



HAL
open science

La loyauté du spectateur

Emmanuel Ethis

► **To cite this version:**

Emmanuel Ethis. La loyauté du spectateur : Pour l'amour du théâtre à Avignon. 2005. halshs-00007311

HAL Id: halshs-00007311

<https://shs.hal.science/halshs-00007311>

Preprint submitted on 17 Dec 2005

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA LOYAUTE DU SPECTATEUR

Pour l'amour du théâtre à Avignon¹.

Pour Jean-Louis Fabiani

« Je porte dans le coeur la ligne tendue d'une vie (la mienne), qui ne m'intéresse plus »

Pier Palo Pasolini

Dans le beau livre intitulé *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, l'ethnologue George Devereux développe sous un angle singulier la psychopathologie du comportement criminel en tant que fondatrice d'un certain négativisme social. Méthodologiquement, les attendus de l'analyse qu'il entend mettre en jeu pourraient fort bien inspirer des approches en sociologie de la culture lorsqu'il s'agit de comprendre certaines attitudes spectatorielles et notamment la frénésie de consommation culturelle. En quelques mots, l'idée de Devereux qui lui permet de relier négativisme social et psychopathologie criminelle repose sur deux postulats :

- Il y a relation fonctionnelle entre le type de crime commis et la nature du conflit. Dans bien des cas, l'angoisse, engendrée par un conflit donné ne peut être apaisée que par l'accomplissement d'un acte criminel particulier. Le comportement type d'un criminel donné constitue en quelque sorte, son cachet ou sa marque déposée ; il porte l'empreinte de sa personnalité autant que le ferait un poème écrit par lui. Cette analogie est loin d'être superficielle. Les conditions extrêmes du travail criminel sont en effet à peine plus limitatives que ne l'est pour l'artiste la nature de ses matériaux.
- le comportement criminel, étant symptomatique d'un conflit, comporte à sa résolution un "bénéfice névrotique" dans la mesure où il apaise l'angoisse que suscite ce conflit. Du point de vue pragmatique et social, ces bénéfices névrotiques sont soumis à la loi du rendement décroissant. Cette loi pourrait s'énoncer ainsi : le premier crime est généralement celui qui apporte le plus intense des bénéfices névrotiques. Chaque fois qu'il commet un nouveau crime, ce bénéfice perd régulièrement en intensité, ce qui conduit souvent le criminel à multiplier en nombre ses actes afin de compenser l'intensité décroissante avec laquelle il vit chaque nouveau crime.

¹ Une version développée de ce texte a été publiée sous le titre « Déceptions publiques, bonheurs privés » dans le dossier *Espace privé / espace public*, coordonné par Bénédicte Boisson et Marie-Madeleine Mervant-Roux, in *Théâtre/Public*, n° 179, Gennevilliers, novembre-décembre 2005. Je tiens à remercier tous ceux qui ont nourri les quelques hypothèses que j'avance dans ce texte : tout d'abord mes collègues de terrain et amis, Jean-Louis Fabiani à qui ce texte est dédié et Damien Malinas ; mais aussi, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Daniel Conrod, Vincent Josse, Armelle Hélot, Jacques Téphany, Bruno Tackels, Laure Adler et Laurent Fleury pour les échanges nourris que j'ai eus avec eux. Je dédie ce texte aux comédiens que j'aime - Samuel Perche, Olivier Py, Sébastien Roch et Max von Sydow - qui n'ont pas que le mot « art » à la bouche pour définir un métier qu'ils vivent avant tout comme une fatalité.

Le lecteur, je l'espère, me pardonnera de transposer un peu brutalement l'approche que Devereux opère pour expliquer le comportement criminel vers les sphères du théâtre et de comportement spectatoriel. Il ne faut y voir que friction théorique visant à formuler quelques hypothèses pour éclairer et faire travailler certaines observations de terrain. Tentons donc la transposition en changeant quelques mots afin de substituer « comportement culturel » à « comportement criminel » et voyons ce que deviennent nos deux postulats théoriques :

- Il y a relation fonctionnelle entre le type de pratique culturelle et la nature des attentes spectatorielles. Dans bien des cas, l'angoisse, engendrée par des attentes données ne peut être apaisée que par l'accomplissement d'un acte culturel particulier. Le comportement type d'un spectateur donné constitue en quelque sorte, son cachet ou sa marque déposée ; il porte l'empreinte de sa personnalité autant que le ferait un poème écrit par lui. Cette analogie est loin d'être superficielle. Les conditions extrêmes du travail spectatoriel sont en effet à peine plus limitatives que ne l'est pour l'artiste la nature de ses matériaux.
- le comportement culturel, étant symptomatique de certaines attentes, comporte à sa résolution un "bénéfice névrotique" dans la mesure où il apaise l'angoisse que suscitent ces attentes. Du point de vue pragmatique et social, ces bénéfices névrotiques sont soumis à la loi du rendement décroissant. Cette loi pourrait s'énoncer ainsi : la première prise de plaisir au théâtre est généralement celle qui apporte le plus intense des bénéfices névrotiques. Chaque fois qu'il retourne au théâtre, ce bénéfice perd régulièrement en intensité, ce qui conduit souvent le spectateur à multiplier en nombre ses sorties afin de compenser l'intensité décroissante que lui procure chacun de ses actes.²

Dès lors, tout comme la pratique criminologique peut se comprendre grâce aux régularités caractéristiques de comportements criminels avérés, la pratique du théâtre pourrait, elle aussi, s'entendre grâce aux régularités sociales motivées par les attentes culturelles nourries dans chaque sortie au théâtre. En ce sens, on pourrait concevoir que les propositions culturelles que mettent en œuvre les grands Festivals tels que le Festival d'Avignon permettent d'assouvir nos désirs de théâtre dans ce qu'ils peuvent avoir parfois de frénétique. La profusion de l'offre de spectacles du In et du Off à Avignon ne serait dès lors que le signe de cette tragédie moderne de la culture. On est tout près de ce que le sociologue Georg Simmel avance lorsqu'il prétend que nos pratiques culturelles correspondent avant toute chose à un développement et une réalisation de soi par assimilation des contenus culturels qui s'offrent à nous, et que nous serions susceptibles de revendiquer³ ; notre plus grand problème est que l'offre de contenus excède de très loin ce que nous sommes en mesure d'assimiler. On le conçoit aisément à Avignon où il n'est pas un seul spectateur qui puisse prétendre avoir tout vu, In et Off confondus, et ce, même s'il consacre tout son temps et tout son argent au Festival.

² Notons l'importance que pourrait revêtir cette proposition pour expliquer les arrêts brutaux de pratiques en matière de culture. Une enquête récente montrait, en ce sens, que certains grands lecteurs cessaient de lire quoi que ce soit passé un certain âge.

³ Georg Simmel, *La Tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Éditions Rivages, 1988.

Et selon Simmel, si le sens que tout individu dépose dans une pratique culturelle vise à enrichir ce dernier, l'hypertrophie de l'offre de contenus ne peut potentiellement que l'accabler, d'où une situation paradoxale, voire tragique. Dès lors, le seul refuge moral qui puisse être envisagé est celui du renoncement matériel à cette totalité intangible de la culture, et ce, au profit de choix restreints que l'on présente en général comme parfaitement assumés. De fait, le programme de tout spectateur avignonnais se fait sur une série de critères qu'il tente de rendre objectifs sur la base d'une reconnaissance directe ou indirecte qu'il possède *a priori* – metteurs en scène, texte, comédiens, lieux, critiques, etc. -, et non sur une sélection qu'il ferait en totale prescience de ce que revêt chacune des propositions du Festival. C'est ainsi que l'on active chaque fois que nous faisons un choix pour une pièce, non une curiosité simple, mais tout un réseau de références façonné par notre expérience, notre carrière de spectateur. Et, quand bien même l'on justifie de ce choix comme étant « tout à fait personnel », on réalise volontiers qu'il s'agit, en réalité, du produit d'un grand nombre de contraintes sociales et culturelles. On feint heureusement, et souvent utilement, de l'ignorer.

Suivons plus loin encore le pessimisme de Simmel. On l'a compris, le tragique est inscrit dans la culture via la conscience que l'on a de ne pas la posséder en totalité. Mais ce n'est pas tout ; pour Simmel, le tragique est également inscrit dans les conditions mêmes de ce que l'on s'approprie. En effet, lorsque l'on décide de s'approprier un objet culturel, d'assister à une pièce de théâtre, on tente d'ajouter une pièce à cette carrière de spectateur qui profile notre personnalité. C'est ce profil culturel qui nous permet pour nous-mêmes et aux yeux des autres de « dire » une part, souvent profonde et intime de ce que l'on est. Et pourtant, c'est là le paradoxe tragique : ce soi intime s'est construit, on le voit bien au théâtre, avec l'ensemble du public. Alors que signifie affirmer grâce à nos goûts en matière de culture ce que l'on est singulièrement quand tant d'autres nous ressemblent dans leurs expériences ? Comment nous distinguer d'autrui en faisant appel à des pratiques dont la banalité peut devenir très vite évidente ? Comment cependant être reconnu pour ce que l'on est, par un autre qui n'aurait pas le même cadre de référence que nous ? Autant de questions sans réelles réponses qui conforment la face tragique et paradoxale de notre devenir en actes. Autant de questions qui expliquent néanmoins le sens et la valeur que nous accordons à la quête de nous-mêmes. Autant de questions qui consolident la dimension affective que nous plaçons dans nos démarches culturelles qui, rapportées à cette fameuse loi des rendements décroissants exposée plus haut, prend un sens particulier à Avignon.

Dans l'ancienne cité des papes, on l'a compris, ce ne sont pas des spectateurs de théâtre comme les autres auxquels on a affaire. Avignon, au reste, n'est pas un gros théâtre. C'est devenu une ville-Festival, c'est-à-dire une ville reconfigurée, transfigurée par la pratique du théâtre et soudainement habitée par des spectateurs qui font de ce vaste espace public un espace à la dimension de leurs attentes personnelles. Ce n'est plus l'espace public de la ville auquel on est confronté en temps de Festival, mais à une mise en espace public d'une pseudo-réponse à une

demande frénétique de théâtre, ou du moins que l'on se représente comme frénétique. Chacun espère y trouver théâtre à son goût, ou du moins retrouver l'intensité, l'émotion originelle d'un premier grand moment de théâtre. C'est sans doute la première raison pour laquelle le Festival d'Avignon est à ce point porteur de grandes aspirations, comme il l'est de grandes déceptions.

La mémoire collective reste habitée par la nostalgie du théâtre populaire mythologique qui n'a jamais véritablement existé à Avignon et par les expériences spectatoriennes récentes les plus marquantes. *Le Soulier de Satin* d'Antoine Vitez (1987), *Le Mahabharata* de Peter Brook (1985) et *La Servante* d'Olivier Py (1995) sont les dernières grandes épopées auxquelles on fait aujourd'hui référence pour lire et exprimer ce que l'on ressent au sortir de chaque nouveau Festival. Trois épopées qui signalent le surplus de sens que chacun espère trouver à Avignon. Un surplus de sens qui, ici, permet surtout de faire concorder une quête de bonheurs privés avec une émotion publique. Points de repère, points de mémoire, ces « grandes » pièces font aussi référence comme point de transmission. Elles interrogent du même coup le Festival en tant que champ d'expérimentation des possibles scéniques.

L'économiste Albert O. Hirschman explique dans son livre *Exit, Voice and Loyalty*⁴ comment on réagit lorsqu'un bien ou un service ne répondent plus tout à fait à nos attentes : la plupart du temps – dit-il – on fait défection. Faire défection (*exit*), c'est abandonner ce bien ou ce service. S'il est simple de faire défection quand on a affaire à une marque de potage – on choisit une autre marque –, cela devient extrêmement compliqué lorsque le bien ou le service que l'on recherche occupe une situation de monopole et qu'il n'existe aucun bien ou aucun véritable de service de substitution. Une issue reste toutefois possible grâce à la possibilité que nous avons de faire savoir notre désaccord en prenant la parole (*voice*) pour exprimer notre ressentiment. Et si cette prise de parole est possible – ajoute Hirschman – c'est qu'avant tout les individus, les participants, les pratiquants sont loyaux (*loyalty*) : ils préfèrent dire ce qu'ils ressentent plutôt que de prendre la porte. Là encore, se manifeste, par nécessité, une expression privée dans un cadre public. L'analogie avec le Festival d'Avignon se laisse ici facilement envisager. Le Festival apparaît comme un lieu unique aujourd'hui et deux alternatives sont possibles lorsqu'il semble s'écarter de ce que l'on attend de lui. Soit on le quitte sans trouver nulle part ailleurs en France « d'autre Avignon ». Soit on le critique en allant jusqu'à le menacer d'une fin prochaine qui résulterait de la possible défection de la totalité de ses participants⁵.

Il est très important de prendre en compte cette idée forte de *loyauté dans la pratique* qu'avance Hirschman pour comprendre les prises de paroles et le sens qu'elles revêtent. Toutes ces prises de parole publiques fonctionnent comme autant de rappels à un ordre relevant d'attentes personnelles vis-à-vis de ce que l'on se

⁴ Traduit en français par *Défection et prise de parole*, 1970, Fayard.

⁵ Sur ce point, voir le texte de Jean-Louis Fabiani, Damien Malinas et Emmanuel Ethis, « Parler du public ou parler pour le public » in Georges Banu et Bruno Tackels, *Le Cas Avignon 2005*, Editions de l'Entre-temps, Paris, 2005.

représente comme devant être « le » Festival d'Avignon. Ces représentations - qu'on se rassure - ne sont ni figées, ni rigides, mais imposent à chaque saison avignonnaise un cadre souple susceptible d'accueillir les aspirations spectatorielles de chacun. Il faut avoir vécu avec le Festival pour comprendre cela, diront les plus fidèles et les plus assidus des Festivaliers. Au reste, ne pas avoir vécu le Festival dans la durée, ou n'avoir vécu qu'une ou deux éditions antérieures précipitent souvent les représentations que l'on peut avoir du Festival. C'est ce qu'illustre fort bien le petit pamphlet de Régis Debray, *Sur le pont d'Avignon*⁶, ou du moins ce qu'il imagine être un pamphlet : rien d'autre qu'une redécouverte du Festival, faussement candide mais dogmatiquement réactionnaire, par un rhéteur habitué à surfer « subtilement » sur la vague de la démagogie anti-intellectualiste chique⁷ ; rien d'autre qu'une redécouverte du Festival par un rhéteur qui n'y était pas venu depuis 1956. Le choc était inévitable : « Il y avait du « symbolique » - écrit-il - en 1956 parce qu'existait un fonds commun de savoirs et de mythes [...]. En 2005, les trois quarts du répertoire moderne « consensuel et fédérateur » égrène à nos oreilles des noms d'Ouzbecks, raconte des histoires de magdalénien moyen ». Pauvre Régis, on se surprend à imaginer, dans la même lignée, le choc que représenterait pour lui le fait de rallumer aujourd'hui la télévision s'il ne l'avait pas vue depuis les années soixante. Comment aborderait-il les centaines de chaînes disponibles sur le câble ou le satellite ? Quelle serait son émotion en constatant qu'il n'y a plus une seule grande chaîne « fédératrice » en noir et blanc, mais des dizaines de chaînes thématiques consacrées au patrimoine cinématographique, à la diffusion du théâtre, des chaînes « religieuses » spécialisées – KTO, TFJ, etc. - , une chaîne gay – Pink TV -, etc... Sans doute s'empresserait-il de nous faire à la hâte un nouveau livre sur notre perte de repères, d'égrener un nouveau plaidoyer au nom de cette fameuse litanie du « c'était mieux avant », pour enfin nier la compréhension de *ce qui est* au profit de *ce qu'il voudrait que ce soit*. En ce sens, le petit pamphlet de Debray sur Avignon ne devrait légitimement en aucun cas être perçu comme un témoignage supplémentaire à mettre à charge des polémiques de l'été 2005 qui ont ébranlé – dit-on – le Festival. Ceux qui sont les premiers porteurs de ladite polémique connaissent, eux, fort bien la manifestation et ne sont pas animés par la sensiblerie

⁶ Régis Debray, *Sur le pont d'Avignon*, Paris, Flammarion, 2005 : livre écrit sur le vif en quelques jours après n'avoir vu que quelques spectacles durant la saison 2005, alors qu'il était invité officiellement par le « In » à participer au « Théâtre des idées », un nouveau lieu de « débats » mis en place depuis 2004.

⁷ On pouvait déjà lire dans *Le Plan vermeil* (Paris, Gallimard, 2004), son précédent ouvrage, comment la prose débrayenne, sous prétexte d'appeler le politique à prendre en compte dans notre société contemporaine le point de vue des plus de soixante ans, construit en définitive un réquisitoire profondément violent et discriminatoire contre les jeunes, les homosexuels (qu'il appelle les homos), et la presse rock ; ainsi il argumente quasiment une plainte contre ces « cinq cent mille homos bardés de micros et de caméras [qui] mettent nos législateurs à leurs pieds. [Alors que] treize millions de votants de plus de soixante ans, interdits de défilés et d'antenne, se cachent sous les embrasures. Les *Inrocks* et *Technickart* disent le beau, le vrai et le bon. Avez-vous entendu citer, lors d'une revue de presse, *Pleine Vie* ou *Notre Temps*, honorables publications catholiques consacrés au troisième âge, qui vendent dix fois plus et rayonnent dix fois moins » (p. 38). Debray utilise ici un procédé bien connu qui fait, et qui continue à faire, la fortune des politiques les plus douteux : il stigmatise, dans un premier temps, des groupes ou des communautés -les amateurs de rock, les jeunes, les homosexuels, les plus de soixante ans - ; puis, dans un second temps, il instruit une rhétorique argumentée visant à opposer artificiellement les uns aux autres – les jeunes, les homosexuels, les amateurs de rock *versus* les plus de soixante ans – espérant ainsi activer un conflit qui, initialement, n'existait pas, tout en s'octroyant parallèlement le bénéfice d'apparaître comme le plus fin analyste de situations sociales qu'il a lui-même inventées.

affectée d'un Pont d'Avignon « debrayé ». Non, leurs prises de parole sont bien celles de spectateurs loyaux qui se sont bel et bien transformés, avec le temps, en « participants » selon l'heureuse injonction de Vilar.

Le 17 octobre 2005, les directeurs du Festival - « Hortense et Vincent »⁸ - organisaient à la Chapelle des Pénitents blancs, une rencontre ouverte avec les spectateurs avignonnais, histoire de faire un dernier bilan sur l'été agité. Une spectatrice d'une soixantaine d'années, amie du Festival, prend la parole : « Oui, nous lisons les journalistes qui pour la plupart connaissent bien le Festival et nous respectons leur travail quand il est recevable à nos yeux, c'est-à-dire quand il est objectif, mais nous, spectateurs, nous avons notre propre avis... Pas besoin d'eux pour cela... Oui, vous nous avez donné Py, Sivadier et Warlikowski... Vous avez raison de nous rappeler que le Festival est aussi un lieu de lancement de nouvelles esthétiques auxquelles on n'est pas obligé d'adhérer... Cela nous intéresse... Mais, bon sang, « La Cour ! »... Préservez « la Cour » et vous pourrez faire passer ce que vous voulez à côté... Depuis trente-cinq ans, je viens au Festival, je vais tout voir, mais surtout, je fais venir des amis pour leur montrer ce que c'est « Avignon », et donc forcément, j'espère pouvoir les emmener dans « La Cour », et là, je n'ai pas pu, vraiment pas... Moi je l'ai vu le spectacle des larmes... Mais y emmener mes amis, certainement pas... C'est sacré pour moi, cette « Cour »,... Alors s'il vous plaît, soyez les gardiens de « notre Cour » pour que nous puissions vivre pleinement notre Festival... ». Comme le dit Jean-Louis Fabiani : « nous étions ici au cœur de l'exigence originaire du Festival, qui en est aussi l'ultime justification ». Une fois de plus, Avignon-été 2005 témoigne de la place que revendique le spectateur de théâtre dans le dispositif Festivalier, une place où ses déceptions publiques sont avant tout le signe expressif de sa volonté de continuer à pouvoir parler ici, dans l'ancienne cité des papes, de ses bonheurs privés.

Emmanuel Ethis⁹

⁸ On peut remarquer que nombre de spectateurs continuent à interpeler les directeurs du festival par le biais d'un Madame ou Monsieur, alors que d'autre les appellent « Hortense » et « Vincent ». On peut regretter fortement que dans ce haut-lieu institutionnel de la République qu'est le festival, on ne perpétue pas l'usage républicain qui consiste à appeler les directeurs par leurs noms « Baudriller » et « Archambault »... Cet élément, apparemment anodin, pourrait prendre une place relativement importante pour relire comment évolue le festival dans la mise en place de sa symbolique générale.

⁹ Emmanuel ETHIS est Professeur à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse. Spécialiste de la réception des œuvres cinématographiques et de l'étude des publics de la culture, il conduit dans le cadre du laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon une série de travaux sur les dynamiques culturelles qui se nouent autour de la pratique cinématographique et autour des formes Festivalières à l'œuvre. Il a récemment dirigé deux ouvrages collectifs : Avignon, le public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales (2002) et Aux marches du Palais – Le Festival de Cannes sous le regard des sciences sociales (2001), tous deux publiés à La Documentation Française. Il est également l'auteur de Pour une po(ï)étique du questionnaire en sociologie de la culture, le spectateur imaginé (2004), des Spectateurs du temps (2005) chez l'Harmattan, et de Sociologie du cinéma et de ses publics (2005), publié chez Armand Colin. Il conduit avec Jean-Louis Fabiani et Damien Malinas, depuis 1996, les enquêtes sur les publics du Festival d'Avignon.