

INTRODUCTION

La sortie au spectacle

PASCALE GOETSCHEL et JEAN-CLAUDEYON

En 1885, préparant son roman *L'Œuvre*, Émile Zola esquisse un croquis des rues parisiennes en fin d'après-midi :

Bien insister sur la gaieté de cette heure, lorsque la tombée du jour a lieu au moment du dîner, en mars, vers 6 heures. Les restaurants qui s'allument, les écaillères aux portes, le va-et-vient de la foule, pressée, affairée, rentrant chez elle, emplissant les restaurants. Et les théâtres qui vont ouvrir, etc. Le bruit particulier des voitures, etc. Paris avec sa fièvre d'avant le dîner, avec l'excitation de l'après-midi, l'appétit de la soirée, les employés qui sortent, les femmes qui rentrent des emplettes, enfin la soirée de plaisir qui se prépare¹.

Dans ce Paris qui bascule du jour à la nuit, Zola a garde de ne pas oublier les théâtres, éléments essentiels de la « soirée de plaisir » qu'il évoque. En effet, comment imaginer, au XIX^e siècle, une soirée parisienne qui ne comporterait pas, parmi toutes les activités possibles, une sortie au spectacle ? Un siècle plus tard, une telle description peut paraître anachronique. Pourtant, la « sortie au théâtre », reconvertie dans les enquêtes sociologiques des années 1970 en « pratique culturelle » minoritaire – 15 % des Français de plus de 15 ans sont allés au théâtre en France au moins une fois dans l'année selon celle de 1973² –, n'a pas disparu. Elle s'est tout bonnement, au fil des ans, modifiée. Quel écart, par exemple, entre les spectateurs en habits des boulevards, les abonnés du Théâtre national populaire de Jean Vilar entre 1951 et 1963, acheminés dans des bus affrétés par des comités d'entreprise, les « groupes d'amis » qui occupent les

1. Émile Zola, *Carnets d'enquêtes [...]*, Paris, Plon (Terre humaine), 1986, p. 293.

2. Ce pourcentage est passé à 19 % dans l'enquête de 2008.

sièges du Palais de Chaillot aujourd'hui³ ou les participants à des spectacles contemporains de *performances*⁴! Aller au spectacle, à l'époque contemporaine, demeure une activité, sinon courante, du moins relativement banale, plus ou moins partagée, et pratiquée dans toutes les parties du monde, certes selon des modalités et autour d'enjeux qui varient considérablement dans le temps et l'espace. Étudier ces manières de faire qui mêlent le temps de quelques heures des acteurs et des spectateurs autour d'un spectacle : telle est la proposition de cet ouvrage tout entier dédié à la « sortie au spectacle⁵ ».

Disons-le d'emblée, en guise de « sortie au spectacle », il s'agit surtout d'ausculter ce qui se passe dans et autour du théâtre, défini à la fois comme lieu, moment et expérience sociale singulière⁶. Quelque chose de profondément charnel, et donc humain, s'y joue. Cette expérience anthropologique a son rythme, ses rites et ses considérations propres. Elle se prête à être disséquée au plus près du terrain (la salle, le foyer), de ses pratiques (l'attente, le sifflet, l'ennui) et de ses acteurs (les spectateurs au premier chef mais aussi ceux qui les accompagnent dans ce cadre). Ces petits événements, à la fois communs et extraordinaires, pas moins intéressants que d'autres, méritent bien qu'on y regarde de plus près, le temps de quelques pages⁷.

Publics et spectateurs

Le spectateur est donc au centre de l'affaire. Or, c'est une banalité de constater qu'il demeure le parent pauvre de l'histoire du spectacle vivant – lui que les sources permettent si mal d'appréhender. Sa présence dans les salles peut, il est vrai, se traduire en chiffres (ceux des recettes, du nombre de représentations, des statistiques ministérielles, etc.). Pour la période la plus contemporaine,

3. Voir les travaux de Dominique Pasquier, et notamment, « La sortie au théâtre », rapport final, ministère de la Culture, DEPS, 2003 (<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques/Les-publications/Collections-de-synthese/Culture-etudes-2007-2013/Sociabilites-et-sortie-au-theatre-CE-2013-1>).

4. Émilie Chehilita, « L'articulation entre écrans et performance : autour des spectacles de Superamas, Gob Squad et Big Art Group », *Sociétés et Représentations*, 31, 2011/1, dossier « Le spectaculaire » coordonné par Pascale Goetschel, p. 87-103.

5. L'ouvrage est issu du programme, entièrement retravaillé, de deux journées d'études organisées par le Centre d'histoire sociale du xx^e siècle (université Paris 1 Panthéon-Sorbonne/CNRS, UMR 8058) et le Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines (université Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, EA 2448), les 26 mai et 22 novembre 2010.

6. Pour une approche plus large de la notion de spectacle vivant, voir Marianne Filloux-Vigreux, Pascale Goetschel, Joël Huthwohl, Julien Rosemberg (dir.), *Spectacles en France. Archives et recherche*, Paris, Publibook, 2014.

7. Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon, « L'histoire du spectacle vivant : un nouveau champ pour l'histoire culturelle ? », dans Laurent Martin et Sylvain Venayre (dir.), *L'Histoire culturelle du contemporain*, Paris, Nouveau Monde, 2005, p. 193-220.

les entretiens nourrissent de surcroît les analyses sur les choix, les goûts, les motivations. Chiffres ou témoignages autorisent la construction de typologies générales, soit autour de la fréquentation par catégories socio-professionnelles, soit dans la recherche des trajectoires qui conduisent les spectateurs au théâtre⁸.

Le propos est ici différent. Il s'agit de passer de l'étude de cette entité vague qu'est le public⁹ à celle du spectateur individuel, seul ou accompagné. Pourquoi tel individu a-t-il choisi de consacrer une partie de son temps et une somme d'argent parfois non négligeable à venir voir un spectacle ? Comment vit-il la représentation ? Quelles émotions manifeste-t-il et comment celles-ci s'expriment-elles ? Quel souvenir en garde-t-il ? On le voit, travailler sur la sortie au spectacle conduit à entreprendre une histoire intime du spectacle vivant, en croisant sans cesse les données les plus concrètes et les plus triviales avec les motivations les plus personnelles, voire les plus secrètes. Ce que d'aucuns appellent l'« expertise » du spectateur¹⁰.

Cependant, on n'en restera pas à la seule distinction entre le public et les spectateurs qui recouvrirait exclusivement la coupure entre un groupe et des individus. C'est plutôt ce point aveugle que constitue la rencontre de réactions d'ensemble et de comportements individuels qui est au cœur du propos. Les deux sont étroitement mêlés¹¹. Parce que la réception d'un spectateur s'entend au-delà de sa seule personne, en fonction des différents groupes auxquels il appartient (sa famille, ses amis, son lieu d'habitation, sa nation...), des mémoires dont il a hérité, des conditions historiques, esthétiques et matérielles dans lesquelles il assiste à la représentation, jamais seul. De la même manière, les fonctions d'expertise que le spectateur peut développer (bien choisir son spectacle, savoir se tenir dans la salle, exercer une critique) ne peuvent se

8. Voir par exemple, Philippe Cibois, « Les abonnés du théâtre : un public hétérogène », dans Olivier Donnat (dir.), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, DEP, La Documentation française (Questions de culture), 2003, p. 171-187 ; Aurélien Djakouane, *Les Carrières de spectateurs. Vers une sociologie des formes de prescription théâtrale*, doctorat de sociologie sous la direction d'Emmanuel Pedler, EHESS, 2007 ; Id., « La carrière du spectateur », *Temporalités*, 14, 2011, mis en ligne le 9 décembre 2011 (<http://temporalites.revues.org/1939>).

9. Maurice Descotes, *Le Public de théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 1964.

10. Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute, 2006.

11. Voir par exemple, Jeffrey S. Revel, « Le théâtre et ses publics : pratiques et représentations du parterre au XVIII^e siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 49-3, juillet-septembre 2002, p. 89-118 ; Marc Berr, *Theater and Disorder in late Georgian London*, Oxford, Clarendon, 1992 ; James H. Johnson, *Listening in Paris. A Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1995 ; Jean-Claude Yon, « Du droit de siffler au théâtre en France au XIX^e siècle », dans Mathias Bernard, Philippe Bourdin et Jean-Claude Caron (dir.), *La Voix et le Geste, une approche culturelle de la violence socio-politique*, Clermont-Ferrand, Publications de l'université Blaise-Pascal, 2005, p. 321-337.

comprendre qu'en fonction des univers dans lesquels il évolue en dehors des salles de théâtre¹².

Dépassant les seules analyses en termes de découpages socio-économiques, l'ouvrage en propose d'autres (nationaux et étrangers, hommes et femmes) et les relie à des aspects singuliers (politisation, spécialisation de salles). L'imbrication des phénomènes est bien au cœur des réflexions: quels liens existe-t-il entre la sortie au spectacle et la mode? Comment le spectacle nourrit-il les stratégies de distinction sociale? De quelle manière les découpages géographiques rejoignent-ils les découpages sociaux? À chaque fois, l'étude des comportements et des pensées des spectateurs, comme des groupes auxquels ils appartiennent, constitue une porte d'entrée pour comprendre les sociétés dans lesquelles ils sont immergés¹³. On se situe là au carrefour de plusieurs histoires renouvelées: celle des émotions collectives entendues non seulement comme démonstrations de psychologie collective mais aussi comme indices de structuration de groupes sociaux¹⁴; celle de la réception des objets médiatiques qui fait la part belle aux manifestations les plus concrètes des publics (faire la queue, faire s'échapper un bâillement, chahuter...)¹⁵; celle, plus largement, des pratiques sociales¹⁶. Cette histoire-là, nous l'appellerons bien volontiers: histoire des attentes, histoire des attentions. Et le théâtre, ce lieu somme toute assez commun, en constitue un observatoire privilégié. À Paris comme ailleurs, sur les scènes européennes et américaines.

De telles orientations supposent un autre choix: traiter du spectacle sur une vaste période contemporaine qui n'opposerait pas une « société du spectacle perdue¹⁷ », axée sur la « principale distraction collective du XIX^e siècle », à

12. Pour une analyse reposant sur ce type de problématiques mais appliquée au cinéma, voir Ian Christie (dir.), *Audiences: Defining and Researching Screen Entertainment Reception*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012.

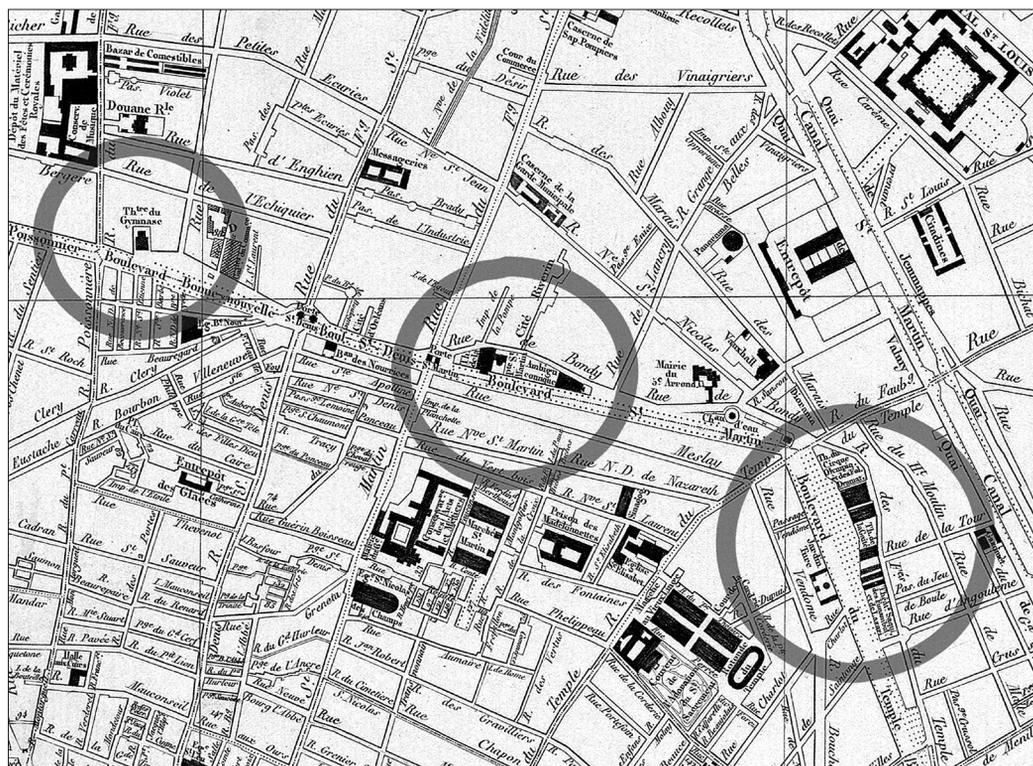
13. D'autres perspectives de recherches insistent davantage sur les effets sociaux de la représentation de spectacles, les raisons des succès et des échecs, les incertitudes des adhésions et des rejets. Voir Christophe Charle (dir.), « Sociétés du spectacle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 186-187, mars 2011, p. 4-11.

14. Jan Plamper, « L'histoire des émotions », dans Christophe Granger (dir.), *À quoi pensent les historiens? Faire de l'histoire au XXI^e siècle*, Paris, Autrement, 2013, p. 225-240.

15. Pascale Goetschel, François Jost et Myriam Tsikounas (dir.), *Lire, voir, entendre. La réception des objets médiatiques*, Paris, Publications de la Sorbonne (Histoire contemporaine, 1), 2011.

16. On repère une démarche identique dans les recherches en histoire du cinéma. « Deux ou trois choses que nous savons d'eux: publics de cinéma », *Conserveries mémorielles*, n° 12, dirigé par Myriam Juan et Christophe Trebuil, « Publics de cinéma: pour une histoire des pratiques sociales », 2012, mis en livre le 5 avril 2012 (<http://cm.revues.org/1262>).

17. Ainsi décrite par Christophe Charle: « Une société complète "de la cave au grenier", ou plutôt des dessous de la scène aux cintres, de la salle à la scène et aux coulisses, du plus infime ouvrier-machiniste ou figurant aux stars, têtes d'affiche et entrepreneurs millionnaires. Une société où sous-prolétaires et classes de loisir, sur la scène et dans la salle, cohabitent tant bien que mal. Une société temporaire et insaisissable, fondée sur l'empilement

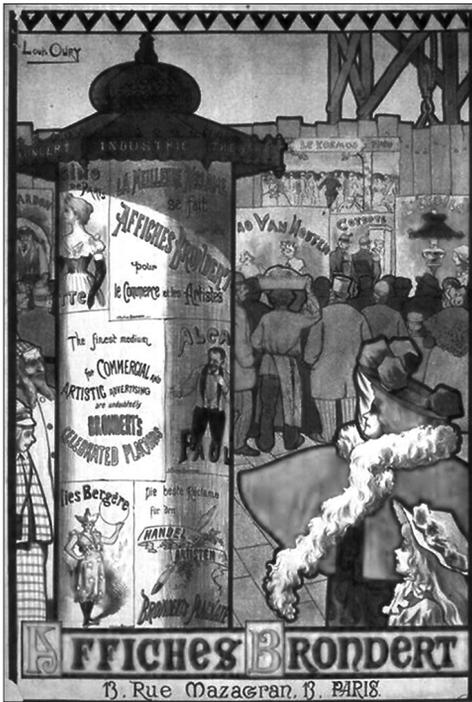


▲ Fig. 1 – Extrait du plan de Jacoubet. Paris en 1836. Les Théâtres du Gymnase, de la Porte-Saint-Martin, de l’Ambigu-Comique, du Cirque-Olympique, des Folies-Dramatiques, de la Gaîté, de Madame Saqui, des Funambules et du Petit-Lazari dans les cercles, d’ouest en est, sur les boulevards Bonne-Nouvelle, Saint-Martin et du Temple. © BHVP.

une « société du spectacle¹⁸ » aliénée par l’industrie culturelle omnipotente et omnivore des années 1960. Le pari consiste à penser la sortie au spectacle comme un phénomène singulier, toujours recommencé, mais dont à l’évidence le sens, l’importance et les formes se sont transformés. Pour le dire encore autrement, on s’ennuie parfois au théâtre dans les années 1850 comme on s’y ennue dans les années 2010, mais cette sensation particulière ne possède ni la même valeur, ni la même signification. Sans doute n’est-il plus bon, à l’orée du XXI^e siècle, de s’ennuyer au théâtre, et c’est la raison pour laquelle beaucoup ont renoncé à s’y rendre ou éprouvent, au contraire, un certain confort à dormir au théâtre. C’est que la place du théâtre, sa fonction, la manière dont il pèse sur

des groupes de spectateurs, de l’orchestre aux galeries, des loges au parterre, et interagissant avec la société imaginaire des pièces représentées », dans Christophe Charle, *Théâtres en capitales*, Paris, Albin Michel (Bibliothèque Histoire), 2008, p. 7-8.

18. Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Buset-Chastel, 1967.



▲ Fig. 2 – Affiche publicitaire signée Louis Oury pour promouvoir la colonne Morris réservée à l’affichage théâtral.

l’ensemble de la société ont profondément changé. Il n’impose plus aujourd’hui la norme. La sortie au spectacle constitue une forme de loisir, à l’instar de bien d’autres. Ni plus, ni moins.

Pour saisir au plus près l’expérience de la sortie au spectacle, il convient d’avoir en tête sa chronologie, laquelle s’organise en trois temps : avant, pendant et après le spectacle. On ne s’étonnera pas que ces temps soient inégalement représentés dans cet ouvrage dont l’ambition est de poser des premiers jalons. Entrons, pour ce préambule, par l’évocation de l’avant et du pendant, le dernier temps étant renvoyé à la fin de l’ouvrage en guise d’épilogue. On remarquera que le cheminement des spectateurs suivi ici concerne plusieurs pays. Non que la démarche soit spécialement comparatiste mais nous avons souhaité qu’elle offre des éclairages, des « cas par cas »

qui suggèrent des distinctions ou des rapprochements intéressants.

Avant : le désir de spectacle

Au contraire de la télévision ou d’internet, auquel l’accès est – du moins en théorie – facile et quasiment immédiat, le spectacle suppose chez ceux qui veulent y aller une certaine préparation. Même aux grandes heures du « boulevard du Crime », quand les salles étaient rassemblées sur un côté du boulevard du Temple à Paris, il avait d’abord fallu choisir de venir arpenter cette « promenade théâtrale » pour pouvoir profiter de tel ou tel spectacle. Aussi la question de la géographie des salles est-elle fondamentale pour étudier la sortie au spectacle¹⁹. De la localisation des édifices dépend en bonne part

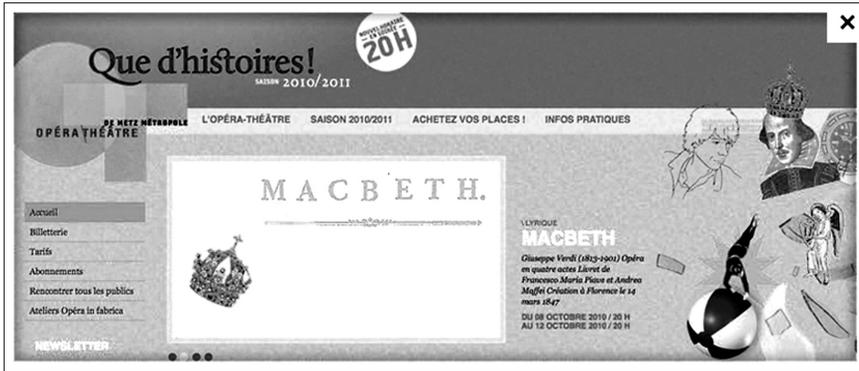
19. Voir le dossier intitulé « Aller au théâtre », paru dans le tome 38 (décembre 2013) de la revue *Histoire urbaine* et, en particulier, l’introduction de Mélanie Traversier et Christophe



◀ Fig. 3 – Lyon, 1836. Affiche du Grand-Théâtre annonçant l'opéra de Giacomo Meyerbeer.

leur fréquentation et, de ce fait, leur succès (fig. 1). Cette insertion des lieux de spectacle dans le tissu urbain est d'autant plus complexe à étudier que les villes, à l'époque contemporaine, sont en perpétuelle mutation. S'il en va autrement pour des formes telles que le cirque ou le café-concert, le théâtre demeure un édifice de prestige autour duquel un quartier peut s'articuler. Mais le choix d'un emplacement valorisant en centre-ville peut entrer en contradiction avec la nécessité d'assurer de bonnes conditions d'accès. D'un point de vue urbanistique, la gestion des flux de spectateurs avant et après le spectacle est le problème le plus compliqué à résoudre, et ce d'autant plus que la sortie au spectacle tire en partie son attrait de ces moments où l'on stationne aux abords des salles, par exemple pour discuter entre amis. Le temps dévolu à ces pratiques est étroitement lié à la question des transports, elle-même liée à celle des horaires. On peut en effet s'interroger sur la façon dont la sortie théâtrale s'insère dans l'emploi du temps de la journée. Si l'apparition des matinées autour de 1870 crée une nouvelle façon d'aller au théâtre, la sortie au spectacle est avant tout – comme l'indiquait la citation initiale de Zola – une activité de soirée qui impose un retour chez soi une fois la nuit tombée. Se pose ainsi la question du repas : faut-il manger avant ou après et, dans ce dernier cas, où ? Peut-on rentrer chez soi et changer de tenue avant la représentation ? Est-on

Loir, « Pour une perspective diachronique des enjeux urbanistiques et policiers de la circulation autour des théâtres (Antiquité, XVIII^e-XIX^e siècles) », p. 5-18.



▲ Fig. 4 – Projet du site <http://www.is-webdesign.com/site/reference-39/> pour la promotion de l'Opéra Théâtre de Metz Métropole, saison 2010-2011.

certain de disposer d'un moyen de transport si la représentation se termine tard? Voyagera-t-on en toute sécurité? Pour les pouvoirs publics, la sortie au spectacle exige des dispositifs policiers particuliers, tant pour la canalisation des voitures des spectateurs les plus riches autour des salles que pour s'assurer que la foule rassemblée sur un péristyle ne risque pas d'envahir la voie publique et d'y causer du désordre. Elle conduit à réfléchir à des dispositifs urbains spécifiques: ainsi, on tenta à Paris, en 1921, de mettre en place un service de bus de théâtres: huit lignes, notamment, devaient partir à minuit de la place de l'Opéra. La presse propose des cartes de leurs parcours, avant de constater dès la fin de l'année la faible réussite d'un dispositif qui « coûte trois fois plus cher que le métro ou les autobus normaux dont plusieurs lignes fonctionnent encore à la sortie des spectacles », articulé autour de salles d'attente petites et malcommodes avec des voitures qui « n'offrent pas la tiédeur du métro²⁰ ».

Avant même de se diriger vers les lieux de spectacle, le spectateur a d'abord dû décider de s'y rendre, dirait M. de La Palisse. Quels sont les modes de décision d'une sortie au spectacle? Comment passe-t-on du désir à l'acte? À qui fait-on confiance pour choisir tel ou tel lieu? Tous les systèmes de médiation mis en place par le monde du spectacle participent à ce passage à l'acte – du plus ancien et du plus fruste, l'affiche typographique ou illustrée (fig. 2 et 3), jusqu'aux plus modernes, telle la publicité sur Internet (fig. 4). La capacité « prescriptive » de la critique dramatique et lyrique fait débat depuis son apparition et l'on peut se demander si le critique est, ou a été, un personnage-clé de la sortie au spectacle. Il n'empêche que les théâtres accordent une grande importance à ce que leur programmation ait le meilleur accueil critique possible et, plus généralement, à ce que leur activité soit relayée de façon

20. *Paris Midi*, n° du 11 décembre 1921. Des essais du même type avaient déjà eu lieu, par exemple en octobre 1899, avec des résultats décevants.

plus ou moins continue par les médias²¹, comme en témoigne au XIX^e siècle l'apparition des échetiers et des soiristes²². Ces dernières années, Internet a profondément modifié la situation. Chaque spectateur peut s'improviser critique et, par là même, médiateur. Les communautés qui se créent sur la toile et sur les réseaux sociaux constituent autant de groupes de spectateurs potentiels. Internet joue également un rôle de plus en plus grand autour de ce moment-clé de la sortie : l'achat des places. Les modalités de cet achat et son coût plus ou moins élevé sont des facteurs déterminants, comme le dirait, là encore, M. de La Palisse. Depuis le trafic des contremarques sur la voie publique jusqu'au rôle des agences ou des services sociaux des mairies parisiennes en passant par les comités d'entreprise, il y a quantité de moyens, légaux ou non, pour acquérir un billet. L'achat à la caisse du théâtre (« au bureau » disait-on au XIX^e siècle) s'accompagne quant à lui, le plus souvent, de la formation d'une queue, moment de sociabilité intense... et d'inquiétude non moins vive pour les pouvoirs publics (sous le Second Empire, à Paris, on s'interroge gravement pour savoir s'il faut installer des marquises pour protéger les spectateurs des intempéries ou si celles-ci ne sont pas, au contraire, le garant de leur tranquillité...). La queue renvoie à la question plus générale de l'attente, si associée à la sortie au spectacle. Attendre pour avoir un moyen de transport, pour acheter sa place, avant le début de la représentation, pendant l'entracte, à l'entrée des artistes pour apercevoir la vedette que l'on admire : la soirée est scandée par ces temps morts qui rendent le moment de la représentation encore plus exaltant, comme un jeu d'ombre et de lumière.

Pendant : l'expérience du spectacle

Enfin, voilà : la sortie a commencé et les spectateurs sont rassemblés. Le lieu dans lequel se déroule la représentation joue un rôle essentiel, qu'il s'agisse de l'architecture du bâtiment ou de la recherche d'espaces « hors les murs²³ ». On ne va pas au théâtre de la même façon dans une salle dite « à l'italienne²⁴ » que dans une salle construite dans les années 1960, la première affichant avec ostentation les découpages sociaux tandis que la seconde cherche à les masquer. La salle, d'ailleurs n'est qu'un élément du bâtiment. Les halls, les vestibules, les couloirs, les escaliers, les foyers, les bars, les toilettes : tous ces espaces,

21. Voir les actes du colloque *Presse et scène du XIX^e siècle* organisé en 2011 par Olivier Bara et Marie-Ève Thérénty, disponibles en ligne sur le site Médias19 (www.medias19.org).

22. Mariane Bury et Hélène Laplace-Claverie (dir.), *Le Miel et le Fiel : la critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2008.

23. Philippe Madral, *Le Théâtre hors les murs*, Paris, Seuil, 1969.

24. Pour Paris, certaines de ces salles sont présentées dans Jean-Claude Yon, photographies de Sabine Hartl et Daniel-Olaf Meyer, *Théâtres parisiens : un patrimoine du XIX^e siècle*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2013.

de circulation ou de stationnement provisoire, sont d'autres scènes où les spectateurs jouent, plus ou moins consciemment, la « comédie de la sortie au spectacle ». Dans la salle même, la scène ne capte pas forcément tous les regards et le narrateur d'*À la recherche du temps perdu* est surtout ému d'avoir été repéré par la duchesse de Guermantes :

La duchesse, de déesse devenue femme et me semblant tout d'un coup mille fois plus belle, leva vers moi la main gantée de blanc qu'elle tenait appuyée sur le rebord de la loge, l'agita en signe d'amitié, mes regards se sentirent croisés par l'incandescence involontaire et les feux des yeux de la princesse, laquelle les avait fait entrer à son insu en conflagration rien qu'en les bougeant pour chercher à voir à qui sa cousine venait de dire bonjour, et celle-ci, qui m'avait reconnu, fit pleuvoir sur moi l'averse étincelante et céleste de son sourire²⁵.

Totalement assumés au XIX^e siècle, ces rituels n'ont disparu depuis qu'en apparence. Aller au spectacle ne peut en effet se résumer à la simple consommation d'une œuvre scénique, même si cette motivation est devenue au fil du temps la plus importante. C'est aussi participer à une expérience collective et accepter de constituer avec d'autres un public pour assister à une performance d'artistes. Un journaliste, en 1910, détaille les motivations des spectateurs :

C'est pour se distraire et remplir agréablement leurs soirées que nos contemporains vont au théâtre. On s'y rencontre comme dans un salon. Comme dans un salon, les femmes y exhibent leurs toilettes, leurs bijoux. De loge en loge on se rend visite, on se raconte les potins du jour. On arrive au milieu du premier acte. On cause pendant que les acteurs jouent. D'autres s'affalent dans les fauteuils par désœuvrement, ou y attendent avec impatience l'ouverture des cafés de nuit. [...]

Au-dessous de ce public, un public bourgeois considère la sortie au théâtre comme un *extra* de sa vie laborieuse, une fête qu'il se donne de temps en temps. Lui aussi veut s'amuser, oublier les soucis des affaires et de la vie.

Quant aux spectateurs des hautes galeries, c'est par hasard qu'ils prélèvent la dépense de la famille sur leur maigre budget, et ils ne le font pas, eux non plus, pour autre chose que rire, s'enivrer un moment d'irréalité préférable à leur humble condition journalière²⁶.

De ces trois raisons d'aller au théâtre, la première est appelée à décliner au cours du XIX^e siècle (fig. 5 et 6). On remarque en outre – du moins si on

25. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome III, *Le Côté de Guermantes*, Paris, Éditions de la NRF, 1920, p. 52.

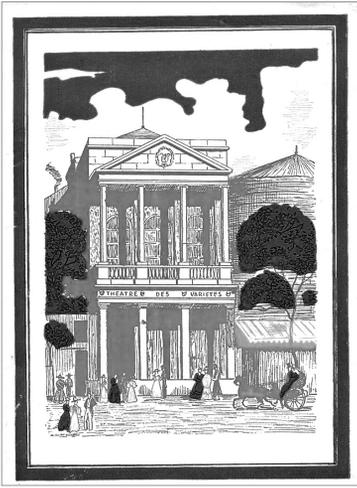
26. *La Critique indépendante, revue musicale et dramatique*, n° du 1^{er} avril 1910, « Le théâtre et les mœurs » par Gaston Sauvebois, p. 15.



▲ Fig. 5 – Exemples de toilettes portées au théâtre publiés par *Comœdia illustré* entre décembre 1908 (n° 1) et août 1914 (n° 135).



▲ Fig. 6 – À gauche, premier numéro de la revue *Comœdia* (15 décembre 1908); à droite, numéro daté du 1^{er} mai 1922 de la revue *Femina*.



▲ Fig. 7 – Livret-programme du Théâtre des Variétés avec à l'affiche *Les héritiers Bouchard*, 1^{er} janvier 1950.

suit le point de vue du journaliste – qu'en cette veille de Première Guerre mondiale, le théâtre est déjà devenu un loisir coûteux pour la petite bourgeoisie et pour le peuple.

Qu'il soit venu pour rencontrer des gens « de son monde » ou pour s'amuser, qu'il ne soit là que de passage ou qu'il reste toute la soirée, l'individu devenu spectateur vit dans la salle une expérience qui ne ressemble à aucune autre. Bien souvent, il s'est habillé pour l'occasion, en particulier les femmes (une revue féminine de 1937 vante une robe qui rend « de grands services au moment d'un dîner, d'une cérémonie, ou simplement d'une sortie au spectacle²⁷ »). Certaines représentations exceptionnelles (les premières, les bénéfiques et les « gratuits » notamment²⁸) obéissent à des codes particuliers mais toute représentation comprend

certains rites immuables. Il faut d'abord accéder à sa place, après être passé par le vestiaire et avoir eu affaire aux vendeurs de programmes et aux ouvreuses. Ensuite, chacun est plus ou moins bien assis (le public debout a disparu à Paris à la fin du XVIII^e siècle) et plus ou moins gêné par ses voisins dont la promiscuité est parfois pénible (les chapeaux des femmes, surtout quand ils sont hauts, font polémique, et de véritables campagnes de presse se déroulent pour les interdire²⁹), parfois agréable (une baignoire est un lieu de rendez-vous amoureux discret et pratique). Les entractes suscitent une inévitable question. Se lever ou pas? Aller boire et manger au bar, flâner au foyer, fumer à l'extérieur ou bien rester à sa place à regarder les autres se déplacer? Le temps de la représentation est particulier car, à tout moment, le public peut réagir par des applaudissements, des sifflets ou des huées. Si son jugement est influencé au XIX^e siècle par la claque, chaque spectateur a conscience d'être dépositaire d'une fraction de l'opinion et il sait qu'il devra prendre parti, au moins à la fin de la représentation au moment du salut des artistes. L'expérience de la sortie au spectacle, en outre, est fortement conditionnée par une multitude de facteurs. Celle de la spectatrice n'est pas celle du spectateur. L'abonné, quant à lui, vient au théâtre

27. *Dimanches de la femme, mode, beauté*, n° du 14 novembre 1937, « Une robe transformable », p. 28.

28. Ces représentations exceptionnelles, ainsi que beaucoup d'autres aspects de la sortie au théâtre au XIX^e siècle, sont présentées dans le livre de Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012.

29. Gaston Jollivet, « Les chapeaux de femmes au théâtre », *Comœdia*, n° 1, janvier 1898.

bravo Cadoricin!



Mêlant les difficultés actuelles, les produits CADORICIN sont encore les dignes successeurs des célèbres Shampoings-Traitements, et la marque CADORICIN est toujours, pour vous, Madame, une garantie d'éclat et de beauté de la chevelure.

CADORICIN
18, RUE DE LA PAIX · PARIS

THÉÂTRE-HÉBERTOT

JACQUES HÉBERTOT présente -

CALIGULA
Pièce en quatre actes d'Albert CAMUS
Mise en scène de Paul OETTLY — Décor de Louis MIQUEL — Costumes de Marie VITON

DISTRIBUTION :

 Studio Harcourt Gérard PHILIPPE	Caligula Gérard PHILIPPE Caesonia Margo LION Helicon Georges VITALY Scipion Georges CARMIER Cherea Jean BARRÈRE Sénecus Georges SAILLARD <i>le vieux Patricien</i> Metellus René DESORMES <i>Patriciens</i> Lepidus Henry DUVAL Octavius Norbert PIERLOT <i>Patricien, l'Intendant</i> Mereia Guy FAVIERES Mucius Jacques LEDUC	Premier Garde .. Jean OETTLY Deuxième Garde Jean FONTENEAU Premier Serviteur Daniel CROUET Deuxième Serviteur Jean-Claude ORLAY Troisième Serviteur Roger SALTEL Femme de Mucius Jacqueline HÉBEL Premier Poète .. Daniel CROUET Deuxième Poète .. Jean-Claude ORLAY Troisième Poète .. Jacques LEDUC Quatrième Poète René DESORMES Cinquième Poète .. Fernand LIESSE Sixième Poète .. Roger SALTEL	 Studio Harcourt Margo LION
---	---	--	---

Il y a un intervalle de trois années entre le 1^{er} acte et les actes suivants.

Administrateur Général... François DAVIEL
Régisseur Général... André DANTY
Régisseur Adjoint... René PARIS

Chef-Machiniste... Charles FLOMBIN
Chef-Électricien... Gaston RAZILLARD
Service Électrique... FALCONET et Cie
Phot. HACHOURET
Chapeaux de GALVINS

Les costumes dessinés par Marie VITON ont été exécutés par Alyette SAMAZEUILH.
Perruques de BERTRAND — Chapeaux de GALVINS.

Les décors ont été construits dans les Ateliers du THÉÂTRE-HÉBERTOT sous la direction de Charles FLOMBIN, et peints par LAVERDET et STREIFF.


Studio Harcourt
Georges CARMIER


Studio Harcourt
Georges SAILLARD

L'Auteur vous parle...



Albert CAMUS
dessin de Marie Viton

Caligula, prince relativement aimable jusque-là, s'aperçoit à la mort de Drusilla, sa sœur et sa maîtresse, que le monde tel qu'il va n'est pas satisfaisant. Dès lors, obsédé d'impossible, empoisonné de mépris et d'horreur, il tente d'exercer, par le meurtre et la perversion systématique de toutes les valeurs, une liberté dont il dénouerait pour finir qu'elle n'est pas la bonne. Il récusé l'amitié et l'amour, le simple solidarité humaine, le bien et le mal. Il prend au mot ceux qui l'entourent, il les force à la logique, il nivelle tout autour de lui par la force de son refus et par la rage de destruction ou l'entraîne sa passion de vivre.

Mais si sa vérité est de nier les dieux, son erreur est de nier les hommes. On ne peut tout détruire sans se détruire soi-même. C'est pourquoi Caligula dépeuple le monde autour de lui et, bête à sa logique, fait ce qu'il faut pour arriver contre lui ceux qui finissent par le tuer. Caligula est l'histoire d'un suicide supérieur. C'est l'histoire de la plus humaine et de la plus tragique des erreurs. Inédite à l'homme, par fidélité à lui-même, Caligula consent à mourir pour avoir compris qu'aucun être ne peut se sauver tout seul et qu'on ne peut être libre contre les autres hommes. Mais il aura du moins tiré quelques âmes, dont celle de son ami Scipion et la sienne, du sommeil sans rêves de la médiocrité.


LEROY & FILS
35 AVENUE DE L'OPÉRA
MONTRES ET BIJOUX MODERNES

▲ Fig. 8 – Exemple de livret-programme.

Théâtre Hébertot pour la pièce *Caligula* d'Albert Camus, mise en scène par Paul Oettly. Avec Gérard Philippe, Margo Lion, Georges Cramier. Livret de douze pages, format 9 cm x 10 cm, avec de nombreuses photos, texte, illustrations et publicité en noir et blanc. Année: 1945.

avec le sentiment d'appartenir à une catégorie privilégiée. Le spectateur qui sort en groupe (amis, membres d'un syndicat ou d'une association, élèves) ne se comporte pas de la même manière que s'il était venu seul ou dans un cadre strictement privé. Tous ces facteurs modifient la perception par chacun de la soirée théâtrale qui est, par définition, une expérience unique et intime.

Dans la salle, tout est aussi affaire de perception et, à ce jeu, les modifications techniques laissent perplexes plusieurs observateurs, tel Paul Ginisty en 1921 :

La lumière doit, évidemment, pendant le jeu être concentrée sur la scène. On abuse, néanmoins, de l'application de ce principe pour faire dans la salle une trop complète obscurité, et on en arrive à confondre le théâtre avec le cinéma. Cette quasi-obscurité a une action morale, ou, plutôt, elle supprime une action morale. Il ne s'établit plus de lien entre les spectateurs, et la froideur actuelle du public, sa réserve à exprimer ses impressions et, en nombre de cas, son indifférence, sont dues, pour une part, à cette ombre dans laquelle il est tenu. Elle pèse sur lui³⁰.

Ainsi, le public serait devenu froid au début des années 1920, et cette évolution aurait contribué au déclin de l'attrait pour le théâtre. Autour de cette même perspective sont parfois montrés du doigt celles et ceux qui accompagnent les spectateurs dans leur soirée, et en particulier les ouvreuses. La dénonciation de leur présence et de leurs agissements, encore accrue après la Première Guerre mondiale, nourrit cette même vision décliniste. Soumise à divers maux, la soirée théâtrale peut ainsi, aux yeux de ceux qui la voient perdre de son attrait, se transformer en véritable épreuve pour le public :

Ils [les directeurs] lui présentent des nouilles sous prétexte qu'il ne digérerait pas une nourriture plus substantielle. Les spectateurs sont obligés d'accepter ce menu parce que, malgré tout, ils ont faim de théâtre. Il est admirable qu'ils consentent à payer très cher, à subir les tracasseries de l'Assistance publique, les réclamations des ouvreuses, les lenteurs du vestiaire, l'atmosphère des salles de spectacle, le prix des programmes, les mauvais sièges, l'étroitesse des rangées de fauteuils, les difficultés de la sortie, pour entendre de si pauvres pièces, deux heures de texte et une heure d'entr'actes! Et on adresse encore des reproches à ces pauvres gens. On leur dit : – Si le théâtre s'avilit, c'est votre faute³¹.

Au vrai, le présent ouvrage traite plutôt de périodes où les gens paraissent s'accommoder de ces conditions difficiles. Effets de source ou réelles

30. Paul Ginisty, « Plus de lumière », *Comœdia*, n° du 18 août 1921. Une chronologie fine du passage au noir dans la salle pendant le spectacle reste à établir. À l'Opéra, c'est dans les années 1890 que l'on diminue l'éclairage du grand lustre quand le rideau est levé, sans l'éteindre pour autant.

31. Fernand Nozière, « La valeur et le succès », *L'Avenir*, n° du 22 octobre 1923.

évolutions? Il conviendrait ici d'affiner l'analyse en faisant le constat d'une réelle permanence des phénomènes mais en y adjoignant, en fonction de ce qui vient d'être observé pour les années 1920, d'autres réflexions, et précisément l'idée d'accommodements différentiels aux contraintes de la soirée, en fonction du sexe, de l'âge, des conditions de la sortie, etc.

Les textes rassemblés dans ce livre³² rythmé en cinq actes – l'avant-spectacle; publics, goûts et stratégies sociales; de quelques catégories de publics; spectateurs particuliers; dans la salle – ne sauraient épuiser l'analyse de cette expérience singulière que constitue la sortie au spectacle. À travers des études de cas volontairement variées, dans le temps et dans l'espace, ils permettent cependant de prendre la mesure des questions posées à une époque contemporaine fortement marquée par ces loisirs collectifs. Sur chacun des aspects évoqués (architecture et localisation des salles, déroulement de la soirée, comportement du public, médiatisation des représentations, etc.), des travaux plus ciblés ont déjà été menés ou sont en cours d'élaboration. Une synthèse sur les modalités de la sortie au spectacle reste encore à écrire, bien sûr de façon collective et en croisant les approches disciplinaires. L'ambition de cet ouvrage est de jeter les bases d'une telle entreprise tout en proposant de premiers résultats combinant l'attention aux situations locales et l'internationalisation du champ d'investigation.

32. Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon tiennent à remercier vivement Sylvie Le Dantec qui a rendu possible la publication de ce livre auquel elle a beaucoup apporté.