qu'elle souhaite transmettre à ses fidèles. Peu à peu le théâtre se libère de cet objectif et se développe dans la rue. Il use des pouvoirs de nouveaux styles comiques.

Dès la Renaissance, la construction de lieux « théâtres » dans toute l'Europe démontre l'enthousiasme des autorités et des publics pour cet art. Des troupes professionnelles commencent à se former et, au-delà de son statut d'institution, le théâtre devient industrie – avec des auteurs spécialistes comme Shakespeare qui doivent contenter une demande croissante –.

A l'époque romantique et révolutionnaire, le théâtre est indissociable des fêtes populaires. L'idéal de cette période est d'abolir tout type de hiérarchie – Victor Hugo militera à cette époque pour un théâtre « élitair pour tous » – et les institutions nationales du théâtre populaire verront le jour en France dès la fin du XIX^e.

Au XX^e siècle, le théâtre national populaire naît et souhaite maintenir – à l'inverse de nombreux théâtres privés – un service public qui réponde à un cahier des charges clair : offrir des œuvres variées et de qualité à des prix abordables, accessibles au public grâce aux actions culturelles parallèles en collaborant tout particulièrement avec les établissements scolaires. Cette conception humaniste présuppose une aide financière de l'Etat (Naugrette, 2002).

Cette vision du théâtre inspire la démocratisation culturelle développée dans ce travail. Comme le disait le sociologue du théâtre Jean Duvignaud, et comme il est possible de l'observer suite aux grandes enjambées faites à travers les époques, de toute évidence l'évolution du théâtre, dans ses dimensions sacrée, sociale et politique correspond aux grandes mutations d'une société (Heinich, 2004).

C.2 Quelques mouvements ayant influencé le théâtre contemporain

Antonin Artaud avec son théâtre de la Cruauté remet en cause la prédominance du texte. Il souhaite retrouver les origines sacrées du théâtre en s'inspirant du théâtre d'Extrême-Orient – beaucoup plus orienté vers le corps – et conçoit le théâtre en tant qu'art total (Naugrette, 2002).

« l'absence presque totale de texte constitué en paroles littéraires plonge le spectateur dans l'ici et maintenant d'un spectacle pur, essentiellement plastique et vivant. [...] Le plaisir du spectateur tient en grande partie à la force prodigieuse de la performance des acteurs, qui ne sont pas mis en valeur individuellement mais dans une chorégraphie générale orchestrée par une musique envoûtante produite sous ses yeux. D'où un effet de participation collective particulièrement fort, renforcé par l'ouverture des coulisses, situées

sous les gradins, offertes au regard du spectateur [...] le spectateur a ainsi le sentiment d'assister chaque soir à un événement d'autant plus fort qu'il n'est pas reproductible et fait l'expérience active de son appartenance à la collectivité par sa participation à une œuvre d'art totale, conçue exclusivement pour lui, et en partie par lui » (Naugrette, 2002 : 75&106).

A la fin de la seconde guerre, le théâtre de l'absurde, dont fait partie le dramaturge Beckett, déjoue systématiquement les codes préétablis. Ces représentations inclassables engendrent un certain malaise auprès de leur assistance (Naugrette, 2002).

Dès les années 70, on voit naître aussi une mode de « Happening » qui contestent la séparation radicale entre la scène et la salle. Ce mouvement – initié par les acteur-trice-s du Living Theatre notamment – cherche une réaction directe des spectateur-trice-s en évitant de les « laisser passifs ». Leur approche casse aussi des codes de représentations standard. Les comédien-ne-s sont dans la salle elle-même, ils-elles se jouent de leur fonction en s'enfermant sur la scène tels des prisonniers appelant au secours etc. Ces démarches provocatrices cherchent à éveiller chez les spectateur-trice-s un engagement plus fort et une prise de conscience politique. La fonction même des acteur-trice-s dépasse pourtant toute distance par rapport à l'assistance. La personne spectatrice n'est pas dupe pour autant et les comédien-ne-s maintiennent leur statut (Naugrette, 2002).

C.3 Quelques éléments constituant la représentation

Quel que soit le style de la pièce, Naugrette observe trois ensembles de signes principaux qui se combinent. Le premier concerne les « personnages », plus ou moins individualisés. Ils peuvent avoir une identité spécifique ou représenter davantage des pulsions diverses. Le deuxième est l'objet central de la représentation et se nomme « la fable ». Celle-ci contient toutes les actions accomplies par les personnages. Pour terminer nous retrouvons le « lieu de la fiction » qui est simplement l'espace structurant le jeu. Il détermine les mouvements que peuvent faire les acteur-trice-s. La représentation dispose d'un espace et d'un temps limité et, en tant qu'art vivant, chaque moment d'interprétation est unique.

La démocratisation culturelle constitue un enjeu important des politiques culturelles. Pour encourager l'accès à la culture, les milieux artistiques, politiques et sociaux tentent d'approcher de nouveaux publics, notamment par le développement d'actions de médiation culturelle. Ces modalités d'intervention se sont répandues ces dernières années, notamment dans le domaine des arts de la scène. Qui se sent concerné par la culture ? Comment la culture est-elle perçue ? Comment les publics se l'approprient-elle ? Consommation et réception culturelle, profils et comportements des publics, réception des œuvres, par une approche quantitative et qualitative, ce travail de recherche a pour ambition d'observer et comprendre les usages et la réception des publics du Théâtre les Halles, le TLH, un théâtre de création de la ville de Sierre en Valais.