Les publics de la régie *Scènes et Cinés* de la figure de l'habitant à l'abonné

9.1. Figures des publics inscrites dans les productions discursives de la régie SCOP

Avant de passer à l'analyse du corpus des entretiens menés avec les spectateurs-abonnés de la régie culturelle, il faut prêter attention à la question des publics que soulève l'étude des programmes, et des éditoriaux, en particulier, de la régie SCOP. Il s'agit d'interroger la figure des publics qui s'inscrivent dans les pratiques discursives des entrepreneurs identitaires lorsqu'ils parlent de la pratique de sortie au théâtre. En d'autres termes, l'intérêt qui est le nôtre, à cet état d'avancée du mémoire, est de comprendre la manière dont le public-allocutaire est construit à travers les discours des élus communautaires. Pour cela, nous nous appuierons sur un corpus hétérogène composé d'un matériau de productions écrites et orales : le projet culturel et artistique de la régie culturelle, les six éditoriaux de la régie, et les notes de terrain prises par l'observation *in situ* des discours tenus lors de présentations de saison.

9.1.1. L'habitant comme figure générique des discours culturels des élus communautaires

Lorsque l'on se penche avec attention sur ce corpus, on remarque que l'allocutaire (ou le destinataire premier[294]) de ces discours, à savoir celui à qui s'adresse le locuteur[295]est l'habitant de l'intercommunalité. Effectivement, la figure du public inscrite dans les discours des acteurs de l'intercommunalité se présente comme étant avant tout constituée par les membres de la communauté des individus qui habitent le territoire intercommunal.

Dans les discours de la régie culturelle SCOP, lorsqu'il est question du public, il est d'abord question de « proximité », de « service-public », de « citoyenneté », de

[294] Puisque nous ne sommes plus dans une partie où nous faisons appel aux théories de l'énonciation, nous utiliserons sans distinction les notions d'allocutaire et de destinataire premier.

[295] Il en est de même avec les mots de locuteur et d'énonciateur, ils seront considérés à partir de maintenant comme des synonymes.

« démocratie », d'« action culturelle », de « territoire », de « cadre de vie quotidien des habitants ». Autrement dit, la notion de public est directement associée à celle de l'habitant. Les extraits des éditoriaux de quelques-uns des programmes en témoignent :

> Éditorial de saison 2006-2007 :
>
> « Par ailleurs, en multipliant les actions culturelles de proximité, nous voulons que ces spectacles et les représentations du monde qu'ils suggèrent, élargissent et fidélisent les publics.
>
> Ainsi, le spectacle vivant doit pouvoir s'insinuer sans effraction dans le cadre de vie quotidien des habitants avec délicatesse et l'intelligence de l'accompagnement »
>
> Éditorial de saison 2009-2010 :
>
> « Les professionnels chargés de la [la programmation] mettre en œuvre ont, malgré les contraintes budgétaires, tissé une programmation éclectique et équilibrée, soucieuse et respectueuse de l'intelligence du spectateur, attentive au développement des nouveaux publics.
>
> En effet notre souci commun est de proposer aux habitants une programmation, couplée à une action culturelle, associant l'exigence artistique à la fréquentation du plus grand nombre »
>
> Éditorial de saison 2011-2012 :
>
> « Persuadés que la culture, et plus précisément le spectacle vivant, participe d'une économie de la connaissance, les élus communautaires ont fait le choix de consolider le budget de la structure afin que la proposition artistique soit au diapason d'un service public culturel exigeant pour les habitants de ce territoire »
>
> (nous soulignons).

Le mot d'habitant apparaît non seulement lorsque les élus justifient la politique culturelle menée à l'échelle du territoire intercommunal, mais aussi lorsqu'ils parlent de la programmation de la régie culturelle SCOP. Et, lorsqu'ils ne parlent pas d'habitant, ce sont les mots d'« administré », de « population », ou de « citoyen » qui sont utilisés.

> « Par-delà les têtes d'affiches, on a envie de développer une culture de proximité et d'aller vers une population qu'on a du mal à toucher : les adolescents. Dans chaque ville, allons chercher les

> publics ! Aujourd'hui on est entre privilégiés que sont les abonnés. Nous avons besoin de vous, citoyens, qui connaissaient des associations, des jeunes, des personnes âgées »[296]
>
> « 30 % des abonnements sont pris par des habitants du territoire »[297]
>
> « Ce qui est important c'est la formation du citoyen sur le plan culturel et sur le plan politique »[298]
>
> « C'est sur une vision transversale que fonctionne la régie pour permettre à tous les administrés d'avoir la même offre sur le territoire »[299]
>
> (nous soulignons).

Enfin, tout au long du texte qui constitue le projet culturel et artistique de la régie SCOP, projet élaboré par son directeur actuel, Mokhtar Bénaouda, ce sont encore une fois les mots d' « habitants », d' « administrés », et de « populations », qui sont mis en avant pour catégoriser le public prioritaire des actions de *Scènes et Cinés* :

> « Par l'intermédiaire des Théâtres, des cinémas, de la scène musiques actuelles "L'Usine", du Conservatoire intercommunal, de la Maison de la Danse, le Syndicat d'Agglomération Nouvelle Ouest Provence s'est donné les moyens, pour que ses administrés puissent bénéficier d'outils et d'opérateurs culturels qui n'ont rien à envier aux grandes agglomérations »[300]
>
> « En effet, la diversité des villes et des populations qui composent Ouest Provence nécessite d'affirmer un accompagnement culturel

[296] Extrait de la déclaration de Nicole Joulia, le 30 septembre 2008, présentation de saison 2008-2009, théâtre de l'Olivier à Istres.

[297] Extrait de l'intervention d'Yves Vidal, le 30 septembre 2008, présentation de saison 2008-2009, théâtre de l'Olivier à Istres.

[298] Extrait de l'intervention d'Yves Vidal, le 24 juin 2008, présentation de saison 2008-2009, théâtre de l'Olivier à Istres.

[299] Extrait de l'intervention d'Yves Vidal, le 3 juin 2007, présentation de saison 2007-2008, théâtre de Fos-sur-Mer.

[300] Projet de la régie culturelle SCOP, 2006, p.3.

> dans l'objectif de parvenir à une identification et donc à un sentiment d'appartenance à cette mosaïque territoriale.
>
> Quoi d'autre que la culture serait à même de fournir au citoyen les moyens intellectuels et sensibles d'appréhender cette identité en devenir »[301]
>
> « Ainsi, le SANOP se donne comme ambition d'offrir aux administrés d'Ouest Provence les équipements, les acteurs, les dispositifs culturels adaptés aux particularités de l'intercommunalité, au service d'une identité collective transcendant les confins municipaux, nécessairement matrice de sens »[302]
>
> « Interpeller la mémoire des habitants d'Ouest Provence comme matière d'un travail de création dont l'objet serait l'identité du territoire Ouest Provence »[303]
>
> (nous soulignons).

La partie consacrée à la question des publics dans le projet artistique et culturel de la régie est explicite quant à la conception des publics qui émerge de ces discours :

> « Les publics
>
> Publics au pluriel : la diversité culturelle d'Ouest Provence ne permet pas une action de proximité sans que les publics puissent adhérer à un projet culturel qui prenne en considération la diversité de leurs sensibilités et leur environnement immédiat.
>
> Il ne s'agit pas de procéder à une apologie des particularismes locaux mais bien plus à rendre palpable les attentes des habitants, quels que soient les confinements et les singularités communales afin de favoriser le décloisonnement et faire évoluer la proximité territoriale en proximité culturelle.
>
> La prise en considération des « nouveaux » publics soutiendra la pertinence de la politique culturelle du SANOP et optimisera la

[301] Projet de la régie culturelle SCOP, 2006, p.4.

[302] Projet de la régie culturelle SCOP, 2006, p.3.

[303] Projet de la régie culturelle SCOP, 2006, p.8.

> programmation, l'action culturelle de la Régie Culturelle Ouest Provence »[304].

9.1.2. Mot d'habitant comme typique de la rhétorique contemporaine de l'action publique locale

Ces exemples sont révélateurs de la rhétorique de l'action publique locale dont s'emparent les élus d'Ouest Provence, et qui ressemble par bien des traits « aux mots magiques du débat public » qui imprègnent l'ensemble des discours de l'action publique, et à partir desquels Martin Vanier, Emmanuel Négrier et Alain Faure (2005) ont produit le « Dictionnaire sarcastique à l'usage du citoyen local planétaire ». À travers cet article qui tourne en dérision certains mots et formules récurrentes des discours politico-institutionnels, à la manière de Roland Barthes qui a examiné le vocabulaire officiel des affaires africaines (Barthes, 1957 : 128-134), les auteurs soulignent sérieusement l'importance pour le chercheur d'interroger de manière systématique les mots avant de les utiliser – en particulier quand ils appartiennent au sens commun.

Les auteurs reconnaissent d'ailleurs qu'il leur arrive malgré tout d'« abuser des braves mots en faisant semblant, par lassitude, par mollesse, ou pire encore par nécessité pédagogique, d'en être dupe ? », et que ce dictionnaire a justement une fonction rédemptrice « pour tous ceux qui ne peuvent faire autrement que d'utiliser le vocabulaire convenu du débat public » (Faure, Négrier, Vanier, 2005 : 5). Voyons ce qu'ils disent par exemple du mot d'habitant :

> « Habitant : espèce d'un genre singulier, manifestant une forte propension à la vie collective. De tous les personnages du jardin démocratique, il est, de loin, le plus populaire, le plus aimé, le plus choyé aussi. L'habitant est discret. Il ne proteste pas, n'exige pas, il habite. On l'associe, on le consulte, on le concerte, et jamais l'habitant ne dit mot. En ville comme à la campagne, il se loge modestement dans la parole du démocrate, peuple ses discours, et, bon bougre, le soutient sans maudire. […] Vous

[304] Extrait de la partie consacrée à la question des publics dans le projet artistique et culturel de la régie culturelle SCOP, p.19.

> l'aurez compris : sans l'habitant, la démocratie locale serait bien seule… » (Faure, Négrier, Vanier, 2005 : 28).

Mais alors, que pouvons-nous dire de cette récurrence d'invocation de la figure de l'habitant comme catégorie des publics de la régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence ? Lorsqu'il est question des publics de la culture à une échelle locale, la figure de l'habitant comme catégorie de publics fait partie intégrante de la rhétorique des collectivités territoriales, et des établissements publics, si bien qu'elle apparaît comme la figure générique de leur communication institutionnelle (Gellereau, Da Lage, Laudati, 2008 : 8). En effet, le cas de la régie est loin d'être isolé, bien au contraire, elle développe une rhétorique typique du domaine de l'action publique territoriale.

On en revient à la question abordée dans le premier chapitre de ce mémoire, où nous interrogions la pertinence de recourir à la notion de territoire parce qu'elle est une notion semi-savante, une notion du sens commun. Il en est de même avec la notion d'habitant sur laquelle il faut nous interroger du fait de son usage courant dans les discours des élus quand ils abordent le sujet du spectacle vivant, et plus largement de la culture.

Ce qui nous interroge dans cette notion d'habitant, ce n'est pas la notion proprement dite, mais l'usage et les représentations que véhicule cette figure de l'habitant dans les discours institutionnels. Car, dans l'invocation systématique de la figure de l'habitant, il apparaît en creux que ce dernier constitue le public idéal des théâtres d'Ouest Provence. Ainsi, l'action mise en œuvre par la régie culturelle d'Ouest Provence s'en trouve naturellement légitimée, puisqu'elle dit avoir l'intention de prendre en compte les attentes des habitants comme cela l'est clairement exprimé dans la partie « Les Publics » du projet de la régie culturelle :

> « Il ne s'agit pas de procéder à une apologie des particularismes locaux mais bien plus à rendre palpable les attentes des habitants, quels que soient les confinements et les singularités communales afin de favoriser le décloisonnement et faire évoluer la proximité territoriale en proximité culturelle »
>
> (nous soulignons).

C'est aussi ce qu'observent Jacques Noyer et Bruno Raoul dans leur article « Concertation et "figure de l'habitant" dans le discours des projets de renouvellement urbain ». Les auteurs mettent en lumière à travers l'analyse de productions écrites qui médiatisent les projets de renouvellement urbain « les mises en scène et en sens de la concertation » (Noyer et Raoul, 2008 : 112). La recherche menée sur ces discours institutionnels autour de la concertation nous intéresse, car les auteurs interrogent la place faite à la figure de l'habitant dans ces discours. Ils en concluent que l'habitant se voit placé au centre du dispositif de concertation de la même manière qu'il est situé au centre du dispositif culturel (de mobilisation) de la régie SCOP.

Au regard de l'analyse de cette rhétorique officielle ouest provençale, il semble que l'habitant soit bien l'un des acteurs principaux du processus de territorialisation culturelle, dont la régie est l'un des opérateurs. Il est au centre des discours puisqu'il y a la volonté exprimée de le voir associer, et adhérer au projet :

> « L'adhésion des un(e) s (les publics des théâtres et des cinémas) et des autres (nos partenaires ; collectivités, état) au projet culturel et artistique de la Régie se finalisera à partir d'une politique volontariste dans le domaine du spectacle vivant et du cinéma, aiguisée par une détermination exemplaire des décideurs »[305]
>
> « Publics au pluriel ; la diversité culturelle d'Ouest Provence ne permet pas une action de proximité sans que les publics puissent adhérer à un projet culturel qui prend en considération la diversité de leurs sensibilités et leur environnement immédiat »[306]
>
> (nous soulignons).

De ce fait, le public-habitant de la régie est imaginé comme partenaire, car participant, par son adhésion aux valeurs[307] prônées par le projet culturel et artistique, à l'opération de réinvention de l'identité territoriale d'Ouest Provence. Dans l'argumentaire

[305] Extrait du projet culturel et artistique de la régie SCOP, p.21.

[306] Extrait du projet culturel et artistique de la régie SCOP, p.19.

[307] Voir à ce sujet l'article de Guy Saez et notamment la partie consacrée aux valeurs de la territorialisation (Saez, 2003 : 204-209).

des élus, comme dans celui du directeur de la régie, c'est au nom et au bénéfice de l'habitant que le projet est justifié. En effet, la figure de l'habitant prend alors la forme de l' « habitant-argument », tels que le définissent Bruno Raoul et Jacques Noyer (2008) : « celui au nom duquel et au bénéfice duquel le pouvoir local justifie d'un projet ou de décisions – souvent préfigurées – relatives à ce projet » (Noyer, Raoul, 2008 : 122).

Cet usage de la figure de l'habitant fonctionne comme un « sésame linguistique »[308], c'est-à-dire qu'il a une forme d'autorité dans le sens où il ambitionne d'imposer avec une certaine évidence, et sans discussion, les arguments qu'il sert. Au même titre que la notion de démocratie qui est discutée par Hugues Constantin de Chanay et Sylvianne Rémi-Giraud (2007), le recours à la notion d'habitant comme figure idéale du public de la régie SCOP pour justifier de la politique culturelle est un « passage argumentatif obligé » (Chanay, Rémi-Giraud, 2007 : 97), dans un contexte comme celui d'Ouest Provence où plus de 85 % des finances du spectacle vivant et du cinéma sont assumées par l'établissement public de coopération intercommunale[309].

9.1.3. Conception des publics des équipements culturels qui s'apparente à celle des écomusées

Cette manière d'imaginer les publics des théâtres d'Ouest Provence comme étant majoritairement constitués des habitants de l'intercommunalité, de même que le fait d'envisager le rôle de la régie comme participant du renouvellement identitaire du territoire, n'est pas sans rappeler le projet des écomusées, dont les deux enjeux majeurs sont la participation de la population et l'implication dans le développement local (Delarge, 2000 : 151). Selon cette perception des écomusées, il est entendu que les collectivités et les populations doivent travailler ensemble pour favoriser l'émergence du sentiment d'appartenance à un groupe, et de son identité collective, c'est-à-dire à en développer la dimension communautaire :

[308] Cette expression est employée par Hugues Constantin de Chanay et Sylvianne Rémi-Giraud pour la notion de démocratie (Chanay, Rémi-Giraud, 2007 : 99).

[309] Ce pourcentage est fondé sur les budgets de la régie de 2007 et de 2009.

> « On pourrait dire que le musée classique conserve en vue de la délectation des individus, tandis que l'écomusée communautaire consomme en vue du développement du groupe » (de Varine, 1991 : 140)[310].

L'analyse des productions écrites et orales de la régie culturelle révèle clairement la volonté de voir se constituer un public des théâtres d'Ouest Provence sur la base d'un collectif préexistant, c'est-à-dire les populations qui habitent le territoire couvert par les actions culturelles de *Scènes et Cinés* Ouest Provence. Cette représentation du public qui émerge de certaines initiatives culturelles est aussi évoquée par Joëlle Le Marec (2001) dans l'article « Le public : définitions et représentations », où elle précise qu'en pratique même les musées territoriaux développent deux types de relations : l'une avec le public-population et l'autre avec le public-visiteur. L'intervention de ces publics ne se fait pas tout à fait dans la même temporalité, c'est-à-dire que la population – le public endogène – est sollicitée par le biais d'association notamment en amont de l'exposition (en phases de collectes et d'enquêtes) tandis que les visiteurs – le public exogène – se rendent au musée dans le cadre d'un parcours touristique pour venir découvrir l'exposition.

Contrairement aux écomusées, dans le cas de la régie, le public-habitant est plus une figure rhétorique qu'un réel partenaire des actions culturelles de la régie SCOP et ce, même en amont du projet de création de la régie, où ni les habitants ni les spectateurs impliqués dans la gestion des théâtres par le biais de leur engagement au sein des associations, n'ont été consultés. Et, malgré les tentatives de ces spectateurs-membres de se rapprocher des équipes des théâtres, au moment même de la dissolution des associations du fait de la création de la régie, leur demande d'être associés et d'accompagner la mise en œuvre du projet de la régie est restée lettre morte. La régie n'a pas inventé de dispositif permettant d'offrir un cadre d'engagement similaire à celui des associations pour pérenniser ce lien entre publics et équipements culturels. Pourtant, le projet de la régie culturelle fait référence à la volonté de mettre en place « un forum trimestriel du spectateur » de manière à consulter les publics. Pour le moment ce dispositif de concertation avec les publics n'a pas encore vu le jour :

[310] Cité par Alexandre Delarge (2000 : 151).

> « Gratifier la fidélité des publics : prendre davantage en considération ses points de vue et ses suggestions en mettant en place "un forum trimestriel du spectateur" »[311]

9.1.4. Figure de l'habitant comme public inventé par les entrepreneurs identitaires : les publics de culture comme groupe territorial

Si l'on se réfère aux chiffres des abonnements, on constate que les publics-usagers, c'est-à-dire les non-habitants, constituent la majorité des abonnés de la régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence. A regarder de plus près ces chiffres, on remarque qu'en 2007[312], parmi les ventes des billets sur internet, 60 % d'entre elles sont réalisées par des spectateurs qui n'habitent pas Ouest Provence, et qui viennent du pourtour de l'étang de Berre (Carry-le-Rouet, Rognac, Berre l'étang etc.), de la région de Salon et des Alpilles (Salon de Provence, Pélissane, Eyguières, Maussane les Alpilles, de la région du Pays d'Aix (Aix en Provence, Ventabren, Rognes, Saint-Cannat etc.), d'Arles, de Marseille et de Tarascon. Pour ce qui concerne l'ensemble des ventes, internet et accueil des théâtres, Yves Vidal a communiqué le chiffre de 30 % en septembre 2008[313] pour qualifier la part des ouest-provençaux parmi les abonnés de la régie culturelle. Même si cela n'a pas été dit, l'implicite des discours des élus est la volonté de voir ce pourcentage augmenter pour que la part des habitants soit plus importante parmi les abonnées, ou à tous le moins les spectateurs.

---

[311] Extrait du projet culturel et artistique de la régie SCOP, p.7.

[312] Ces chiffres nous ont été communiqués par le directeur de la régie culturelle en 2008, Mokhtar Béanouda.

[313] Dans un entretien que nous avons eu avec Yves Vidal en novembre 2009, il nous a communiqué le chiffre de 42% pour désigner le nombre d'abonnés qui n'habitent pas le territoire d'Ouest Provence. La part des ouest provençaux serait alors de 58% en 2009 parmi les abonnés. Si ce chiffre était confirmé, on peut conclure à une augmentation importante de la part des abonnés-habitants par rapport à 2008 où le Président de la régie parlait de 30%.

Ces données chiffrées[314] sont révélatrices d'un écart certain, voire d'une tension qui existe entre la projection d'une représentation des publics par les élus, et le « public constaté » (Fabiani, 2007 : 20) grâce aux informations géographiques communiquées lors de la souscription des abonnements et de la vente des billets en ligne.

Dans le cadre de son projet de décomposition de la conception unitaire de la notion de public, Jean-Louis Fabiani (2007) propose de catégoriser les publics de la culture selon trois sous-catégories : le public inventé, le public constaté et le public dénié[315]. Par « public constaté », l'auteur entend les usagers des équipements culturels dont on fait le constat, soit par un travail d'enquête savant, soit par la pratique professionnelle d'observation au sein d'un équipement (Fabiani, 2007 : 20-21). Par ailleurs, le sociologue remarque que le public constaté est d'ordinaire assez différent de l'image que l'on se fait du public, car, dans bien des cas, ce public « ne "présente pas bien" » (Fabiani, 2007 : 20) :

> « D'une manière générale, on peut dire que le public constaté est plus rétif qu'on ne l'imagine et aussi peut-être, simultanément, plus intermittent et plus réflexif que la théorie sociologique devrait nous conduire à le penser. Notre point de vue est souvent obscurci par une vision excessivement « communautaire » du public. Le public constaté est souvent au principe de ce que j'appelle la conscience malheureuse des professionnels de l'action culturelle » (Fabiani, 2007 : 20).

[314] Nous n'oublions que les abonnés ne constituent pas la totalité du public des théâtres d'Ouest Provence. Néanmoins, ce sont par les abonnements et les achats en ligne que peuvent être demandées des informations précises sur les caractéristiques notamment géographiques du spectateur ce qui n'est pas le cas des achats de billets au guichet le soir de la représentation ou la réservation d'un spectacle hors abonnement par téléphone.

[315] Nous ne nous attarderons pas dans ce mémoire sur cette troisième notion qui est définie par Jean-Louis Fabiani comme une catégorie incarnant « le projet implicite de la disparition du public ou celui de l'existence d'un public entièrement domestiqué, éduqué » (Fabiani, 2007 : 21). Cette notion s'inscrit en creux dans le projet d'autonomisation de l'artiste qui dénie totalement les attentes et les demandes des publics.

Ce public imaginé qui ne correspond pas tout à fait au « bon public »[316] (Fabiani, 2001 : 20) espéré, et donc projeté par les responsables culturels et les élus locaux, correspond à la sous-catégorie du « public inventé » de Jean-Louis Fabiani. Ce public

> « désigne par là de nouvelles couches de publics, définies par leurs caractéristiques sociales ou géographiques, ou une forme d'utopie du spectateur, telle que le projet de Jean Vilar d'une communauté nationale de spectateurs transformés en participants (Fabiani, 2002) l'illustre au plus haut point » (Fabiani, 2007 : 21).

La catégorie du public-habitant omniprésente dans la rhétorique officielle de la régie culturelle SCOP correspond à celle du « public inventé » de Jean-Louis Fabiani, en particulier lorsqu'il précise que, pour le définir, on recourt aux caractéristiques sociales et géographiques. C'est pour cette raison qu'il y a un écart entre la figure de l'habitant comme type idéal de public de la régie culturelle et le public constaté grâce aux données de la billetterie, mais aussi à l'enquête ethnographique que nous avons menée auprès d'un certain nombre de spectateurs-abonnés de longue date des théâtres d'Ouest Provence.

[316] Jean-Louis Fabiani définit le « bon public » comme le public dans sa forme « studieuse, pétri de bonne volonté culturelle et toujours à l'écoute des bons médiateurs » (Fabiani, 2007 : 20).

9.2. Publics inventés de la régie : l'habitant comme catégorie d'action publique locale.

Au regard de ces représentations du public de la régie culturelle, l'apprentie-chercheure que nous sommes ne peut passer outre l'opération qui vise à questionner cette figure de l'habitant projetée comme figure idéale du public de la régie culturelle SCOP. Autrement dit, nous ne nous satisfaisons pas de cette définition du public par l'habiter un territoire, lorsque l'habiter est réduit à un seul lieu, en l'occurrence le lieu de résidence. Car cette définition du public est à l'opposé de la notion même des publics telle qu'elle est définie par la sociologie de la culture et les sciences de l'information et de la communication.

9.2.1. Public de la régie comme communauté préexistante à l'objet culturel ou la naturalisation d'une représentation territoriale du public

Cette conception du public-habitant est fondée sur l'idée que les individus-spectateurs se voient ainsi liés entre eux du fait de leurs caractéristiques géographiques et administratives. Autrement dit, ce qui est activé à travers cette acception du public, c'est la seule composante que les administrés ont peut-être en commun, à savoir le fait d'être habitant du territoire intercommunal. Dans cette perspective, le public est imaginé comme une communauté préexistante à l'objet culturel. Cette catégorisation du public de la régie par la figure de l'habitant rigidifie et enferme la notion de public dans un univers clos et unifié, celui des frontières intercommunales.

Sur le modèle des critiques qui ont été formulées à propos de la notion de « non-public » en tant qu'elle est une catégorie fondée sur une identification négative (Fleury, 200 : 73), la notion de public-habitant peut aussi susciter un certain nombre de questions quant à sa tendance à la naturalisation du groupe des habitants, où le simple fait d'habiter le territoire d'Ouest Provence suffirait à doter les membres de ce groupe de la qualité d'être-public de la régie. Dans le cas de la catégorie de « non-public » comme dans celle du « public-habitant », ce mode de catégorisation présente une forme d'exclusion et d'assignation (Fleury, 2008) : l'exclusion de toute pratique pour ceux qui n'habitent pas

Ouest Provence, et l'assignation à la pratique pour ceux qui, au contraire, y résident. Elle nie aussi toutes les formes de médiations qui amènent les individus à la pratique (Ethis, 2004a, 2004b, 2005, 2006), ou au « devenir-public » comme le définit Emmanuel Ethis (2004b : 248). Et ces médiations n'ont pas toujours à voir avec le fait d'habiter un territoire, bien au contraire.

9.2.2. Question territoriale dans l'étude des publics

Même si la dimension territoriale ne tirerait aucun avantage à se positionner comme l'unique facteur de construction d'une réflexion sur les publics, elle ne doit pas pour autant être minorée dans les études des publics, comme le précise Jean-Louis Fabiani :

> « il n'est de relation entre un public et un objet culturel que si elle est perceptible à un échelon local ou territorial, ce qui exige que nous repensions les formes par lesquelles nous généralisons nos constats » (Fabiani, 2007 : 22).

L'une des critiques qui est faite aujourd'hui à l'approche bourdieusienne des pratiques culturelles est d'avoir négligé le territoire en le considérant, d'une part, comme déterminant auxiliaire par rapport aux déterminants sociaux et, d'autre part, comme constituant un frein à la pratique. Selon cette approche sociologique, tandis que la dimension territoriale n'est présentée que comme un renforcement des déterminismes sociaux habituels, ce sont ces derniers qui sont considérés comme décisifs pour l'accès aux objets culturels (Moeschler, Thevenin, 2008 : 13).

Puisque l'appartenance au collectif « public de la régie culturelle » se réalise par la relation qui est entretenue avec le territoire, le public n'est donc pas défini comme le public de quelque chose, constitué temporairement par l'objet à partir duquel il doit être saisi : « Il n'y a public que de quelque chose et ce "de" présente une première complication du travail : il semble qu'il faille saisir l'objet dont il y a public pour pouvoir discerner ce dernier » (Esquenazi, 2003 : 3). Autrement dit, cette figure du public-habitant ne se définit pas en fonction de sa relation aux objets culturels, mais bien en fonction de sa relation au territoire. Le groupe public de la régie culturelle est bien plus un groupe territorial mobilisé politiquement, plutôt qu'un collectif mobilisé « en fonction de leurs

systèmes d'intérêts » (Champagne, 1975 : 63). Il nous semble important de préciser que cette définition du public est bien éloignée de celle élaborée par les savants qui envisagent le public comme n'ayant

> « aucune des propriétés d'un groupe officiel, ni permanent, ni limité, ni coercitif ; il n'a pas fait l'objet d'un travail de définition sociale établissant qui est lecteur et qui ne l'est pas (contrairement au fait d'être médecin) ; il doit son existence à un acte et sa survie à la reproduction de cet acte » (Boltanski, Maldidier, 1969)[317].

Dans la continuité de cette définition, Jean Louis Fabiani précise qu'

> « il n'existe pas de public en général : seuls sont manifestes des coalitions ou des groupements éphémères que l'individualisme moderne a contribué à rendre encore plus précaires. Le monde des publics est celui de la recomposition et de la décomposition permanentes, en dépit du constat sociologique des régularités culturelles existant à la base des rapports de classe » (Fabiani, 2004b : 21-22).

Ces conceptions de la notion de public rendent compte du fait que, contrairement à celle de public-habitant qui s'affirme comme groupe idéologique (Champagne, 1975 : 63) avec une certaine évidence et naturalité dans les discours des acteurs politiques, la notion savante de public présente une certaine instabilité dans le temps et dans l'espace dans le sens où elle désigne un collectif en constante composition et recomposition (Fabiani, 2007, 2008). Les différents auteurs convoqués sont au moins d'accord sur deux points concernant la notion complexe de public : elle présente un caractère hétérogène, et désigne un collectif éphémère dont le point commun à ses membres est d'être regroupé par la « volonté d'art » du public (Passeron, Pedler, 1991), ou plus exactement par la volonté d'éprouver une expérience esthétique.

[317] Cité par Sylvie Octobre et Olivier Donnat dans la présentation de la deuxième partie de l'ouvrage « Les publics des équipements culturels » (Donnat, Octobre, 2001).

9.2.3. Pour un changement de paradigme : de l'habitant d'un lieu à l'« habitant temporaire »[318]

Avant de clore cette partie, il semble opportun de revenir sur la définition du public-habitant et plus précisément sur le sens de l'habiter, lorsque ce mot est utilisé par les entrepreneurs identitaires. Car, dans ces discours, le mot habiter est entendu dans une dimension purement résidentielle et fonctionnaliste. À l'opposé, le sens de l'habiter définit par les philosophes va au-delà du simple fait de se loger.

Martin Heidegger (1958 [1954]) définit l'habiter comme un moyen pour l'homme d'aménager et de ménager l'espace, le délimiter de façon à y faire une place, à lui-même comme aux autres, de même qu'à chaque chose qui s'y trouve. En d'autres termes, habiter, c'est donner du sens à l'espace, c'est être sur la Terre. Autrement dit, pour Martin Heidegger, habiter ce n'est pas une activité comme une autre, mais un concept qui englobe l'ensemble des activités humaines, « c'est un "trait fondamental de l'être" » (Stock, 2007 : 103-125). Gaston Bachelard, comme Martin Heidegger, accordent à l'habiter une dimension fondamentale parce qu'il est un phénomène indispensable à l'existence de l'homme. Cependant, pour l'auteur de *La poétique de l'espace*, l'habiter passe d'abord par le bien-être au monde : « L'être commence par le bien-être » (Bachelard, 1972 [1957]) : 103). Henri Lefebvre (1970) qui s'est inspiré des travaux de Martin Heidegger et de Gaston Bachelard conçoit l'habiter comme activité d'appropriation d'un espace :

> « Habiter c'est une activité, une situation. Nous apportons une notion décisive, celle d'appropriation ; habiter pour l'individu, pour le groupe, c'est s'approprier quelque chose. Non pas en avoir la propriété, mais en faire son œuvre, en faire sa chose, y mettre son empreinte, le modeler, le façonner » (Lefebvre, 1970 : 222)

À partir de cette définition, nous nous interrogeons alors sur la pertinence de la catégorisation des habitants et des non-habitants car, faut-il obligatoirement habiter un

[318] Cette notion est utilisée par l'équipe MIT qui étudie, en particulier, les pratiques spatiales relevant du domaine du tourisme. Voir à ce sujet les ouvrages *Tourisme 1.Lieux communs* et *Tourisme2. Moments de lieu* (MIT, 2002 ; 2005).

lieu pour s'y sentir chez-soi et donc se l'approprier ? La question de l'appréhension de la pratique par la catégorie de l'habitant comme résidant d'une ville nous semble être une conception par trop figée, et qui restreint l'analyse des pratiques et notamment des pratiques culturelles. Ne peut-on pas envisager l'usage d'une autre notion ou son usage dans un sens différent que celui des élus locaux ? L'idée d'un « habitant temporaire » ne permet-elle pas d'ouvrir la notion à un rapport au territoire qui ne soit pas seulement déterminé par l'adresse postale, mais au contraire par une *manière de faire* avec l'espace où il est question de sentiment de bien-être, d'intimité avec les lieux pratiqués, c'est-à-dire ouvrir la notion d'habitant à un sens qui prend en compte le rapport vécu aux lieux, soit ce que nous nommons la territorialité ?

En effet, cette manière d'envisager le sentiment d'appartenance au groupe par la caractéristique du lieu de domiciliation fait fi du phénomène qui caractérise nos sociétés modernes : la mobilité spatiale. Dans un court essai, Marc Augé nous invite à penser cette question de la « mobilité surmoderne », et par là même de la frontière qui est au « cœur de l'activité symbolique » (Augé, 2009 : 11) dans un contexte de globalisation et de développement des technologies de l'information et de la communication :

> « Les frontières ne s'effacent jamais, elles se redessinent. […] La frontière, en ce sens, a toujours une dimension temporelle : c'est la forme de l'avenir et, peut-être, de l'espoir. Voilà ce que ne devraient pas oublier les idéologues du monde contemporain qui souffrent tour à tour ou de trop d'optimisme ou de trop de pessimisme, de trop d'arrogance dans tous les cas » (Augé, 2009 : 16).

Mathis Stock, géographe, a aussi travaillé cette question de la mobilité d'une manière qui nous intéresse car, comme Marc Augé, il défend l'idée que la mobilité s'est accrue, et que ce phénomène caractéristique de nos sociétés humaines recompose notre appréhension du proche et du lointain, en participant de la reconstruction de l'espace d'une façon différente, de même qu'en transformant le rapport que les individus entretiennent avec lui :

> « Il semble en effet que l'on soit face à une réorganisation de la signification des lieux proches et lointains pour les individus. Plusieurs lieux peuvent être des lieux familiers, identificatoires, et non pas seulement le lieu de domicile. On peut travailler avec l'hypothèse de l'imbrication entre proche et lointain, d'une part, et

> entre connaissance, familiarité et identité avec les lieux, d'autre part » (Stock, 2006 : 4).

Ainsi, la pensée qui se fixe sur les seuls résidents pour comprendre les lieux et les territoires, telle que le fait la géographie classique, est construite sur un paradigme qui est aujourd'hui dépassé d'après le géographe. Nous pensons, comme lui, que la congruence entre population et lieu ou territoire n'est plus opératoire pour réfléchir à la manière dont les individus pratiquent l'espace.

Et lorsque des enquêtes de pratiques culturelles sont menées à l'échelle d'une population de résidents, ce n'est pas sans poser de problèmes, du fait des limites imposées par le mode de catégorisation par l'habitant. Dans l'article-compte-rendu qu'il fait de l'enquête « Les pratiques culturelles des Grenoblois », Jean-Paul Bozonnet (2009) fait remarquer ces limites. Dans ce travail conduit sur plusieurs équipements culturels de la ville de Grenoble, seule une partie des publics a été prise en compte, le public domicilié à Grenoble, alors que le public de ces équipements est composé d'individus venant plus largement de l'agglomération : « les habitants ne tenant pas compte des frontières administratives, ceux de la périphérie urbaine fréquentent tout autant les équipements de la ville-centre » (Bozonnet, 2009 : 79).

Ces réflexions ont nourri notre approche ethnographique des abonnés de la régie culturelle puisque notre intérêt s'est porté sur leurs manières de sortir au théâtre, en émettant l'hypothèse que l'étude de ces pratiques nous dit quelque chose du rapport des spectateurs au territoire intercommunal. Nous avons délibérément choisi de ne pas restreindre nos investigations aux seuls habitants d'Ouest Provence, parce que nous n'avons pas pensé cette catégorisation opératoire pour questionner l'opérativité sociale et symbolique de la régie culturelle *Scènes et Cinés*, c'est-à-dire sa capacité à transformer les pratiques (représentations et modalités de fréquentation) des publics des théâtres d'Ouest Provence.

9.3. Enquête ethnographique des abonnés de la régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence

L'approche que nous avons adoptée a consisté à mener une enquête ethnographique auprès des abonnés de la régie culturelle pour prendre connaissance de leurs manières de faire avec la pratique de sortie au théâtre sur le territoire d'Ouest Provence pour en savoir plus sur leur rapport à ce territoire, c'est-à-dire la manière dont ils le vivent. Ce qui nous intéresse ce sont leurs représentations des lieux, du territoire et leurs manières de les fréquenter.

À travers cette enquête, nous avons tenté de comprendre comment la pratique de sortie au théâtre pour les publics abonnés du théâtre de Fos et celui d'Istres s'est vue transformée par la création de la régie culturelle *Scènes et Cinés*. Dans cette perspective, nous avons fait le choix de solliciter l'approche ethnographique afin de rendre compte de la complexité de la problématique qui interroge la relation au territoire des individus dont la spécificité est d'avoir une pratique régulière des théâtres d'Ouest Provence, qu'ils soient habitants ou non de l'intercommunalité.

Ainsi, en premier lieu, des entretiens auprès des élus et des responsables administratifs du service culturel du SAN Ouest Provence ont été menés. Ils ont été suivis d'entretiens avec le directeur et les directions artistiques de la régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence, puis avec la plupart des adjoints à la culture ou maire des communes qui composent l'intercommunalité. Le but de ces entretiens a été de saisir les logiques d'action de cette catégorie d'acteurs que nous avons appelé les entrepreneurs identitaires.

En effet, ce qui est au centre de leurs discours, c'est moins la culture comme domaine d'activité à part entière que comme moyen de renouveler l'identité territoriale de l'EPCI et de favoriser le sentiment d'appartenance de ses habitants. Autrement dit, la logique qui a prévalu à la création de la régie est une logique de développement territorial plus qu'une logique de développement culturel.

Enfin, ce sont les abonnés des théâtres d'Ouest Provence qui ont été interviewés. C'est à la restitution de notre position de chercheur par rapport à ce terrain que cette seconde partie sera consacrée. Ensuite, nous continuerons par la présentation de la

méthodologie adoptée pour prélever ces données ethnographiques, pour approcher les abonnés, les interviewer, et pour analyser et interpréter ces données.

9.3.1. Enquête ethnographique auprès des spectateurs-abonnés de la régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence

> « L'engagement de la subjectivité dans la recherche de l'objectivité me paraît être finalement l'une des voies royales de l'enquête de terrain » (Bensa, 2008 : 37).

Pour une revalorisation de la dimension territoriale dans l'étude des pratiques culturelles

Dans l'ouvrage *Sociologie du cinéma et ses publics*[319], Emmanuel Ethis présente les résultats d'une enquête[320] menée il y a quelques années dans un cinéma multiplexe avignonnais. Cette recherche présente l'intérêt de mettre en lumière le rôle central et structurant de l'« être ensemble » dans l'expérience cinématographique. Cette volonté d'éprouver une expérience collective dans la sortie au cinéma multiplexe a pour effet de rendre difficile la prise de décision quant au choix d'un seul et même film pour tous. Tandis que certains groupes, faute d'entente sur le film à voir, acceptent de se désolidariser et de se retrouver une fois la séance terminée ; d'autres, au contraire, manifestent le souhait de conserver leur unité dans le partage de ce moment de la pratique. Dans ce deuxième cas, le chercheur a pu observer l'attitude inattendue de ces spectateurs qui, face à l'indécision collective, en arrivent alors à déléguer le choix du film à la caissière. Cette dernière se retrouve alors face à la responsabilité d'influer sur les choix de ces spectateurs incertains. Plus qu'une instance de médiation, la caissière devient

[319] L'enquête dont il est ici question est évoquée par l'auteur dans la sous-partie intitulée « L'énigme de la décision à la caisse du cinéma », p.91-96 (Ethis, 2000 ; 2005).

[320] Cette enquête était initialement consacrée à la « Sortie du dimanche au cinéma au multiplexe ». Avant de figurer dans *Sociologie du cinéma et de ses publics*, ces résultats ont été publiés dans un article intitulé « La caisse du cinéma : quand il faut décider. » In *Communications et Langages*, 2000, vol.125, p.44-55

une instance de décision. Finalement, elle n'a pas d'autre alternative que de se tourner vers l'option la plus consensuelle, consistant à recommander les films qui remportent le plus grand succès au box-office. Comme le conclut le sociologue, cette enquête permet ainsi de réinterroger les cadres d'analyse des succès des films :

> « Si l'on songe donc que ce sont 35 à 40 % des spectateurs accompagnés qui ignorent ce qu'ils vont aller voir jusqu'au moment où ils arrivent devant les caisses, alors on ne peut que nuancer les commentaires souvent trop hâtifs dont on s'arme pour comprendre le classement des longs-métrages au box-office et émettre l'hypothèse suivante : et si le succès d'un film se jouait dans les quelques secondes qui précèdent l'achat d'un billet ? » (Ethis, 2005 : 93).

De ce travail d'enquête, nous souhaitons en retenir ce qui, pour nous, correspond à l'une des préoccupations centrales de cette recherche, à savoir le fait de nous interroger sur les effets d'un dispositif sur les pratiques des publics. Plutôt que d'avoir questionné le rapport à l'objet filmique de manière décontextualisée, et en ne s'appuyant que sur les déterminants sociaux hérités, l'auteur a préféré analyser la pratique cinématographique au regard de la spécificité du lieu de la sortie et des modalités de cette dernière, par l'observation de ce qui se joue avant le moment de l'expérience filmique proprement dite.

Le fait de situer l'univers de la pratique (Ethis, 2000) présente un intérêt pour la recherche, en ce sens qu'elle permet de prendre au sérieux la dimension territoriale dans l'étude des pratiques des publics. *A contrario* de la sociologie classique de Pierre Bourdieu qui accorde au territoire un rôle auxiliaire et de frein à l'accès aux objets culturels, nous postulons qu'il est un enjeu central de l'étude des pratiques culturelles. Effectivement, les travaux de Pierre Bourdieu[321] sont emblématiques de ce traitement partiel du territoire dans la démarche de compréhension des modalités d'accès aux objets culturels. C'est justement l'argument d'Olivier Moeshler et d'Olivier Thevenin, qu'ils exposent dans l'introduction de l'ouvrage *Les territoires de la démocratisation culturelle* :

[321] Voir à ce sujet en particulier le chapitre « Espace physique et espace social » dans l'ouvrage *La misère du Monde* (Bourdieu, 1993, p.161-167).

> « le colloque "Les territoires de la démocratisation culturelle" visait à interroger à nouveaux frais le phénomène de la "démocratisation culturelle" en l'amarrant, pour une fois, à son inscription territoriale » (Moeshler, Thevenin, 2009 : 10).

Emmanuel Pedler et Olivier Zerbib (2002) insistent, dans l'article « Les dessous des cartes », sur l'importance de renouveler les cadres de référence à l'espace (Pedler, Zerbib, 2001: 190). En effet, dans leur analyse du dispositif festivalier d'Avignon, ils souhaitent montrer les limites de la sociologie structurale des années soixante et soixante-dix étant donné le rôle qu'elle fait jouer à l'appartenance à la classe sociale comme déterminant dans un certain nombre de comportements sociaux, pour ouvrir sur une approche qui ne « cherche pas à identifier les raisons sociales d'une forme d'action, mais les formes sociales d'une action » (Pedler, Zerbib, 2002 :190). Ils proposent ainsi, pour le cas du « Festival d'Avignon », de se focaliser sur les positions occupées par les acteurs dans l'espace, au prétexte que cette façon d'approcher la question des pratiques est susceptible de faire surgir des logiques sociales autres :

> « L'inscription des usages et des pratiques dans un espace et dans un dispositif n'est pas sans effets sur la conformation de ces derniers et ne se réduit pas à une simple variation par rapport à un modèle qui s'imposerait au niveau national (comme si l'on imaginait par exemple que toutes les pratiques constatées au niveau des théâtres publics français puissent être analysées à la lumière de ce qui se passe à la Comédie-Française). Bref, on peut sans doute dire qu'une certaine part de l'institutionnalisation culturelle (entendue ici comme la création d'équipements culturels publics) porte la marque d'un espace qui n'est pas seulement symbolique, puisqu'il est à la fois imaginé et matérialisé » (Pedler, Zerbib, 2002 :187-188).

Dans ce mémoire de thèse, la notion de territoire, bien qu'elle occupe une place non négligeable dans l'argumentaire, n'en est pas pour autant le concept-objet. En effet, ce qui nous intéresse ce n'est pas tant le territoire *in abstracto* mais bien le caractère dialectique du rapport au processus de territorialisation qui met en relation les élus et les spectateurs-abonnés. En d'autres termes, l'objectif consiste en la compréhension des relations qui se nouent entre le territoire intercommunal et les spectateurs des théâtres par la médiation du dispositif de la régie culturelle. À ce stade du travail, c'est aux spectateurs-abonnés que nous voulons nous intéresser après nous être attardée sur les productions discursives des élus d'Ouest Provence pour connaître la nature des

transformations opérées par la création du dispositif de la régie sur les pratiques de sortie au théâtre et le rapport au territoire qu'elles suscitent.

9.3.2. Entretiens avec les abonnés

> « Ainsi au risque de choquer aussi bien les méthodologues rigoristes que les herméneutes inspirés, je dirais volontiers que l'entretien peut être considéré comme une forme d'exercice spirituel, visant à obtenir, par l'oubli de soi, une véritable conversion du regard que nous portons sur les autres dans les circonstances ordinaires de la vie » (Bourdieu, 1993 : 914-915).

Les discours de la régie, nous l'avons évoqué, sont révélateurs de cette posture des entrepreneurs identitaires qui accordent à la pratique de sortie au théâtre, et par là même aux lieux de la pratique une forte dimension sociale et symbolique – Michèle Gellereau parle de capital symbolique des lieux (Gellereau, 2003) – dans leur capacité à reconfigurer le territoire, dans le sens d'agir sur les pratiques et les représentations territoriales de ses usagers. Ce qui nous intéresse ici, à travers l'étude des territorialités spectatorielles, c'est le fait de questionner les manières de faire des abonnés avec la sortie au théâtre dans un contexte où le dispositif *Scènes et Cinés* présente l'ambition de les re-modeler.

Choix des abonnés : recourir à des informateurs

C'est pour répondre à ces questions que nous avons mené une douzaine d'entretiens ethnographiques[322] auprès de spectateurs de la régie. Ces spectateurs ont été sélectionnés selon trois critères : le fait d'être abonnés, d'avoir une pratique d'abonnement construite sur une longue durée (ça va de dix à presque trente ans de pratique d'abonnement) et d'avoir été abonnés avant la création de la régie à l'un des

[322] Tous les entretiens ont été enregistrés. Ils sont d'une durée moyenne d'une heure et quinze minutes. Ils ont été réalisés, soit au domicile de l'interviewé(e), soit sur les lieux de la pratique.

deux théâtres que sont le théâtre de l'Olivier d'Istres et le Théâtre de Fos-sur-mer. Cette enquête s'appuie sur la catégorie de publics que représentent les abonnés car elle nous permet de décrire et d'analyser l'attachement à la sortie au théâtre en tant qu'elle décrit un rapport à l'espace dont la configuration est liée à une pratique répétée et régulière du lieu ou des lieux de cette pratique.

Il ne nous a pas semblé opportun de mener les entretiens en situation, c'est-à-dire en pratique de sortie au théâtre. D'une part, parce que nous avions en tête de rencontrer des abonnés de longue date ayant développé un attachement particulier avec le lieu de la pratique – pour le théâtre de l'Olivier ou Le Théâtre de Fos. Pour ce faire, il nous a semblé très difficile de trouver les abonnés qui nous intéressaient de manière hasardeuse et sans l'aide d'intermédiaires sur les lieux même de la pratique. D'autre part, parce que le choix a été fait de conduire des entretiens approfondis et que la situation de sortie (souci d'arriver à l'heure, partir après le spectacle parce qu'il se fait tard etc.) dans le cadre du rythme de la vie quotidienne – ce qui est moins le cas lors de pratiques festivalières [323] – est loin d'être le contexte dédié à la conduite de ce type d'entretiens, qui exigent une grande disponibilité de la part de l'enquêté et une certaine souplesse dans le temps consacré à l'exercice. C'est pourquoi, plutôt que de tenter vainement de nous entretenir avec les enquêtés les soirs de spectacle, nous n'avions pas d'autres choix que de recourir à des informateurs pour cibler la catégorie d'abonnés recherchée.

Du fait de ces exigences de l'enquête, nous avons fait appel à plusieurs informateurs appartenant à notre milieu d'interconnaissance pour prospecter ces spectateurs. Ces personnes ressources ont en commun d'avoir une fonction au sein des institutions pratiquées par les abonnés. À la suite de quelques échanges et rencontres avec elles, l'opportunité nous a été donnée d'avoir accès, sans difficulté aucune, aux noms et aux coordonnées des personnes susceptibles de participer à l'enquête.

[323] Dans le cadre d'entretiens menés au Festival d'Avignon, nous avons pu remarquer que la disponibilité des festivaliers est plus grande pour répondre à des questions que ne peut l'être celle des spectateurs dans le cadre de la saison théâtrale d'un théâtre. Tandis que la pratique festivalière est en rupture avec les rythmes de la vie culturelle ordinaire (Fabiani, 2009), celle de spectateurs d'un lieu « en saison » est en continuité avec la vie sociale et les exigences du travail. C'est pourquoi la méthodologie d'enquête s'est adaptée à la spécificité de la problématique et de la temporalité des spectateurs que nous souhaitions interroger.

Il a été intéressant d'observer les différents modes opératoires de nos informateurs pour répondre à la demande. D'un côté, l'informateur a souhaité contacter les abonnés avant de nous communiquer leurs coordonnées. Ceci, dans le but d'avoir leur accord au préalable. L'informateur a ainsi redoublé de médiations avant de nous permettre tout rapprochement avec les interviewés potentiels. D'après notre connaissance des motivations des informateurs, cette attitude s'explique moins par une attitude de méfiance que par la manifestation d'une bienveillance à la fois vis-à-vis des abonnés, mais aussi de notre propre travail de chercheur.

De l'autre, nous avons obtenu les informations attendues sans autre forme de médiation que la formulation de la demande. Nous avons appelé directement les enquêtés à la réception de leurs coordonnées. Ici, le choix des abonnés s'est fait en concertation avec plusieurs membres de l'institution et nous avons eu l'entière charge d'expliquer et de convaincre les abonnés de participer aux entretiens. Il est vrai que le travail d'intermédiaire réalisé par le premier informateur nous a fait gagner du temps car, dans la majorité des cas, un seul coup de fil aura été nécessaire pour obtenir une date et un lieu de rendez-vous. *A contrario*, lorsque les coordonnées des spectateurs nous ont été communiquées directement par l'informateur, il nous a fallu pas moins de deux, voire trois contacts téléphoniques avant d'obtenir une date de rencontre.

Analyse de quelques cas singuliers d'abonnés : « une ethnographie des individus »[324]

Au regard des modalités de sélection des enquêtés, il va de soi que l'échantillon n'a aucune prétention à la représentativité statistique. Ces entretiens approfondis (Béaud, Wéber, 1997) n'ont pas pour finalité la production de données quantifiées. Bien au

[324] Cette expression est empruntée à Alban Bensa dans son article conclusif de l'ouvrage *Les politiques de l'enquête* (Bensa, Fassin, 2008) : « Cette ethnographie des individus met en effet en avant des trajectoires, des logiques pratiques, des actions qui ne sont pas réductibles aux logiques formelles qu'on attribue au social quand on le considère d'emblée comme un tout. Ces recherches montrent au contraire que les actes se construisent de façon stratégique, conflictuelle, consensuelle ou incertaine dans le mouvement même des interactions suscitées par l'enquête » (Bensa, Fassin, 2008 : 324- 325).

contraire, ce type d'approche, dite ethnographique, postule la valeur heuristique d'entrer dans la logique de quelques cas individuels par des observations et des entretiens approfondis. Son objectif est de tenter d'expliquer et de comprendre une personne dont nous devons analyser les actes et les discours, au regard de sa trajectoire individuelle et collective :

> « Un individu, pour l'analyse ethnographique, n'est pas un atome de base, inexplicable parce qu'il serait une variable explicative (comme le consommateur avec ses "préférences" dans la théorie économique). Au contraire, il est le résultat d'un processus, il est le produit d'une histoire qu'on peut dire aussi bien "sociale" que "personnelle" : à la fois le produit des multiples interactions personnelles dans lesquelles il a été pris depuis sa naissance et le produit de multiples références culturelles et linguistiques auxquelles il a été exposé et qu'il s'est appropriées successivement. De sorte qu'on peut lire son histoire, sa trajectoire, comme la rencontre entre plusieurs histoires collectives » (Béaud, Wéber, 1997 : 304).

Cette manière d'appréhender l'individu dans l'analyse ethnographique est la méthode que nous avons adoptée pour cette dernière partie sur les spectateurs-abonnés. Nous étions intéressée par l'exercice qui consiste à dessiner des portraits de ces spectateurs car, à la manière de François de Singly (2006) dans son ouvrage *Les adonaissants,* nous voulions éviter de faire disparaître le processus d'individualisation des récits de nos enquêtés. C'est pourquoi, le corpus d'entretiens de spectateurs-abonnés a été traité, non pas sur le modèle d'une analyse classique du contenu, mais en prenant en compte les logiques d'action des individus dans leur développement biographique.

Homogénéité de l'échantillon et faible nombre d'enquêtés

La lecture du tableau récapitulatif des entretiens menés auprès des abonnés met en lumière la relative homogénéité de cet échantillon, du point de vue de l'âge et de la profession des enquêtés : plus de la moitié (soit sept enquêtés sur douze) est des enseignants ou exerce une profession en lien étroit avec l'enseignement (documentaliste en CDI) et a plus de 45 ans.

L'ensemble de la recherche construite selon une approche qualitative n'a pas pris le critère du nombre d'entretiens comme central. Plus que la volonté d'accumuler un

maximum d'entretiens, l'accent a été mis sur la cohérence de la production et de l'articulation de matériaux hétérogènes (entretiens avec des élus, avec les directions artistiques, entretiens avec des abonnés, observation *in situ*, analyse sémio-pragmatique des programmes etc.) qui composent le corpus général de l'enquête de terrain. La confiance est ici accordée à cette démarche qui tente de comprendre le sens que les interviewés donnent à leurs pratiques sur la base de leurs récits, dans la continuité de l'approche méthodologique exposée par Stéphane Béaud :

> « Restreindre le travail intensif sur un nombre somme toute limité d'entretiens, c'est d'une certaine manière faire confiance aux possibilités de cet instrument d'enquête, notamment celle de faire apparaître la cohérence d'attitudes et de conduites sociales, en inscrivant celles-ci dans une histoire ou une trajectoire à la fois personnelle et collective » (Béaud, 1996 : 234).

Un guide d'entretien comme « canevas » pour une discussion libre

Pour mener l'enquête ethnographique auprès des abonnés de la régie culturelle *Scènes et Cinés* Ouest Provence, une série d'entretiens, longs et enregistrés, a donc été conduite. Certes, nous avons eu recours à un guide pour l'ensemble de ces entretiens, mais ce n'est pas pour autant que nous l'avons utilisé comme une structure rigide. Bien au contraire, nous avons tenté de gagner la confiance de l'interviewé en faisant preuve d'empathie (Bensa, 1995, 2008), et d'une grande disponibilité d'écoute, afin que l'entretien prenne la forme d'une conversation « libre »[325]. Olivier de Sardan précise, en effet, que l'une des stratégies récurrentes de l'entretien ethnographique est le fait de rapprocher autant que faire se peut « l'entretien guidé d'une situation d'interaction banale quotidienne, à savoir la conversation » (Sardan, 2007 : 8). À la manière de Pierre Bourdieu dans *La misère du Monde*[326], nous avons essayé « d'instaurer une relation

[325] Il s'est agit de donner l'impression d'une conversation libre même si régulièrement les questions posées permettaient de recentrer parfois les propos des interviewés.

[326] Dans cet ouvrage basé sur un important dispositif d'enquête collective, Pierre Bourdieu signe un chapitre intitulé « Comprendre » dans lequel il expose les modalités de construction d'une relation d'enquête et les effets sociaux (toutes sortes de distorsions comme la dissymétrie liée à la distance sociale) que peuvent produire cet exercice et qui sont par ailleurs inscrits dans la structure même de la relation d'enquête.

d'écoute active et méthodique » (Bourdieu, 1993 : 906). Cette posture qui demande une attention totale portée à l'enquêté a pour objectif de favoriser la production de réponses longues et approfondies, en lui offrant la possibilité de laisser s'enchaîner ses idées, de le faire « couler selon sa pente […], par le libre jeu des associations d'idées » (Béaud, 1996 : 240).

Cette manière de concevoir la conduite d'entretien a été annoncée dès les premiers contacts téléphoniques pris avec les enquêtés. D'une certaine manière, cette précision nous a semblé nécessaire pour les informer sur la forme inhabituelle de ce type de proposition, au regard de ce qu'il leur est probablement plus familier tels les questionnaires, les sondages, et les autres entretiens directifs. Cette information nous a permis de justifier le temps minimum nécessaire pour réaliser les entretiens, c'est-à-dire que nous demandions aux enquêtés de pouvoir disposer d'un minimum de deux heures de temps.

Du fait de ce temps relativement long nécessaire à la conduite de l'entretien, nous avons suggéré aux enquêtés de choisir le lieu dans lequel ils se sentiraient le plus à l'aise pour répondre à nos questions. Nous leur avons donc laissé le choix de la localisation de l'entretien, en leur proposant de nous rencontrer soit à leur domicile, peu importe le lieu de leur résidence, soit dans un lieu extérieur dans lequel ils se sentiraient à l'aise pour parler. Sur l'ensemble des entretiens, le lieu choisi en majorité par nos enquêtés a été leur domicile. Certains ont choisi le théâtre de l'Olivier (au café attenant au théâtre), le Théâtre de Fos-sur-Mer (dans une salle de réunion ouverte pour l'occasion par l'équipe) ou enfin, leur lieu de travail (au service social de la ville de Fos-sur-Mer et à l'usine Arcelor Mital dans les locaux du comité d'entreprise). Nous interprétons la volonté des enquêtés de nous accueillir à leur domicile comme une marque de confiance non négligeable vis-à-vis de nos intentions. Les conditions de l'entretien étaient idéales au domicile de nos enquêtés, car nous étions au calme, et la discussion s'en est trouvée moins souvent interrompue par les sollicitations extérieures, contrairement aux entretiens menés à l'extérieur du domicile.

Ce qui est communément appelé « guide d'entretien », a été utilisé comme un « canevas », c'est-à-dire à la manière d'un « pense-bête personnel » qui permet d'allier le respect de la dynamique de l'échange entre enquêteur et enquêté, tout en conservant une mémoire de l'ensemble des thèmes à aborder (Sardan, 1997 : 8). Une de nos enquêtées a,

par ailleurs, été rassurée de nous voir sortir un cahier sur lequel étaient annotés les thèmes importants de cet entretien dès le début de nos échanges. Elle nous a confié avoir été angoissée par le fait que cela puisse ressembler à une discussion, sous prétexte qu'elle n'était pas bavarde. Nous avons tenté de la rassurer en lui montrant le « canevas » et en lui précisant que nous disposions d'un certain nombre de questions et que, par conséquent, elle n'avait aucune raison de s'inquiéter quant au déroulement de l'entretien.

9.3.3. La construction de la relation d'enquête

> « Essayer de savoir ce que l'on fait, lorsqu'on instaure une relation d'entretien, c'est d'abord tenter de connaître les effets que l'on peut produire sans le savoir par cette sorte d'intrusion toujours un peu arbitraire qui est au principe de l'échange (notamment par la manière de se présenter et de présenter l'enquête, par les encouragements accordés ou refusés, etc.) ; c'est essayer de porter au jour la représentation que l'enquêté se fait de la situation, de l'enquête en général, de la relation particulière dans laquelle elle s'instaure, des fins qu'elle poursuit, et d'expliciter les raisons qui le poussent à accepter d'entrer dans l'échange » (Bourdieu, 1993 : 905).

Chaque entretien a commencé par une exposition à l'enquêté(e) de l'objet de la recherche (la pratique de sortie des abonnés des théâtres dans un contexte de développement de l'intercommunalité culturelle), de la forme de l'entretien (discussion libre autour de la pratique de l'enquêté) et du déroulement de l'ensemble de l'exercice (enregistrement, échanges, retranscription, anonymat etc.). Cette explicitation de la posture de recherche s'est accompagnée de la présentation du rôle et du statut accordé à ces entretiens, au regard des autres types de corpus constitués (entretiens avec des élus, analyse discursive de discours médiatiques, etc.).

Est venue, ensuite, une présentation plus personnelle de notre parcours en tant que doctorante, c'est-à-dire que nous en avons profité pour préciser en quoi consiste l'activité d'un jeune chercheur lorsqu'il n'est pas sur le terrain (les charges de cours, responsabilités administratives et scientifiques, etc.). Parfois même, notre ancrage et notre

proximité avec le territoire ont été précisés. Cette démarche relève de la « double présentation de soi »[327] (Dalbavie, 2008 : 288) qui vise à faciliter l'instauration d'une connivence entre les deux partenaires de l'enquête. C'est pendant la conduite de l'entretien qu'il nous est arrivé de faire un va-et-vient entre l'identité de chercheur et celle d'abonnée pour « signifier à l'interviewé à la fois son intérêt pour la pratique en question, et un minimum de connaissance de l'univers dont il tente de rendre compte » (Dalbavie, 2008 : 288). Cette posture a facilité l'instauration d'une relation de confiance entre l'enquêteur et l'enquêté qui est indispensable dans ce type d'entretien où l'on demande à l'enquêté de parler de ses expériences personnelles de spectateur :

> « C'est d'abord en expliquant ses objectifs et ses méthodes que le chercheur se fait une place auprès de ceux qu'il étudie et les fait éventuellement parler (sauf dans certains cas d'observation participante où l'enquête peut commencer sans être forcément explicitée [Fournier, 2001]. Ceux-ci peuvent se représenter leur rôle dans l'enquête de différentes manières, selon qu'ils considèrent par exemple qu'ils apportent plutôt un témoignage, un point de vue, des confidences ou encore des revendications » (Béliard, Eideliman, 2008 : 131).

Une fois cette phase introductive lancée, est arrivé le temps de l'entretien. D'une manière générale, l'amorce de l'entretien a été signalée par une phase d'installation du matériel d'enregistrement avec la sortie de l'ipod de son étui. Cette technologie, parce qu'elle est compacte et récente, a suscité bien souvent la curiosité de l'interviewé(e) qui en a profité pour nous poser des questions sur la qualité de l'enregistrement et sur les modalités de fonctionnement de l'appareil. Dans le contexte de l'entretien, l'outil a joué un rôle d'aide à l'entame de l'échange, il a constitué une médiation de la relation d'enquête. Il a souvent fait l'objet d'interrogations sur les usages que pourrait en faire l'interviewé lui-même – enregistrement de la chorale, du conseil municipal, par exemple – et sur le côté pratique de l'outil par rapport aux autres technologies tels le magnétophone ou le dictaphone – pour ceux qui ont eu recourt à ce type d'outils.

[327] Dans sa thèse *La patrimonialisation de la chanson, entre musée et mémoire collective*, Juliette Dalbavie évoque cette posture méthodologique qui vise à faire une double présentation de soi - comme sociologue et comme passionnée – dans la relation d'enquête afin d'éviter le sentiment de méfiance qui peut être l'effet de la culpabilité culturelle lié aux objets de la culture populaire.

Voyant que l'enregistreur numérique, en tant qu'objet technique, a fait parler l'enquêté et a intensifié un peu plus les échanges, nous avons choisi de prendre le temps de discuter de ce sujet. Les enregistrements ont commencé en général après une vingtaine de minutes de discussion « libre », où nous nous sommes livrée aux questions de notre enquêté, bien que celles-ci aient en général été énoncées une fois l'entretien terminé. Ainsi, une fois l'enregistrement terminé, nous nous sommes trouvée dans la position d'avoir à répondre aux questions des enquêtés, la situation s'en trouvant alors en quelque sorte inversée. Le début de la phase d'enregistrement de l'entretien ethnographique a été clairement signifié à l'enquêté par la mise en route de l'ipod. Il a aussi été signalé à l'enquêté le moment à partir duquel il n'a plus été plus enregistré. Nous avons stoppé l'enregistrement une fois que nous avons considéré l'entretien terminé, c'est-à-dire une fois les thématiques arrivées à saturation.

Étant donné la nature ethnographique des entretiens et de la problématique de recherche, qui interroge les pratiques des abonnés des théâtres d'Ouest Provence, il nous a semblé pertinent de les interroger, non pas sur ce qu'ils aiment voir ou n'aiment pas voir au théâtre, ou sur les raisons qui expliquent leurs pratiques de spectateur, mais bien plus sur leurs expériences personnelles de la pratique de sortie au théâtre. Le registre mobilisé par nos enquêtés a donc été le registre du récit de vie pour retracer leur trajectoire de spectateur. Précisément, nous leur avons demandé de raconter comment ils sortent au théâtre, c'est-à-dire que nous leur avons demandé de nous décrire leurs manières de faire avec cette pratique culturelle depuis leur première sortie au théâtre.

Quand bien même notre questionnement premier ne concerne pas la pratique de sortie proprement dite, mais la capacité de l'expérience à reconfigurer les pratiques des abonnés, et par là même leurs représentations du territoire pratiqué, nous avons souhaité éviter, en nous inscrivant dans la lignée des travaux d'Antoine Hennion[328], les biais de ce type de questionnements où le risque réside dans le privilège accordé aux goûts, au détriment de l'acte de sortie :

[328] Nous pensons aussi aux travaux de recherche de Juliette Dalbavie où l'auteur, dans sa thèse, décrit et analyse le processus de mise en patrimoine de la chanson populaire en interrogeant l'exemple de Georges Brassens (Dalbavie, 2008).

> « Un premier décalage par rapport à l'entretien comme méthode automatique, non problématique, du sociologue, a donc paradoxalement consisté à dé-sociologiser l'interviewé, pour lui demander de parler non de ses déterminismes, mais de ses façons de faire. À diriger l'entretien non pas vers ce qu'il aime (et moins encore ses excuses, les avertissements prodigués sur le fait qu'il n'est pas dupe de ce que ces choix ont d'arbitraire et de déterminé), mais vers ses façons d'écouter, de jouer, de choisir, et de ce qui se passe. » (Hennion, Gomart, Maisonneuve, 2000 : 69).

Pour cela, nous avons élaboré notre canevas d'entretien autour de sept axes thématiques :

- La description de la carrière du spectateur (théâtres fréquentés, depuis quand la personne est abonnée au théâtre, sa première fois au théâtre, etc.),
- Les médiations dans la pratique (usage des programmes de la régie culturelle, avis sur ce programme, fréquentation des présentations de saison, usage du site internet de la régie, etc.),
- La sociabilité dans la pratique (accompagnement dans la sortie au théâtre, l'organisation des sorties collectives, etc.),
- Les qualités des lieux de la pratique (ambiance ressentie dans les théâtres fréquentés, relation avec les équipes, le temps moyen pour arriver au théâtre etc.),
- Les autres pratiques artistiques et culturelles (pratiques de sortie au cinéma, pratiques amateurs, etc.)
- Représentations de la régie culturelle et les effets de la création de l'institution sur la pratique (connaissance du directeur de la régie culturelle, des équipes, etc.)
- Représentations du territoire d'Ouest Provence (lecture du journal institutionnel d'Ouest Provence, la présidence de l'intercommunalité, etc.).

Ces thèmes ont été abordés en fonction du déroulé du récit de nos enquêtés. Ils n'ont pas été amenés dans la discussion dans l'ordre où nous les avons énumérés ici. La seule question que nous posions au démarrage de l'entretien avec nos enquêtés a consisté à leur demander de se décrire d'un point de vue personnel (âge, lieu de naissance),

familial (célibataire, marié, divorcé, enfants etc.) et professionnel. Ensuite, les thématiques étaient soumises à la discussion en fonction de sa dynamique.

De la difficulté du « devoir se raconter » : l'entretien ethnographique, un dispositif de médiation de l'être ensemble

Au départ, nous nous étions fixée une consigne précise quant aux conditions de conduite des entretiens qui consistait à les réaliser avec un seul individu. Ces entretiens, qui devaient être menés selon la méthode clinique pour pouvoir ensuite être analysés et pensés comme des cas (Passeron, Revel, 2005), se sont vus confrontés à une variable inattendue – l'intervention du conjoint ou de l'ami(e) pendant l'interview. Cette « intrusion » d'un tiers dans le dispositif de l'entretien lui confère alors une dimension plus collective qu'individuelle. La lecture de plusieurs travaux de recherche (Beaud, Wéber, 2003 ; Dalbavie, 2008) nous a rassurée, en nous révélant le caractère presque banal de cette situation, où un entretien en tête à tête se transforme en entretien collectif.

Néanmoins, ce phénomène, lorsqu'il s'est manifesté la toute première fois, nous a posé problème à tel point que nous avons remis en question sa pertinence et son maintien dans le corpus à analyser. Et puis, voyant le phénomène se renouveler malgré la formulation répétée de notre volonté de conduire un entretien individuel, il a été difficile de nier et de ne pas interroger cette réalité de l'enquête, où l'enquêteur ne peut pas toujours maîtriser l'ensemble des paramètres qui se présentent à lui. D'autant qu'il nous semblait difficile de refuser les entretiens pour cette raison, notre posture de recherche étant fondée sur l'idée que l'ethnographe doit s'ajuster à autrui : « Ce travail d'ajustement à autrui nécessite des efforts linguistiques et relationnels qui marquent d'un indélébile sceau la nature de ces « données », qui ne sont en fait que les produits de notre histoire sur le terrain » (Bensa, 2008 : 323).

Nous avons remarqué que ce sont les enquêtés qui ont une pratique de sortie au théâtre marquée par une forte sociabilité qui ont le plus témoigné de leur souhait d'associer leur conjoint ou ami(e) à la discussion. Parfois même, la demande n'avait pas été formulée à l'avance, et puis, c'est au domicile de l'enquêté, du fait de la présence de celui ou de celle avec qui il ou elle à l'habitude de sortir, que la forme de l'entretien

individuel prévue au départ s'est vue modifiée par l'intervention d'un deuxième interlocuteur.

En effet, les situations d'entretien ne se sont pas négociées de la même manière avec tous nos enquêtés : soit c'est le conjoint qui est sollicité par l'enquêté pour l'aider à se rappeler de certaines informations ou d'événements particuliers ; soit c'est le conjoint qui est présent pour accompagner l'interviewé et qui manifeste plus ou moins directement son souhait de participer à cet entretien. Nous avons eu également la situation où, dès le premier contact téléphonique, il nous a été exprimé la volonté de faire cet entretien à deux, de manière très insistante. Nous avons considéré qu'il n'était pas possible de refuser ces modalités d'interview, et nous avons décidé alors de faire comme prévu initialement avec comme seule exigence : demander au deuxième interlocuteur de se présenter au même titre que le premier.

Notre hypothèse quant aux raisons qui ont poussé les enquêtés à agir de la sorte en ne voulant pas avoir à se mettre seul en récit est double : d'une part, cette attitude est révélatrice d'un manque d'assurance de l'enquêté face à la situation d'entretien (Béaud, Weber, 2003 : 200) ce qui s'explique par le fait qu' « au quotidien, se raconter ne va pas de soi » (Grard, 2008 : 146) ; d'autre part, cette attitude a montré aussi une curiosité, un désir de parler ensemble d'une expérience qui est partagée par nos interlocuteurs. Autrement dit, l'entretien nous est apparu comme « un dispositif de médiation » (Ethis, 2004 : 46) – à la manière de ce que réalise un questionnaire d'enquête – de la mise en récit de l'être ensemble dans la sortie au théâtre.

9.4. Une enquête ethnographique auprès des abonnés de *Scènes et Cinés*

Dans les chapitres précédents où l'objet programme de saison culturelle et artistique a été décrit et analysé, on a mis l'accent sur l'importance de cette médiation écrite dans la pratique de sortie au théâtre. Du point de vue de l'analyse sémio-pragmatique, ce dispositif médiatique qu'est le programme de saison a été très peu interrogé par la sphère scientifique, il en est de même avec les pratiques qu'en font les publics, c'est-à-dire d'un point de vue sociologique. Dans cette partie, nous nous proposons d'interroger, à travers le corpus d'entretiens des abonnés, les manières de faire des spectateurs de la régie culturelle avec l'objet « programme », afin de déceler dans quelle mesure ce récit peut nous dire quelque chose sur son rôle de structuration de la pratique, et par là même du renouvellement des représentations. Par conséquent, notre intérêt réside dans l'appréhension de l'opérativité sociale et symbolique de la régie à travers l'une de ses médiations, le programme, en tant qu'il propose des pratiques et des représentations renouvelées du territoire d'Ouest Provence, visant à susciter un sentiment d'appartenance territoriale chez l'habitant et l'usager, voire le désir d'y habiter pour ce dernier[329].

9.4.1. Abonnés de la régie SCOP : leurs usages du programme

Le programme est un objet qui a toute son importance en ce qu'il est un guide pour la pratique du spectateur. C'est par le feuilletage du programme que les choix de spectacles se prennent, que les négociations se tiennent, et que les discussions se nourrissent entre lecteurs-spectateurs. Enfin, c'est par le programme que la pratique de sortie au théâtre se planifie et s'organise. Objet de médiation, ce livret peut circuler entre spectateurs, faire l'objet de réunions en famille ou entre amis. Voyons à travers les propos

[329] On définit l'usager comme un abonné qui n'a pas de résidence au sein du territoire intercommunal d'Ouest Provence.

de cette enquêtée, l'usage qu'elle fait du programme et ce, dès la réception de ce dernier à son domicile :

> « MJH : Les premières années où je m'abonnais à Istres uniquement, je m'abonnais dans la semaine, j'avais un choix de places… là, maintenant, on [notre enquêtée et une amie-voisine] reçoit le préprogramme [le programme], le lendemain on passe la soirée voire même presque la nuit à choisir avec ma voisine, quand même jusqu'à 11 heures du soir, on se rencontre parce qu'il faut s'abonner tout de suite parce que dès le lendemain heu… vu que toutes les villes s'abonnent, les places sont vite prises, donc là il faut se presser et là je me dis que pour certains spectacles si l'on est pas abonnés, il ne doit plus rester de places… »
>
> (Entretien n°3b)

Ce qui est intéressant chez cette abonnée c'est que, dans la lecture du programme comme dans la pratique de sortie au théâtre en elle-même, elle a déclaré avoir une forme d'organisation structurée et collective que ce soit pour sortir avec sa mère, sa fille ou une partie de son voisinage. En effet, M-J H. a élaboré un système de planning dont la fonction est de coordonner les sorties au théâtre entre plusieurs familles[330] de son quartier d'habitation, constitué d'un petit hameau de maisons individuelles de taille moyenne, situé dans un quartier Istréen. Par organisation, il faut comprendre que la sortie au théâtre se structure par un système de co-voiturage entre ces différentes familles qui, avant le début de la saison, choisissent leurs spectacles et communiquent leurs choix à M-J H. qui établit alors un calendrier avec l'ensemble des sorties au théâtre pour toute l'année avec la date, l'heure, le nom du spectacle et les initiales du nom de famille, et le nombre de personnes concernées (3P-1S-3H). Voici à quoi ressemble le système de codification du planning :

> 07/10/08 **20H30** : Réception *3P-1S-3H-2B-2PH-2PO*
>
> 17/12/08 : Les chaussettes OPUS 124 *2P-1S-2B-2PH-2PO*

[330] Il s'agit d'environ six familles de son quartier d'habitation.

> 14/04/09 : Pour un oui ou pour un non *1S-2H-2PH-2PO*

Ce document élaboré grâce au programme permet de faciliter les sorties dont la majorité, comme nous le précise M-J H., se déroulent pendant la semaine. D'autant que, pour cette abonnée, la distance géographique est une donnée qui compte pour la sortie au théâtre. Car, même si avec la création de la régie, elle affirme sortir plus souvent à Fos-sur-Mer et à Miramas, elle prête moins d'attention aux spectacles qui se tiennent à Port-Saint-Louis du Rhône, à Grans ou à Cornillon-Confoux :

> « MJH : Si j'habitais loin d'un théâtre, je prendrais peut-être la peine de faire des kilomètres, mais là c'est vrai que nous avons une programmation intéressante à Istres, Miramas et Fos donc on se cantonne à cela, Miramas c'est quoi à 10 km, Fos aussi à peu près, c'est-à-dire que Port Saint-Louis du Rhône on y va pas voilà, c'est quoi à 25/30 km, mais parce qu'on a des théâtres à côté, donc y a le choix et puis je n'ai jamais… si vraiment y avait une pièce que je voulais voir et qui passait qu'à Port-Saint-Louis, je pense que, pour une fois, je ferais l'effort parce que j'ai pas peur de prendre ma voiture, mais pour l'instant ça ne s'est jamais produit c'est vrai que le théâtre de Grans et de Port-Saint-Louis sont moins représentatifs que les trois d'Istres, Fos, Miramas, y a beaucoup moins de pièces et pour le moment y en a pas une qui m'a dit "oh là, oh là, j'aimerais bien aller voir cette pièce" bon, donc je n'y suis jamais allée euh… parce qu'il se trouve que quelquefois ça été quand même très, très court parce que c'est 8 h 30 et qu'il m'est arrivé de sortir d'un conseil de classes à 7H-7H30 d'arriver ici à 8 heures moins le quart, de manger sur le pouce et de repartir donc euh… je me dis si je devais aller jusqu'à… et puis je travaille à Saint-Martin de Crau dans la semaine je fais déjà beaucoup de kilomètres donc c'est vrai que pour le théâtre je préfère à avoir à ne pas en faire trop quoi »
>
> (Entretien n° 3b).

Malgré le système de co-voiturage mis en place avec sa famille et ses voisins, cette enquêtée ne fait pas abstraction de la distance qui la sépare de certains des théâtres d'Ouest Provence, d'autant plus qu'elle considère parcourir, dans le cadre de son travail, des distances déjà importantes. Ses pratiques de sortie au théâtre s'orientent principalement vers les théâtres d'Istres, de Fos et de Miramas. Elle reconnaît ne pas

envisager d'aller à Port-Saint-Louis-du-Rhône, encore moins à Grans, ou Cornillon-Confoux, pour voir une pièce étant donné la distance qui la sépare du lieu de la représentation. Du moins, pour le moment, elle justifie ce choix par le fait que, ni elle, ni aucun de ses voisins, n'a vraiment été enthousiasmé par un spectacle programmé dans ces villes de l'intercommunalité.

Pendant l'entretien, elle reconnaît avoir diversifié les lieux de sa pratique car, avant la création d'un programme commun, elle allait principalement au théâtre de l'Olivier à Istres, alors qu'avec la création de la régie elle va plus souvent au théâtre de La Colonne à Miramas et au théâtre de Fos-sur-Mer. Par contre, le nombre de spectacles pris dans son abonnement n'a pas augmenté, elle en choisit toujours une vingtaine sur l'ensemble de la saison. Mais elle reconnaît qu'avec un choix plus grand de propositions, l'opération de sélection des spectacles est plus complexe qu'elle ne l'était avant la création de la régie. Avec le cas de M-J H., nous avons un aperçu d'une des nombreuses manières de faire avec le programme de la régie. Mais une fois la saison terminée, qu'en est-il de ce support ? Les entretiens ont révélé un usage documentaire du programme qui est assez éloigné de celui prévu par les concepteurs.

En effet, cet objet médiatique qu'est le programme n'a pas pour vocation d'être conservé, il devient très vite inutile une fois la saison théâtrale terminée ; sa fonction première étant d'informer et d'inciter à acheter des spectacles qui sont programmés dans un lieu pendant une période donnée. Une fois cette période dépassée, la plupart de nos enquêtés s'en débarrassent, son usage étant devenu obsolète. Par contre, dans les entretiens, nous avons remarqué que certains spectateurs regrettent après-coup de ne pas avoir conservé les programmes comme une mémoire des spectacles qu'ils ont vus et appréciés. Ils disent vouloir se souvenir des œuvres qui les ont marqués notamment au moment de la présentation de la nouvelle saison théâtrale, car étant dans la situation d'avoir à choisir une liste de spectacles, ils affirment parfois regretter de ne pas avoir conservé le nom des auteurs et des metteurs en scène dont ils ont apprécié les œuvres et dont ils voudraient suivre le travail. Ils affirment alors que les anciens programmes leur seraient parfois bien utiles pour composer leur abonnement.

À la question de savoir ce que notre spectatrice-enquêtée conserve des spectacles, M-J H nous répond qu'elle ne conserve rien des spectacles, pas même les programmes :

> MJH : Non alors quelque fois je me dis que je pourrais… je… je ne les conserve pas… Mais quelque fois je me dis « tu as oublié des choses » et ça pourrait m'aider et on conserve tellement de choses et je ne suis pas non plus trop, trop conservatrice et au moins conserver les programmes parce que quelque fois je me dis « cette pièce tu l'as vu quand » euh… quelque fois ça me manque, c'est vrai que ça me manque quelque fois de me dire « ah oui mais cette pièce c'était avec qui, c'était quand, elle parlait de quoi… ». Enfin bon, donc, peut-être pas les plaquettes mais au moins les programmes et quelque fois ça me manque oui. Je le ferai peut-être.
>
> (Entretien n°3b)

Même si la majorité de nos interviewés ne présentent que peu d'intérêt à l'idée de garder le programme une fois la saison close, il n'en reste pas moins que deux enquêtés parmi la douzaine interrogée nous ont confié conserver partiellement le programme ainsi que d'autres discours circulants sur les spectacles qu'ils sont allés voir.

Le premier de ces enquêtés, M.M. (homme, retraité de l'éducation nationale, ans), prête une attention particulière à la collecte, la conservation, et l'archivage de tous ces discours (les articles de presse nationale et régionale, les programmes de la régie, le feuillet distribué le soir de la représentation) qui portent sur les spectacles qu'il est allé voir. Il lui arrive de préparer sa sortie au théâtre par la lecture et la collecte d'articles et puis de noter la manière dont il a reçu le spectacle une fois de retour du théâtre. Cette pratique qui entoure celle de la sortie au théâtre se matérialise pour ce spectateur par la fabrique d'un dossier qu'il appelle « press-book ». C'est à l'occasion de l'entretien que M.M. a amené ses deux press-books afin d'avoir un moyen de se remémorer tous les spectacles qu'il a vus, et puis peut-être aussi pour nous montrer ce travail minutieux qu'il perpétue scrupuleusement depuis une dizaine d'années. Nous en avons profité pour prendre quelques photos de cet objet :

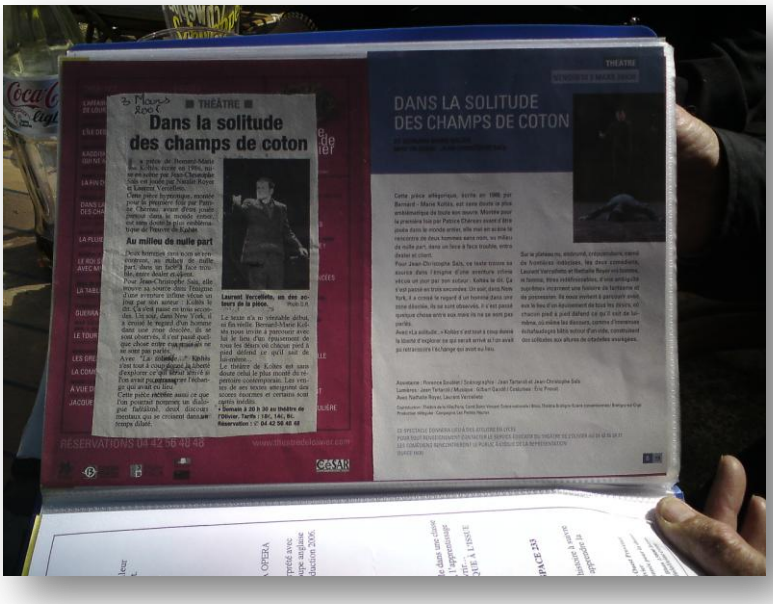

Figure 24 : Photographie d'une page intérieure du press-book de MM, le 04 avril 2009, entretien n°8b

Ces deux « press-books » qu'il a lui-même réalisés et qu'il a débutés en 1999, date à laquelle il a commencé à fréquenter de manière régulière le théâtre de L'Olivier à Istres,

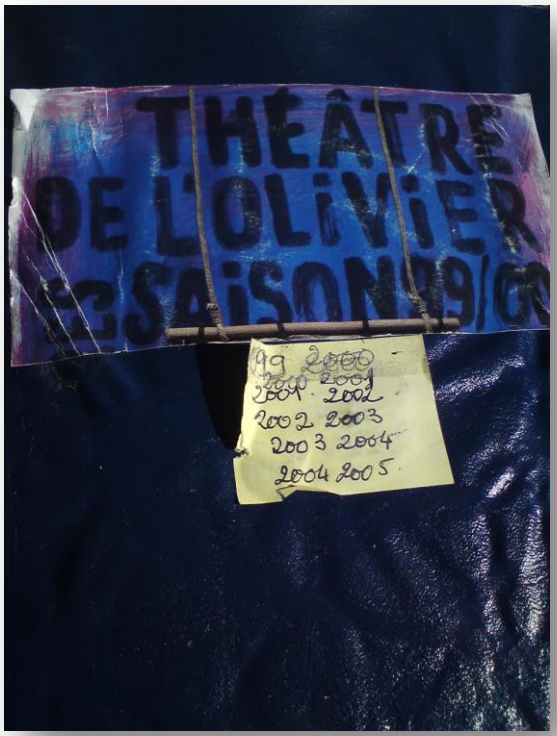

Figure 25 : Photographie de la couverture du press-book de MM., le 4 avril 2009, entretien n°8b

constituent une trace mémorielle de sa pratique de spectateur pour lui et pour son épouse :

> *EP : Ces documents [les press-books] c'est quelque chose que vous avez fait pour aujourd'hui ou… Vous pouvez me parler un peu de ces press-books ?*
>
> MM : C'est parce que je suis passionné par le théâtre et je lis les programmes qu'on nous donne à l'entrée et les analyses de pièces. Parfois sur le journal, parfois des articles sur le journal…
>
> GM [son épouse intervient] : Ne figure ici que ce que l'on voit parce qu'ensuite vous avez toutes les pièces qu'on n'a pas vues.
>
> GM : Après il y ajoute ses commentaires également. Ça nous permet après de les refeuilleter des fois, on oublie donc, ça nous remet un petit peu le tout en mémoire.
>
> MM : [il tourne les pages de son press-book et les commente] Michel Bouquet, *Le roi se meurt*, c'est inoubliable !
>
> *EP : Est-ce que c'est systématique… quel type de commentaires vous y mettez ?*
>
> MM : Parfois, dans la presse apparaît l'analyse de la pièce, et puis surtout après, il y a les commentaires, et il y a le programme donné à l'entrée, il est très bien, vous voyez par exemple. Alors ce qui est bien c'est que parfois on se déplace, on nous amène en car sur Aix, on est allés au théâtre d'Aix, on est allés… y a deux ans. Puis où c'est qu'on est allés aussi ?
>
> (Entretien n°8b).

Comme en témoigne cet exemple, le programme peut être découpé, annoté et rangé comme un document d'archive. Une autre de nos enquêtés avait pris l'habitude avec sa fille, lorsque celle-ci était encore adolescente, de découper le programme, de conserver sur de petits cahiers des articles sur les spectacles, et de les annoter pour conserver une trace des émotions ressenties à la réception des spectacles. Par contre, une fois sa fille partie du domicile familial, elle a arrêté de remplir ces cahiers, non sans regret :

« GL : Et voilà [elle *nous montre ses cahiers*] ce qu'on pouvait faire avec Coralie [sa fille] alors… par exemple « Nuit Indienne » au théâtre de l'Olivier le 28 octobre 2000… donc je mettais ça… et Coralie parce qu'elle n'aimait pas trop lire… trop écrire… donc, elle voulait bien me donner mon avis… son avis mais alors Coralie : [*elle lit les commentaires écrits de sa fille dans les carnets]* « le mélange hip-hop et la danse indienne rendait bien, la danse hip-hop collait bien à la musique indienne, le repas était pas mal » alors voilà encore une soirée euh… alors tu vois, de la part d'un enfant, elle appréciait aussi… « je trouvais la soirée réussie » et Gisèle, donc moi, « chorégraphie magnifique, mélange parfait entre la danse traditionnelle indienne et le hip-hop, magnifique chorégraphie, les danseurs se répondaient superbement, le tout sur la musique indienne, les costumes très raffinés, un hip-hop riche et structuré, magnifique soirée » voilà… je mets des mots aussi « le tango c'est une pensée triste qui se danse ». « Danse ta vie », ça, c'est un film qu'on a vu à l'Espace Fernandel… sur la danse, et ma fille [rires] « à voir, à revoir, et à re-revoir » ouais…

Au Départ c'était son cahier de théorie de l'art de la danse, d'histoire de la danse euh…

[…]

Voilà, Carolyn Carlson, théâtre de l'Olivier, Caroline, « Trop long, trop lent, décevant, pas génial ». Ça, c'est la dernière fois qu'on a vu la pauvre Carolyn elle a vieilli, et moi j'ai marqué [rires]… « que tu as vieilli Carolyn ! », « pourquoi danser quand tu es une super chorégraphe, trop lent, trop long, trop de bras, pas de jambes »

EP : Vous étiez assez proches dans vos commentaires…

GL : « Quel dommage ! total respect mais deux solos dans une soirée, je dors et je ne suis pas la seule » c'est dur hein… ça me fait triste… c'est vrai qu'on découpe et on mettait… voilà…

Ce qui permet, quand il y a une troupe qu'on ne connaît pas, c'est ce qu'on faisait au début, maintenant on commence à les connaître mais au début… bon… on se dit, « tiens… Kafig, on l'a déjà vu ? Je m'en rappelle plus » hop ! On regardait, super génial, hop ! »

(Entretien n°1b)

Ces quelques exemples sont révélateurs des différentes manières qu'ont les spectateurs de s'approprier une œuvre par la médiation d'un programme de saison

théâtrale et d'autres discours circulants sur les spectacles. L'intérêt pour nous d'évoquer ici ces manières de faire des spectateurs avec l'objet programme – fonction de guide dans la pratique, fonction documentaire pour conserver une mémoire des spectacles et fonction d'appropriation de l'œuvre – réside dans ce que ces pratiques nous disent du rapport qu'ils peuvent développer avec la pratique de sortie au spectacle et par là même avec les lieux de la pratique.

Ces deux enquêtés ont en commun d'avoir avec le théâtre de l'Olivier – celui auprès duquel ils ont souscrit leur premier abonnement il y a plus de dix années – une relation affective très forte marquée par un sentiment de bien-être dans ce lieu. La conservation des programmes de ce lieu est en quelque sorte une manière de conserver la mémoire des moments d'émotions éprouvées à l'occasion des représentations. Et même si la création de la régie et la production d'un programme commun à plusieurs théâtres les incitent à fréquenter des lieux autres que celui où ils se sentent si bien, il n'en reste pas moins que leur relation à ces lieux n'est pas aussi intense et intime. Pour toutes ces raisons, il est possible de qualifier le programme de dispositif de médiation dans le sens où il organise et matérialise la relation entre l'institution et ses publics, entre le spectateur et l'œuvre ou encore entre les spectateurs entre eux.

9.4.2. Les différents régimes de la territorialité spectatorielle

Sur la base de quelques-unes de nos analyses, nous avons mis au jour plusieurs régimes de territorialité qui témoignent du caractère multidimensionnel des modalités de la pratique de sortie au théâtre et par là même du rapport au territoire qui en découle. Outre le premier de ces régimes fondé sur une relation affective forte avec une institution théâtrale en particulier, le deuxième régime de territorialité se caractérise par le rôle de l'engagement dans le devenir-spectateur. Enfin le troisième de ces régimes de territorialité fait la part belle à la sociabilité dans le sens où l'attachement à la pratique de sortie au théâtre dépend moins de son ancrage territorial ou de l'œuvre que de la volonté d'un partage collectif de cette expérience.

Le chez-soi au théâtre : Le théâtre comme lieu d'ancrage et de structuration de l'attachement à une pratique culturelle

Le premier de ces régimes de territorialité se présente sous la forme d'une relation affective très forte entre l'abonné et le lieu de la pratique. Les enquêtés qui ont manifesté une relation particulière avec le théâtre dans lequel ils sont abonnés depuis de nombreuses années n'ont pas manqué de parler des autres théâtres qu'ils continuent à fréquenter ou qu'ils ont fréquentés à un moment donné de leur *carrière* de spectateur.

Cependant, tandis que certains lieux sont rapidement mentionnés, d'autres sont évoqués comme étant les plus significatifs pour le spectateur. Lorsque l'abonné fait part de cette relation particulière qu'il a avec une salle de théâtre, il décrit un sentiment de familiarité voire même d'intimité avec le lieu et les individus qui le font vivre. D'ailleurs, l'origine du mot familier signifie *« qui est regardé comme étant de la famille » (*Lussault, 2009 : 83). Ce type d'abonné en arrive à décrire le théâtre comme étant le lieu du sentiment du chez-soi.

Le « chez-soi » est ici entendu dans une acception étendue du mot et devient « un rapport que le sujet recrée sans cesse avec les espaces qu'il parcourt, dans l'élaboration d'un sens qui n'est ni répétition ni identification, mais genèse de structures et de repères produisant un sentiment d'étrange familiarité » (Amphoux, Mondada, 1989 : 138) Cette identification du lieu comme un « chez soi » apparaît dans les récits des enquêtés à partir du moment où l'institution en question a amené le spectateur à « entrer en carrière ». L'expression de ce sentiment fait apparaître le théâtre non pas comme le lieu d'une possession mais comme le lieu d'une appropriation et d'une identification (Amphoux, Mondada, 1989).

Pour le premier de ces portraits, nous évoquerons le cas de Marcel[331], professeur de physique aujourd'hui à la retraite. Ce spectateur, âgé de 72 ans, n'habite pas l'intercommunalité d'Ouest Provence mais en est néanmoins un proche voisin – il habite à moins de 10 kilomètres de la ville de Grans. Il est originaire du département des

[331] Ce portrait a été élaboré sur la base d'un entretien mené en avril 2009.

Bouches du Rhône et a fait ses études à l'École normale d'Aix-en-Provence. Il fréquente le théâtre de l'Olivier depuis une quarantaine d'années mais c'est plus récemment, depuis la fin des années quatre-vingt-dix, que sa pratique d'abonné est devenue plus régulière. Chacune de ses sorties se fait en compagnie de son épouse. Son abonnement se compose d'une quinzaine de spectacles. Son choix se porte en priorité sur les textes classiques et les spectacles qui mettent en scène des comédiens « têtes d'affiche » comme Philippe Noiret, Michel Bouquet, Pierre Arditti ou encore Catherine Hirsh. Pour autant, il essaie de ventiler son abonnement avec des spectacles qu'il qualifie de divertissement et de détente. Il se souvient de l'année précise où sa fréquentation du théâtre s'est accélérée car il conserve depuis lors une série de documents relatifs aux spectacles auxquels il a assisté au théâtre de l'Olivier. Parmi ces documents, il y a par exemple des articles de presse, des pages de descriptions des spectacles extraites du programme, des dépliants distribués avant la représentation. Bien souvent après les spectacles, il ajoute à ces documents des commentaires sur la manière dont il a reçu le spectacle. Ce travail de collecte et d'archivage est regroupé dans un dossier qu'il nomme lui-même « press-book ». Sur la couverture de ces documents, il précise toutes les années pendant lesquelles il a fréquenté le théâtre de l'Olivier à savoir toutes les années de 1999 jusqu'à 2009[332]. Depuis qu'il a entamé cette collecte, il a produit deux gros « press-books » qu'il aime à feuilleter de temps à autre. Cette pratique de production d'une mémoire documentaire des spectacles, exclusivement réservée aux représentations du théâtre de l'Olivier, s'explique par le fait que ce sont les spectacles qu'il a vus au sein de cette institution qui lui ont donné envie de poursuivre la pratique de sortie au théâtre, pourtant non exclusive à ce lieu. Ses plus beaux souvenirs de théâtre, d'Irina Brook avec *Le pont de San Louis Rey* à la Trilogie de Pagnol par la compagnie *Marius*, c'est à l'Olivier qu'il les a vécus. Le caractère unique de ce lieu est aussi lié à la convivialité « *qui lui est propre* » de même qu'au public qui est un bon public : « *il applaudit même quand c'est mauvais !* ». Il reconnaît que la création de la régie qui lui donne accès à un choix encore plus diversifié de spectacles lui a fait augmenter le nombre de spectacles qu'il avait l'habitude de prendre dans son abonnement. Sa fréquentation, qui se concentrait sur le théâtre de l'Olivier avant la régie, s'est donc élargie aux autres théâtres et salles de diffusion du territoire intercommunal à

[332] L'entretien avec cet enquêté s'est déroulé en mai 2009.

l'exception de la ville de Port-Saint-Louis-du-Rhône qui lui paraît encore trop éloignée pour y organiser ce type de sortie. Néanmoins, en dépit du gain réel lié à l'accroissement du nombre de spectacles proposés, il exprime comme un sentiment de nostalgie vis-à-vis d'une époque qu'il resitue comme étant antérieure à la création de la régie. Cette époque de l'avant-régie est marquée du sceau de la convivialité et de la proximité. À présent, la nature de sa relation avec le théâtre de l'Olivier lui semble être d'une plus grande normalité dans le sens où il a le sentiment d'avoir perdu une forme de personnalisation de sa relation à l'institution théâtrale.

Le sentiment de perte de la relation privilégiée qui existait entre Marcel et son théâtre est en quelque sorte la contrepartie du processus de territorialisation amorcée par la régie Ouest Provence. En effet, la régie culturelle a mis en place des outils comme un programme, un abonnement et une billetterie qui, communs à tous les théâtres, sont estampillés de la même identité « *Scènes et Cinés Ouest Provence* ».

Par la mise en œuvre de ces médiations nouvelles, la régie a souhaité, d'une part, améliorer la fonctionnalité de ses équipements culturels, d'autre part, faire en sorte que les publics découvrent et se déplacent dans tous les théâtres et salles de diffusion culturelle de proximité du territoire. En pratique, nombreux sont les enquêtés qui, par l'accès à un programme ouvert sur plusieurs théâtres et salles de diffusion culturelle, ont affirmé avoir augmenté le nombre de spectacles compris dans leur abonnement. Ils disent avoir découvert certaines des salles de la régie qu'ils ne connaissaient pas avant sa création.

Cependant, cette multiplication des lieux de la pratique a comme effet d'atténuer l'intensité de la relation par une réduction de l'assiduité et de la fidélité avec ce qui était à l'origine « leur théâtre ». Lorsque l'on questionne les enquêtés sur leur connaissance de la direction de la régie, la grande majorité de non-réponses est un indicateur de la relation abstraite et dépersonnalisée qu'ils entretiennent avec elle. Pour eux, la régie a plus à voir avec une « grosse machinerie » à la structuration floue qu'avec un lieu dans lequel on se sent chez-soi *:*

> « on connaît que le personnel du théâtre de l'Olivier, ça [la régie] on ne connaît pas… on connaît la régie parce qu'on fait le chèque… c'est tout »

(Entretien n°8b).

L'engagement au théâtre comme devenir-spectateur

Comme deuxième régime de territorialité, nous souhaiterions évoquer l'action d'engagement dans la vie d'une institution théâtrale comme participant du devenir-spectateur. À travers le récit des enquêtés, nous avons mis au jour le fait que l'attachement à une pratique peut aussi être structuré non seulement par un ancrage fort dans un lieu mais aussi par l'action d'investissement des abonnés dans la vie de l'institution. Ce qui est important ici c'est moins le lieu que la possibilité qu'il offre d'y trouver les moyens d'action c'est-à-dire de permettre aux spectateurs d'apporter leur pierre à l'édifice culturel.

La création de la régie qui a été l'occasion de réduire la diversité des cadres juridiques de gestion des services culturels et par là même l'entrelacement de ses sources de financement[333] a entraîné la dissolution des associations de gestion des théâtres de l'Olivier et de Fos sur mer. Cet événement a son importance parce que les récits de nos enquêtés soulignent le sentiment de manque de cadre de relation avec l'institution théâtrale à partir du moment où la régie a été mise en œuvre. Ce sont des abonnés qui sont des anciens membres des conseils d'administration des théâtres de Fos et d'Istres qui ont exprimé ce sentiment. Il ressort de leur récit un attachement à ce cadre offert par la forme associative en ce sens qu'elle leur a permis d'avoir le sentiment d'accéder à un statut privilégié.

Par la médiation de l'adhésion à l'association, ces abonnés sont devenus des dépositaires de compétences et de savoirs spécifiques sur ces institutions théâtrales. Leurs récits décrivent non seulement le sentiment d'*y être* mais aussi celui d'*en être* car leurs actions dans l'association ont légitimé la relation personnalisée et durable entretenue avec

[333] Le rapport Lecat qui date de février 1999 et dont la mission est de penser la rénovation des instruments juridiques des services publics culturels locaux souligne l'hétérogénéité du paysage culturel comme étant un problème général dans la gestion locale du secteur de la culture. Ce rapport est disponible en ligne à l'adresse suivante : http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/lecat/sommaire.htm

l'institution et ses principaux représentants. L'appropriation de l'institution par ces publics se fait alors par le sentiment d'appartenance à la communauté des individus qui ont une influence dans le fonctionnement du lieu. À y regarder de plus près, on se rend compte que cette posture d'engagement constitue pour ces abonnés une manière d'être au monde qui ne se limite pas aux frontières des institutions culturelles. Nous en voulons pour preuve l'investissement qu'ils manifestent également dans leur monde professionnel. Pour ces abonnés, l'engagement peut ainsi devenir le lieu de rencontre de leurs préoccupations culturelles et professionnelles. C'est le cas par exemple de l'un de nos enquêtés qui est relai culturel bénévole au sein du comité de son entreprise.

C'est sur un autre cas que celui de cet ouvrier sur lequel nous souhaiterions nous attarder. Il s'agit de Jacqueline[334], enseignante en gestion et comptabilité. Originaire du Gard, Jacqueline habite à quelques minutes en voiture de la ville d'Istres dans un village qui ne fait pas partie du territoire d'Ouest Provence. Cette abonnée, âgée de 49 ans, est mariée et a une fille d'âge adulte. Sa pratique de sortie au théâtre peut être qualifiée d'intensive. Elle ne compte pas moins de trois abonnements dans différents théâtres – elle est donc abonnée à la régie et à deux autres institutions situées à proximité du territoire intercommunal – ce qui l'a fait sortir en moyenne une fois tous les week-ends. En général, son mari l'accompagne dans ses sorties à l'exception des soirs de rencontres footballistiques où il privilégie la sortie au stade à celle au théâtre. C'est sur sollicitation que Jacqueline s'est présentée au conseil d'administration de l'un des trois théâtres de la régie. Elle y est restée environ cinq années jusqu'à ce que la création de *Scènes et Cinés* mette un terme à cette association. C'est à ce titre de membre du conseil d'administration qu'elle a été un témoin privilégié de l'opération de dissolution de l'association avant intégration de l'équipement à la régie. Elle retient de cette expérience la déception de se voir perdre son statut de membre du CA et par là même de se voir perdre ce privilège de proximité avec les instances décisionnelles de l'institution. Malgré son attachement à cette fonction, sa perception du projet de la régie n'en est pas pour autant négative. Bien au contraire, tout en étant consciente du caractère anxiogène de ce projet pour les opérateurs culturels qui n'ont été ni associés ni consultés sur l'élaboration de son contenu,

[334] Ce portrait a été réalisé sur la base d'un entretien mené en mars 2009.

elle a pensé que l'idée de la régie était plutôt intéressante. Face à la disparition de ce cadre d'investissement dans l'institution, avec des anciens membres de ce même conseil d'administration, Jacqueline a souhaité réinventer ce lien privilégié avec l'institution théâtrale. Pour cela, ils ont imaginé la création d'une association de publics, « l'association des amis du théâtre », comme il en existe dans beaucoup de lieu culturel. Malheureusement, ce projet d'association n'a pas vu le jour faute de soutien de la part du théâtre concerné. La volonté d'engagement et de soutien de ces spectateurs ne s'en est pas pour autant envolée puisqu'elle s'est recentrée par défaut sur un autre équipement culturel de la ville. Depuis lors, Jacqueline, de manière plus individuelle, s'est abonnée à un théâtre hors régie avec lequel elle organise des ateliers et des sorties pour ses élèves. Aujourd'hui, elle est toujours abonnée à la régie parce que son intérêt pour la programmation est toujours le même. Néanmoins, elle a le sentiment d'avoir perdu ce qui faisait d'elle une spectatrice « pas comme les autres » :

> « ben, maintenant, je suis une cliente comme tout le monde… une spectatrice comme tout le monde, […] je viens au spectacle, je vois, je dis bonjour et puis je repars, c'est plus pareil, ça n'enlève rien au spectacle je veux dire, bon après, c'est pas très grave »
>
> (Entretien n°7b)

Ce cas est intéressant en ce qu'il témoigne des effets de la création de la régie sur la relation des publics avec le théâtre dans lequel ils sont personnellement investis révélant par là même la nature de cet attachement. Ce qui importe pour ces abonnés, c'est la capacité d'une institution à inventer ou à accepter un cadre de la relation dans lequel les spectateurs qui le souhaiteraient auraient la possibilité de s'investir et de participer activement à la vie de l'institution. Dans la situation où cette dernière ne se montre pas intéressée par un travail collaboratif avec ses publics, ces spectateurs n'hésitent pas à aller s'engager dans un lieu autre sans pour autant arrêter de fréquenter ce théâtre. Par contre, la disparition de ce cadre de la relation entre l'institution et ses publics dévalorise la nature de cette relation qui se voit réduit, aux yeux des spectateurs, à une fonction plus commerciale qu'affective.

L'attachement à un « être ensemble » dans la sortie au théâtre

Le récit de nos enquêtés confirme de manière unanime l'idée que « l'être ensemble » est un élément structurant dans la pratique de sortie au théâtre[335]. Par contre, cette dimension collective de la pratique n'a pas la même importance selon les abonnés enquêtés. C'est sur le cas de ceux pour qui la pratique de sortie est avant tout une pratique de sociabilité que nous nous arrêterons un instant. Pour ces abonnés, c'est moins l'œuvre et le lieu de la sortie qui compte que le fait de « sortir avec ».

Le cas qui nous intéresse ici est celui d'une abonnée de très longue date du théâtre de l'Olivier. Il s'agit de Geneviève[336], 66 ans, retraitée de l'éducation nationale. Fille d'agriculteurs, elle a fait ses études de lettres et de documentation à Toulouse et est venue travailler à Istres pour son premier poste au sein d'un centre de documentation et d'information. Sa pratique de sortie au théâtre, que ce soit dans le cadre de ses études ou une fois entrée dans la vie active, s'est toujours organisée autour d'une forte sociabilité amicale et professionnelle. Pour ce qui concerne le théâtre de l'Olivier, ses premiers souvenirs de sortie sont étroitement liés à sa fréquentation d'une très bonne amie dont le mari était le directeur de cette institution. À cette époque, se considérant libre car non mariée, elle avait pris l'habitude de sortir plusieurs fois par semaine au théâtre avec cette amie. Après la représentation, il lui arrivait aussi de rester jusque tard les soirs de spectacle pour discuter avec les comédiens autour d'un verre au café du théâtre. Un départ à l'étranger pour raisons professionnelles a marqué une rupture dans la carrière de spectatrice de Geneviève. À son retour en France, elle ne s'est pas réabonnée au théâtre de l'Olivier. Elle explique ce changement par le fait d'avoir été muté dans un nouvel établissement situé non plus à Istres mais à Martigues puis à Sausset-les-Pins. Malgré ces mutations professionnelles, Geneviève a continué à vivre à Istres pour des raisons familiales. Ce changement de cadre professionnel a eu comme effet de modifier les

[335] La sociologie de la culture a longtemps fait l'impasse sur la dimension collective de la pratique alors que l'étude des sociabilités permet de sortir des impasses du cadre d'analyse bourdieusien qui a tendance à figer la question de la formation des jugements de goût en la réduisant en l'expression univoque des rapports de classe. Voir entre autres à ce sujet les travaux d'Emmanuel Ethis, de Jean-Louis Fabiani, de Dominique Pasquier.

[336] Ce portrait a été réalisé sur la base d'un entretien mené en mars 2009.

espaces de la pratique de sortie au théâtre de cette spectatrice. À l'initiative de ses collègues de travail, avec lesquels des liens d'affinité se sont créés, elle a commencé à fréquenter le théâtre de La Criée à Marseille. Ce groupe composé d'enseignants et de documentalistes s'est organisé en covoiturage pour faciliter l'*épreuve territoriale* que représente la sortie après une journée de travail. Étant donné que ses collègues de travail habitaient tous Martigues, Geneviève se retrouvait ensuite à rentrer seule pour effectuer le reste du trajet entre Martigues et Istres. C'est seulement à l'occasion de sa dernière mutation à Istres, avant le temps de la retraite, que Geneviève s'est réabonnée au théâtre de l'Olivier. Aujourd'hui, c'est accompagnée de son mari et d'un couple d'amis qu'elle fréquente le théâtre. Jusqu'à très récemment, son mari n'avait pas manifesté l'envie de l'accompagner mais à force de l'entendre parler de la qualité des spectacles, sa curiosité s'est aiguisée au point de souhaiter la suivre dans ces sorties. Du coup, Geneviève ne sort plus au théâtre sans son mari et préfère limiter sa fréquence de sorties au théâtre plutôt que d'y aller sans lui que ce soit avec des amis ou pas. L'importance accordée à cette volonté de partage collectif du moment de la pratique fait de cette catégorie d'abonnés de forts prescripteurs auprès des membres de leur cercle familial, amical ou encore professionnel :

> « mon oncle et ma tante par exemple, puisque c'est eux que j'ai un peu influencés, ma tante qui aime bien la lecture, qui est assez ouverte et tout […] je lui ai apporté le programme au début, parce que maintenant elle le reçoit, et je lui disais : « avec Roland, on va voir ça et ça, est-ce que ça vous intéresserait ? » […] »
>
> (Entretien n°5b)

Les récits de ces abonnés sont marqués par une sociabilité qui vaut pour les sorties au théâtre comme pour d'autres activités sociales. Lors de nos échanges avec ces enquêtés, il est d'ailleurs moins souvent question des lieux et des souvenirs des spectacles que de la manière dont s'organise la sortie sur le plan de l'accompagnement (si c'est avec le conjoint, l'ami(e) ou la *bande*) et sur le plan de ce qui se passe autour de la représentation (débat, collation, rencontres avec les comédiens etc.). La création de la régie représente alors pour eux une opportunité qui leur est offerte de sortir dans de nouveaux lieux et de les faire découvrir à leurs proches.

Á la suite de ces analyses et pour clore cette dernière partie, nous retenons, tout d'abord, que l'ensemble des productions discursives de la régie culturelle *Scènes et Cinés* a en commun de placer l'objet « territoire » au centre de son projet de politique culturelle intercommunale. Ce n'est donc pas l'objet « culture » qui suscite toutes les attentions, mais le projet de territoire auquel participe la question culturelle. Ainsi, cette logique sous-jacente aux actions de *Scènes et Cinés* nous permet de conclure que l'équipement régie culturelle est un dispositif de territorialisation de la culture. La figure de l'habitant comme public-idéal de *Scènes et Cinés* est tout à fait révélatrice de cette manière de concevoir la politique culturelle intercommunale.

Après avoir analysé et rendu compte de la figure du public-habitant ou public-population comme stratégie discursive, nous nous sommes penchée sur les récits des spectateurs-abonnés de *Scènes et Cinés*, afin d'interroger la manière dont la pratique de sortie au théâtre produit un rapport sensible aux lieux et au territoire. De cette analyse, nous avons pu montrer qu'à travers un petit nombre d'entretiens, qui plus est, menés auprès d'enquêtés aux profils sociologiques homogènes, il était possible d'esquisser des régimes de la territorialité spectatorielle tout à fait différents. Effectivement, quand certains spectateurs de théâtre sont, en particulier, attachés à des lieux parce qu'ils s'y sentent bien, en confiance, un peu comme s'ils étaient chez eux ; d'autres apprécient d'autant plus leur pratique, car elle leur offre les cadres d'un engagement au sein des institutions culturelles. Pour ces abonnés, le devenir-spectateur est étroitement lié à ces espaces de la participation offerts par les institutions à leurs publics. Enfin, le dernier régime de la territorialité qui émerge des entretiens est celui où l'être-ensemble dans la pratique de sortie au théâtre est une composante essentielle du devenir-spectateur. Leur intérêt pour la sortie au théâtre est d'abord une question de désir de vivre une expérience collective avec les personnes dont ils sont proches. Ces récits de pratique sont tout à fait intéressants au regard de notre problématique, car ils nous permettent d'envisager les théâtres comme des « lieux enchanteurs » (Winkin, 2002) par leur capacité à produire un rapport sensible et intime avec les espaces de cette pratique de sortie.