

Emmanuel PEDLER

SHADYC-EHESS

Aurélien DJAKOUANE

Doctorant

CARRIÈRES DE SPECTATEURS AU THÉÂTRE PUBLIC ET À L'OPÉRA.

Les modalités des transmissions culturelles en questions : des prescriptions incantatoires aux prescriptions opératoires

L'enquête quantitative sur les publics est aujourd'hui régie par des règles implicites fortement routinisées et repose sur des attendus sociologiques rarement discutés bien que discutables. Guettés par la surinterprétation, les plans d'enquête « classiques » – privilégiant l'analyse du milieu d'appartenance, les P.C.S., le genre, les niveaux de formation, etc. – ont emprunté de manière acritique les grandes orientations de la sociologie de l'éducation des années 60 et reproduisent la schématique à l'œuvre dans les premiers travaux portant sur la culture (Bourdieu, Passeron : 1965). Refusant au domaine culturel une quelconque autonomie, ils optent pour une vision artificielle des pratiques culturelles qui déconnecte les expériences directes – donc tributaires des dispositifs d'offre, aux coordonnées toujours singulières – des agents qui en font l'expérience. L'une des fictions privilégiée par l'enquête sur les publics consiste à agréger les pratiques locales en construisant diverses « communautés imaginées », (Anderson, 1986) qu'il s'agisse des pratiques culturelles « des français » ou de tel ou tel ensemble social. Mais la construction la plus artificielle sur laquelle reposent le comptage et la qualification sociologique des publics tient à la façon de penser les transmissions culturelles. L'analyse des mécanismes qui sont leur principe, les études intergénérationnelles sont de fait rarissimes dans un domaine qui, pourtant, a vu se multiplier les travaux, qu'ils appartiennent à la sociologie des observatoires officiels étatiques ou à la sociologie universitaire.

Chacun s'est donc contenté de maintenir un modèle très sommaire, censé rendre compte des transmissions culturelles au sein des familles et décrire les expériences accumulées au contact direct des offres culturelles. Ainsi le milieu social « supérieur » d'un étudiant, par exemple, lui offrirait des atouts décisifs grâce à une forme de transmission osmotique de compétences, notamment linguistiques – qui pose que l'immersion dans un milieu culturel donné permet divers apprentissages indirects et non consciemment structurés. Mais de fait, en privilégiant une analyse qui repose sur l'étude des

compétences linguistiques¹ et taxinomiques – qui permettent d’intérioriser le classement hiérarchisé des objets culturels – ces enquêtes de terrain se réduisent à un talon sociologique qui occulte notamment les effets de transmission générationnelle pour mieux établir une théorie de l’héritage culturel.

Ce point aveugle devient pourtant manifeste lorsque l’on observe les proportions relatives des groupes sociaux qui constituent le public régulier des théâtres lyriques par exemple (Pedler : 2002). La représentation majoritaire des fractions les plus formées révèle, en réalité, une forte appétence culturelle qui ne se transforme pas par la proximité de ce groupe à la matière musicale ou théâtrale – ou à l’une et l’autre dans le cas de l’opéra. En d’autres termes, les pratiques culturelles sont le fait de minorités y compris à l’intérieur même des groupes les plus formés. Dès lors, l’appropriation sociale relative qui découle de cette appétence n’a plus qu’un rapport mince et éloigné avec la domination culturelle des siècles passés. Il est ainsi abusif de prétendre que les pratiques culturelles savantes sont les pratiques dominantes des groupes dominants.

La lecture de ces constats conduit logiquement à s’interroger sur les raisons et les procédures qui rendent possible le développement d’une pratique culturelle par une minorité au sein de chaque groupe social. Il s’agit alors de privilégier dans un premier temps les monographies afin de saisir localement comment les dispositifs d’offre construisent leurs publics, afin de saisir les éléments qui rendent possible l’accomplissement d’une pratique de spectateur de manière durable, sans pour autant renoncer aux vues synoptiques que permettent les traitements quantifiés. Mais nous souhaitons pour cela procéder à un aller et retour constructif entre les observations très localisées et les vues générales – construites à partir d’indicateurs – auxquelles les comptages permettent d’accéder.

Ceci nous amène à suggérer l’existence et l’action d’un initiateur ou d’un prescripteur dont l’identité est fort variable : tantôt un parent ou un ami, tantôt une institution ou un dispositif d’offre, etc. Nous souhaitons proposer une manière d’identifier et de qualifier ces prescripteurs avec le souci de distinguer les formes opérationnelles – qui aménagent le chemin qui permet aux plus jeunes générations de prendre un contact durable avec diverses offres culturelles – des formes qui relèvent davantage d’un registre incantatoire, ces dernières assignant aux biens culturels le statut d’objets hautement convoités sans que le prescripteur les ait éprouvés et connaisse les raisons qui peuvent justifier un tel statut et fonder « rationnellement » son acte de prescription. On pourrait encore distinguer des prescriptions proprement « pédagogiques » qui peuvent être ou non incantatoires, mais qui dans tous les cas reposent sur la croyance selon laquelle certains objets culturels, plutôt que

¹ C’est le même dispositif que l’on retrouve dans les premières enquêtes sur *Les Etudiants et leurs études* (Bourdieu, Passeron et al : 1964) ou dans *Rapport pédagogique et communication* (Bourdieu, Passeron et al : 1965)

d'autres, justifient sans réserve cette action pédagogique. Par commodité, nous parlerons de prescriptions incantatoires, même là où il s'agira de commenter la variante « pédagogique non incantatoire ».

Le changement de perspective induit par ces constats délimite autrement les terrains d'observation et construit différemment la notion de public ; mais il conduit également à penser sur d'autres registres l'observation même des pratiques.

Depuis son origine la sociologie a souvent pris pour habitude – dans l'élaboration de ses objets et dans l'exploration de ses hypothèses – de recourir aux différentes formes de l'enquête. Ainsi, qu'elles soient quantitatives ou qualitatives, ces enquêtes deviennent le ciment et la base du travail empirique en sciences sociales. Mais naturellement, ces méthodes – comme toute observation systématisée – comportent un certain nombre de limites que le chercheur doit maîtriser – à tout le moins, connaître et repérer — s'il veut cerner un fait social au plus près de sa réalité phénoménale.

Le texte que nous donnons à lire aujourd'hui, n'a pas la prétention de répondre complètement à un tel impératif. Plus modestement, nous cherchons, en décrivant les transmissions culturelles à lancer un débat autour de l'efficacité de certaines formes de catégorisation dans l'appréhension des pratiques culturelles. Notre ambition est double, d'une part, nous partons à la recherche de ces biais dont nous parlions plus haut, mais, d'autre part, nous formulerons certaines pistes de recherche. Nos analyses qui se nourrissent de plusieurs travaux d'enquête réalisés auprès de spectateurs de théâtre et d'opéra, donnent forme à l'hypothèse selon laquelle l'étude des formes de prescription des comportements culturels permet de mieux saisir les modes de transmission et d'accès à la pratique. L'objectif étant d'identifier et de qualifier une pluralité de formes de prescription – scolaire, familiale, institutionnelle, etc. – dans la perspective d'établir, à plus long terme, le rôle des transmissions effectives des pratiques.

Nous débattons également de l'intérêt heuristique qui réside dans la prise en compte de l'expérience esthétique des acteurs dans des situations d'enquête s'attachant à décrire les modes d'accès aux pratiques culturelles. Ceci nous fournira matière à prolonger une critique du paradigme de transmission osmotique des comportements culturels, présumé central de la théorie de la légitimité. Nous mettrons en avant l'idée selon laquelle il devient nécessaire d'observer les processus de construction d'une expérience esthétique que seule une analyse longitudinale des carrières de spectateurs rend possible. La conclusion nous amènera à prendre en considération certaines méthodes éprouvées dans la théorie de la légitimité culturelle et la nécessité d'appliquer un travail critique rigoureux aux formes de catégorisation auxquelles la sociologie recourt en matière de description et d'analyse des pratiques culturelles.

Carrière, expérience, prescription

Par le simple fait qu'elle ne décrit, au fond, aucun processus précis, ni directement observable *in vivo*, la notion de transmission osmotique est sujette à caution. Il s'agit dès lors de penser les autres procédures par lesquelles s'élabore une pratique culturelle. Cette question — à laquelle nous avons apporté quelques commencements de réponse (Djakouane, 2001) en étudiant les pratiques de spectateurs d'un théâtre national français — permet de décrire les formes de transmission culturelle qui prennent corps dans la construction progressive de ce que nous avons appelé « la carrière du spectateur » de théâtre. Cette carrière se subdivise en plusieurs étapes successives qui jalonnent l'expérience esthétique globale du spectateur. Nous nous sommes donc intéressés à ces étapes en tentant d'identifier les acteurs et les circonstances qui rendent possible le démarrage d'une carrière de spectateur.

La notion de carrière renvoie à l'idée qu'une pratique culturelle relève d'un processus de construction à travers une succession d'expériences. Ces expériences, envisagées comme des étapes de cette carrière, correspondent à des moments où la vie d'une pratique peut se jouer. En d'autres termes, à l'intérieur d'une expérience globale de spectateur, il existe des événements fédérateurs qui occuperont une place centrale dans l'évolution de la pratique elle-même. Le récit biographique procure un outil d'observation privilégié de ces événements. Il permet de saisir une carrière de spectateur sous la forme d'une trajectoire irrégulière, ponctuée d'étapes où se sédimente organiquement l'expérience esthétique du spectateur. L'approche biographique permet de plonger au cœur des expériences singulières en prenant la mesure relative des réseaux d'influence qui contribuent à consolider ou à faire avorter une pratique culturelle. Ces réseaux d'influence nous les étudierons à travers des formes de prescription.

Notre interprétation prend au sérieux l'intervention d'un ou plusieurs prescripteurs et leur rôle central dans la construction des « carrières »² individuelles. La notion de « prescripteur » revêt toute sa signification lorsqu'on vise à rendre compte à la fois des processus opérants et inopérants. Ce prescripteur revêt plusieurs visages — familial, scolaire et plus globalement institutionnel³, affectif — ; c'est, nous semble-t-il, l'élément convergent qui, dans les carrières, permet le mieux d'observer les chemins qui mènent à la pratique de spectateur. Dans cet esprit, la prescription devient une sorte d'outil descriptif à partir duquel on peut entrevoir une approche plurielle des différentes trajectoires d'une carrière tout en entrevoyant la complexité des transmissions en matière d'appétence culturelle.

². Par commodité nous utiliserons parfois dans ce texte le terme « carrière » en sous-entendant « carrière de spectateur ».

Notons que l'originalité de cette notion de prescription réside dans le fait qu'elle met à l'épreuve de nombreuses institutions telles que la famille ou l'école sans les séparer radicalement et donc en tenant compte de leurs interactions multiples.

Si, comme nous le pensons, l'accès aux pratiques culturelles procède d'une initiation, alors ce processus nécessite l'intervention d'une personne qualifiée ou perçue comme telle. Cette personne va, par ses conseils, son influence et sa compétence jouer un rôle de « passeur ». Son action s'associe à un processus de conversion. Néanmoins son action n'est ni définitive, ni imposée : elle relève d'une négociation. Cette négociation dépend d'un contexte « initiatique » et de la forme de la prescription qui lui est rattachée. Selon nous, la relation qui unit le prescripteur au spectateur est univoque et laisse place à une négociation entre pratiques culturelles et pratiques quotidiennes. Ainsi la recherche d'événements singuliers qui font apparaître une action prescriptive devient prioritaire pour l'analyse. Ces événements singuliers et significatifs, nous les repérerons à travers l'observation d'une inflexion particulière des trajectoires de spectateurs. Ces inflexions pourront être interprétées comme la manifestation d'une expérience esthétique. Nous reprenons ici à dessein les analyses élaborées par le philosophe américain John Dewey (Dewey, 1934) qui établit que l'expérience esthétique semble s'accorder sur la forte charge émotionnelle du souvenir : « *ce qui oriente l'expérience, ce qui oriente le jugement, c'est la sensation. C'est la sensation, enfin, qui est à la base de toute expérience esthétique* » (Dewey, 1934, p. 298-325). Cette charge émotionnelle exprime, à notre avis, la complexité qui relie le spectateur à l'œuvre et à son prescripteur. Il semblerait donc que l'étape décisive d'une carrière de spectateur requiert une expérience affective forte. Toute la théorie de Dewey repose sur une définition de l'expérience esthétique en tant qu'apprentissage tout au long de l'existence de sensations qui vont orienter le jugement et l'émotion. Ainsi, nous comprenons que le processus de réception des œuvres mobilise à chaque instant, sous la forme d'un « savoir rétrospectif », la somme des expériences esthétiques individuelles. C'est donc dans le creuset des souvenirs que se lovent les expériences significatives qui stimulent, orientent ou réorientent les trajectoires et les carrières des spectateurs.

Néanmoins, il faut préciser – à la manière de Jean-Claude Passeron – que « *l'évidence existentielle du vécu et l'efficacité du scénario* » (Passeron, 1991, p. 185-206) confère à la narration biographique un pouvoir d'intelligibilité plus immédiate que l'explication statistique. Le danger de l'approche biographique n'est pas l'incohérence, mais au contraire, l'excès de sens et de cohérence, accentué par le réalisme littéraire du « *genre* ». D'un point de vue méthodologique et interprétatif, le risque majeur du récit biographique réside dans « *l'évanouissement théorique des traits pertinents de la description* » qui tend à rendre équivalent chacun des « *traits* ». A l'inverse de la narration

³ . Nous n'avons pas le temps d'évoquer dans le détail les formes prescriptives propres à différents dispositifs

biographique, le concept de « carrière » peut permettre d’aboutir, et cela grâce à un aller et retour avec divers traitements quantifiés, à accéder, « *par une description à la fois interprétative et explicative,[au] sens que prend, après coup, une succession d’actions, réactives, défensives, tactiques, etc. que l’individu a choisies en son nom personnel* » pour gérer l’imposition coercitive des structures. Dans notre cas précis la « carrière » d’un spectateur de théâtre peut se définir comme le produit croisé d’une décision et de contraintes structurelles, résultat d’un itinéraire jalonné d’étapes symboliques et d’expériences qui prennent sens rétrospectivement au regard des parcours individuels. L’analyse longitudinale qui conduit à prendre en compte les éléments inhérents à l’histoire des familles dans leurs rapports aux objets culturels prend ici tout son sens.

Exemples de prescriptions incantatoires dans la famille

Les formes de transmissions familiales font l’objet d’une analyse qui laisse apparaître la difficulté d’un modèle unilatéral de reproduction soumis aux attentes esthétiques générationnelles. Dans ce cas comment déterminer si l’action prescriptive du milieu familial est réellement opérationnelle ? et s’il elle l’est, s’agit-il bien d’une transmission osmotique ou relève-t-elle davantage d’une forme incantatoire ou pédagogique ? Il faut noter ici en passant que le soin que nous prenons à éviter la notion de « bonne volonté culturelle », devenue ces dernières années d’usage courant, tient au fait que nous ne désignons ni les mêmes processus visés par cette notion, ni l’interprétation qui la sous-tend. Ainsi la prescription institutionnelle propre à certains dispositifs culturels peut parfaitement s’interpréter sous l’angle d’un travail de légitimation dans certains cas et n’entretenir aucun lien avec ces processus dans d’autres – l’institutionnalisation des répertoires lyriques internationaux en est un très bel exemple.

La question que nous nous sommes posée à propos de l’action prescriptive du milieu familial, durant une série d’entretiens menés avec des spectateurs de théâtre revient ainsi à se demander comment caractériser la force de l’influence familiale en terme de sensibilisation à l’objet théâtral. Précisons cependant que si la famille est pour nous un terrain privilégié pour l’observation des prescriptions incantatoires, n’en concluons pas que toutes les prescriptions familiales sont de cette nature. Le premier exemple que nous prendrons le montre du reste fort bien.

La famille d’Anne-Sylvie E. (51 ans, institutrice) joue un rôle central dans l’émergence de son goût pour le théâtre. Initiée très tôt par des parents instituteurs à une forme de culture savante, Madame E connaît sa première sortie au théâtre vers six-sept ans où ses parents l’emmène voir *l’Avaro*, interprété par Jean Vilar dans la Cour d’honneur du Palais des Papes en Avignon. Tout au

institutionnels. Pour un exemple assez emblématique, cf. Pedler, Bourbonnaud : 2002.

long de sa vie et de ses diverses mutations professionnelles, elle gardera un contact privilégié avec les objets culturels et notamment le théâtre et le cinéma. Mariée à un projectionniste de cinéma, son univers familial reste intimement lié à celui de la culture. Aujourd'hui, la plupart du temps, elle sort au théâtre avec sa mère : « *très petite j'ai été plongée dans la culture avec mes parents, d'ailleurs maintenant lorsque je vais au théâtre, c'est avec ma mère* ». Dans ce cas, la culture est une véritable affaire de famille. Cependant, si cet exemple montre avec pertinence l'influence du milieu familial dans la formation d'une appétence vis à vis des objets culturels, il serait vain de croire qu'elle en est la cause unique et opérationnelle. Comme Anne-Sylvie E. le reconnaît elle-même : « *tout au long de ma vie, j'ai toujours baigné, par goût, mais aussi il faut le reconnaître aussi, par hasard, dans le milieu de la culture.* » En effet, même si les premières sorties avec les parents représentent une étape importante dans la sensibilisation de Madame E. au théâtre, c'est une autre époque qui, à ses yeux, marque un tournant décisif dans sa carrière de spectatrice. Cette étape majeure est marquée par la rencontre avec son premier mari : « *Aussi étonnant que cela puisse paraître, à Paris, j'allais très peu au théâtre, j'avais beaucoup de préjugés. Trois ans plus tard, lorsque j'ai quitté Paris pour passer mon Capes à Lyon, j'ai fait la rencontre de mon mari. A cette époque, il était projectionniste dans un cinéma d'Arts et d'Essais. Avec lui, j'ai commencé à sortir plus souvent, et à voir beaucoup de pièces, de films aussi (évidemment !). Je me souviens que nous allions régulièrement au TNP de Villeurbanne. C'est grâce à lui, en quelque sorte, que je me suis ouverte à la culture et que j'ai appris à me forger un regard au théâtre* ».

Cet exemple nous permet de constater à quel point une carrière de spectateur peut varier d'intensité ; cela nous montre également que le premier contact n'est pas toujours décisif, même s'il compte et donne forme à une trajectoire. En effet, même si l'univers familial a favorisé un contact régulier avec le théâtre, son influence s'est arrêtée une fois que Madame E. a quitté cet environnement familial. En outre, la stimulation d'une appétence culturelle par le milieu familial se soumet à la fois à l'épreuve des divers événements qui ponctuent le cours d'une existence et d'une possible communication entre les générations. En effet, si le parcours de Madame E. est exemplaire, par certains aspects, le rapport que son propre fils entretient avec les objets culturels et le théâtre notamment, laisse entrevoir la difficulté d'une communication intergénérationnelle. Agé de 22 ans, son fils n'a pas véritablement d'attrance pour les sorties culturelles ; il accompagne sa mère seulement lorsque celle-ci insiste : « *je l'ai emmené pendant le festival pour voir La tribu Iota, ça lui a plu, je crois ; mais à son âge, vous savez, c'est plutôt les copains et le foot* ». Pendant l'entretien sa mère l'appelle pour qu'il se joigne à la discussion, mais il refuse, prétextant « un rendez-vous avec ses copains » : « *faut que j'y aille, et puis de toute façon, le théâtre, c'est ton truc, moi j'y connais rien !* ».

L'observation de ce parcours tend à montrer que les prédispositions familiales ne sont pas toujours suffisantes pour pérenniser une pratique. Le passage de l'adolescence à l'âge adulte procède parfois d'une réorientation des intérêts et des pratiques, mais comme on le voit, certains comportements peuvent faire l'objet d'une renégociation en fonction d'événements qui s'enchaînent dans l'existence. Dans le cas de Madame E. cette renégociation est stimulée par l'intervention du prescripteur nouveau qu'est son mari. De fait seule une observation biographique du parcours de cette personne permet de saisir jusqu'à quel point « l'héritage familial » est mis à l'épreuve. En outre, on constate la fragilité d'une approche en terme d'héritage lorsque l'on interroge les pratiques des enfants comme nous venons de le voir pour le fils de Madame E. ; si celle-ci se rend régulièrement au théâtre, son fils de 22 ans ne semble pas du tout se convertir à ce type de sortie. *« J'essaie de l'emmener le plus souvent possible avec moi, je choisis des spectacles faciles, abordables pour qu'il prenne goût au spectacle, mais il refuse assez souvent, ça ne l'intéresse pas, il préfère les sorties avec les copains... »*.

Nous souhaitons ici attirer l'attention sur les obstacles que rencontre la transmission directe des curiosités envers les objets culturels. D'autre part, et nous allons le voir, la volonté des parents de sensibiliser les enfants à la culture est davantage incantatoire qu'opérationnelle bien que, dans certains cas, elle puisse être pédagogique mais sans résultats. Bien souvent, les parents ne jouent le rôle que de conseils ou d'accompagnateurs, sans créer une véritable émulation. A cet égard, le cas de Monsieur D. est significatif. A 58 ans, ce professeur de Lettres modernes voue une passion sans partage pour le théâtre, aussi bien pour ses dimensions scéniques que littéraires. Ce goût prononcé l'amène à organiser des sorties régulières au théâtre avec ceux de ses élèves qui le désirent. Néanmoins, si l'organisation de sorties scolaires avec ses élèves est un vrai succès, qui témoigne de l'engagement qu'il consacre au théâtre dans son métier, Monsieur D. n'a pas réussi de la même façon avec ses enfants : *« J'ai deux filles qui sont, aujourd'hui, adultes et aucune d'elles ne va au théâtre. Pourtant, j'ai bien tenté de les initier, par la lecture d'abord, en leur lisant des histoires, quand elles étaient petites ; puis par des spectacles progressifs, pendant le festival d'Avignon, mais, il faut l'avouer, ce fut sans grand succès »*. En résumé, en dépit des efforts bienveillants de leur père, ni la cadette, ni son aînée ne manifestent un quelconque intérêt pour le théâtre : *« vous savez, elles sont grandes, elles font ce qu'elles veulent... »*. Cette remarque désabusée souligne clairement les limites de l'influence parentale, même éclairée, sur le comportement des enfants.

Cet exemple, nous permet de mettre le doigt sur le fait que la familiarité des classes supérieures avec les univers savants — décrite comme « native », par la théorie de la légitimité culturelle — est, pour une grande part, illusoire. A ce stade, nous serions donc tentés d'émettre l'hypothèse qu'un comportement culturel ne se reproduit que peu souvent à l'identique et dépend pour beaucoup d'une somme d'expériences esthétiques non substituables et d'un cheminement personnel qui mènent à une pratique singulière. Ce phénomène est distinct de la forte valorisation des objets

culturels savants pour ces groupes qui explique sans doute que les relevés sociodémographiques attestent de pratiques sans esprit de suite plus que proportionnelles, relativement à l'importance numérique de ce groupe dans la société. Mais il s'agit alors de fréquentations et non de pratiques continuées et elles ne concernent en outre qu'une part minoritaire de ces groupes, comme on le voit clairement pour les sorties « rares ».

Il est donc nécessaire d'appréhender les pratiques en situation. Pour autant, il faut ajouter qu'elles n'ont de sens qu'au regard de l'expérience de l'acteur. Comme le rappelle François de Singly, « *si l'on compare la 'transmission matérielle' et la 'transmission culturelle', on s'aperçoit que la culture ne se transmet jamais à l'identique, elle se déforme en fonction des conditions de sa transmission* » (Singly, 1996), et de la relation esthétique singulière qui s'instaure entre un objet artistique et tout un chacun.

Lieu majeur de prescription, le milieu familial doit relever le défi du temps et doit compter également sur les changements d'attentes qui apparaissent d'une génération à l'autre. Avec les quelques exemples que nous venons de livrer, nous espérons avoir souligné la complexité des transmissions effectives dans le domaine culturel. Cette complexité est en partie liée à l'ancrage temporel des attentes esthétiques dont H. R. Jauss (Jauss, 1978), dans sa *Petite apologie de l'expérience esthétique*, rend compte avec une clarté exemplaire. En effet, selon lui, chaque époque possède des « normes » esthétiques, de sorte qu'il est possible de dire que les œuvres façonnent, à un moment donné, le regard des membres d'une classe d'âge. Cette notion d'« attentes générationnelles » est fort pertinente et nous amène à souligner que la prescription familiale se heurte aux différences qui se creusent d'une génération à l'autre et à conclure que son influence, essentiellement initiatique, ne semble pas suffisante pour garantir la fixation et le développement d'une pratique comme celle du théâtre.

Quelques formes de prescriptions opératoires

Nous avons donc repéré et caractérisé certaines formes de prescription peu opérantes ou dont l'action est largement indirecte. Pour autant il existe des formes efficaces que nous qualifierons d'opératoires. A la recherche d'expériences concluantes et significatives, nous avons été confrontés à deux situations. L'intervention d'une forme d'initiation qui passe par l'institution scolaire d'abord et dont l'efficacité est claire ; ensuite à une autre forme, beaucoup plus difficile à appréhender et qui se manifeste là où le prescripteur entretient un rapport affectif fort avec celui qu'il guide.

Pour ceux qui découvrent le théâtre à l'école, il s'agit le plus souvent de la découverte de pratiques et d'univers totalement extérieurs à leur environnement familial et qui constituent en soi une

expérience esthétique fondamentale. A ce titre, l'exemple de Pierre-Marie D. (58 ans, enseignant) est significatif : « *La première fois que j'ai vu une pièce de théâtre, j'étais en quatrième, je crois... Oui, c'est cela, à l'époque j'étais au pensionnat chez les Frères. Et, pour la fête de fin d'année, ils nous avaient emmenés voir une représentation d'Andromaque. Je n'oublierai jamais cette soirée, c'était merveilleux* ». Pierre-Marie D. date lui-même de cette époque son goût naissant pour la littérature et le théâtre. Après le Lycée, il ira même jusqu'à s'inscrire au conservatoire où il restera une année. L'école, puis l'université, ont exercé une influence prépondérante sur sa pratique du théâtre, mais aussi, sur sa carrière professionnelle. Cette expérience initiatrice, dans le cadre d'un événement scolaire, procède d'une véritable découverte qui instaure un rapport aux objets culturels et, d'une manière plus générale, à l'art dont l'effet durable se manifeste par l'accession à d'autres expériences. Il faut ajouter que, dans ce cas précis, l'influence de l'école a créé une rupture fondamentale avec l'univers familial. Comme Pierre-Marie D. le souligne lui-même, ses parents semblaient tout à fait loin de ce type de préoccupation : « *A la maison, on n'allait pas au théâtre ; pour tout vous dire, on n'y pensait même pas. Mes parents étaient des ouvriers, et personne dans la famille n'avait jamais mis les pieds dans un théâtre* ». Dans cet exemple comme dans d'autres, l'expérience scolaire entraîne une émulation forte qui resterait pourtant lettre morte si une forte charge émotionnelle n'était venue ancrer son souvenir. Nous retrouvons ici cette « étape affective » décisive sur laquelle insiste fortement John Dewey.

Sortons maintenant du cadre scolaire pour tenter de saisir d'autres manifestations de la valeur émotionnelle de certaines expériences esthétiques. L'exemple qui suit montre que les premières sorties « régulières » au théâtre, effectuées avec un certain « esprit de suite » procèdent d'une démarche souvent volontaire et témoignent fréquemment du lien affectif qui unit prescripteur et spectateur. En effet, pour Annie G. (54 ans, médecin allergologue), la première fois n'a pas été la bonne et la pratique régulière du théâtre a été pour elle très fortement liée à une rencontre : « *La première fois ? Ça fait longtemps mais je m'en souviens un peu... J'avais huit ans à peu près, C'était au théâtre du Châtelet, à Paris, avec mes parents, on était allés voir une opérette avec Tino Rossi, je crois. C'était moche, ça m'avait pas plu. Ma mère me raconte souvent que j'arrêtais pas de lui demander : 'Dis maman, c'est bientôt fini...'. C'est bien plus tard que j'ai commencé à fréquenter régulièrement les théâtres, quand j'avais 25-26 ans. A cette époque, je finissais mes études de médecine, et j'ai rencontré un garçon qui était médecin du travail. Il avait de nombreux patients qui travaillaient dans des théâtres, ce qui lui donnait l'occasion de sortir assez souvent. C'est avec lui que j'ai commencé à voir régulièrement des spectacles. Il m'emmenait presque tout le temps avec lui, surtout pour les concerts. Je me souviens très bien du concert d'Yves Duteil, c'est un souvenir très fort, j'avais adoré... C'est depuis ce temps là que je vais voir des spectacles* ». Nous pouvons constater ici que l'étape décisive de la carrière de Madame G. se construit grâce à l'intervention d'un second prescripteur avec lequel elle entretient une relation affective.

Ces deux exemples montrent l'importance de la relation affective dans l'initiation à une pratique durable. Dans le cas d'Annie G., le souvenir de cette « première fois » est rétrospectivement rattaché à son prescripteur affectif. Et qui plus est toute la signification de cette première expérience repose sur lui. Dans ce contexte la figure du prescripteur fournit un « cadre » à la mémoire que les individus ont de leur expérience esthétique. En utilisant la notion de « cadre », nous faisons implicitement référence à Maurice Halbwachs : « *L'expérience qui est au cœur de la sociologie de la mémoire individuelle, c'est l'expérience même de l'intuition de l'acte de remémoration : se souvenir, c'est saisir sous forme de cadres sociaux (espaces, temps, langage) une intelligence qui construit sans cesse le passé en fonction de la vision du monde présent* » (Halbwachs, 1925). Halbwachs met ici l'accent sur la nécessité de fixer le souvenir d'une expérience à partir de « cadres », et sur le fait que l'actualisation des sensations nous pousse à privilégier tel souvenir plutôt qu'un autre.

L'une des déclinaisons, partielle au demeurant, d'un rapport de « prescription affective » peut s'objectiver à partir des sorties accompagnées. Il est intéressant d'en dire quelques mots afin d'articuler les résultats quantifiés que nous obtenons grâce à l'enquête par questionnaire avec les entretiens portant sur le cheminement théâtral et esthétique des enquêtés.

Le partage de l'expérience

La question de la transmission des pratiques culturelles pose inévitablement celle du partage et de la communication de l'expérience esthétique. En effet, dire que l'appétence culturelle est un phénomène transmissible présuppose la possibilité d'un dialogue autour des objets culturels. Ce dialogue est le lieu où les expériences esthétiques sont mises à l'épreuve du jugement et du partage qui se décline tant dans la relation intime entre des individus que grâce aux communications que réalisent les dispositifs institutionnels. Même si cette question peut soulever des objections quant à la manière de l'appréhender, ou encore sur la capacité des acteurs à discourir de leur propre expérience, la problématique de l'accompagnement – avec qui partage-t-on une expérience – propose un filtre intéressant pour l'analyse qui nous occupe.

En interrogeant les spectateurs d'un théâtre national (Cavaillon, cf. Djakouane, 2001) sur les personnes avec lesquelles ils partagent leurs sorties au théâtre, nous pouvons observer deux formes d'accompagnement : celle des amis et de la famille. Comme le montre le tableau suivant, la sortie entre amis occupe une place majoritaire parmi les trois catégories de publics distinguées grâce à l'opposition entre spectateurs « débutants » (première sortie au théâtre) et ceux qui, sans être débutants, fréquentent la première fois la scène de Cavaillon ; Ces deux populations se distinguant d'autre part, l'une et l'autre et de l'ensemble du public. Ainsi, les amis voient leur rôle se rééquilibrer avec celui de la famille lorsque l'on passe de l'ensemble du public aux spectateurs débutants. A la

lecture de ces résultats, nous pouvons imaginer que l'environnement familial – parents, enfants, conjoint(s) – possède une influence plus décisive lors des sorties d'initiation. Ce sont ensuite les amis qui prennent le relais une fois la pratique installée. Mais il faut immédiatement ajouter que l'environnement amical possède une inertie qui excède le simple effet d'imitation.

Sorties accompagnées au théâtre de Cavaillon (T.1.)⁴

| Viennent au spectacle | Ensemble du Public | Viennent pour la première fois à Cavaillon | Spectateurs « débutants » |
|-----------------------------------|--------------------|--|---------------------------|
| <i>Avec des amis</i> | 49% | 51% | 38% |
| <i>En famille</i> | 32% | 30% | 36% |
| <i>Seuls</i> | 17% | 13% | 21% |
| <i>Sans réponse à la question</i> | 2% | 6% | 5% |
| Ensemble | 100% | 100% | 100% |

De fait les processus à l'œuvre sont, en réalité, plus complexes que ce que laissent transparaître les résultats statistiques que nous commentons, et nous touchons ici à une des limites – prenons le terme dans son acception topographique – de l'approche quantifiée. Comment savoir, en effet, quelle est la véritable influence de chaque prescripteur ? Comment déterminer le moment de leur intervention ? Il devient désormais nécessaire de recourir aux données biographiques si nous voulons cerner de plus près ce phénomène de prescription. Tout d'abord, avec la volonté de comprendre les différentes formes qu'il peut revêtir, et ensuite, dans l'idée de mieux saisir les phases successives d'enchaînement de prescripteurs différents. Le repérage sommaire que nous venons de livrer nous permet d'ores et déjà d'observer deux grandes formes de prescription, qui relèvent de deux figures du prescripteur : un prescripteur familial et un prescripteur plus complexe, que nous appelons « affectif »⁵. En outre, il ne faut sans doute pas interpréter les 21% des spectateurs débutants venant seuls découvrir le théâtre comme constituant une population auto-initiée, car nous ne connaissons rien de leur cheminement antérieur. Notons enfin que ce premier tableau croisé ne nous a pas permis de repérer un troisième prescripteur : le prescripteur institutionnel et notamment scolaire à propos duquel nous avons livré quelques remarques plus haut et que nous pouvons faire apparaître à propos d'autres croisements.

Le dispositif culturel qu'offre une institution théâtrale nous amène à prendre en compte la force de cette institution dans sa capacité à attirer et à fidéliser des spectateurs. Il nous semble intéressant de saisir le rôle de l'aura institutionnelle dans des démarches spectatoriennes. Jusqu'où le prestige d'une salle, la notoriété d'une institution culturelle contribue à façonner une appétence pour sa

⁴. Enquête réalisée par le Département communications de l'Université d'Avignon et coordonnée par Emmanuel Ethis, 1999 qui nous a aimablement communiqué les données quantifiées que nous commentons ici.

programmation. Au-delà de sa propre communication, une institution culturelle, par son titre (scène nationale, C.D.N., festival, etc.), sa qualité (théâtre, opéra, etc.), son ou ses lieux (dimension, ville, monument) possède une visibilité qui contribue à lui forger une image et une notoriété. Plus fondamentalement, les injonctions cachées dans la structuration de l'offre contribuent à orienter les choix et les jugements des spectateurs, même si dans la durée ces attitudes ne se convertissent pas mécaniquement dans la pratique continuée d'œuvres découvertes en ces occasions (Pedler, Bourbonnaud, 2002).

Sans s'abuser *a priori* sur leur importance intrinsèque, il convient également de tenir compte des réseaux d'information sur les activités institutionnelles. Mais la première difficulté est de positionner les autres prescripteurs dans ce travail communicationnel. Pour rendre compte de la manière dont on identifie une salle de spectacle comme Cavaillon, il faut fatalement évoquer les réseaux d'influences et d'informations culturelles en direction des spectateurs. Par ces réseaux se réalisent les différentes formes de prescription, institutionnelle, médiatique, intersubjective, etc. qui passent par des circuits amicaux, familiaux, professionnels, scolaires, etc., et qui, avec leurs grandes composantes, participent inégalement à la notoriété de la scène nationale (tableau suivant).

Eléments de notoriété du théâtre de Cavaillon (T.2.)

| Connaissance du Théâtre de Cavaillon : | Ensemble du Public | Viennent pour la première fois à Cavaillon | Spectateurs "débutants" |
|---|--------------------|--|-------------------------|
| <i>Par des amis</i> | 26% | 33% | 18% |
| <i>Par la publicité, la presse</i> | 28% | 26% | 42% |
| <i>Par des relations professionnelles</i> | 13% | 11% | 0% |
| <i>Par la famille</i> | 8% | 10% | 18% |
| <i>Recueillie auprès de lieux culturels</i> | 8% | 10% | 13% |
| <i>Recueillie auprès de lieux scolaires</i> | 6% | 5% | 5% |
| <i>Par des moyens divers</i> | 9% | 4% | 3% |
| <i>Sans réponse</i> | 2% | 1% | 1% |
| Ensemble | 100% | 100% | 100% |

A la lecture de ce tableau, il semblerait que « la publicité et la presse » jouent un rôle décisif dans la connaissance du théâtre de Cavaillon auprès des spectateurs. Ce résultat, qui domine globalement pour les trois catégories de spectateurs, nous indique la place qu'occupe ce théâtre dans l'espace médiatique culturel local. Les politiques de communication et de diffusion de l'information

⁵. Ce qui ne signifie pas, au reste, que le prescripteur familial ne soit pas également, pour partie, affectif.

participent fortement à la notoriété de cette salle. De plus, ce chiffre nous laisse à penser qu'il existe un réseau important de diffusion d'informations culturelles, réseau dont le rôle semble capital en matière de choix d'une salle. Toutefois, il ne faut pas prendre ces résultats pour argent comptant : si certains éléments participent à faire connaître une salle, cela ne signifie pas pour autant qu'ils aient une influence directe sur le fait d'aller au théâtre.

Remarquons que les données que nous avons recueillies pour contextualiser ces premiers résultats ne semblent pas confirmer l'existence d'un prescripteur médiatique dans l'initiation au théâtre. Par exemple, l'importance de la presse, dans la question relative aux éléments de choix d'un spectacle n'obtient que 4% ; très loin derrière l'œuvre (23 %) ou encore la programmation (17 %). De plus, 57 % des personnes interrogées déclarent ne pas lire régulièrement un quotidien. Les médias et la communication sont des éléments essentiels de la notoriété, de la diffusion de l'image du théâtre, mais ils ne semblent pas participer à l'initiation du spectateur.

En revanche, nous pouvons supposer que les autres variables présentes dans le tableau présenté plus haut (T.2.) signalent une influence plus directe. Il est intéressant, tout d'abord, de noter le rôle des « amis » dans la connaissance du théâtre. Pour 33% des enquêtés, les amis jouent un rôle décisif dans la connaissance que les premiers peuvent avoir du théâtre, surtout lorsque ces spectateurs viennent pour la première fois. Il faut ajouter que la famille ne semble pas être une source et un relais d'information culturelle. Il en va de même pour les autres lieux culturels et les lieux scolaires. On voit ainsi la difficulté d'articuler ici par l'enquête effectuée grâce à des questionnaires ce qui ressortit d'un côté de la formation – et donc de la prescription – et de l'autre, de l'information. Réintroduire la dimension temporelle dans le questionnement quantifié n'est pas chose impossible, mais suppose un va et vient constant entre la mesure de phénomènes généraux et l'observation de processus discrets. Remarquons enfin que l'absence d'enquêtes longitudinales sur les questions qui nous occupent rend l'exercice plus difficile encore.

L'épreuve d'une approche processuelle des pratiques culturelles

Par delà ces remarques, il faut ajouter que le travail descriptif des fréquentations des salles est aujourd'hui, nous semble-t-il, tributaire d'outils d'analyse statistique insuffisamment travaillés pour arriver à formuler en termes clairs une problématique de l'accès aux pratiques qui s'émancipe d'une vision stratifiée et structurale, produite par un découpage mécanique de l'espace social. Le présupposé de l'efficience centrale des « milieux » sociaux pour analyser les comportements culturels repose sur une logique professionnelle qui lui est en vérité étrangère. L'appartenance à un corps de métier n'a directement, et en dehors du filtre des études, aucun lien avec l'univers des sorties culturelles. Comment passer alors d'un découpage sociodémographique axé sur la profession à l'analyse

argumentée de catégories de spectateurs ? Alain Desrosières et Laurent Thévenot se sont longuement interrogés sur le mode d'élaboration des catégories socioprofessionnelles (Desrosières et Thevenot, 1983) en mettant en cause l'essentialisation dont elles ont été l'objet et en retraçant le cheminement indispensable de l'histoire française qui a conduit à définir les groupes professionnels comme un instrument d'identification des individus. Sous couvert d'une description apparemment neutre, qui prend son sens dans le terme « socioprofessionnel », la synthèse entre la profession et le statut social délimite des groupes en vertu de critères compréhensibles pour les chercheurs mais qui ne correspondent pas forcément à l'expérience des acteurs sociaux. Cette critique s'appuie sur un constat apparemment évident mais crucial. Comme le montre Simona Cerutti, la taxinomie n'est pas un instrument neutre qui viserait uniquement à refléter les réalités (Cerutti, 1995) : « *Elle trouve sa justification dans une idée forte de la vérité et du savoir : un modèle aristotélicien selon lequel connaître est synonyme de 'faire apparaître', de révéler ce qui était déjà là à l'état latent* ». En ce sens, la classification n'est pas l'une des interprétations possibles de la réalité, mais elle prétend être son miroir direct, ce qui peut être, à tout le moins, problématique. Ajoutons que, pour autant, une classification qui rend transparentes les opérations qui sont à son principe est toujours susceptible de produire une intelligibilité neuve.

Selon la formule désormais classique de Durkheim, on peut dire que « *classer, c'est aussi décrire, et c'est déjà interpréter* ». En effet, rassembler des individus dans des catégories définies par leur secteur d'activité n'a rien de naturel ; au contraire on postule par-là même l'existence de groupes sociaux, fût-ce d'une manière implicite. Les métiers deviennent les composantes d'un corpus que la taxinomie rend cohérent. Peu importe si les individus partagent les mêmes intérêts ou les mêmes idéaux. La classification ignore le problème de la validité de ses propres critères aux yeux des protagonistes et au regard des opérations intellectuelles qui visent à lui conférer une pertinence. Sous l'apparence d'une lecture neutre de la réalité, elle réifie les groupes sociaux. En sous-entendant la notion « d'intérêt commun » aux membres de la même catégorie, la classification permet de glisser de l'individu vers le groupe. C'est en effet cette dernière notion « d'intérêt » qui pose la classification comme un mode de représentation plausible de la société tout en réduisant l'importante disparité des comportements individuels. Pour autant c'est une notion qui contient en elle-même sa propre limite – terme que nous prenons, comme plus haut, dans son acception topographique. Comment définir l'intérêt commun sans entrer dans l'illusion de la représentation majoritaire ? En outre si l'intérêt est une notion qui s'applique volontiers et de manière quelquefois pertinente à l'univers professionnel en rendant compte de l'esprit corporatiste des métiers, cette notion demeure silencieuse lorsqu'elle touche aux pratiques individuelles forgées dans la durée comme le sont les pratiques culturelles. Comment pourrait-il exister un horizon d'attente socioprofessionnel en matière culturelle ?

Somme toute, le découpage socioprofessionnel est un descripteur statistique puissant qui rend possible une vision de la société découpée en « strates » ou en « classes » sociales. Pour autant d'autres indicateurs sont utilisables pour prendre la mesure des interrelations entre les caractéristiques que peut isoler le questionnaire, dès lors qu'on l'établit après une exploration fine des pratiques et des processus qui sont à leur principe, après l'avoir préalablement utilisé, en commencement d'enquête, comme outil permettant d'esquisser les grandes fractures topographiques de la pratique. En définitif le questionnaire et son traitement systématisé sont avant tout des instruments de typologisation, indispensables pour rendre intelligibles, à un moment donné, des clivages en évolution. Mais si, dès l'origine, le vers est dans le fruit – et ce vers est de nature essentiellement temporelle – l'un ne peut exister sans l'autre et inversement. C'est seulement en contrôlant le pouvoir d'essentialisation du questionnaire qu'on peut réussir à en faire un usage raisonnable. Or une telle opération n'est possible qu'en recomposant les processus temporels qui sont au fondement de toute catégorisation sociologique, qu'elle soit indigène ou savante. Il y a là du reste une tâche qui ne saurait se confondre avec celle que nous avons analysée longuement à propos de la catégorisation des pratiques culturelles et esthétiques et de leur gestation.

Que pour l'ethnométhodologue américain Harvey Sacks, la notion de catégorie devienne un véritable thème de recherche empirique n'est pas pour nous étonner et nous dérouter. Il tend à montrer que les désignations sociales mettent en œuvre des mécanismes différents des classifications naturelles. Mais au-delà de cette opposition qui soulève autant de problème qu'elle n'en résout, la question la plus pertinente que soulève cette interrogation « *porte, comme le souligne Jean-Louis Fabiani, sur les manières de lever la contrainte de l'irréductibilité des contextes à la multiplication indéfinie d'observations détaillées sur des pratiques concrètes saisies à travers des situations singulières* » (Fabiani, 2001). De la sorte, le défi que pose l'ethnométhodologie à la sociologie consiste donc à réunir dans un même programme le projet explicatif des logiques d'actions individuelles, des logiques d'actions collectives et de leurs interrelations, ce qui au demeurant ne peut se réaliser avec les seuls outils de cette discipline. L'ethnométhodologie pose ainsi la question de la production réglée des contextes d'observation et d'interprétation. C'est donc par une critique radicale, mais constructive, de l'image figée des structures sociales, issue d'une vision non contextuelle de « l'intérêt » ou des « raisons d'agir » délimités *a priori*, que les sciences sociales peuvent porter une attention renouvelée aux acteurs sociaux. Cette perspective empirique nous semble tout à fait appropriée à notre objet.

Pour saisir le plus complètement les éléments qui participent à l'existence d'une carrière de spectateur, il est ainsi nécessaire de mettre en place un système empirique qui nous plonge au cœur des parcours culturels individuels afin de les systématiser en dernière analyse. Sur ce point, l'approche biographique fournit un matériau très intéressant qui – comme nous avons tenté de le montrer avec

quelques exemples – permet de saisir les processus d'accès qui sont à l'œuvre dans les trajectoires singulières. Pour autant, il ne faut pas s'arrêter en chemin et poursuivre la reconstruction de ce système empirique en étendant l'approche à l'analyse des identifications sociales et culturelles des acteurs. L'imagination sociologique doit ainsi briser l'inertie qui tend à la faire glisser sur son erre pour s'intéresser à des composantes apparemment plus exotiques de l'identité sociale (Pedler, Zerbib, 2001, sur la mobilité géographique notamment).

En effet, en partant des individus, en retraçant leur parcours social et en essayant de reconstituer leurs choix pour ensuite construire de manière méthodique les types caractéristiques auxquels ils appartiennent en fonction de leur « poids » relatif dans les équilibres sociaux, on s'interroge sur leurs expériences et donc sur le mode de formation de leur identité sociale. On s'efforce ainsi de dessiner leur horizon et pour ce faire, on définit leurs « intérêts » et leurs « raisons d'agir » *a posteriori* et bien au-delà de leurs identités de surface. Mais c'est là un programme que le présent texte ne fait qu'entreprendre, le travail multiméthodologique supposant de nombreuses étapes articulées dans la durée.

Références bibliographiques

- ANDERSON, B. (1983), *Imagined Communities*, Londres : Verso.
- BOURDIEU, P. et PASSERON, J.-C. et al. (1964), *Les étudiants et leurs études*, Paris : Mouton.
- (1965), *Rapport pédagogique et communication*, Paris : Mouton.
- CERUTTI, S. (1995), « La construction des catégories sociales », in Boutier J. et Julia D. (Ed.), *Passés recomposés, champs et chantier de l'histoire*, Paris : Autrement, pp. 224-234.
- DESROSIERES, A. et THEVENOT, L. (1983), *Les Catégories socioprofessionnelles*, Paris : La Découverte.
- DEWEY, J. (1934), *Art as experience*, New-York : Perigee Books, 1980 (1934).
- DJAKOUANE, A. (2001), *Genèse et carrières de spectateur au théâtre. L'appétence culturelle en matière de théâtre : questions sociologiques*, Mémoire de D.E.A., EHESS-Marseille.
- FABIANI, J.-L. (2001), « L'expérimentation improbable », in Fornel, M. (Ed.), *L'ethnométhodologie, une sociologie radicale*, Paris : Ed. de l'EHESS, pp. 277-295.
- HALBWACHS, M. (1925), *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris : Albin Michel, 1994 (1^{ère} éd. 1925).
- JAUSS, H.R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, [tr.fr.], Paris : Gallimard.
- PASSERON, J.-C. (1991), « Biographies, flux, itinéraires, trajectoires », initialement publié par la *Revue française de sociologie*, XXXI, 1990, pp. 3-22, puis repris dans *Le Raisonnement sociologique*, Paris : Nathan, 1991,
- PEDLER, E. (2002), *Entendre l'opéra*, Paris : l'Harmattan, col. Logiques sociales.
- PEDLER, E. avec la col. de Bourbonnaud, D. (2002), «La programmation du festival» , in *Avignon : le public réinventé*, Paris : D.E.P. et Documentation Française (ouvrage coordonné par E. Ethis).
- PEDLER, E. et ZERBIB, O., (2001), *Les nouvelles technologies à l'épreuve des bibliothèques*, Paris : Ed. du Centre Pompidou.
- SINGLY, F. de (1996), « L'appropriation de l'héritage culturel » in *Lien social et politiques-RIAC*, 35, printemps, pp. 153-165.