

laurent fleury
isabelle vazereau

L'attente du spectateur de théâtre. Pour une compréhension des formes de la réception esthétique

«Une œuvre... évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle et dès son début crée une certaine attente de la 'suite', du 'milieu' et de la 'fin' du récit (Aristote)»

Hans-Robert Jauss (1978 : 50.)

En quoi l'attente du spectateur participe-t-elle au processus de réception esthétique ? Cette question, ici posée à propos du théâtre, soulève le problème de la formation même de cette attente et celui de son influence sur les perceptions à venir, à moins qu'il ne s'agisse du premier acte de la réception elle-même. Plus largement, le problème réside dans la question de savoir si l'encadrement institutionnel de la représentation théâtrale influence les formes mêmes de la réception esthétique ou si, à l'inverse, l'attente, constitutive de la réception, contribue à la définition même des cadres de l'expérience esthétique. Pour étudier ce point, important pour qui veut comprendre et caractériser l'*ethos* du spectateur contemporain, cette étude se propose de confronter deux enquêtes empiriques, l'une conduite auprès d'anciens spectateurs du T.N.P. de Jean Vilar¹, l'autre, en cours d'achèvement, réalisée auprès des abonnés du Théâtre National de Bretagne de Rennes. Nul ne contestera que les spectateurs du début des années 1950 et ceux du début des années 2000 se différencient en tous points. Il est cependant un double lien qui fonde le comparatisme historique ici esquissé. Le premier tient dans la catégorie commune à laquelle appartiennent le T.N.P. et le T.N.B. : les deux institutions relèvent de ce qu'il est convenu d'appeler, précisément depuis Jean Vilar, le théâtre public. La seconde réside dans un fait historique : le T.N.B. est l'héritier du Centre Dramatique de l'Ouest, fondé en 1949, dans le cadre de la décentralisation dramatique impulsée par Jeanne Laurent au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Le choix de terrains tels que celui du T.N.P. que Jean Vilar dirigea de 1951 à 1963 et celui du T.N.B. que François Le Pillouër dirige depuis 1996 répond en réalité à la volonté de dessiner, par-delà la singularité des terrains sélectionnés, un comparatisme propre à découvrir quelques régularités. Ce choix a été en outre commandé par notre volonté de croiser réflexion de portée générale et travail empirique de terrain afin de faire reposer celle-ci sur l'étude de singularités. Le choix de deux institutions théâtrales,

en l'occurrence ici le T.N.P. et le T.N.B., procède donc, négativement, de la résolution d'éviter les biais de la monographie et, plus positivement, de l'intention de prolonger une singularité au voisinage d'une autre de manière à produire une configuration d'événements, c'est-à-dire un ensemble le plus consistant possible, susceptible de dégager quelques propositions de portée générale.

Une précision ensuite quant à la notion d'attente, qui fait écho à celle d'«horizon d'attente», forgée par Hans-Robert Jauss² à la suite de Edmund Husserl (1950) et de Hans-Georg Gadamer (1996). Notre propos ne sera pas ici de rappeler la genèse sémantique du mot, ni même d'élucider les nuances que Jauss apporte dans ses définitions qui évoluent entre 1967 et 1972³ ou dans ses distinctions entre deux grands types d'horizon d'attente «littéraire» ou «intra-littéraire», et «social» ou «extra-littéraire». Il s'agira plutôt d'étudier empiriquement l'attente du spectateur à l'égard du théâtre et de comprendre en quoi une réflexion sur l'attente s'avère féconde pour expliquer les modes de réception des biens culturels. L'attente renvoie au moins à trois sens. Le premier correspond au fait d'éprouver la durée pendant laquelle on attend. Ce premier sens, qui coïncide à une catégorie centrale de la cérémonie théâtrale avec l'attente de l'acte rituel du lever de rideau ou encore avec celle de l'entrée d'un personnage comme ressort dramatique, ne sera guère évoqué dans la suite de cet article pour avoir été déjà étudié (Fleury, 2002-a, 2005-a). Un second sens du

¹ L'enquête, menée entre 1992 et 1995, a consisté dans la réalisation d'une série de quarante entretiens et le dépouillement de questionnaires distribués aux spectateurs et conservés aux Archives Nationales. Voir Fleury Laurent, 1999, Le T.N.P. et le Centre Pompidou : deux institutions culturelles entre l'État et le public. Contribution à une sociologie des politiques publiques de la culture en France après 1945, thèse de doctorat, Université Paris IX, 1133 p.

² Hans-Robert Jauss fut l'élève de Hans-Georg Gadamer à l'Université de Heidelberg.

³ C'est en 1967, dans «Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft» (traduit en français par Claude Maillard sous le titre «L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire», in Pour une esthétique de la réception, Gallimard, 1978, pp. 21-80), que Jauss traite en détail du concept d'horizon d'attente. Cette première conception est modifiée et remplacée par une notion plus complexe dans la célèbre conférence présentée à l'Université de Constance en 1972 : «Kleine Apologie der ästhetische Erfahrung», traduite en français sous le titre «Petit apologie de l'expérience esthétique», in Ibidem, pp. 257-262.

mot correspond à l'«état de conscience de la personne qui attend», en quelque sorte une «disposition d'esprit» ou une «disposition intérieure», au sens que Weber donne à la notion de *Gesinnung*. Un troisième, enfin, coïncide au «fait de compter sur quelque chose ou quelqu'un», autrement dit d'anticiper sur ce qui sera donné par l'institution. Notre article approfondit ces deux derniers sens. Il s'inscrit dans une perspective webérienne, tant d'un point de vue méthodologique, épousant les voies de la compréhension sociologique des attentes des spectateurs, que théorique, puisque ce dernier sens renvoie implicitement à la définition de l'action sociale que Weber propose en 1913 dans les termes de «l'expectation» (Weber, 1913) d'une action placée sous le regard de tiers qui véhicule lui-même des attentes. Précisons et cela sera notre hypothèse, que les attentes sont insérées dans des institutions à tel point que celles-ci sont présentes au cœur même des attentes.

I - L'attente du spectateur : la question de Vilar

«L'attente est un enchantement»

Roland Barthes (1977 : 48)

Jean Vilar découvre le bonheur d'être attendu lors des tournées qu'il réalise en tant que comédien avec le Théâtre de la Roulotte dans les villages et les bourgs de la Sarthe et de la Bretagne qu'il sillonne entre 1940 et 1942 dans le cadre de Jeune France. Chaleur de l'accueil des habitants et intensité de leur écoute constituent les qualités de ces personnes que Jean Vilar a su ensuite accueillir et fidéliser au palais de Chaillot mais aussi au festival d'Avignon (Fleury, 2002-b). Jean Vilar est le premier homme de théâtre à s'être posé la question de la composition du public de façon quasi-sociologique. Il ne cessera de s'interroger non seulement sur ses origines sociales et spatiales mais encore sur les obstacles matériels et symboliques que ces (puis ses) spectateurs pouvaient rencontrer dans l'accès au théâtre. Les innovations institutionnelles détaillées ci-dessous correspondent à autant de moyens de les contourner. Ainsi lorsque Jean Vilar prend la direction du Théâtre National Populaire en 1951, il contribue à donner un sens à l'attente du spectateur. Sans enfermer le spectateur dans une position de consommateur, qu'il dénonce comme réductrice, Jean Vilar l'élève tout au contraire à un statut d'acteur social constitutif selon lui de la relation théâ-

trale. Dès lors le spectateur devient attendu par l'institution théâtrale : cette reconnaissance confère une légitimité à ses attentes qui trouvent alors un espace d'expression. Par suite, le T.N.P. de Vilar introduit plusieurs innovations institutionnelles afin de répondre aux attentes de spectateurs. Les innovations institutionnelles introduites par Jean Vilar suggèrent d'emblée l'hypothèse d'une étroite imbrication entre les deux derniers sens de l'attente auxquels nous nous attachons.

1. Les innovations institutionnelles du T.N.P. de Vilar

La critique du théâtre bourgeois qui *divise* plutôt qu'il ne réunit, renvoie au souvenir aigu des codes bourgeois de la sortie au théâtre que Jean Vilar a connus dans les années 1930 lors de sa venue à Paris et qu'il livre plusieurs années après dans sa seule œuvre romanesque. La longue description que Jean Vilar y donne d'une soirée passée à l'Opéra tourne en dérision le théâtre lyrique qui vaut théâtre de classes, accordant la qualité de *privilegié* au spectateur d'opéra : «Nous sommes des *citoyens privilégiés*, dit Côme et ce soir nous usons à plein de nos privilèges... *Privilège du fric, privilège de la culture*... Nous avons franchi barrages et chicanes derrière lesquelles se cultivent en terrain clos et s'épanouissent en serre chaude protégés par des gardes républicains, les fleurs et les fruits de notre civilisation, de cette culture européenne ou française, dont on dit qu'elle est offerte à tous» (Vilar, 1971 : 48-49). Jean Vilar détaille ensuite la série de dépenses qui, ajoutées au prix du billet, rend la soirée si coûteuse⁴. Le mépris et le dédain ainsi consignés laissent voir la profondeur de sa blessure⁵. A sa critique du théâtre bourgeois, défini par ses caractères censitaire et patrimonial, Jean Vilar ajoute une affirmation du théâtre populaire qui, selon lui, doit, à l'inverse, s'assigner la tâche de «réunir dans les travées

⁴ «Le vestiaire autre chicane, cent francs. L'urinoir, autre barrage douanier, cinquante ou cent francs suivant la marchandise. Le bar-forteresse enfin, bastion qui, si vous êtes parvenu à approcher ses remparts, vous aura coûté fort cher». Jean Vilar, *Chronique romanesque*, Grasset, 1971, pp. 53-54.

⁵ A l'âge de 21 ans, Jean Vilar, originaire de Sète, découvre le théâtre à Paris en 1933, à une époque où celui-ci demeure une sortie bourgeoise. Sur la bourgeoisie de cette époque, lire (Goblot, 1925)

de la communion dramatique le petit boutiquier de Suresnes et le haut magistrat, l'ouvrier de Puteaux et l'agent de change, le facteur des pauvres et le professeur agrégé (*Petit Manifeste de Suresnes*, 1951).

Une première série d'innovations, dont certaines seulement sans lendemain, tient dans la transformation du code bourgeois de la sortie au théâtre encore dominant à l'époque. Jean Vilar, qui possède une conscience aiguë des codes sociaux de distinction du théâtre bourgeois (Vilar, 1971 : 110), modifie les formes classiques de la sortie au théâtre : l'heure du spectacle, avancée à 20 h 15, permet aux spectateurs, en particulier de banlieue, de rentrer plus tôt chez eux. Les portes du théâtre, ouvertes dès 18 h 30, leur offrent la possibilité de dîner sur place. La gratuité des vestiaires et la suppression des pourboires aux ouvreuses écartent tout sentiment d'exploitation d'une clientèle captive ou l'humiliation de ne pouvoir répondre aux sollicitations. L'accueil en musique, la possibilité de se restaurer au son de l'orchestre, en arrivant au T.N.P., participent de la volonté que le spectateur se sente «chez lui». Jean Vilar procède ainsi à la désacralisation de la sortie au théâtre, considéré jusque-là comme un temple, interdit d'accès à une large part de la population, et la forme prise par l'accueil du public contribue à l'institutionnalisation de la qualité de spectateur. Une deuxième série d'innovations réside dans l'inversion du protocole des avant-premières : en invitant son public à découvrir les spectacles du T.N.P. avant leur présentation à la presse et au «tout-Paris» des soirs de générale, Jean Vilar approfondit la transformation du rituel bourgeois. Si l'on accorde que le protocole désigne un ensemble de conventions qui inscrivent les relations de pouvoir et influencent les comportements, l'inversion de l'ordre ritualisé entre la critique et le public constitue une révolution (Fleury, 2003-a). Point d'orgue des politiques de public, la création du système d'«abonnements populaires» au T.N.P. : l'importance du public conquis et le climat de confiance établi avec les responsables des collectivités permettent au T.N.P. de proposer à partir de 1957 un abonnement à cinq créations dans la saison à un prix très accessible, celui des «tarifs populaires». Les pratiques d'abonnement, théorisées au début du siècle, trouvent au sein du T.N.P. le lieu de leur déploiement systématique. Ces innovations institutionnelles accompagnent donc pratiquement la valorisation d'un public

populaire que Vilar n'eut de cesse de conquérir, de fidéliser et l'affirmation d'un théâtre public qu'il pensait dans les termes d'un théâtre qui n'exclut pas (Fleury, 2005-b), comme le montrent les prochains développements.

2. Le recueil des attentes au cœur des innovations

Parmi ces innovations, un dispositif, apparemment sans importance, occupe une position capitale : les questionnaires distribués aux spectateurs du T.N.P. lors de chaque représentation. Ils avaient pour objectif de connaître le public et de recueillir réactions, appréciations et suggestions sur des thèmes aussi variés que l'organisation matérielle, la qualité des représentations, mais aussi la façon dont les spectateurs ont connu l'existence du spectacle. Mais au-delà de ce but pratique, le questionnaire se révèle opératoire à un double titre : lieu de réception des attentes, il devient également l'espace d'élaboration des innovations évoquées précédemment. En d'autres termes, le questionnaire utilisé systématiquement par l'équipe du T.N.P. dans sa relation au public constitue celui-ci, tout à la fois comme informateur et comme acteur à part entière de la politique de public en gestation. De ce matériau abondant se dégage une catégorisation en trois types d'attentes.

En premier lieu, une attente d'être reconnu comme public, voire comme public populaire, a trouvé à s'épanouir dans une pluralité d'innovations, au premier rang desquelles les avant-premières, réservées aux abonnements populaires, qui fondaient la légitimité du public populaire en inversant les préséances qui réservent à la critique professionnelle cette place de choix qui est d'assister aux premières, mais également ce questionnaire qui plaçait chacun en position de former un jugement sur la valeur esthétique des œuvres présentées et fondait ainsi le statut et la qualité de spectateur. Toutes ces innovations institutionnelles ont forgé un modèle (Fleury, 2003-b) et ont permis au T.N.P. d'exercer un pouvoir de structuration des pratiques culturelles par la conquête et la fidélisation d'un public populaire (Fleury, 2002-c). Aussi faut-il conclure à l'idée que le public populaire procède de la rencontre d'actes d'appartenance et d'actes d'attribution et que l'existence d'un public populaire est indissociable de la découverte qu'une institution culturelle comme le T.N.P. offre un espace de cristallisation des identités individuelles et collectives. En ce sens, le public

populaire peut être défini comme une fiction sociale réalisée.

En second lieu, une attente de partage chez les spectateurs est comblée par la possibilité de redécouvrir les joies d'appartenir à un espace commun et celles de retrouver des formes populaires de sociabilité lors des banquets et des bals populaires des nuits T.N.P. par exemple. Plus quotidiennement, la possibilité de dîner entre 18h30 et 20 heures en écoutant dans le grand hall des allées de Chaillot, la musique d'un orchestre de jazz, participe au-delà des classiques rassemblements d'une salle de 2.500 spectateurs à la fondation d'un espace commun et d'un bien commun, en reconduisant une forme communautaire de lien social.

En troisième lieu, enfin, une attente relative au sens correspond à un désir de connaissance (Fleury, 2002-a). Des innovations telles que la proposition de débats entre le public, les comédiens et Jean Vilar lui-même, la publication d'une revue destinée aux spectateurs abonnés, intitulée *Bref. Journal du T.N.P.* et caractérisée par une information érudite sur les auteurs présentés, ou encore l'édition du texte de la pièce jouée, aux éditions de l'Arche, ont puissamment contribué à former le spectateur et à éduquer son regard. Toutes ces innovations constituent des «investissements de formes» qui ont modelé la relation des individus au T.N.P. de Vilar au point de créer des «régimes de familiarité», pour emprunter à Laurent Thévenot (1994). Ces innovations ont facilité l'accès au théâtre pour nombre d'individus qui, sans elles, n'auraient peut-être pas eu l'occasion d'instaurer une relation durable au théâtre. Plus encore, le lien ainsi forgé entre l'institution et ses abonnés fonde un double sentiment de gratitude et d'obligation morale.

3. La gratitude et l'obligation morale

La reconnaissance se formule d'abord dans les termes de la revendication d'une appartenance au peuple : «Continuez les week-ends, l'idée est magnifique. *Populo*, populace, populaire...; pourquoi populaire ? On le sait bien qu'on est du peuple !»⁶. La reconnaissance fonde pour Simmel la gratitude qui s'avère inaltérable mais aussi l'état d'esprit d'obligation qui se déploie dans le lien de fidélité : «Le sentiment de gratitude engendre un lien *irréfragable*... La réalité de notre vie intérieure, soit par elle-même, soit en réponse à une réalité extérieure,

nous empêche parfois de continuer à aimer, à respecter, à estimer - esthétiquement, éthiquement ou intellectuellement : mais nous pouvons toujours garder de la gratitude envers celui qui l'a méritée une fois... Ce caractère paradoxalement inaltérable de la gratitude, qui laisse persister un débit même après s'être acquitté d'un contre-don égal ou supérieur, peut le laisser persister même des deux côtés d'une relation - ce qui renvoie peut-être à cette liberté du don qui fait défaut au contre-don moralement nécessaire - et c'est ce qui donne à la gratitude le caractère d'un *lien aussi subtil que solide* entre humains. *Toute relation plus ou moins durable engendre une foule d'occasions* de gratitude dont mêmes les plus fugitives ne manquent pas d'apporter leur écot au lien réciproque. Dans les meilleurs des cas - mais aussi dans ceux qui abondent en contre-exemples - leur addition produit un *état d'esprit d'obligation* tout à fait générale (c'est à juste titre que l'on affirme être *'obligé' d'autrui* pour un service) qui ne peut être levée par aucune rétribution particulière; il (l'état d'esprit d'obligation) fait partie de *ces fils microscopiques, mais très solides, qui arment un élément de la société à un autre, et par là, en fin de compte, tous les éléments à une vie globale dans une forme stable*» (Simmel, 1908-a : 583-58). Cette gratitude se découvre dans le fait que les spectateurs se sentent les obligés de Jean Vilar. Leur attachement s'exprime par des actes d'aide ou d'entraide qui se manifestent soit en dehors des représentations sous la forme de propositions de mobilisation militante pour la cause du T.N.P., soit durant les représentations elle-mêmes, lorsque les spectateurs se sentent obligés de respecter les codes comportementaux classiques de la réception théâtrale et de faire respecter les normes classiquement admises de silence, de qualité d'écoute, de régulation des rires et d'interdiction des déplacements. L'intériorisation de ces codes semble avoir été le fait tant du public bourgeois, soucieux de conserver les formes ritualisées de la réception, que du public populaire, heureux de participer à ces mêmes formes ritualisées. Cette adhésion aux normes s'énonce même dans la formulation d'interdits : «*Je souhaite vivement que soient interdits les applaudissements au cours du spectacle. Ceci rompt le rythme, trouble l'atmosphère et coupe l'émotion. Au concert, on n'applaudit pas même entre les par-*

⁶ Rose Gage, commerçante. Archives nationales - Questionnaires du TNP - Carton 295 AP 215.

ties d'un même morceau»⁷. Ainsi la révolution opérée par Vilar n'est pas incompatible avec une conformité d'attitudes et de comportements.

Trois éléments, fondateurs d'une relation humaine pour Simmel ou Mauss, opèrent pour la majorité des spectateurs interrogés : la *personnalisation*, la *durée* et l'*engagement* dans et pour cette même relation (Papilloud, 2002). La *personnalisation*, préalablement évoquée, relève de la reconnaissance par les bénéficiaires eux-mêmes d'être personnellement identifiés par la direction et les services des relations publiques des théâtres comme celui du T.N.P. ou, nous le verrons, du T.N.B. La *durée* qui découle par définition à l'idée de l'abonnement, suppose une répétition de la pratique et une régularité de la fréquentation de l'un ou l'autre lieu. L'*engagement* enfin pour la relation qui unit les spectateurs à un même théâtre se découvre dans les déclarations d'adhésion au projet esthétique même de l'institution. Ces trois critères permettent de définir l'attachement des spectateurs abonnés à leur théâtre ainsi que de conclure à l'établissement d'une relation forte et durable. Cette relation théâtrale est à l'origine d'une attente manifeste ou latente à l'égard de l'institution envers laquelle chacun a placé sa confiance et sa *fides*. La fidélité elle-même s'explique aussi comme le produit de cette institutionnalisation de l'attente mais aussi comme la condition de possibilité d'une attente renouvelée. La désaffection du public du T.N.P., en 1969 et 1970, après l'abandon de l'abonnement décidé par Georges Wilson, le successeur de Vilar à la tête du T.N.P., démontre négativement, combien une attente déçue peut provoquer la défection (Fleury, 2004), combien une décision peut rompre une relation et mettre un terme à la circularité du cycle du don entraînant la rupture du lien social selon Mauss. Une égale fidélité des abonnés se découvre dans l'enquête auprès des spectateurs du T.N.B.

II - Le Théâtre National de Bretagne à l'écoute de ses publics

«Moins porté aujourd'hui qu'hier aux aventures risquées, à la découverte de la nouveauté, le public de théâtre goûte le comique, l'humour, la fantaisie et aime avant tout se divertir; il aime aussi se cultiver auprès des textes classiques ou modernes, mais bénéficiant d'une valeur reconnue... voilà ce qui le mobilise»

Bernard Dort (1997 : 21)

Cette description de Bernard Dort traduit-elle les attentes des spectateurs abonnés du T.N.B. ? Le T.N.B. se définit comme un théâtre de création contemporaine et européenne. Son statut de «Centre européen de production théâtrale et chorégraphique» le singularise dans le paysage institutionnel français puisqu'il échappe ainsi aux deux appellations plus classiques de «Centre dramatique national» et de «scène nationale» : le T.N.B. conjugue les qualités de lieu de création et lieu de diffusion de spectacles. L'idée de *production* ici affirmée se décline de différentes façons dont la création de spectacles et, par voie de conséquence, l'accueil d'équipes artistiques au sein d'un Atelier international d'artistes, la formation de comédiens au sein de l'École supérieure d'art dramatique, la promotion de l'écriture contemporaine au sein de l'Unité de ressources et de production pour la jeune création et l'écriture actuelle. Le T.N.B. dessine ainsi un lieu original dans le monde du spectacle vivant. La dimension *européenne*, quant à elle, se manifeste tant dans la programmation de la saison que dans celle des différentes éditions du festival «Mettre en scène»⁸, qui accueillent, au titre de la diffusion ou de la création, les meilleures compagnies de théâtre et de danse d'Allemagne, d'Angleterre, de Belgique, d'Espagne ou d'Italie. Cette qualité de «Centre européen de production théâtrale et chorégraphique» désigne donc bien une réalité tant dans la programmation du T.N.B. que dans la réception de celle-ci par les spectateurs interrogés, à en juger par l'exploitation de la dernière question du questionnaire que nous avons administré auprès de 241 abonnés du TNB⁹. Si, de manière générale, cette enquête a permis de mieux comprendre les relations que les spectateurs interrogés entretiennent à la représentation théâtrale et de mieux accéder aux significations attachées à leur propre expérience esthétique par l'exploitation de leurs réponses aux questionnaires administrés, la catégorisation des réponses libres données par les abonnés *Carte Blanche*,

⁷ M. Diltoer, *industriel*, Bruxelles. Archives nationales - Questionnaires du TNP - Carton 295 AP 213.

⁸ Le festival, *Mettre en Scène*, organisé chaque année, depuis 1996, par le T.N.B. est consacré à la création théâtrale et chorégraphique internationale.

⁹ L'évolution du nombre de spectateurs abonnés au T.N.B. présente un doublement des abonnés sur les dix dernières années : pour la saison 1993-1994 : 5.393; pour 1995-1996 : 8.125; 1998-1999 : 8.527; 2002-2003 : 10.532.

Passion, Découverte et *Delta*¹⁰ a permis de dégager les ressorts de la fréquentation fidèle du T.N.B.

1. L'unité d'un public derrière la diversité des formules d'abonnement

Le T.N.B. propose aux spectateurs cinq formules d'abonnement. Deux d'entre elles sont basées sur le statut social du spectateur : la formule *Delta* est ainsi réservée aux étudiants, aux chômeurs ou aux personnes de moins de 26 ans; la formule *Buissonnier* est destinée aux scolaires, collégiens et lycéens. Les trois autres formules offrent la possibilité d'assister à quatre spectacles pour la formule *Découverte*, à huit représentations pour la formule *Passion*, et, enfin, à l'ensemble des spectacles de la saison pour la formule *Carte Blanche*. Ces trois dernières formules d'abonnement informent donc directement sur l'attachement du spectateur abonné au théâtre en général ou au T.N.B. en particulier. La représentation des abonnés *Carte Blanche* est marginale puisqu'ils n'excèdent pas d'une année à l'autre une soixantaine de spectateurs. Sur la saison théâtrale 2002-2003 comme sur les précédentes, les abonnés *Passion* (17,14%) sont moins nombreux que ceux qui souscrivent un abonnement *Découverte* (33,28%), *Delta* (24,93%) et *Buissonnier* (24,02%). Cependant, en raison du nombre de représentations théâtrales rattaché à chaque formule d'abonnement, ils occupent en termes de billetterie émise 29,22% des places, contre 30,20% pour les *Découverte*, 20,18% pour les *Delta* et 16,26% pour les *Buissonnier*. De fait les abonnés *Passion* et *Découverte* apparaissent comme les deux premières figures des spectateurs abonnés du T.N.B. Nous avons pris soin de respecter par notre échantillon, la distribution statistique entre les formules d'abonnements, *Carte Blanche*, *Passion*, *Découverte* et *Delta*. L'éviction volontaire des spectateurs de moins de 18 ans hors de cette enquête tient au fait que l'abonnement *Buissonnier* s'effectue dans un cadre scolaire ou familial et ne procède donc pas directement de leur initiative personnelle. Cette étude vise à vérifier, ou à infirmer, les régularités supposées attachées à ces groupes et à observer en quoi chacune de ces formules d'abonnement satisfait, ou suscite, des attentes différenciées de spectateurs enclins, ou non, à instaurer une relation durable au théâtre.

Au-delà de cette diversité des types d'abonnement se profile néanmoins une unité du public abonné. Le public des spectateurs abonnés réunis au moment d'une représentation théâtrale vit de manière collec-

tive émotions, manifestations de sensibilités, applaudissements ou encore expérience esthétique et parfois, de manière plus exceptionnelle, la communion. Selon les termes d'une enquête pionnière, il faut se demander en quoi des variables «en suspension», comme les baptisaient Raymond Ravar et Paul Andrieu (1964), concourent à une «communion» du public avec la scène dans le temps de la représentation théâtrale. Le public des spectateurs abonnés apparaît uni¹¹ sur le modèle de la communion que Jean-Michel Guy (1988) décrit comme «l'image consensuelle de la théâtralité» et qui repose selon Mathias Broth (2002) dans le comportement coordonné des spectateurs qui prêtent une même attention «soutenue, soumise et solidaire» à la représentation théâtrale. Comme le rappelle Goffman qui consacre un chapitre au cadre théâtral lorsque celui-ci explicite les cadres sociaux de l'expérience (1974), la représentation théâtrale constitue un événement pendant lequel un public installé regarde «sans qu'il n'ai ni le droit, ni le devoir de participer directement à l'action dramatique qui se déroule sur scène» (Goffman, 1973 : 23). Ce «modèle d'action pré-établi» qui détermine une représentation théâtrale, s'impose au public et participe à le constituer. Ces mêmes cadres sociaux qui structurent le déroulement de l'expérience esthétique, lui confèrent de même un sens. L'expérience esthétique se déroule dans un cadre institutionnel avec la proposition d'un abonnement, la diffusion au public de documents, de brochures où sont développées des critiques sur les spectacles ou la présentation de festival où des valeurs artistiques et sociales sont privilégiées. L'unité recherchée et/ou supposée, dans la classique

¹⁰ L'analyse des réponses à cette dernière question («Qu'attendez-vous d'un spectacle de théâtre ou de danse?») fait découvrir les catégories suivantes : Emotions; Emotion esthétique; Exprimer une préférence esthétique; Éprouver des sensations manifestes; Vivre un rapport d'influence; Un rapport à soi - cénesthésie; Un moment de rupture ou d'oubli du quotidien; Un temps d'évasion, de voyage ou de rêve; Un plaisir; Un divertissement; Des surprises et des découvertes; Un théâtre de connaissance; Un théâtre de réflexion; Un théâtre d'idées; Un théâtre de culture; Le récit, le texte ou l'auteur; L'originalité (de la mise en scène, du jeu des comédiens, etc.); La beauté (du texte, de la scénographie, etc.); L'esthétique (de la mise en scène, etc.); La mise en scène; Le jeu ou la présence des comédiens; Les décors, les éclairages, etc.; Un rapport social (des échanges avec le public, les comédiens, les artistes).

¹¹ 45,2% des spectateurs abonnés se sentent «confiants» à l'égard du T.N.B., et 14,1% impliqués et 4,6% inconditionnels.

référence à la communion théâtrale, peut pratiquement se fonder sur le « plaisir de participer à une communauté du public » (Naugrette, 2002). En d'autres termes, elle procède de la joie d'éprouver une fiction d'égalité par laquelle Simmel définissait la sociabilité (Simmel, 1908-b). Se présentent aux représentations théâtrales du T.N.B., des spectateurs occasionnels ou abonnés dont la diversité des statuts socioprofessionnels leur offre la possibilité de se côtoyer, voire occasionnellement d'établir des rapports interpersonnels et extraprofessionnels. Pour Maurice Descotes (1964), le théâtre bourgeois capte « un public mêlé ». Dans le cadre du T.N.B., les spectateurs interrogés expriment une valorisation sociale de l'institution puisque près de 80% le considère comme un « lieu phare » au regard de la scène culturelle locale et régionale. De plus, 45,2% d'entre eux se déclarent confiants dans leur rapport au T.N.B. quand d'autres se présentent comme « impliqués » (14,1%) voire des « inconditionnels » (4,6%) du lieu.

Le T.N.B. recourt à une spécialisation des formules d'abonnement et par conséquent des différenciations en termes de catégories d'âge, de groupes socioprofessionnels ou de nombre de représentations théâtrales vues. Ces mêmes variables dissocient en effet de manière plus ou moins certaine, les spectateurs en fonction de leur formule d'abonnement. L'étude de la répartition statistique des spectateurs à chacune des représentations théâtrales en fonction de leur formule d'abonnement, illustre leurs orientations culturelles différenciées. Alors que les abonnés *Delta* sont majoritairement étudiants (91,2%), les abonnés *Passion* ne le sont que marginalement (2,9%). Par conséquent, 75,4 % des abonnés *Delta* sont âgés de moins de 25 ans et 1,6% des abonnés *Passion* relèvent de cette catégorie d'âge. Quant aux abonnés *Découverte*, 92% de ces derniers ont entre 25 et 65 ans. Ces derniers se dispersent sur plusieurs catégories socioprofessionnelles dont les plus représentatives sont celles des cadres publics (29%), des employés (18%) et enfin celles des cadres privés (16%). Si les abonnés *Passion* sont âgés à 84,5% entre 25 et 65 ans, 13,8% ont au-delà de 65 ans. Ils sont marqués par les catégories socioprofessionnelles de cadres publics (29,3%), de retraités (20,7%), de cadres privés (19%) et enfin de professions intermédiaires (17,2%). Nous avons interrogé de manière privilégiée ces variables citées - et pour simplifier la formule de l'abonnement ainsi que l'ancienneté de l'abonnement - pour examiner si elles sont déterminantes de certaines modalités de la réception des biens culturels. Ces formules

d'abonnement délimitent-elles des catégories homogènes de spectateurs ? En étudiant les attentes principales que ces derniers reconnaissent dans leur processus de réception des représentations théâtrales, différentes figures de spectateur se dessinent. Les propos des spectateurs abonnés convoquent en effet plusieurs thèmes pour expliciter leurs attentes à l'égard d'une représentation théâtrale (Dufrenne, 1967). S'il est impossible de corrélérer de manière exclusive une formule d'abonnement à une seule des catégories de sens établies, dès lors que certains spectateurs issus d'autres groupes d'abonnés s'y réfèrent, deux types d'attente peuvent être néanmoins distingués, associés à deux types de spectateurs. Cette pluralité idéal-typique des attentes prouve une nouvelle fois la fécondité de l'hypothèse selon laquelle derrière les régularités propres au public du T.N.B., une diversité des motivations se trouve à l'œuvre. Une homogénéité des attentes se dessine ainsi au sein même des formules d'abonnement, complexifiant ainsi le regard posé sur l'unité du public et faisant découvrir deux idéal-types : l'abonné *Delta* cherche à « éprouver un rapport à soi », tandis que l'abonné *Passion*, tout comme d'ailleurs l'abonné *Découverte*, cherche plutôt à éprouver également son propre « horizon d'attente ». La différence entre ces deux figures idéal-typiques repose sur la jeunesse ou, à l'inverse, la profondeur du « champ d'expérience » des spectateurs (Koselleck, 1990). La variable de l'âge, apparemment explicative de cette attente différentielle, confirme l'importance de la fidélité pour qui cherche à comprendre l'attente.

2. Une attente commune aux abonnés *Delta* : éprouver un rapport à soi

Éprouver un rapport à soi (*émotions; sensations manifestes; état de cénesthésie; rapport d'influence*) apparaît comme un premier grand type d'attentes. Celui-ci est mobilisé par la plupart des spectateurs abonnés interrogés. A la lecture de Maurice Halbwachs et de Marcel Mauss qui traitent de l'expression obligatoire des émotions, en référence à l'appartenance d'un groupe distinct, nous saisissons qu'au sein du public du T.N.B. apparemment uni, différentes manières de valoriser, d'extérioriser et de formaliser les émotions esthétiques sont présentes (Mauss, 1921). Outre le fait que le groupe constitue la condition de possibilité de la mémoire collective et une instance de socialisation, celui-ci représente également l'opérateur symbolique de l'émotion (Halbwachs, 1947) : même isolés, livrés à nous-

mêmes, seuls en présence de nous-mêmes, nous nous comportons à cet égard comme si les autres nous observaient, nous surveillaient. Chacune des formules d'abonnement peut être associée à la catégorie wébérienne de «groupes de statut» et véhicule une attitude affective différente dans la constellation des attentes.

Les spectateurs *Delta* interrogés - essentiellement étudiants - se détachent des autres tant ils se réfèrent de manière prépondérante à «l'état général du moi» pour envisager une éventuelle relation théâtrale. Ce primat de leur sensibilité conduit à une pluralité des expressions pour formaliser cette attitude affective et à une gradation de leurs déclarations. En effet, un premier groupe parmi les spectateurs *Delta* emploie le terme «émotions». D'autres spectateurs, toujours parmi les *Deltas*, dans leur attente d'intensité («émotions fortes») et de sensations manifestes («qu'il capte mon attention»), recherchent parfois un état de cénesthésie, autrement dit des sensations organiques («émotions positives pour être mieux»; «être pris aux tripes»). Cette valorisation de la sensation par les abonnés *Delta* coïncide à une attente forte envers la dimension dramatique de la représentation théâtrale qui se doit dès lors de les émouvoir et de provoquer l'«émotion pure» qu'ils déclarent rechercher. Ils attendent d'une expérience théâtrale de s'identifier à un personnage, de ressentir une illusion parfaite, voire une *catharsis*. Un dernier groupe attend une représentation théâtrale dont la profondeur vitale («que ça me nourrisse») lui confère un pouvoir bouleversant et une capacité d'influence («en sortir transformé(e)'). Cette dernière dimension rejoint la description du spectateur par Louis Althusser, «un acteur qui commence quand finit le spectacle, qui ne commence que pour l'achever, mais dans la vie» (Althusser, 1965). Ces attitudes affectives expriment de plus une hiérarchisation artistique en faveur de représentations théâtrales dont la «profondeur» est par ailleurs intellectuelle. Certaines attentes décrites dévoilent en effet l'intellectualisation de leur processus de réception.

Celles-ci s'inscrivent dans leur quête de sensibilité. Les spectateurs *Delta* s'apparentent sans doute aux «novices» décrits par Jean-Michel Guy (1988). Leur attente de «vivre plus intensément» à travers la réception d'une œuvre peut être interprétée comme caractéristique d'un public «dont l'éducation est incomplète» (Vianu, 2000, : 377). Leur attente pour (dans un ordre décroissant) *un théâtre de réflexion* (éclaircissement sur soi-même, les autres et la société), *un théâtre d'idées* (un théâtre engagé et

politique), *un théâtre de connaissances* (savoir sur des auteurs), et dans une proportion beaucoup plus marginale *un théâtre d'art* (lieu d'expérimentation de formes d'expression artistiques) s'apprécie comme un «enrichissement» personnel. Les spectateurs *Delta* évoquent rarement les éléments constitutifs de la mise en scène d'une représentation théâtrale. L'élément le plus cité, à savoir «le récit, le texte ou l'auteur» confirme leur perception du théâtre comme lieu de savoir. Les spectateurs *Delta*, pour qui ces dimensions se révèlent essentielles, réactivent ainsi le débat sur la position du texte par rapport aux autres composantes de la représentation théâtrale (Roubine, 1996).

3. *Passion et Découverte* : éprouver son propre «horizon d'attente»

Les abonnés *Passion* et *Découverte* ne se réfèrent pas simplement à la trame affective de leur réception. Leurs réponses, plus dispersées, laissent apparaître un autre type d'attente plus centré sur les éléments constitutifs de la représentation théâtrale, dont la mise en scène. Les spectateurs *Passion* et, dans une moindre proportion les *Découverte*, font ainsi largement référence au spectacle. Les spectateurs *Passion* et *Découverte* se rejoignent pour mettre à l'épreuve leur «horizon d'attente» selon les termes de Jauss, c'est-à-dire leurs compétences esthétiques sur un genre théâtral visé ou leurs connaissances culturelles préalables sur un auteur ou un metteur en scène. Les uns comme les autres attendent de connaître des «surprises et des découvertes» qui ne peuvent se comprendre qu'en référence à leur propre «champ d'expérience» (Koselleck, 1990), moins développé dans le cas du premier groupe évoqué plus haut. Ils aspirent à être étonnés par une représentation théâtrale qui dépasse leur «horizon d'attente». Cette recherche d'une «expérience artistique encore inconnue» se fonde sur la distance entre l'œuvre présentée et l'horizon d'attente «familier» des spectateurs dont Patrice Pavis (1980) considère qu'elle lui confère une qualité et une valeur artistiques.

L'hétérogénéité des attentes exprimées par les spectateurs des formules d'abonnement *Découverte* et *Passion* s'explique par l'ancienneté de leur fréquentation du T.N.B.. En effet, éprouver son «horizon d'attente» suppose donc déjà l'existence de celui-ci. L'ancienneté de l'abonnement qui traduit l'expérience du spectateur et la régularité de sa fréquentation des salles de théâtre dont en premier lieu celles du T.N.B., singularise les spectateurs *Passion*. Ceux-ci

sont les abonnés les plus attachés au T.N.B. puisque 46,6% d'entre eux le sont depuis plus de dix ans, contre 13% parmi les *Découverte* (et 2,5% pour les spectateurs *Delta*). Par la reconduction de leur abonnement, les uns et les autres manifestent leur attachement à l'égard du T.N.B. et du théâtre. Les spectateurs *Passion* citent les autres codes classiques de la représentation théâtrale pour exprimer leur *préférence esthétique*, autrement dit leur jugement artistique en faveur d'une mise en scène particulière. Autre trait de distinction de leur acte de réception au théâtre et de leur hiérarchisation artistique : leur attente à l'égard de *l'esthétique* et de *l'originalité*. Les spectateurs *Passion* ainsi que ceux *Découverte* - et plus particulièrement les plus anciens abonnés - privilégient une catégorie centrale de la définition de l'œuvre d'art : sa singularité. L'expérience de l'originalité, un moment fort de la réception esthétique de l'art, caractérise ainsi les deux grandes figures de spectateurs abonnés du T.N.B., à savoir ceux *Découverte* et *Passion*. Leur capacité à la reconnaître suppose la mobilisation d'un clavier de comparaison acquis au fil de leurs années de fréquentation. La recherche de l'originalité explique sans doute le choix du répertoire des œuvres théâtrales classiques, choix paradoxal que Jean-Michel Guy et Lucien Mironer examinent lorsqu'ils dépeignent le public *moderne* divisé entre les *modernes* et les *initiés* (1988, : 88-89). Si les mécanismes de la réception théâtrale mis en œuvre par les spectateurs *Passion* positionnent de manière essentielle un *théâtre d'art*, axé vers une actualisation des courants artistiques présentés, ceux des spectateurs *Découverte* privilégient un *théâtre de réflexion*. Cette optique intellectuelle de leur acte de réception au théâtre (Deldime et Duvignaud, 1990) dévoile combien ils attendent d'une représentation théâtrale un « rapport vers l'extérieur ». Car finalement ce qui distingue les spectateurs *Découverte*, c'est que ce même dépassement de leur « horizon d'attente » porte attention à leur sociabilité. Les spectateurs *Découverte* mentionnent de façon récurrente leur attente de vivre, par et dans le temps d'une représentation théâtrale, une *rupture ou l'oubli du quotidien*, et encore une *évasion*, un *voyage* ou un *rêve*. De manière générale, éprouver un *plaisir* et connaître le *divertissement* constituent la perfection pour ces amateurs de théâtres.

L'identification de ces attentes différentielles oblige à une remarque quant aux catégories d'abonnement proposées par le T.N.B.. Il est frappant d'observer que ces catégories maîtrisées par le T.N.B. et par

définition institutionnelles, se révèlent en adéquation avec les dispositions culturelles des types de publics présents. Hormis la catégorie *Delta* dont le signifiant a du mal à s'autonomiser, force est de constater en revanche que se rangent sous la catégorie des *Passion*, des spectateurs attachés, voire des « inconditionnels » de l'institution et même du théâtre; celle des *Découverte* laisse entrevoir des spectateurs curieux et exigeants parce que différemment enchantés par la représentation théâtrale; et enfin les rares *Carte Blanche* qui se caractérisent par une décision de tout voir sans exclusive. L'intuition de cette typologie s'avère juste, à moins que ce découpage exerce le pouvoir de façonner subrepticement les attentes des spectateurs au point parfois de produire une adhésion aux catégories institutionnelles qui leur sont proposées. Alors, loin de croire en des attentes préexistantes à l'existence même de l'institution, on découvrirait l'action réciproque de celle-ci sur celles-là.

Pour conclure, la présence d'une dualité du structurel se manifeste ici, puisque, d'un côté, la ritualisation de la sortie au théâtre, fût-elle dans ses formes modernes que nous lui connaissons depuis les révolutions opérées en France dans les années 1950 par Jean Vilar, informe les attentes individuelles et collectives des spectateurs et, de l'autre, ces mêmes attentes, ainsi préconstruites, contribuent puissamment à leur tour à cette même ritualisation et à formaliser ainsi en retour la réception par les dispositions d'esprit qui l'accompagnent. D'un point de vue théorique, l'attente du spectateur procède bien d'une mise en forme façonnée par l'institution théâtrale et participe en retour à la formation de la réception esthétique d'un spectacle ou d'une programmation, sur le modèle de l'action réciproque (*Wechselwirkung*) chère à Simmel (Papilloud, 2000). L'articulation entre l'action de l'institution et l'attente du spectateur permet d'expliquer et de comprendre la pluralité des attentes qu'il faut dès lors référer à la pluralité des répertoires d'actions des institutions. De ce point de vue, le comparatisme esquissé entre le T.N.P. et le T.N.B. confirme cette interaction réciproque, et ce malgré les différences historiques et sociales qui distinguent ces deux institutions. D'un point de vue méthodologique, l'attente du spectateur se découvre être une voie royale d'accès à la signification de la réception esthétique des biens culturels. Mais, au-delà de cette double conclusion, deux remarques finales peuvent être esquissées.

La première soulève la question politique de la res-

ponsabilité artistique de l'institution culturelle dont la programmation constitue un lieu d'exercice privilégié d'une telle responsabilité. L'institution culturelle possède ainsi le choix. Elle peut en effet soit se soumettre aux attentes spontanément perçues comme autonomes et indépendantes de toute influence, alors même qu'elles sont réifiées, soit adopter à l'instar de nos deux directeurs une autre position, celle de promouvoir la création artistique au risque de provoquer un « changement d'horizon » chez certains spectateurs. La programmation artistique de François Le Pillouër, depuis la création du festival Théâtre en Mai à Dijon jusqu'à la direction du Théâtre National de Bretagne, ne cède en rien au principe que Jean Vilar aimait à rappeler : « il ne m'importe pas d'offrir à mon public ce qu'il attend, mais ce qu'il ne sait pas qu'il recherche ». C'est du moins l'argument auquel se range François Le Pillouër pour répondre à une attaque qu'un conseiller municipal, chef de file de l'opposition, lui adressait contestant sa programmation jugée trop élitiste et proposant de substituer au théâtre de création contemporaine un théâtre de divertissement centré sur de grands spectacles moins soucieux d'innovations en matière de mise en scène. Faut-il rapprocher l'attitude du directeur du T.N.B. à celle de ne pas céder à la « tyrannie de la majorité », ici supposée, qui menace la démocratie selon Tocqueville qui considérait précieuse l'hypothèse que l'opinion majoritaire puisse détenir une autorité morale (Tocqueville, 1835-1840) ? Pour emprunter au même auteur, un même risque de « germe de tyrannie » ne gît-il pas dans la convocation de supposées « attentes » du public pour critiquer une programmation ? Là également, le T.N.P. et le T.N.B. suggèrent, à quelque quarante années d'écart, que les logiques qui sous-tendent les choix de programmation ne peuvent nullement se réduire à une logique économique de satisfaction d'une supposée demande, ni se déduire d'une logique politique de représentation d'attentes plus projetées qu'exprimées, mais se rejoignent ici dans une perspective d'éducation du public aux formes d'expression artistiques, c'est-à-dire de formation des attentes.

La seconde remarque procède de la découverte d'une énigme qui vaut tant pour le T.N.P. que pour le T.N.B.. Il faut pour finir en effet remarquer que de telles enquêtes sur l'émotion esthétique place l'observateur en présence d'un paradoxe. De la part du spectateur en effet, la recherche d'émotions ou d'événements provoque l'oxymore de l'impossible figure de celui ou celle qui « attend l'inattendu ».

Comment dès lors penser cette attente de ravissement, si difficile à atteindre puisque l'inattendu a d'autant moins de chance de se produire que la disposition d'esprit du spectateur tient précisément dans cet état d'attente ? Il faut alors que la création artistique provoque une rupture radicale avec l'horizon d'attente. Ce que Jauss appelle le « changement d'horizon » (*Horizontwandel*) relèverait alors peut-être moins d'un événement extraordinaire que de l'action ordinaire du spectateur, habitué du théâtre public, qui cherche régulièrement à aller à l'encontre d'expériences familières. L'« écart esthétique », c'est-à-dire la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un « changement d'horizon », ne doit donc plus être uniquement pensé comme critère de l'analyse historique des œuvres, dans la seule référence à leur logique de production, mais doit intégrer l'attente d'un tel « changement » de la part du spectateur qui en réduit d'autant les chances d'avènement. Pour le dire autrement, l'*ethos* du spectateur de théâtre contemporain risque de modifier la problématique même de l'écart, chère à l'école de Constance, et oblige le chercheur à intégrer l'attente dans son analyse de l'émotion esthétique.

Laurent Fleury
lfleury@ext.jussieu.fr

Isabelle Vazereau
isabelle.vazereau@wanadoo.fr

Références

- Althusser Louis, 1965, « Notes pour un théâtre matérialiste », *Pour Marx*, Editions Maspéro.
- Barthes Roland, 1977, *Fragments d'un discours amoureux*, Editions du Seuil, coll. « Tel Quel ».
- Broth Mathias, 2002, *Agents secrets : le public dans la construction interactive de la représentation théâtrale*, Uppsala Acta Universitatis Upsaliensis, 2002.
- Deldime Roger, Duvignaud Jean, 1990, *Le quatrième mur : regards sociologiques sur la relation théâtrale*, Carnières Morlanwelz, Belgique, Collection « Théâtre événements », 1990.
- Descotes Maurice, 1964, *Le public de théâtre et son histoire*, PUF.
- Dort Bernard, 1997, « Parier sur la qualitatif », in Robert Abirached, Roger Deldime dir., *Pourquoi aller au théâtre aujourd'hui*, Actes du quatrième colloque européen, Biennale Théâtre jeunes Publics, Lyon, Les Cahiers du Soleil Debut.
- Dufrenne Mikel, 1967 (1953), *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Tome 1. L'objet esthétique. Tome 2. La perception, Paris, PUF, 2 Vol..

- Ethis Emmanuel, 2002, *Avignon, le public réinventé : le Festival sous le regard des sciences sociales*, La documentation française, coll. «Questions de culture», 342 p.
- Fleury Laurent, 1999, *Le T.N.P. et le Centre Pompidou : deux institutions culturelles entre l'État et le public. Contribution à une sociologie des politiques publiques de la culture en France après 1945*, thèse de doctorat, Université Paris IX, 1999, 1133 p.
- Fleury Laurent, 2002-a, «De quelques désirs insoupçonnés de spectateurs du T.N.P. de Jean Vilar», in *Théâtres en Bretagne*, Presses Universitaires de Rennes, n° 13-14, pp. 34-48.
- Fleury Laurent, 2002-b, «De la découverte des territoires à la rencontre des populations», in *Théâtres en Bretagne*, Presses Universitaires de Rennes, n° 15-16, pp. 54-61.
- Fleury Laurent, 2002-c, «Le pouvoir des institutions culturelles», in *Les institutions culturelles au plus près du public*, La Documentation Française, pp. 31-49.
- Fleury Laurent, 2003-a, «La critique et Jean Vilar : le public du T.N.P. comme critique autorisé par l'inversion d'un protocole», *Sociologie de l'art*, OPuS 3 consacré à «La question de la critique», L'Harmattan, pp. 49-77.
- Fleury Laurent, 2003-b, «Retour sur les origines : le modèle du T.N.P. de Jean Vilar», in Olivier Donnat & Paul Tolia (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Presses de Sciences Po., pp. 123-138.
- Fleury Laurent, 2004, «L'invention de la notion de 'non-public'», in Alain Pessin dir., *Les non publics de l'art*, L'Harmattan, coll. «Logiques sociales», pp. 53-82.
- Fleury Laurent, 2005-a (à paraître), «Efficacité des pratiques rituelles et temporalité des pratiques culturelles», in Alain Pessin dir., *Rites et rythmes de l'œuvre*, L'Harmattan, «Logiques sociales».
- Fleury Laurent, 2005-b (à paraître), «Le public populaire : une catégorie réalisée au T.N.P. de Vilar», in Joëlle Deniot (dir.), *Les peuples de l'art*, L'Harmattan.
- Gadamer Hans-Georg, 1996, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Seuil, Collection «L'ordre philosophique».
- Goblot Edmond, 1925 (rééd. 1967), *La barrière et le niveau. Étude sociologique sur la bourgeoisie française moderne*, PUF, 1967.
- Goffman Erving, 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne*, t. 1 : *La présentation de soi*, Editions de Minuit, 1973, p. 23.
- Goffman Erving, 1974, *Les cadres de l'expérience*, Éditions de Minuit, coll. «Le sens commun», 1991.
- Gourdon Anne-Marie, 1982, *Théâtre, public, perception*, Paris, Editions du Centre National de la recherche Scientifique, Collection le Chœur des muses, 253p.
- Guy Jean-Michel, Mironer Lucien, 1988, *Les publics du théâtre. Fréquentation et image du théâtre dans la population française âgée de 15 ans et plus*, Ministère de la Culture, La Documentation française.
- Halbwachs Maurice, 1947 (rééd. 1972), «L'expression des émotions et la société», in *Classes sociales et morphologie*, recueil d'articles présentés par Victor Karady, Éditions de Minuit, coll. «Le sens commun», pp. 164-173.
- Husserl Edmund, 1950, *Idées directrices pour une phénoménologie*, traduction de Paul Ricœur, Gallimard, pp. 277-280.
- Jauss Hans-Robert, 1978, «L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire», in *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, coll. «Tel», 1978, pp. 21-80.
- Koselleck Reinhart, 1990, «'Champ d'expérience' et 'horizon d'attente' : deux catégories historiques», in *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, traduit de l'allemand par Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences sociales, pp. 307-329.
- Mauss Marcel, 1921 (rééd. 1969), «L'expression obligatoire des sentiments. Rituels oraux funéraires australiens», in *Œuvres*. t. III. *Cohésion sociale et division de la sociologie*, prés. de Victor Karady, Éditions de Minuit, coll. «Le sens commun», pp. 269-279.
- Naugrette Florence, 2002, *Le plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny-sous-Bois, Bréal, coll. «Le plaisir partagé».
- Papilloud Christian, 2000, «Georg Simmel. La dimension sociologique de la *Wechselwirkung*», Genève, *Revue européenne des sciences sociales*, T. XXXVIII, n° 119, pp. 103-129.
- Papilloud Christian, 2002, *Le don de relation. Georg Simmel-Marcel Mauss*, préf. d'Ottothein Rammstedt, L'Harmattan, coll. «Logiques sociales».
- Pavis Patrice, 1980, «Pour une esthétique de la réception théâtrale», in Régis Durand (dir.), *La relation théâtrale*, Lille, Presses Universitaires de Lille, pp. 27-54.
- Pavis Patrice, 1996, *L'analyse des spectacles*, Nathan, «Editions Fac. Arts du spectacle», 319 p.
- Pavis Patrice, 2000, *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, Perspectives, 475 p.
- Ravar Raymond, Andrieu Paul, 1964, *Le spectateur au théâtre*, Bruxelles, Institut de sociologie. Université Libre de Bruxelles. Etudes du Centre national de sociologie du travail. Section Loisir et culture moderne, 100p.
- Regnault François, 1986, *Le spectateur*, Paris, Beba, Nanterre, Théâtre des Amandiers, Théâtre national de Chaillot, 173 p.
- Roubine Jean-Jacques, 1996, *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, Dunod.
- Simmel Georg, 1908 (rééd. 1999), «Excursus sur la fidélité et la gratitude», in *Sociologie. Etudes sur les formes de la socialisation*, PUF, «Sociologies», pp. 570-598 (pp. 583-584).
- Simmel Georg, 1991, «La sociabilité. Exemple de sociologie pure et formale», in *Sociologie et épistémologie*, PUF, pp. 121-136.
- Thévenot Laurent, 1994, «Le régime de familiarité. Des choses en personnes», in *Genèses*, n°17.
- Tocqueville Alexis de, *De la démocratie en Amérique* (1835-1840, rééd. : 1986), Éditions Robert Laffont.
- Vianu Tudor, 2000, *L'esthétique*, Paris, Montréal, Budapest, L'Harmattan, coll. «L'ouverture philosophique».
- Vilar Jean, *Chronique romanesque*, Grasset, 1971.
- Weber Max, 1913 (rééd. 1992), «Essai sur quelques catégories de la sociologie compréhensive», in *Essais sur la théorie de la science*, Plon, Presses Pocket, pp. 301-354-364.