

La nostalgie d'un certain spectateur populaire.

Récit d'une expérience pédagogique

(texte paru in *Théâtre populaire. Actualité d'une utopie*, dir. par Bernard Faivre, *Etudes Théâtrales*, n° 40, 2007, pp. 92-102).

Quittant la salle dès la sortie de leurs acteurs préférés, rentrant dès qu'ils font leur rentrée dans une des scènes suivantes, chacun suivant ses préférences personnelles, glissant comme des anguilles le long des rangées pleines, bondissant au dehors comme brûlés, l'agitation créée par les spectateurs est indescriptible.
Henri Michaux, Les Hivinizikis¹

Avec ce texte, je voudrais rendre compte d'une expérience pédagogique heureuse, vécue depuis 2002-2003 en compagnie des étudiants de la Licence Professionnelle « Encadrement d'ateliers de pratiques théâtrales », à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle.

Comment, avec un récit de ce genre, contribuer à la réflexion autour de l'actualité de l'utopie du théâtre populaire ? Certainement pas à travers des définitions théoriques, surtout si on se trouve sur un terrain aussi glissant et objet de bon nombre de dérives idéologiques et démagogiques, mais plutôt par le biais de quelques observations empiriques, fruits d'une investigation collective très libre concernant différentes formes de théâtralité qui se manifestent dans les contextes sociaux les plus disparates. Cette investigation, basée exclusivement sur des études de cas, présentées et discutées par les étudiants, n'a donné lieu, en effet, à aucune conclusion théorique. Elle a simplement permis de mettre en relief un certain nombre d'éléments communs, de récurrences, ainsi que de contradictions, qui n'ont d'autre prétention que celle de dessiner les traits très brouillés d'un spectateur populaire dont le théâtre n'a cessé et ne cesse de rêver.

Le cours

Lorsque j'ai intégré l'Institut d'Etudes Théâtrales de Paris III, en septembre 2002, Daniel Lemahieu, directeur de la Licence Professionnelle², m'a demandé d'assurer un cours de sociologie du théâtre, adressé à un groupe d'étudiants, en grande majorité en formation continue, aux expériences professionnelles très variées, pour la plupart à l'intérieur du

¹ Henri Michaux, *Ailleurs. Voyages en Grande Garabagne*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 118-119.

² Daniel Lemahieu dirige cette formation depuis sa création, en 2001-2002. Mon travail a été possible aussi grâce à son accueil et à son ouverture, ainsi qu'à celles des autres collègues qui composent l'équipe pédagogique : Jean Pierre Ryngaert, Bernard Grosjean, Claire Chavanne et Jean-Jacques Pinaud.

spectacle vivant (comédiens, metteurs en scène, scénographes, etc.) et de l'Education Nationale (instituteurs, professeurs de collège et lycée, etc.).

J'avoue que l'expression même de « sociologie du théâtre » m'a beaucoup inquiété... Ayant collaboré auparavant, à l'Université de Bologne, avec Claudio Meldolesi et Marco De Marinis, j'avais fréquenté assez assidument ce secteur d'études. Mais quoi faire ? Proposer une sorte de *digest* des théories de Richard Schechner ou de Victor Turner ? Reprendre les travaux de Jean Duvignaud où, finalement, le mot « sociologie » sert de prétexte à faire une histoire du théâtre très générale et fort discutable ? Bifurquer décidément vers l'anthropologie théâtrale, autre terrain glissant et parsemé de pièges ?

Etant donné la nature principalement pratique de la Licence Professionnelle et surtout en considération de son public, je me suis permis d'imaginer plutôt un genre de travail très « empirique » où l'on pouvait tenter d'observer l'existence du théâtre dans la société à partir d'exemples concrets, vécus si possible par les étudiants. J'ai essayé ainsi de suivre le conseil du chercheur qui, tout en s'étant contenté d'utiliser quelques catégories théâtrales pour décrire les comportements quotidiens, a peut-être le plus contribué à la compréhension du théâtre en tant que phénomène social : je pense, évidemment, à Erving Goffman lorsqu'il affirme qu'il serait « plus prudent de commencer par les ensembles sociaux les plus petits, par des organisations sociales, ou par des statuts déterminés, et d'éclairer les comparaisons et les changements en procédant modestement par la méthode des histoires de cas³ ».

Mon cas à moi, je l'avais déjà en tête. C'était le *Maggio drammatico*, une forme traditionnelle et rurale de théâtre chanté qui persiste en quelques vallées italiennes entre la Toscane et l'Emilie et que je connais intimement depuis très longtemps. Elle constituait pour ainsi dire une espèce de double pièce d'identité, à la fois personnelle et scientifique, à présenter aux étudiants pour les appeler à l'échange, au troc avec d'autres formes, d'autres observations. L'idée, qui a tout de suite convaincu Daniel Lemahieu, était donc de proposer une étude de cas assez approfondie du *Maggio*, qui incarne à mes yeux (mais probablement pas à ceux d'autres observateurs...) une correspondance presque mythique entre action théâtrale et attente d'un public populaire (c'est-à-dire, dans ce cas, un public qui rassemble, sans aucune distinction, tous les habitants d'une aire géographiquement déterminée), et à partir de là susciter, par analogie, par proximité ou par opposition, d'autres études de cas à

³ Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*, Paris, Minuit, 1973, p. 232.

mettre en dialogue avec celle-ci. La rencontre avec Marie-Madeleine Mervant-Roux, qui avait assuré le cours l'année précédant mon arrivée, m'a été aussi extrêmement précieuse car elle m'a aidé à focaliser mon attention analytique, et celle des étudiants, sur le comportement du spectateur, même si c'était de manière non exclusive. Au début j'avais choisi, avec un certain goût de la provocation, d'intituler le cours « Est-ce que le théâtre peut-être populaire ? », mais je me suis vite aperçu que cet intitulé prêtait à confusion, appelant des *a priori* et d'interminables discussions sur ce qui est ou n'est pas populaire, etc. J'ai donc décidé de le remplacer par quelque chose de bien plus neutre : « La nature sociale du théâtre : le comportement du spectateur ».

Après quelques ajustements, la structure du cours s'est donc stabilisée sur le schéma suivant : je « prépare le terrain » en donnant à lire deux courts textes décrivant le *Maggio* de manière très approximative et non systématique, accompagnés d'un article de Bernard Dort sur ce qu'il appelle les « respirations » du spectateur⁴. Je montre ensuite une vidéo qui documente à la fois un spectacle, l'environnement spatial et le public du *Maggio* et, non sans avoir recueilli un certain nombre de commentaires, je passe à l'analyse détaillée de cette forme traditionnelle, en limitant volontairement au strict minimum toutes les informations et les hypothèses concernant son origine historique, pour me concentrer sur son existence actuelle, dans un contexte bien défini. Je construis donc une grille de lecture qui s'articule ainsi : 1) analyse du lieu, de l'espace scénique, du décor, des costumes et des accessoires ; 2) analyse du jeu, de la musique, du chant, de la gestuelle et de la mise en scène ; 3) analyse du rapport avec le public et du comportement des spectateurs⁵. A cette phase « passive » du cours succède une autre phase « active », pendant laquelle les étudiants sont appelés à choisir leur propre *exemple concret* : un spectacle, l'activité d'une entité théâtrale précise, un genre spectaculaire déterminé, une fête, une activité sportive ou sociale, une cérémonie ou autre événement social susceptible d'établir un dialogue avec les éléments de discussion suscités

⁴ Cf. Marco Consolini, « Apologie du Maggio », *Théâtre S en Bretagne*, n°13-14, 1^{er} trimestre 2002 et « Rire et pleurer au Maggio », *Théâtre S en Bretagne*, n°17, 1^{er} trimestre 2003 ; Bernard Dort, « Respirations », *Cahiers de la Comédie Française*, n°10, hiver 1993-1994, repris dans *Le Spectateur en dialogue*, Paris, POL, 1995.

⁵ Une forme abrégée de cette analyse se trouve dans Marco Consolini, « Le *Maggio drammatico* : repère archéologique ou théâtre amateur vivant ? », in *Le Théâtre des amateurs. Un théâtre de société(s)*, actes du colloque international de Rennes, septembre 2004, Rennes, Théâtre en Bretagne, 2005. Pour plus de renseignements sur cette forme traditionnelle, dans la vaste bibliographie italienne, voir Paolo Toschi, *Le Origini del teatro italiano*, Torino, Boringhieri, 1955, ou l'article que ce même auteur lui a consacré dans *l'Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954-1965.

par la découverte du *Maggio*. Le choix est évidemment très important et plutôt délicat, et demande souvent un travail d'accompagnement, du temps pour vérifier si l'« objet » choisi se prête au travail, notamment s'il est susceptible d'être documenté de manière suffisamment objective : il est nécessaire, en effet, que le groupe soit mis en condition de « voir » des éléments concrets, soit à travers des images en mouvement (que souvent les étudiants sont amenés à filmer eux-mêmes), soit avec des enregistrements sonores, des photos, des objets, parfois des démonstrations pratiques. Je veille aussi, à ce stade du travail, à ce qu'il y ait un certain équilibre entre les différentes typologies de sujets, pour que le corpus final soit constitué d'exemples suffisamment hétérogènes.

La phase suivante et décisive est celle des exposés, qui débute après un intervalle de plusieurs semaines, souvent absolument nécessaires à la préparation des matériaux. Les présentations sont systématiquement suivies de discussions de groupe et de mises au point grâce auxquelles je me charge de contextualiser les exemples observés et surtout de signaler les affinités et les oppositions entre eux. Chaque « objet » présenté au groupe et chaque exposé, même s'il est extrêmement intéressant ou particulièrement bien réalisé, n'acquiert son sens qu'à l'intérieur d'un panorama varié et hétéroclite, dans l'espace de la confrontation avec la pluralité des autres expériences. Cette pluralité, vérifiée avec les différentes promotions de la Licence Professionnelle, j'ai souvent eu envie de la décrire comme un « archipel », où les différentes îles (les exposés) ne peuvent être perçues entièrement si on ne visualise pas les portions de mer qui les relie, ou les séparent.

Qu'est-ce que le *Maggio* ?

Le lecteur se demandera, à ce point, ce qu'est le *Maggio* ? Je voudrais lui répondre très brièvement pour ne pas trop concentrer son attention sur cette forme en elle-même (qui n'est jamais présentée en tant que « modèle de théâtre populaire ») et insister plutôt sur son rôle de déclencheur d'enquêtes. Je dirai donc qu'il s'agit d'un théâtre amateur qui se fait en plein air et en rond, extrêmement pauvre pour ce qui concerne les décors et les accessoires (les costumes en revanche sont très élaborés, mais toujours les mêmes), chanté sur des mélodies immuables, accompagné par une gestuelle très maîtrisée et presque dansée, abordant des

sujets principalement chevaleresques traités avec un goût mélodramatique et qui mêlent, sans aucun souci de vraisemblance ni d'unités aristotéliennes, des duels, des enlèvements, des batailles, des amours contrastés, des reconnaissances, des meurtres, etc. Le public, en très grande majorité constitué d'autochtones, participe bruyamment, à la fois distrait et très attentif, selon son goût et les différents moments d'un spectacle qui dure environ trois heures et se joue exclusivement dans l'après-midi de quelques dimanches ou jours de fête de juillet-août⁶.

Mais, pour faire toucher le sentiment à la fois d'émerveillement et de dépaysement que je souhaite susciter auprès de mes étudiants, je vais me permettre un détour, en citant un long et célèbre passage du *Journal* de Jacques Copeau décrivant le théâtre juif de la 2^{ème} avenue de New York, vu en 1919 :

Le public. Tous les âges. Tous les degrés sociaux. Aussi *mêlé* que possible [...]. Il entre bruyamment, souvent par bandes de parents ou d'amis, qui s'interpellent. On installe les manteaux sur les genoux ou sur les dossiers des chaises, on déballe les victuailles. Et ce brouhaha ne cesse pas avec le lever du rideau. Tout d'abord on fait peu attention à la pièce et aux acteurs. Le *sans-gêne* de ce public est très remarquable. Il n'a pas de respect *a priori* pour la scène. Tout dépend de ce qui va s'y jouer, tout dépend du spectacle, tout dépend de *l'intérêt* qui sera soulevé en lui. Et en effet petit à petit, sans qu'on y prenne garde, l'audience se solidifie, se stabilise, s'organise et au moment du climax dramatique, tout ce public n'est plus qu'un seul être sentant et réagissant, avec unanimité et que l'acteur gouverne à son gré.

Au moment où le père injustement condamné revient de prison pour trouver son petit-fils atteint de la tuberculose, toute la salle sanglotait. Et ce n'était pas de ces pleurs étouffés, de ces reniflements discrets qu'on observe dans les théâtres bourgeois, non, un grand sanglot populaire, une grande lamentation déclamée, comme j'imagine devait la pousser le peuple grec aux grandes péripéties du drame national, s'unissant au chœur pour subir la purgation tragique. Cette liberté, ce que j'appelais ce sans-gêne, cette sincérité de réaction, sont l'indice d'une culture antérieure et d'une grande sensibilité actuelle. [...]

La pièce commençait assez pauvrement, avec toutes les conventions acceptées (entrée de l'acteur en chef qui feint la surprise à l'applaudissement). Mais quand ces conventions sont observées sincèrement, elles ont la majesté des rites. [...] Bon dialogue d'ensemble, et tout à coup un numéro s'introduit (acteur ou épisode). Parfaite franchise et liberté: [...] l'action s'interrompt net, l'orchestre joue, les invités sont introduits [...]. Ils formeront le chœur tandis que les protagonistes, y compris la vieille maman si décente, si touchante et si vraie, chanteront et danseront, face au public naturellement puisque nous sommes au théâtre. Les danses viennent-elles de Broadway ou sont-elles de tradition russe ou yiddish, je ne sais. Mais s'il y a déformation, on sent l'origine et l'acteur y met cette grâce qui vient d'un vrai contact avec le public.

Au troisième acte, qui est le climax pathétique, nous sommes chez la mauvaise fille. La grand-mère et le petit garçon sont dans la tristesse et dans l'abandon. Nous pourrions avoir un dialogue sur ce sujet. Ou plutôt nous sommes au courant des faits par les scènes qui précèdent, mais la détresse et la douleur de ces deux êtres n'a pas reçu d'expression pour elle-même, de traduction lyrique. Ils parlent, ils s'assoient auprès l'un de l'autre et [...] ils se mettent à *chanter*, en alternant, une longue, longue complainte qui rappelle la musique religieuse juive [...] et où s'exprime tout un monde de douleur, de mélancolie. Quand ils ont fini de chanter ils sortent en se tenant par la main, et la pièce continue.

Au dernier acte [...] l'action ne compte plus, ni les caractères. C'est le dénouement [...] précédé d'une sorte de divertissement où chaque personnage, à part, vient faire son numéro, chanter sa

⁶ Le mot *Maggio* se réfère en italien au mois de Mai. Ces représentations, qui naissent dans le cadre des festivités liées au cycle agricole et au réveil printanier de la nature, ont toutefois été déplacées depuis longtemps (fin XIXe) au milieu de l'été pour permettre aux émigrés saisonniers d'y participer.

chansonnette. Les favoris sont rappelés dix fois et cela dure jusqu'à minuit... »⁷

Ce théâtre est sans doute très différent du *Maggio*, mais l'atmosphère qu'on y perçoit à travers (ce qui est très important) le regard *étranger* de Copeau est tout à fait analogue. Le mélange des âges et des conditions sociales d'un public amené à faire du bruit et à rire et à pleurer (bruyamment, encore une fois), face à un spectacle évidemment très codé, dont les conventions sont unanimement acceptées, mais qui casse sans arrêt la convention illusionniste de la fiction pour s'adresser directement aux spectateurs avec le chant, la danse, les numéros. Ce *sans-gêne* général, en somme, cette liberté à la fois de la scène et de la salle, provoque chez Copeau le sentiment d'un âge d'or du théâtre où « tout [le] public n'est plus qu'un seul être sentant et réagissant, avec unanimité », d'un théâtre qui a « la majesté des rites ». En un mot, c'est le mythe du théâtre populaire qui surgit, signalé aussi par l'immanquable référence au théâtre grec.

Pour sortir du mythe – tout à fait légitime et fécond chez Copeau ou chez l'un des nombreux réformateurs du théâtre du XXe siècle, qui ont tous été frappés et inspirés par une ou plusieurs rencontres de ce genre et qui les ont souvent utilisées comme sources, mythiques justement, de leurs utopies – et pour transformer cet émerveillement en énergie d'observation, je demande donc aux étudiants de proposer leur exemple théâtral, ou para-théâtral... ou pas théâtral du tout, rencontré et vécu (parfois en tant que participant, plus souvent en tant que spectateur) avec un degré semblable de cette stupeur qui nous saisit lorsque nous avons le sentiment de participer ou d'assister à quelque chose de collectif, de fédérateur.

Quelques exemples

Les « objets » qui ont été proposés, durant ces années de travail, pourraient être regroupés dans des sous-ensembles très provisoires, aux frontières assez vagues, que j'essaie de construire *a posteriori* :

- le théâtre au sens le plus commun du terme, professionnel et fait dans des « vrais théâtres » : par exemple le travail de Kantor, de Carmelo Bene, un spectacle de Chéreau, etc. ;
- le théâtre qui, pour des finalités politiques, éducatives, récréatives, thérapeutiques ou autres, intervient en quelque sorte dans la société, cherche un contact avec un milieu

⁷ Jacques Copeau, *Journal*, vol. II, 1916-1948, Paris, Seghers, 1991, pp. 121-123.

(il s'agit du sous-groupe peut-être le plus important, en tout cas nettement plus nourri que le précédent) : par exemple une compagnie argentine qui travaille sur la mémoire d'un village d'immigrés, la Brigade Activiste des Clowns, le Théâtre Forum et Invisible d'inspiration boalienne, le théâtre de rue, le théâtre à l'école, le théâtre au musée, le clown à l'hôpital, le théâtre d'appartement, les spectacles dans le métro, etc. ;

- le théâtre amateur et/ou traditionnel : par exemple la Compagnie du Message (composée d'employés de la Poste), les *Pupi* siciliens, le *Kabuki* japonais, le *Kotèba* Malien, la Pastorale en Provence et à Ménilmontant, le *Tazieh* iranien, etc. ;
- les fêtes, avec une composante plus ou moins importante d'éléments théâtraux : par exemple le *Bumba meu boj* dans le Nordeste du Brésil, la Fête des vignerons en Bourgogne, la Légende des 13 Père Noël en Islande, le Carnaval de Limoux et celui de Notting Hill, etc. ;
- les expressions/manifestations à caractère musical et/ou dansé : par exemple la *Capoeira*, le *Flamenco*, les joutes *hip-hop*, le *Gwoka* en Guadeloupe, la Moresque et le *Chjama e rispondi* en Corse, etc. ;
- les activités sportives, à caractère plus ou moins compétitif et/ou spectaculaire : par exemple le Catch, le Football, le *Tai ji quan*, les Matches d'improvisation, la Corrida, la Course des vachettes landaises, etc. ;
- les manifestations à caractère rituel et/ou religieux : par exemple les rites de possession décrits par Jean Rouch dans *Les Maîtres fous*, les Flagellations de la semaine sainte aux Philippines, la Messe catholique, le *Catenacce* de Sartène, la Cérémonie du Thé au Japon, etc. ;
- les réunions à caractère associatifs : par exemple les cérémonies de l'Association des Chevaliers de la Table Ronde, les séances des fanatiques de *The Rocky horror picture show*, les parties de Chasse à courre (au chevreuil), les activités des Scouts de France, etc. ;
- les manifestations de la vie sociale tout court, plus ou moins quotidiennes : par exemple la Vente aux enchères, le Mariage tunisien, le Marché, les Meetings de la campagne présidentielle, le Chauffeur de salle des émissions télévisées, etc.

Il s'agit en général (sans qu'il ait une obligation déclarée) de « représentations » reproductibles et non pas d'« événements uniques ». Les deux exposés qui ont traité du football, par exemple, ont focalisé leur attention l'un sur ce phénomène sportif en général, avec des images tirées de plusieurs matches, l'autre sur le « foot » vécu par les supporters de l'équipe de Saint-Etienne, saison par saison. Un mariage, pour prendre un autre exemple, ne peut pas se célébrer plusieurs fois, mais si nous avons vu les images d'*un* mariage tunisien, c'était pour apprendre que dans la tradition de ce pays il y a une maîtresse des cérémonies, la *hennana*, qui prépare la mariée, que les cadeaux sont présentés aux invités avec une série de règles, que la chambre des mariés est visitée par les femmes de la famille selon un certain protocole, etc.

On pourrait aussi se demander si, dans nos observations, nous avons distingué entre « personnages fictifs » et « personnages réels ». Cette distinction, en réalité, nous avons dû la vérifier à chaque fois. La mariée, pour rester sur le dernier exemple cité, est en quelque sorte « en représentation », mais ne joue pas un personnage perçu par les « spectateurs » comme fictif. Dans un grand nombre d'autres cas, en revanche, nous avons affaire à des véritables spectacles, déclarés en tant que tels, avec des véritables personnages fictifs. Ce qui est intéressant c'est qu'entre ces deux pôles (fictif/non fictif) nous avons pu percevoir beaucoup de nuances. Dans la *Phèdre* de Chéreau, par exemple, tel personnage joué par tel acteur était évidemment perçu comme fictif, mais déjà dans les spectacles de Carmelo Bene ce mécanisme se présentait d'une manière bien plus problématique car, comme on sait, Bene phagocyte tout personnage pour ne représenter que Bene lui-même. Même difficulté, même si occasionnée par un phénomène d'un tout autre genre, avec les représentations de Pastorales provençales, pour prendre encore un autre exemple, où les spectateurs connaissent le plus souvent personnellement les acteurs amateurs qui se trouvent sur scène. Et donc Pierre, spectateur, applaudit Paul-qui-joue-St.Joseph, tout en n'oubliant pas un instant qu'il s'agit de son cousin, ou du boucher du village...

Une tentative de synthèse

Impossible, évidemment, de faire une synthèse à partir de cet ensemble hétérogène, si l'on ne veut pas tomber dans le truisme qui consisterait à relever, avec étonnement, à quel point sont poreuses les frontières entre acteurs et spectateurs, spectacle et fête, théâtre et vie,

etc. ; même si, encore une fois, l'exemple de Goffman pourrait nous conforter, car c'est bien à partir d'un lieu commun, « le monde est un théâtre », qu'il a bâti son extraordinaire lecture de la vie quotidienne, en nous faisant voir ce que nous avons toujours su sans en être conscients.

En essayant donc d'énumérer les récurrences les plus frappantes, au sein des exemples exposés par mes étudiants, je ne peux que commencer par signaler la présence très généralisée de *codes précis*, de *règles du jeu*, de *protocoles* qui structurent évidemment l'action « scénique » mais surtout qui permettent de mesurer le degré de *compétence* du public. Un « bon » client sur le marché est celui qui connaît les règles de la négociation, tout comme un bon fan de *The Rocky horror picture show* doit savoir à quel moment précis il faut bouger les hanches et un bon catholique à quel moment s'agenouiller, tout comme les spectateurs avisés de la Corrida, ou des *Pupi* siciliens, ou des Matches d'improvisation doivent savoir réagir à ce qui se passe sur scène de la bonne manière et au bon moment. Connaître et maîtriser ces codes signifie jouir pleinement de l'événement, en évaluer la qualité, donc participer.

Ce savoir partagé se manifeste souvent aussi par des *histoires connues* que l'on aime réentendre et varier, quelquefois réinterpréter, et dont le degré d'intimité varie évidemment selon l'ampleur de la communauté concernée : des anecdotes villageoises des immigrés du Frioul en Argentine aux légendes planétaires qui nourrissent les hymnes des supporters de foot. Tout théâtre militant et d'agit-prop, d'ailleurs, fonde son efficacité sur l'aptitude à créer ce même lien immédiat avec le public (souvent préalablement gagné à sa cause) en recourant aux petites histoires, aux chansons connues que tout le monde peut fredonner. La musique, en effet, puissant agent fédérateur et, si nécessaire, déclencheur de larmes, ne peut manquer, surtout dans sa manifestation la plus élémentaire et séduisante : le *chant*. Le chant qui dialogue avec la danse, comme c'est le cas du *Flamenco* ou de la *Capoeira*, et qui accompagne et rythme les cortèges, les déambulations rituelles ou festives. Ou bien le chant qui impose le silence, tantôt transformé en unisson choral, comme on le voit dans la séquence finale des *Sentiers de la gloire*, de Kubrick, où le public bruyant et violent des guerriers, conquis par la faible voix de la chanteuse captive, se transfigure en communauté de frères, pères et maris.

Pour casser cette ambiance (mythique évidemment) d'unanimité silencieuse, arrivent les exigences non réprimées du corps : *manger, boire, bouger*. Cela ne concerne pas que les fêtes agricoles, comme celle des vignerons bourguignons, ou celles où le repas constitue l'un des

centres d'attention, comme un Mariage tunisien, mais tout événement qui implique rassemblement de participants et une durée qui ne soit pas trop courte. Dès que l'on peut, comme le dirait Copeau, on « déballe les victuailles », peu importe la sacralité de l'occasion, ou même à cause de cette sacralité, comme on peut le voir au *Catenacce* de Sartène ou aux Flagellations philippines. Manger et boire permet de faire une pause, de se distraire et de souffler, et cette *attention intermittente* ne préjuge nullement du degré d'implication dans l'événement. Se déplacer aussi, pour fumer ou bavarder un peu ou simplement pour dégourdir les jambes : encore une autre « respiration » souvent nécessaire et qui n'implique pas seulement le va-et-vient de l'attention, mais aussi la souplesse des barrières spatiales. La scène, s'il y en a une, peut être traversée ou en partie violée : parfois c'est que l'on est assez tolérant, parfois c'est que les limites mêmes ne sont pas bien fixées...

Peut-être à cause de cette tolérance ou de cette faible visibilité des lignes de démarcation, on ne peut que remarquer une certaine tendance aux *dispositions circulaires*. Un signe, certes, de la proximité avec les formes festives qui, de manière plus ou moins désordonnée, donnent le sentiment d'une communauté s'agglutinant autour d'un centre où se passe quelque chose... ce cercle magique et magnétique qui a fait couler beaucoup d'encre. Mais, réfléchissons à ceci : si la disposition circulaire permet aux spectateurs des démonstrations de *Capoeira*, par exemple, de répondre au chant, de rythmer la performance avec les applaudissements et, éventuellement, d'entrer à leur tour dans l'aire de jeu ; cette même disposition, au fur et à mesure que le rayon s'agrandit et que le périmètre circulaire s'élargit, autorise une attitude bien plus détachée, distraite et presque impertinente, celle des spectateurs attirés par l'objet de l'attention enthousiaste des premières rangées concentriques, mais qui se sentent tout à fait autorisés à regarder ailleurs qu'au centre, à circuler, peut-être à partir et puis revenir...

Conclusion

Pour supporter ce genre d'impertinences, le théâtre, lorsqu'il se déclare en tant que tel, doit être prêt à absorber tous les *courts-circuits*, les *ruptures*, les *trous* que provoque dans ses mécanismes fictionnels ce *sans-gêne* du spectateur. S'il veut passer indemne à travers ce danger (très souvent recherché par le théâtre lui-même : pour atteindre un public nouveau, pour tester son efficacité, ou plus simplement pour lutter contre l'ennui de ses propres

habitudes), il doit posséder, comme il a été dit, des codes forts et extrêmement clairs, capables de résister à ces secousses.

Prêt à accepter et à se faire accepter par un public qui sait quoi faire et qui se permet de tout faire, formulerait-on ainsi la condition pour que le théâtre soit populaire ? Un théâtre qui arriverait à se rapprocher, presque à se transformer en ce « piquet couronné de fleurs » dont rêvait Rousseau, tout en gardant la scène et ses acteurs ? Mais on reviendrait ainsi, encore une fois, au mythe de l'union sacrée de toute une communauté qui partage valeurs et croyances. Le théâtre, tel que nous le connaissons, peut-il légitimement aspirer à une telle chimère ?

Dans le cadre d'un des rares exposés consacrés au théâtre « officiel » (*Phèdre* de Racine montée par Patrice Chéreau), l'un de mes étudiants, Stéphane Ugarte, a proposé une très belle expression pour décrire le besoin de retrouver à l'égard du public des relations qui débordent les limites de la fiction et qui puissent donner l'illusion d'un partage circulaire, communautaire : la « nostalgie d'un certain spectateur populaire ». La prise de conscience de cette nostalgie constitue peut-être un premier pas pour aborder sans naïveté et, surtout, sans démagogie la question sans cesse renouvelée du théâtre populaire. Rêver d'un spectateur aussi « politiquement incorrect » (Dort avait même : « je rêve souvent de représentations où les spectateurs auraient le loisir d'entrer et de sortir, chacun selon son humeur et son désir⁸ »), en effet, peut encourager notre théâtre à multiplier encore les stratégies d'intervention sur la zone *liminaire* qui sépare le spectacle et sa réception, à y faire des *trous* afin d'activer des dynamiques d'échange entre acteurs et spectateurs, et entre spectateurs et spectateurs. Etre nostalgique, toutefois, signifie aussi savoir que l'objet du désir a disparu et qu'on ne peut tenter que d'en ressusciter quelques simulacres. Les spectateurs enragés de la *Sceneggiata*, qui agressent *o' malamente* (le méchant) à la sortie du spectacle, ou bien ceux moins agressifs du *Kotèba*, qui se moquent, gentiment mais bruyamment, des acteurs sur scène, peuvent susciter notre curiosité et notre tendresse, mais nous nous garderions bien de les inviter dans nos théâtres.

⁸ Bernard Dort, *Respirations*, art. cit., p. 78.