



la Garance
SCÈNE NATIONALE
DE CAVAILLON



**SERVICE
ÉDUCATIF**

Accompagner une classe au théâtre

Contact **Audrey GILLES-CHIKHAOUI**
enseignante chargée du service éducatif
service-educatif@lagarance.com

Sommaire

« La meilleure façon de préparer les enfants au spectacle, ce n'est pas leur lire des extraits de la pièce, de parler des sujets qu'elle évoque, de la forme qui sera employée, c'est de les préparer à aller au théâtre tout court. Le théâtre est la seule forme d'art où tout se passe dans l'instant où il se fait, pendant cette heure où les spectateurs assis regardent les acteurs sur la scène. C'est une réunion unique, qui ne pourra jamais plus exister. C'est à cela qu'il faut préparer les enfants. Le théâtre ne peut fonctionner que sur le souvenir de cette heure passée dans la salle noire en compagnie des acteurs. C'est ce qui doit rendre cet instant précieux. »

_ Philippe Dorin

ÊTRE SPECTATEUR, QUELLE ÉTRANGE EXPÉRIENCE P.3

**AVANT
ARRIVÉE AU THÉÂTRE ET INSTALLATION DANS LA SALLE P.4**

PENDANT QUE FAIRE DE SON CORPS ? P.6

PENDANT ÊTRE PRIS PAR LE SPECTACLE... P.8

APRES LA FIN DU SPECTACLE ET LA SORTIE P.10

LA CHARTE DU SPECTATEUR P.11

**ANNEXE - PETITE ANTHOLOGIE DE TEXTES
AUTOUR DE LA REPRÉSENTATION THÉÂTRALE P.12**

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE P.16



**SERVICE
ÉDUCATIF**

Être spectateur, quelle étrange expérience

Pour un élève qui n'est jamais allé au théâtre, la découverte du lieu comme des spectacles proposés peut apparaître comme une expérience bien étrange : lieu dont il ne pourrait jamais avoir à pousser la porte alors qu'il fait pourtant partie de la ville, de ses bâtiments, de ses activités, le théâtre peut rebuter, intriguer, exciter.

Peut-être garde-t-il de son aura originelle, lorsqu'il était empreint de sacralité, et qu'y entrer s'apparente encore, dans l'imaginaire, même inconscient, des élèves et, au-delà, de bien des gens, à une action réservée à des initiés. Ce qu'on y trouve peut également sembler étrange puisque le spectacle proposé y est vivant, composé de voix, de corps, de lumières, de sons, de couleurs, d'odeurs parfois, de tous ces sens qui font de lui le spectacle total qu'avait pu réclamer Antonin Artaud ou que revendique encore Joël Pommerat (cf. annexe). Quel est donc cet univers clos où s'agitent sur la scène des hommes, des femmes dont les gestes, les mots, les attitudes racontent une histoire, créent d'autres mondes tout en parlant du nôtre, concrétisent le vertige entre l'illusion et le réel ?

Plus pragmatiquement, quel est ce monde où l'on ne peut utiliser son téléphone portable, où l'on reste assis, où l'on ne comprend pas tout, où l'interaction n'est que rarement possible, où l'on est plongé dans le noir et où, contrairement au cinéma, tout se déroule en direct ?

Et comment, en tant qu'enseignants, de la maternelle au lycée, accompagner les élèves dans cette expérience dont ils « peuvent avoir envie de rire et se sentir exclus » ^[1] et dont ils n'ont pas forcément les codes ? Et de quels codes parle-t-on, de quelles « anciennes règles apparemment connues de tous » ^[1] ?

C'est ce que nous nous proposons d'explorer dans ce dossier dont l'objectif ne sera pas d'accompagner la compréhension et la découverte d'un spectacle, mais de proposer des pistes pour réfléchir à la sortie théâtrale dans sa matérialité comme expérience socialisante et culturelle. Les codes qui y seront envisagés répondent aux pratiques conventionnelles de la plupart des théâtres d'aujourd'hui. Il ne s'agira pas toutefois d'en faire des règles dogmatiques mais de parvenir à les comprendre, à en montrer la complexité historique, l'intérêt culturel pour qu'ils soient ensuite mieux compris, acceptés et intégrés par les élèves.

« *Il se joue des choses sur scène et au théâtre, sans qu'un enfant en maîtrise les codes. Le rapport à la fiction, la distance avec la scène et les comédiens, le cadre nouveau pour lui de la salle de spectacles créent immédiatement une étrangeté. Pour autant, il ne demeurera pas longtemps désemparé* ^[2] »

(Cyrille Planson, *Accompagner l'enfant dans sa découverte du spectacle*, p. 34).

¹ Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre...*, p. 21)

² Cyrille Planson, *Accompagner l'enfant dans sa découverte du spectacle*, p. 34

Arrivée au théâtre et installation en salle

Entrer au théâtre : accueil et placement

Hier : quel public au théâtre ?

Si, dans l'histoire du théâtre occidental comme lieu de représentation, on retrouve souvent une diversité du public provenant de toutes les classes sociales (dans la Grèce antique, les spectateurs les plus pauvres assistaient gratuitement aux représentations voire étaient dédommagés financièrement de la perte de leur journée de travail car le théâtre était perçu à la fois comme une activité civique et religieuse), la répartition des spectateurs obéit à une hiérarchie qui repose la plupart du temps sur la classe sociale. Les meilleures places sont ainsi réservées aux personnes d'un rang élevé (les prêtres et les juges dans la Grèce antique, les Lords dans leurs loges près des musiciens et les plus riches assis et abrités, un peu en hauteur, dans le théâtre élisabéthain, la Cour puis les nobles près de la scène au XVII^e siècle, les plus riches à l'orchestre ou en corbeille dans les théâtres à l'italienne, etc.). Les spectateurs les moins argentés occupent donc des places plus inconfortables (au parterre, sans places assises en France aux XVII^e et XVIII^e siècles, voire non couvert et donc exposé aux intempéries dans le théâtre élisabéthain, au paradis dans le théâtre à l'italienne du XIX^e siècle). La catégorie sociale n'est cependant pas le seul critère discriminant la répartition du public : la distinction entre hommes et femmes en est un autre que l'on retrouve à certaines époques et/ou dans certains pays. Ainsi, dans la Grèce antique, les femmes, qui n'ont pas le même statut civique que les hommes, occupent les places les plus élevées dans les gradins ; en Espagne, pendant le Siècle d'or, les femmes devaient s'asseoir dans la cazuela, loge au-dessus de la buvette à laquelle elles accédaient par une entrée séparée ; en France, au XVIII^e siècle, les parterres étaient interdits aux femmes, plus par tradition que par la loi, en raison d'une « sociabilité masculine écrasante » (1), mais certaines s'y introduisaient déguisées en hommes... (2)

1 Jeffrey S. Ravel, *Le théâtre et ses publics*, p. 102

2 Ravel, *ibid.*, p.103



Une loge, un jour de spectacle gratuit
par Louis-Léopold Boilly, 1830

Aujourd'hui : dans les théâtres en général, à La Garance en particulier

De nos jours, de nombreuses salles de spectacle ont gardé une répartition du public en fonction des catégories de places, celles-ci étant déterminées par la visibilité des sièges : plus le spectateur est placé de façon à bien voir le spectacle, plus la place est chère. Bien qu'il n'y ait pas de contraintes légales ou morales visant à une répartition du public en fonction de son appartenance sociale, ce type de répartition influence toutefois les placements puisqu'il faut avoir les moyens financiers pour pouvoir acheter une bonne place. Dans le cadre de représentations en soirée accueillant des scolaires, deux types de politique peuvent être appliqués : soit on fait le choix de regrouper les classes au même endroit, dans des places peu attractives afin de ne pas déranger les spectateurs qui ont payé leur place au prix fort, soit, et c'est de plus en plus le cas, les élèves sont mêlés à toutes les catégories, ce qui ne va pas sans susciter parfois des réactions méfiantes et des a priori de la part des spectateurs qui s'étonnent de partager leur espace avec des jeunes parfois peu habitués au théâtre... La Garance fait partie des salles qui ont fait un autre choix. En effet, il n'y a aucune catégorie et un tarif unique est donc proposé. Cela est rendu possible notamment par la disposition de la salle qui n'est pas celle, très hiérarchisée, des théâtres à l'italienne, mais qui est simplement constituée d'un gradin frontal. Plus encore, les places ne sont pas numérotées et le placement, pour le public individuel comme scolaire, est donc libre et se fait en fonction de l'arrivée dans la salle.

Matérialité et début de spectacle : obscurité, rideau, silence

Nos habitudes contemporaines au théâtre nous font oublier que les salles n'ont pas toujours été plongées dans l'obscurité et silencieuses, bien au contraire ! Jusqu'au XIXe siècle, le spectacle est autant sur la scène que dans la salle. On y vient parfois plus pour se montrer et observer les autres que pour découvrir le plaisir d'une représentation et d'une pièce. C'est une des raisons avancées pour expliquer l'obscurité dans laquelle le public est plongé à partir de Wagner : plonger les spectateurs dans l'invisibilité, c'est recentrer la sortie au théâtre sur ce qui se déroule sur scène.

« Faire l'obscurité, c'est peut-être concentrer l'attention sur la scène, mais c'est aussi ne pas montrer les spectateurs ou faire qu'ils ne soient plus aussi facilement observables. Pourquoi la lumière du lustre qu'il faut imaginer discrète, sauf pour les galeries supérieures, a-t-elle soudainement menacé le spectacle alors qu'avant elle ne gênait personne ? Parce que la salle était peu à peu devenue une concurrente de la scène et si elle l'était devenue, c'était que les émotions individuelles s'étaient faites perturbatrices. » (1)

Le rôle du professeur accompagnateur :

- rassembler le groupe dans le hall
- entrer ensemble dans la salle
- éviter que les élèves aillent au fond de la salle
- répartir les adultes au sein du groupe

1 (Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre...*, p. 53)



L'entrée du théâtre à l'Ambigu-Comique à une représentation gratuite
Louis-Léopold Boilly, 1819

Pendant - que faire de son corps

Parler / se taire

Le silence, règle implicite de la représentation théâtrale (et explicite quand retentissent les annonces demandant d'éteindre les téléphones portables !) s'est peu à peu imposé, alors qu'aux XVII^e siècle, XVIII^e et même encore XIX^e siècle, le public était un lieu de tumulte et d'agitation comme en témoigne Denis Diderot (cf. annexe), où les spectateurs n'hésitaient pas à invectiver les comédiens, à prendre parti, à intervenir et à échanger entre eux bruyamment. Pour des élèves, notamment les plus jeunes, qui ne seraient pas (encore) habitués aux conventions de la représentation théâtrale, faire silence peut s'avérer problématique, comme le rappelle Cyrille Planson ⁽¹⁾:

« Aussi, les réactions des enfants devant le spectacle sont souvent libres et spontanées. L'impact de la télévision est ici aussi très fort. Devant leur écran de télévision, les enfants sont habitués à réagir, interagir entre eux, s'interpeller, commenter ce qu'ils voient. Dans une certaine mesure, ce comportement doit être prévenu avant l'entrée dans la salle de spectacles. »

Il s'agit toutefois de trouver une juste mesure dans les réactions, car elles sont aussi ce qui peut participer de la bonne réception d'une pièce et contribuer à l'énergie de la salle se communiquant ensuite au plateau. Être spectateur est donc une expérience personnelle autant que collective : le spectacle nous touche en tant qu'individu, mais nos émotions, notre corps prend place dans un espace collectif. Savoir mesurer ses réactions, ce n'est donc pas tant se contraindre que respecter l'attention et le plaisir pris par les autres spectateurs ainsi que le travail des comédiens qui, sur scène, entendent ce qui se passe dans la salle et pourraient en être gênés dans leur jeu. Au XVIII^e ou XIX^e siècles (pensons, par exemple à la fameuse première représentation d'*Hernani* de Victor Hugo à laquelle assistèrent ses amis venus l'encourager et s'opposer aux tenants d'un théâtre classique), il n'était pas rare que les pièces soient interrompues en raison d'une trop grande agitation du public. De nos jours, en fonction des spectacles et des artistes, de la latitude d'improvisation et de l'à-propos du spectacle, il n'est pas impossible de voir un comédien réagir explicitement à certaines réactions, de les prendre en compte.

Le silence ne concerne cependant pas uniquement les élèves qui, soit par ennui, soit par curiosité, soit par incompréhension, seraient tentés de réagir ou de se dissiper. Dans le cadre d'un accompagnement scolaire, l'une des difficultés rencontrées par les enseignants est en effet la mesure qu'ils doivent également avoir. Si eux possèdent les codes de la représentation, à trop vouloir les faire respecter ou à vouloir accompagner la compréhension du spectacle, notamment auprès des plus jeunes, ils risquent de se retrouver dans la posture qu'ils souhaitent éviter à leurs élèves. Les nuisances possibles peuvent également être anticipées au moment du placement en évitant que tels ou tels élèves pouvant poser problème se retrouvent ensemble, en s'assurant de la bonne répartition des accompagnateurs parmi les élèves ou encore, en cas de représentations en séance scolaire et si la jauge le permet, en s'assurant qu'il sera possible de déplacer un élève sans gêner les autres spectateurs.

« Attention à ne pas transformer le temps de la représentation en une vaine lutte pour obtenir le silence. Souvent, une intervention musclée d'un accompagnateur gêné et zélé cause plus de nuisance qu'une parole d'enfant. Cela est particulièrement vrai lors des séances scolaires où les enseignants se montrent parfois très interventionnistes. L'enfant s'exprime sans contrainte, ce qui est normal. Il conviendra donc d'adapter la réponse et surtout de bien prévenir tout dérapage avant le spectacle en demandant le silence à l'enfant et en expliquant le pourquoi de cette démarche. » ⁽¹⁾

¹ *Accompagner...*, p. 99-100

Bouger / rester immobile

Alors que le spectacle vivant repose précisément sur le rapport au corps et au mouvement, cela ne vaut pas pour le spectateur dont le comportement est dans la plupart des cas passif : « être atrophié, paralysé, handicapé. Ou comme un prisonnier. Ou comme un gros enfant, totalement dépendant » [1], « homme assis », « homme au repos » selon Jean Vilar, le spectateur n'est bien souvent pas autorisé à réagir physiquement, à bouger librement. Certains choix de mise en scène, plus participatifs, permettent une présence différente mais la contrainte de la salle de spectacle, de sa configuration ne s'y prête que rarement.

Tout comme la difficulté de garder le silence peut venir d'habitudes de divertissement permettant les échanges, comme la télévision, la nécessité de garder sa place est également une spécificité du spectacle vivant, contrairement, par exemple, au cinéma, où la sortie de salle est plus commune. Là encore, l'histoire du théâtre présente des exemples qui vont à l'encontre de nos pratiques contemporaines : le parterre était souvent le lieu où l'on jouait aux cartes, où l'on mangeait et buvait, voire où l'on urinait ! Des contraventions étaient régulièrement établies pour les spectateurs sans-gêne au XVIII^e siècle et c'est Napoléon par une ordonnance en 1802 qui réglementera l'organisation de la représentation publique. Manger, boire, sortir pour aller aux toilettes, parce que ces comportements, comme la parole, peuvent gêner comédiens comme spectateurs. De même, consulter son téléphone portable : même si le geste peut paraître rapide et discret, il ne faut pas sous-estimer la gêne qu'occasionne la luminosité de l'écran et qui se voit plusieurs sièges plus haut !

Le rôle du professeur accompagnateur :

- avant l'entrée en salle, rappeler que l'usage des téléphones n'est interdit : on coupe la sonnerie, bien sûr, mais on ne le consulte pas non plus, même si on s'ennuie (l'écran lumineux est visible pour les autres spectateurs et peut les déranger), et on ne fait ni photographie ni film du spectacle.
- rappels à l'ordre discrets si nécessaire
- déplacer certains élèves trop bavards ou agités si nécessaire et toujours avec discrétion



La première d'Hernani. Avant la bataille, par Albert Besnard.

[1] Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre...*, p. 58

Pendant - être pris par le spectacle

Le quatrième mur

La notion de « quatrième mur » est définie au XVIII^e siècle, d'abord par Diderot dans *De la poésie dramatique* en 1758 avant d'être reprise et développée au XIX^e siècle. La scène est conçue comme un espace fermé par quatre murs, dans lequel le quatrième est celui, imaginaire, qui sépare l'espace du jeu, où se trouvent les comédiens, de l'espace des spectateurs. Il s'agit pour les acteurs de ne pas jouer pour les spectateurs, de ne pas rechercher l'effet, mais de se concentrer sur la vérité du jeu :

« Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas. »
(Diderot)

Dès lors, aucun contact, aucun échange n'est possible entre la scène et le public puisque ce mur est infranchissable : pour Diderot, les interpellations du public, les adresses ralentissent l'action (cf. annexe). L'apparition du rideau dans les théâtres au XVII^e siècle ainsi que la disparition des dernières places sur les côtés de la scène matérialisent ce concept théorique.

Cette notion de quatrième mur a cependant évolué, s'est assouplie, est moins devenue une règle à respecter qu'une contrainte à transgresser, à défier, un moyen de développer la créativité des auteurs et des metteurs en scène. Le Living Theatre, apparu à la fin des années 1940, a particulièrement joué sur ces effets de rupture du quatrième mur en favorisant les échanges entre acteurs et spectateurs par des moments de participation du public à la pièce. De nombreuses mises en scène contemporaines continuent ces expérimentations en plaçant par exemple des acteurs dans le public ou en intégrant celui-ci dans la dramaturgie. Ainsi, dans la mise en scène de *Festen* créée par Daniel Benoin en 2003 au Théâtre du Rond-Point, le public est invité à partager la table du banquet aux côtés des acteurs ; dans *Ça ira (1) - Fin de Louis* de Joël Pommerat joué à l'Opéra d'Avignon en collaboration avec La Garance (mars 2018), des acteurs sont dans le public et celui-ci est clairement identifié à plusieurs reprises comme une incarnation des États Généraux réunis.

Ainsi, le quatrième mur peut autant permettre la nécessité d'une illusion théâtrale qu'un point de départ vers une réflexion sur le rôle du spectateur.

Quelle relation à la scène pour le spectateur ?

En dépit de la partition entre espace de jeu et espace du public, le théâtre a contribué, en raison de sa dimension de spectacle vivant, dans l'histoire, à renforcer des questions morales au sujet de la représentation. Ainsi, au XVII^e siècle, les actions représentées, les paroles employées voire les personnages interprétés sont soumis à la bienséance et à l'honnêteté, allant jusqu'à la condamnation morale des comédiens et des comédiennes. En effet, les querelles liées au théâtre reposent le plus souvent sur l'assimilation de l'acteur à son personnage, et le théâtre peut apparaître comme un lieu de débauche, notamment pour les femmes comme le formule de manière assez violente Bossuet (cf. annexe), en dépit d'une revalorisation des comédiens et du théâtre par Louis XIII en 1641 : « En cas que lesdits comédiens règlent tellement les actions du théâtre qu'elles soient du tout exemptes d'impuretés, nous voulons que leur exercice ne leur puisse être imputé à blâme, ni préjudice de leur réputation dans le commerce public. » ^[1]. Au-delà du XVII^e siècle, la réputation des actrices a particulièrement souffert de cette confusion, faisant de la comédienne une prostituée, confusion que l'on retrouve par exemple dans le roman *Nana* de Zola.

Si les condamnations morales du théâtre par des instances religieuses ou politiques n'ont plus lieu d'être de nos jours en France, il n'en demeure pas moins que certaines pièces jouant avec les limites des spectateurs, notamment en représentant la nudité sur scène, peuvent susciter des réactions d'incompréhension voire de rejet. Plus encore, il peut arriver que certains jeunes spectateurs, plutôt des adolescents, ne parvenant pas à dissocier l'acteur de son rôle adoptent un comportement insultant envers les acteurs ou les actrices, dans un mouvement de moralisation qui n'est pas sans rappeler les condamnations chrétiennes du XVII^e siècle... De tels comportements ne peuvent être tolérés, mais la punition ne peut être l'unique réponse. Dans un premier temps, un travail autour de cette question du comédien et de son rôle peut être fait, en l'inscrivant notamment dans l'histoire littéraire, afin de sensibiliser les élèves à l'évolution du statut du comédien et du regard porté sur lui ; dans un second temps, en cas d'incident, une discussion peut être proposée entre les élèves et les

¹ cité par Catherine Guillot, *Richelieu et le théâtre*, p. 94-95

comédiens, comme cela a pu être le cas à La Garance, discussion poursuivie par une intervention dans la classe si nécessaire. Au-delà de l'incident effectif, engager la réflexion autour de la moralité de l'oeuvre théâtrale et de sa représentation peut permettre des débats riches et qui entrent en résonance avec des préoccupations dramaturgiques contemporaines autour du théâtre comme lieu, par exemple, de provocation et de transgression.

S'ennuyer

Aller voir un spectacle, comme toute rencontre avec une production culturelle ou artistique, ne garantit pas forcément l'adéquation avec l'oeuvre. Enfants comme adultes, élèves comme enseignants, on peut ne pas adhérer à une esthétique, une histoire, une mise en scène, un texte. Tout comme à la lecture d'un roman ou au visionnage d'un film, on peut s'ennuyer et ne pas réussir à entrer dans l'oeuvre, auquel cas il convient de tenir compte des autres spectateurs qui ne partagent pas forcément cet avis et qui souhaitent profiter pleinement du spectacle : s'ennuyer, oui, mais en silence et sans sortir les autres spectateurs du spectacle dans lequel ils sont plongés.

Le rôle du professeur accompagnateur :

- éviter de commenter ce qui se passe sur scène, de poser des questions pour susciter la réflexion ou l'intérêt de l'élève

Après - Fin du spectacle et sortie

Réactions du public

Les applaudissements participent de la rupture de l'illusion théâtrale puisqu'ils s'inscrivent dans le moment où les comédiens redeviennent des comédiens et ne sont plus personnages. C'est d'ailleurs leur salut qui accompagne les applaudissements, même si ceux-ci n'attendent pas l'arrivée des acteurs et se font entendre quand le noir est fait ou que le rideau tombe. Dans le théâtre classique, le salut est un remerciement des comédiens au commanditaire de la pièce ou au roi. Les applaudissements eux sont une marque d'enthousiasme et d'adhésion aux propos de la pièce comme le soulignent les épilogues des pièces de Shakespeare, dans lesquels les comédiens s'adressent au public et les enjoignent d'applaudir. Si de nos jours, ils viennent briser le silence dans lequel la salle était plongée, aux XVIII^e et XIX^e siècles, ils ponctuent un spectacle qui peut être fortement agité par un public réactif ou par la claque, un groupe de personnes embauchées par les artistes ou le directeur de théâtre pour défendre ou faire chuter une pièce par des applaudissements, mais aussi des sifflets, des cris, des huées.

Dans les codes actuels, les applaudissements sont le signe à la fois d'une convention en guise de remerciement du public pour le spectacle proposé, une forme de politesse, mais également un moyen de féliciter la troupe. Ainsi, au fil des rappels des comédiens, les applaudissements peuvent avoir plus ou moins d'intensité en fonction de la réception de la pièce. Applaudir ou ne pas applaudir est ce qui permet au spectateur de manifester son avis sur la représentation. Aux applaudissements peuvent également s'ajouter, dans le cas d'un grand enthousiasme du public, les standing ovation et même des « bravo ». À l'inverse, si les spectateurs sont déçus, ils peuvent huer le spectacle.

Réagir, échanger, prendre son temps

Encadrer une classe au théâtre, c'est également pouvoir être disponible pour accueillir les réactions à chaud des élèves. Tous ne voudront pas s'exprimer immédiatement : il n'est pas forcément évident de sortir de l'univers dans lequel on a été plongé, pas facile de réussir à formuler tout de suite ce qui a plu, déplu, ému ou déçu.

« Comment un adulte, à l'issue d'un spectacle, un enfant « émerge » progressivement de la bulle dans laquelle il se trouvait. Laissons-lui le temps. Inutile de chercher à rhabiller trop vite l'enfant, à le relever ou à l'entraîner vers la sortie. Laissons-lui le temps de reprendre pied dans la réalité. Laissons les petits applaudir s'ils le souhaitent, sans les contraindre ni prolonger trop longtemps ce moment. »^[1]

Il faut savoir adopter la posture juste, échanger avec ceux qui sont demandeurs, poser une question simple à un élève qui semble vouloir s'exprimer sans forcément oser, laisser ceux qui ne le souhaitent pas en remettant à plus tard, pendant un temps pédagogique plus formalisé en classe, l'échange des impressions de chacun. L'attitude et le temps que l'on peut consacrer à ces échanges informels à la sortie du spectacle sont d'autant plus délicats à doser que le professeur doit poursuivre son rôle d'accompagnateur de groupe en veillant à rassembler les élèves et à surveiller l'horaire pour les retours en car, le cas échéant.

Le rôle du professeur accompagnateur :

- rassembler les élèves
- accueillir les échanges, être présent et à l'écoute
- ne pas forcer les élèves à parler tout de suite de leur expérience

¹ Cyrille Planson, p. 105-108

Charte du spectateur

Charte rédigée par Très Tôt Théâtre, le Grand T, Scène conventionnée Loire-Atlantique, Côté Court - Scène jeune public Franche Comté et la Ligue de l'Enseignement (FAL 53). Il ne s'agit que d'une proposition qui peut faire l'objet d'une discussion en classe préalablement à la venue au théâtre. Toutes les pistes évoquées n'ont pas forcément été développées dans notre dossier.

Les droits du spectateur

Avant le spectacle

- › Etre bien informé sur le spectacle.
- › Etre confortablement installé et voir sans problème l'espace de jeu.

Pendant le spectacle

- › Pouvoir réagir (rire, applaudir) mais avec discrétion, pour respecter l'écoute des autres spectateurs et le travail des artistes.
- › Pouvoir s'ennuyer mais en silence car les autres spectateurs savourent peut être ce moment.

Après le spectacle

- › Ne pas avoir envie de parler du spectacle, de dire son ressenti de ce qu'on a vu.
- › Critiquer le spectacle, dire ce qu'on en pense, s'exprimer, échanger, confronter ses idées, ses jugements avec les autres spectateurs.
- › Garder une trace de ce moment particulier, en écrivant, en dessinant, en gardant les documents distribués.
- › Revenir au spectacle avec sa famille, ses camarades pour partager cette expérience avec eux, prendre du plaisir ensemble, apprendre des choses, grandir...

Les devoirs du spectateur

Avant le spectacle

- › Etre calme, attentif.
- › S'ouvrir pour vivre un moment agréable.
- › Eteindre complètement son téléphone portable : les sonneries intempestives et la lueur des écrans est un des plus forts désagréments au théâtre car il casse la magie du spectacle.

Pendant le spectacle

- › Ne pas se manifester quand le noir se fait dans la salle.
- › Ne pas bavarder avec ses voisins car les bruits et les chuchotements s'entendent même sur scène.
- › Ne pas sortir pendant la représentation (sauf en cas d'urgence) parce que tous les déplacements dans la salle perturbent l'attention générale.
- › Se rendre disponible et écouter.
- › Ne pas manger.
- › Ne pas gigoter sur son siège.
- › D'une manière générale, respecter la concentration des artistes comme des autres spectateurs

Après le spectacle

- › Respecter les avis et commentaires des autres.
- › Eviter les jugements trop rapides et brutaux.
- › Réfléchir à ce qu'on a vu, entendu, compris ou pas.

Annexes : anthologie de textes sur la représentation

Le théâtre comme spectacle total

Joël Pommerat, *Carnet de lecture*, n°10

Car cela ne me suffit pas à moi d'écrire les mots, seulement les mots, je veux aussi écrire le sens, écrire un peu de sens (même si ce sens n'est pas aussi clair parfois que le spectateur le désirerait). C'est pour cela que je suis auteur, finalement seulement auteur, auteur de mots et de sens. C'est parce que je désirais profondément être auteur, que je me suis confronté aux questions qui sont pour moi celles de l'écriture comme la recherche sur l'espace, le mouvement, le son, l'acoustique, la lumière, l'interprétation, le costume et même la production. C'est pour devenir un auteur vraiment que j'ai cherché à m'appropriier le terrain de la scène. C'est pour cela que je considère aujourd'hui que le texte au théâtre n'est pas premier, qu'il n'est pas second non plus, mais qu'il n'y a pas de hiérarchie. C'est pour cela que je considère au théâtre, qu'avant les mots, il y a du silence, il y a du vide et il y a des corps. C'est pour cela que je considère tous les éléments concrets sur la scène (la parole fait partie de ces éléments concrets) comme les mots du poème théâtral.

Où est le spectacle ?

Denis Diderot, *Réponse à la lettre de Madame Riccoboni*

Il y a quinze ans que nos théâtres étaient des lieux de tumulte. Les têtes les plus froides s'échauffaient en y entrant, et les hommes sensés y partageaient plus ou moins le transport des fous... On s'agitait, on se remuait, on se poussait, l'âme était mise hors d'elle-même. Or, je ne connais pas de disposition plus favorable au poète. La pièce commençait avec peine, était souvent interrompue, mais survenait-il un bel endroit... et l'engouement passait du parterre à l'amphithéâtre, et de l'amphithéâtre aux loges. On était arrivé en chaleur, on s'en retournait dans l'ivresse... C'était comme un orage qui allait se dissiper au loin, et dont le murmure durait longtemps après qu'il était écarté. Voilà le plaisir.

Le quatrième mur

Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, 1758. Chapitre XI « De l'intérêt ».

Est-il important de rassembler l'intérêt d'un drame vers sa fin, ce moyen m'y paraît aussi propre que le moyen contraire. L'ignorance et la perplexité excitent la curiosité du spectateur, et la soutiennent ; mais ce sont les choses connues et toujours attendues, qui le troublent et qui l'agitent. Cette ressource est sûre pour tenir la catastrophe toujours présente.

Si, au lieu de se renfermer entre les personnages et de laisser le spectateur devenir ce qu'il voudra, le poète sort de l'action et descend dans le parterre, il gênera son plan. Il imitera les peintres, qui, au lieu de s'attacher à la représentation rigoureuse de la nature, la perdent de vue pour s'occuper des ressources de l'art, et songent, non pas à me la montrer comme elle est et comme ils la voient, mais à en disposer relativement à des moyens techniques et communs.

Tous les points d'un espace ne sont-ils pas diversement éclairés ? Ne se séparent-ils pas ? Ne fuient-ils pas dans une plaine aride et déserte, comme dans le paysage le plus varié ? Si vous suivez la routine du peintre, il en sera de votre drame ainsi que de son tableau. Il a quelques beaux endroits, vous aurez quelques beaux instants. Mais il ne s'agit pas de cela ; il faut que le tableau soit beau dans toute son étendue, et votre drame dans toute sa durée. Et l'acteur, que deviendra-t-il, si vous vous êtes occupé du spectateur ? Croyez-vous qu'il ne sentira pas que ce que vous avez placé dans cet endroit et dans celui-ci n'a pas été imaginé pour lui ? Vous avez pensé au spectateur, il s'y adressera. Vous avez voulu qu'on vous applaudit, il voudra qu'on l'applaudisse ; et je ne sais plus ce que l'illusion deviendra.

J'ai remarqué que l'acteur jouait mal tout ce que le poète avait composé pour le spectateur ; et que, si le parterre eût fait son rôle, il eût dit au personnage : « A qui en voulez-vous ? Je n'en suis pas. Est-ce que je me mêle de vos affaires ? Rentrez chez vous. » Et que si l'auteur eût fait le sien, il serait sorti de la coulisse, et eût répondu au parterre : « Pardon, messieurs, c'est ma faute ; une autre fois je ferai mieux, et lui aussi. »

Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas. « Mais l'Avare qui a perdu sa cassette, dit cependant au spectateur : Messieurs, mon voleur n'est-il pas parmi vous ? » Eh ! laissez là cet auteur. L'écart d'un homme de génie ne prouve rien contre le sens commun. Dites-moi seulement s'il est possible que vous vous adressiez un instant au spectateur sans arrêter l'action ; et si le moindre défaut des détails où vous l'aurez considéré, n'est pas de disperser autant de petits repos sur toute la durée de votre drame, et de le ralentir ?

Qu'un auteur intelligent fasse entrer dans son ouvrage des traits que le spectateur s'applique, j'y consens ; qu'il y rappelle des ridicules en vogue, des vices dominants, des événements publics ; qu'il instruisse et qu'il plaise, mais que ce soit sans y penser. Si l'on remarque son but, il le manque ; il cesse de dialoguer, il pêche.

Première fois au théâtre

Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 1919

[Le narrateur raconte sa première fois au théâtre alors qu'enfant il assiste à une représentation de Phèdre avec la comédienne la Berma dans la rôle-titre.]

[L'arrivée au théâtre]

Sans doute, tant que je n'eus pas entendu la Berma, j'éprouvai du plaisir. J'en éprouvai dans le petit square qui précédait le théâtre et dont, deux heures plus tard, les marronniers dénudés allaient luire avec des reflets métalliques dès que les becs de gaz allumés éclaireraient le détail de leurs ramures ; devant les employés du contrôle, desquels le choix l'avancement, le sort, dépendaient de la grande artiste — qui seule détenait le pouvoir dans cette administration à la tête de laquelle des directeurs éphémères et purement nominaux se succédaient obscurément — et qui prirent nos billets sans nous regarder, agités qu'ils étaient de savoir si toutes les prescriptions de Mme Berma avaient bien été transmises au personnel nouveau, s'il était bien entendu que la claque ne devait jamais applaudir pour elle, que les fenêtres devaient être ouvertes tant qu'elle ne serait pas en scène et la moindre porte fermée après, un pot d'eau chaude dissimulé près d'elle pour faire tomber la poussière du plateau [...].

[Dans la salle du théâtre]

Je fus heureux aussi dans la salle même ; depuis que je savais que — contrairement à ce que m'avaient si longtemps représenté mes imaginations enfantines — il n'y avait qu'une scène pour tout le monde, je pensais qu'on devait être empêché de bien voir par les autres spectateurs comme on l'est au milieu d'une foule ; or je me rendis compte qu'au contraire, grâce à une disposition qui est comme le symbole de toute perception, chacun se sent le centre du théâtre ; ce qui m'explique qu'une fois qu'on avait envoyé Françoise voir un mélodrame aux troisièmes galeries, elle avait assuré en rentrant que sa place était la meilleure qu'on pût avoir et au lieu de se trouver trop loin, s'était sentie intimidée par la proximité mystérieuse et vivante du rideau. Mon plaisir s'accrut encore quand je commençai à distinguer derrière ce rideau baissé des bruits confus comme on en entend sous la coquille d'un oeuf quand le poussin va sortir, qui bientôt grandirent, et tout à coup, de ce monde impénétrable à notre regard, mais qui nous voyait du sien, s'adressèrent indubitablement à nous sous la forme impérieuse de trois coups aussi émouvants que des signaux venus de la planète Mars.

[Le spectacle commence]

Et — ce rideau une fois levé — quand sur la scène une table à écrire et une cheminée assez ordinaires, d'ailleurs, signifèrent que les personnages qui allaient entrer seraient, non pas des acteurs venus pour réciter comme j'en avais vu une fois en soirée, mais des hommes en train de vivre chez eux un jour de leur vie dans laquelle je pénétrais par effraction sans qu'ils pussent me voir — mon plaisir continua de durer ; il fut interrompu par une courte inquiétude : juste comme je dressais l'oreille avant que commençât la pièce, deux hommes entrèrent par la scène, bien en colère, puisqu'ils parlaient assez fort pour que dans cette salle où il y avait plus de mille personnes on distinguât toutes leurs paroles, tandis que dans un petit café on est obligé de demander au garçon ce que disent deux individus qui se colletent ; mais dans le même instant étonné de voir que le public les entendait sans protester, submergé qu'il était par un unanime silence sur lequel vint bientôt clapoter un rire ici, un autre là, je compris que ces insolents étaient les acteurs et que la petite pièce, dite lever de rideau, venait de commencer.

[L'entr'acte]

Elle fut suivie d'un entr'acte si long que les spectateurs revenus à leurs places s'impatientaient, tapaient des pieds. J'en étais effrayé ; car de même que dans le compte rendu d'un procès, quand je lisais qu'un homme d'un noble coeur allait venir, au mépris de ses intérêts, témoigner en faveur d'un innocent, je craignais toujours qu'on ne fût pas assez gentil pour lui, qu'on ne lui marquât pas assez de reconnaissance, qu'on ne le récompensât pas richement, et, qu'écoeuré, il se mît du côté de l'injustice ; de même, assimilant en cela le génie à la vertu, j'avais peur que la Berma dépitée par les mauvaises façons d'un public aussi mal élevé — dans lequel j'aurais voulu au contraire qu'elle pût reconnaître avec satisfaction quelques célébrités au jugement de qui elle eût attaché de l'importance — ne lui exprimât son mécontentement et son dédain en jouant mal. Et je regardais d'un air suppliant ces brutes trépigantes qui allaient briser dans leur fureur

l'impression fragile et précieuse que j'étais venu chercher.

[Le spectacle se poursuit]

Enfin, les derniers moments de mon plaisir furent pendant les premières scènes de Phèdre. Le personnage de Phèdre ne paraît pas dans ce commencement du second acte ; et pourtant, dès que le rideau fut levé et qu'un second rideau, en velours rouge celui-là, se fut écarté, qui dédoublait la profondeur de la scène dans toutes les pièces où jouait l'étoile, une actrice entra par le fond, qui avait la figure et la voix qu'on m'avait dit être celles de la Berma. On avait dû changer la distribution, tout le soin que j'avais mis à étudier le rôle de la femme de Thésée devenait inutile. Mais une autre actrice donna la réplique à la première. J'avais dû me tromper en prenant celle-là pour la Berma, car la seconde lui ressemblait davantage encore et, plus que l'autre, avait sa diction. Toutes deux d'ailleurs ajoutaient à leur rôle de nobles gestes — que je distinguais clairement et dont je comprenais la relation avec le texte, tandis qu'elles soulevaient leurs beaux péplums — et aussi des intonations ingénieuses, tantôt passionnées, tantôt ironiques, qui me faisaient comprendre la signification d'un vers que j'avais lu chez moi sans apporter assez d'attention à ce qu'il voulait dire. {...}

[Applaudissements]

Enfin éclata mon premier sentiment d'admiration : il fut provoqué par les applaudissements frénétiques des spectateurs. J'y mêlai les miens en tâchant de les prolonger, afin que, par reconnaissance, la Berma se surpassant, je fusse certain de l'avoir entendue dans un de ses meilleurs jours. Ce qui est du reste curieux, c'est que le moment où se déchaîna cet enthousiasme du public fut, je l'ai su depuis, celui où la Berma a une de ses plus belles trouvailles. Il semble que certaines réalités transcendantes émettent autour d'elles des rayons auxquels la foule est sensible. {...} On découvre un trait génial du jeu de la Berma huit jours après l'avoir entendue, par la critique, ou sur le coup par les acclamations du parterre. Mais cette connaissance immédiate de la foule étant mêlée à cent autres toutes erronées, les applaudissements tombaient le plus souvent à faux, sans compter qu'ils étaient mécaniquement soulevés par la force des applaudissements antérieurs comme dans une tempête, une fois que la mer a été suffisamment remuée, elle continue à grossir, même si le vent ne s'accroît plus. N'importe, au fur et à mesure que j'applaudissais, il me semblait que la Berma avait mieux joué. « Au moins, disait à côté de moi une femme assez commune, elle se dépense celle-là, elle se frappe à se faire mal, elle court, parlez-moi de ça, c'est jouer. » Et heureux de trouver ces raisons de la supériorité de la Berma, tout en me doutant qu'elles ne l'expliquaient pas plus que celle de la Joconde, ou du Persée de Benvenuto, l'exclamation d'un paysan : « C'est bien fait tout de même ! c'est tout en or, et du beau ! quel travail ! », je partageai avec ivresse le vin grossier de cet enthousiasme populaire.

[Une fois le spectacle terminé]

Je n'en sentis pas moins, le rideau tombé, un désappointement que ce plaisir que j'avais tant désiré n'eût pas été plus grand, mais en même temps le besoin de le prolonger, de ne pas quitter pour jamais, en sortant de la salle, cette vie du théâtre qui pendant quelques heures avait été la mienne, et dont je me serais arraché comme en un départ pour l'exil, en rentrant directement à la maison, si je n'avais espéré d'y apprendre beaucoup sur la Berma par son admirateur auquel je devais qu'on m'eût permis d'aller à Phèdre, M. de Norpois.-

Sur les comédiens

La condamnation morale de la comédienne

Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie*, 1694.

De cette sorte, si nous l'en croyons, la confession même, où tous les péchés se découvrent, n'en découvre point dans les théâtres; et il assure avec une confiance qui fait trembler, « qu'il n'a jamais pu entrevoir cette prétendue malignité de la comédie, ni les crimes dont on veut qu'elle soit la source. » Apparemment il ne songe pas à ceux des chanteuses, des comédiennes et de leurs amants, ni au précepte du Sage, où il est prescrit d'éviter a les femmes dont la parure porte à la licence : ornatu meretricio ; qui sont préparées à perdre les âmes, (ou, comme traduisent les Septante, qui enlèvent les coeurs des jeunes gens), qui les engagent par les douceurs de leurs lèvres, » par leurs entretiens, par leurs chants, par leurs récits : ils se jettent d'eux-mêmes dans leurs lacets, « comme un oiseau dans les filets qu'on lui tend. » N'est-ce rien que d'armer des chrétiennes contre les âmes faibles, de leur donner de ces flèches qui percent les coeurs; de les immoler à l'incontinence publique d'une manière plus dangereuse qu'on ne ferait dans les lieux qu'on n'ose nommer? Quelle mère, je ne dis pas chrétienne, mais tant soit peu honnête, n'aimerait pas mieux voir sa fille dans le tombeau que sur le théâtre? Quoi! l'a-t-elle élevée si tendrement et avec tant de précaution pour cet opprobre ? L'a-t-elle tenue nuit et jour pour ainsi parler sous ses ailes, avec tant de soin, pour la livrer au public et en faire un écueil de la jeunesse? Qui ne regarde pas ces malheureuses chrétiennes, si elles le sont encore, dans une profession si contraire aux vœux de leur baptême : qui, dis-je, ne les regarde pas comme des esclaves exposées, en qui la pudeur est éteinte, quand ce ne serait que par tant de regards qu'elles attirent ; elles que leur sexe avait consacrées à la modestie, dont l'infirmité naturelle demandait la sûre retraite d'une maison bien réglée? Et voilà qu'elles s'étaient elles-mêmes en plein théâtre avec tout l'attirail de la vanité, comme ces sirènes, dont parle Isaïe, qui font leur demeure dans les temples de la volupté, dont les regards sont mortels, et qui reçoivent de tous côtés par les applaudissements qu'on leur renvoie le poison qu'elles répandent par leur chant. Mais n'est-ce rien aux spectateurs de payer leur luxe, d'entretenir leur corruption, de leur exposer leur coeur en proie, et d'aller apprendre d'elles tout ce qu'il ne faudrait jamais savoir?

Les réactions du public face à une actrice

Emile Zola, *Nana*, 1880

Un murmure grandit, comme un soupir qui se gonflait. Quelques mains battirent, toutes les jumelles étaient fixées sur Vénus. Peu à peu, Nana avait pris possession du public, et maintenant chaque homme la subissait. Le rut qui montait d'elle, ainsi que d'une bête en folie, s'était épanché toujours davantage, emplissant la salle. A cette heure, ses moindres mouvements soufflaient le désir, elle retournait la chair d'un geste de son petit doigt. Des dos s'arrondissaient, vibrant comme si des archets invisibles se fussent promenés sur les muscles, des nuques montraient des poils follets qui s'envolaient sous des haleines tièdes et errantes, venues on ne savait de quelle bouche de femme. Fauchery voyait devant lui l'échappé de collège que la passion soulevait de son fauteuil. Il eut la curiosité de regarder le comte de Vandevres, très pâle, les lèvres pincées, le gros Steiner, dont la face apoplectique crevait, Labordette lorgnant d'un air étonné de maquignon qui admire une jument parfaite, Daguenet dont les oreilles saignaient et remuaient de jouissance. Puis, un instinct lui fit jeter un coup d'oeil en arrière, et il resta étonné de ce qu'il aperçut dans la loge des Muffat : derrière la comtesse, blanche et sérieuse, le comte se haussait, béant, la face marbrée de taches rouges ; tandis que, près de lui, dans l'ombre, les yeux troubles du marquis de Chouard étaient devenus deux yeux de chat, phosphorescents, pailletés d'or. On suffoquait, les chevelures s'alourdisaient sur les têtes en sueur. Depuis trois heures qu'on était là, les haleines avaient chauffé l'air d'une odeur humaine. Dans le flamboiement du gaz, les poussières en suspension s'épaississaient, immobiles audessus du lustre. La salle entière vacillait, glissait à un vertige, lasse et excitée, prise de ces désirs ensommeillés de minuit qui balbutient au fond des alcôves. Et Nana, en face de ce public pâmé, de ces quinze cents personnes entassées, noyées dans l'affaissement et le détraquement nerveux d'une fin de spectacle, restait victorieuse avec sa chair

Sur le jeu des comédiens

Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, 1773-1777 (posth.1830)

Extrait 1

LE PREMIER

Mais le point important, sur lequel nous avons des opinions tout à fait opposées, votre auteur et moi, ce sont les qualités premières d'un grand comédien. Moi, je lui veux beaucoup de jugement ; il me faut dans cet homme un spectateur froid et tranquille ; j'en exige, par conséquent, de la pénétration et nulle sensibilité, l'art de tout imiter, ou, ce qui revient au même, une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôles.

LE SECOND

Nulle sensibilité !

LE PREMIER

Nulle. Je n'ai pas encore bien enchaîné mes raisons, et vous me permettrez de vous les exposer comme elles me viendront, dans le désordre de l'ouvrage même de votre ami. Si le comédien était sensible, de bonne foi lui serait-il permis de jouer deux fois de suite un même rôle avec la même chaleur et le même succès ? Très chaud à la première représentation, il serait épuisé et froid comme un marbre à la troisième. Au lieu qu'imitateur attentif et disciple réfléchi de la nature, la première fois qu'il se présentera sur la scène sous le nom d'Auguste, de Cinna, d'Orosmane, d'Agamemnon, de Mahomet, copiste rigoureux de lui-même ou de ses études, et observateur continu de nos sensations, son jeu, loin de s'affaiblir, se fortifiera des réflexions nouvelles qu'il aura recueillies ; il s'exaltera ou se tempérera, et vous en serez de plus en plus satisfait. S'il est lui quand il joue, comment cessera-t-il d'être lui ? S'il veut cesser d'être lui, comment saisira-t-il le point juste auquel il faut qu'il se place et s'arrête ? Ce qui me confirme dans mon opinion, c'est l'inégalité des acteurs qui jouent d'âme. Ne vous attendez de leur part à aucune unité ; leur jeu est alternativement fort et faible, chaud et froid, plat et sublime. Ils manqueront demain l'endroit où ils auront excellé aujourd'hui ; en revanche, ils excelleront dans celui qu'ils auront manqué la veille. Au lieu que le comédien qui jouera de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation constante d'après quelque modèle idéal, d'imagination, de mémoire, sera un, le même à toutes les représentations, toujours également parfait : tout a été mesuré, combiné, appris, ordonné dans sa tête ; il n'y a dans sa déclamation ni monotonie, ni dissonance. La chaleur a son progrès, ses élans, ses rémissions, son commencement, son milieu, son extrême. Ce sont les mêmes accents, les mêmes positions, les mêmes mouvements, s'il y a quelque différence d'une représentation à l'autre, c'est ordinairement à l'avantage de la dernière. Il ne sera pas journalier : c'est une glace toujours disposée à montrer les objets et à les montrer avec la même précision, la même force et la même vérité. Ainsi que le poète, il va sans cesse puiser dans le fonds inépuisable de la nature, au lieu qu'il aurait bientôt vu le terme de sa propre richesse.

Extrait 2

LE PREMIER

Pas plus que celui de Henri IV. C'est celui d'Homère, c'est celui de Racine, c'est celui de la poésie ; et ce langage pompeux ne peut être employé que par des êtres inconnus, et parlé par des bouches poétiques avec un ton poétique. Réfléchissez un moment sur ce qu'on appelle au théâtre être vrai. Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature ? Aucunement. Le vrai en ce sens ne serait que le commun. Qu'est-ce donc que le vrai de la scène ? C'est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste, avec un modèle idéal imaginé par le poète, et souvent exagéré par le comédien. Voilà le merveilleux. Ce modèle n'influe pas seulement sur le ton ; il modifie jusqu'à la démarche, jusqu'au maintien. De là vient que le comédien dans la rue ou sur la scène sont deux personnages si différents, qu'on a peine à les reconnaître. La première fois que je vis Mlle Clairon chez elle, je m'écriai tout naturellement : « Ah ! mademoiselle, je vous croyais de toute la tête plus grande. »

Bibliographie sélective

Pour les enseignants

Un incontournable

Cyrille Planson, *Accompagner l'enfant dans sa découverte du spectacle*, Paris, La Scène, 2008.

Histoire du théâtre, de la scène, de la dramaturgie

- > Boisson, Folco, Martinez (dir.), *La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Paris, PUF, 2010.
- > Degaine André, *Histoire du théâtre dessinée*, Paris, Nizet, 1992.
- > Guillot, Catherine, *Richelieu et le théâtre*, Transversalités, 2011/1, n°117, p. 85-102.
- > Moreau, Isabelle, *La Querelle de la moralité du théâtre en France*, AGON, banque de données autour de la dispute, 24 décembre 2014, base-agon.parissorbonne.fr/querelles/querelle-de-la-moralite-du-theatre-en-france
- > Surgers Anne, *Scénographies du théâtre occidental*, Malakoff, Armand Colin, 2017.
- > Thirouin, Laurent, *L'Aveuglement salutaire. Le Réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- > Viala, Alain (dir.), *Le Théâtre en France*, Paris, PUF, 2016.

Les comédiens et leur statut

- > Evain, Aurore, *L'apparition des actrices professionnelles en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- > Hugoniot, Hurllet, Milanezi (dir.), *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romain*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2004.
- > Jean Verdeil, *L'acteur et son public : petite histoire d'une étrange relation*, Paris, Harmattan, 2009.

Le public et son rapport à la scène

- > Descotes, Maurice, *Le public de théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 1964.
- > Dort, Bernard, *Le Spectateur en dialogue : le jeu du théâtre*, Paris, POL, 1995.
- > Dubosc, Georges, *La Claque et les claqueurs*, Journal de Rouen, 17 octobre 1897. www.bmlisieux.com/normandie/dubosc32.htm
- > Kilhoffer, Delphine, « La place du spectateur », Rhinocéros, la critique à la dent féroce, rhinoceros.eu/2010/05/theatre-la-place-du-spectateur/
- > Mervant-Roux, Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS, 1998.
- > Naugrette, Florence, *Le plaisir du spectateur au théâtre*, Rosny-sous-bois, Bréal, 2002.
- > Ravel, Jeffrey S., *Le Théâtre et ses publics : pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIII^e siècle*, Revue d'Histoire moderne et contemporaine, n°49-3, 2002, www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2002-3-page-89.htm
- Ruby, Christian, *Devenir spectateur ? Invention et mutation du public culturel*, L'Attribut, 2017.

Analyses d'image

Le site L'Histoire par l'image propose de nombreuses ressources mettant en évidence un contexte historique et culturel précis. En tapant « théâtre » dans le moteur de recherche du site, on trouvera un certains nombres de documents iconographiques (tableaux, gravures, photographies) pour approfondir les questions abordées, dont des analyses des tableaux de Boilly et Besnard insérés dans ce dossier.

www.histoire-image.org/fr

Des ressources pour les plus jeunes

Albums

- > Grandin, Aurélia, *Le Théâtre en carton*, Paris, Didier Jeunesse, 2011
- > Schaapman, Karina, *Sam et Julia au théâtre*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2013, coll. « Giboulées »
- > Lebrun, Françoise et Hoffmann, Ginette, *A l'époque de Molière*, Paris, Casterman, 1992, coll. « Des enfants dans l'Histoire »

Ouvrages documentaires

- > *Le Petit spectateur*, Strasbourg, Éditions TJP, coll. « Enjeux ».
- > Sarrazac, Jean-Pierre et Simon, Anne, *Je vais au théâtre voir le monde*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2008.
- > Vd'auria, Pascale et Castanié, Julien, *En Scène !*, Saint-Herblain, Gulf Stream Éditeurs, 2012.
- > Wiéner, Magali, *Le Théâtre à travers les âges*, Paris, Castor Poche Flammarion, 2000.