

# Sciences sociales et théâtre : un mariage de raison

**« Que voit le sociologue quand la société se livre en spectacle ? S'il existe "un fait social total", selon la définition que Marcel Mauss en proposa dans son *Essai sur le don* (paru dans *L'Année sociologique* en 1923), c'est bien le théâtre » [1]. Il n'est donc pas étonnant que les sciences humaines s'intéressent à cet art. Par son expérimentation, il peut se révéler être un puissant outil pédagogique. Parce qu'il existe des « affinités électives » entre le théâtre et les sciences sociales, leur union peut en effet contribuer à faciliter l'acquisition de savoir-faire et le développement d'un esprit critique.**

Lucie Curdy, professeur de SES et théâtre au lycée Montesquieu (Herblay, 95)

Depuis les travaux de Pierre Bourdieu et d'Alain Darbel [2], nous savons que la fréquentation des lieux culturels est fortement déterminée par le milieu social et le capital culturel de l'individu. « L'amour de l'art » et sa compréhension résultent d'un entraînement qui débute dès le plus jeune âge. Chaque œuvre possède un code et un message qu'il s'agit de déchiffrer. Or, cette capacité à décoder une œuvre est fortement corrélée aux connaissances globales de l'individu, à son éducation et son milieu social. Posséder des schèmes d'interprétation est la condition essentielle de l'appropriation du capital artistique, selon les deux auteurs. Contrairement à l'idée que « la culture se vit, s'éprouve, se crée ; [qu']elle ne s'apprend pas sur les bancs de l'école » [3] – conception traditionaliste qui considère la compréhension d'une œuvre quasiment comme un état de grâce –, Bourdieu et Darbel montrent que le goût de l'art s'acquiert et que le besoin culturel redouble quand la culture est déjà présente. C'est pourquoi ils préconisaient déjà, au lendemain de Mai-1968, d'intensifier l'action de l'école, et plus particulièrement son enseignement dans les disciplines artistiques, pour réduire les inégalités culturelles.

Depuis les années 1980, différents dispositifs ont été créés au sein du système éducatif, dans un objectif de démocratisation culturelle et de développement d'une culture artistique. L'offre culturelle a considérablement augmenté dans le domaine du spectacle vivant, mais d'importantes inégalités dans la fréquentation des théâtres

demeurent (âge, milieu social, territoire), comme peut en attester l'enquête d'Olivier Donnat sur les pratiques culturelles des Français [4] ou celle réalisée par le ministère de la Culture sur le public des théâtres [5].

Alors que faire ? Si l'on veut parvenir à une réduction significative des inégalités face à la culture, il ne suffit pas de multiplier les offres culturelles ou de mener des politiques tarifaires, il faut également construire « une demande », susciter une appétence culturelle, un « amour de l'art », et cela ne semble possible qu'à la condition de s'en donner les moyens (financiers et humains) dans la seule institution fréquentée par tous, l'école. « Il n'y a pas d'autre lieu que l'école pour organiser la rencontre de tous avec l'art. Il n'y a pas d'autre lieu que l'école pour instaurer de manière précoce le contact avec les œuvres. Il n'y a pas d'autre lieu que l'école pour réduire les inégalités d'accès à l'art et à la culture » affirmait Jack Lang, alors ministre de la Culture, lors d'une conférence de presse sur les orientations pour une politique des arts et de la culture à l'école en 2000 <sup>1</sup>. Il est également nécessaire d'accroître la formation initiale de tous les professeurs au sein des Écoles supérieures du professorat et de l'éducation (Éspé) et de multiplier les offres de formation continue dans le cadre des Plans académiques de formation (Paf) en la matière, comme le préconise d'ailleurs le rapport de la première Université de l'éducation artistique et culturelle organisée par le ministère de la Culture et de la Communication en septembre 2014 <sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Conférence de presse tenue à Paris, le 14 décembre 2000. Discours de Jack Lang disponible en ligne : [discours.vie-publique.fr/notices/003003427.html](http://discours.vie-publique.fr/notices/003003427.html)

<sup>2</sup> Pour consulter le rapport de synthèse de l'Université, entrer « Rapport de synthèse université EAC 2014 » dans le moteur de recherche du site du ministère de la Culture : [www.culturecommunication.gouv.fr](http://www.culturecommunication.gouv.fr)

## Concilier sciences sociales et théâtre

A priori, la science et l'art peuvent sembler incompatibles, l'une faisant appel à la raison et l'autre à l'émotion. Pendant longtemps, on a considéré que l'émotion pouvait être un obstacle à la construction du savoir. Pourtant, n'est-il pas possible de concilier les deux, en permettant aux domaines scientifique et artistique de s'enrichir mutuellement ?

Dans le *Petit Organon pour le théâtre*, Bertolt Brecht écrit que « le théâtre consiste à fabriquer des reproductions vivantes d'événements, rapportés ou inventés, qui opposent des hommes, et cela aux fins de divertissement » [6, p. 13]. Sa fonction première est donc de divertir. « Il n'a besoin d'aucune autre justification que l'amusement, mais de celui-ci absolument. » Mais il a aussi une fonction sociale et politique. En reproduisant « la vie en commun des hommes », il peut stimuler la réflexion et développer un esprit critique. Ainsi, par la double fonction de l'art dramatique (divertir et instruire), Brecht voit dans le théâtre la possibilité de conjuguer l'art et la science.

### Quand les sciences sociales s'intéressent au théâtre

Par la richesse de sa forme comme de son fond, le théâtre offre une large palette d'approches et d'analyses. Les sujets traités en théâtre peuvent ainsi faire écho, de manière directe, aux thématiques travaillées dans le cadre spécifique de l'enseignement en SES.

Bien souvent, les sciences sociales envisagent le théâtre comme un « objet » d'étude. On peut ainsi traiter pratiquement l'intégralité des questions du programme de l'enseignement d'exploration de seconde sous le prisme du théâtre (Comment expliquer les différences de pratiques culturelles ? ; La consommation : un marqueur social ? ; Qui produit des richesses ? <sup>3</sup> ; Le diplôme, un passeport pour l'emploi ? pour ne citer que les plus évidentes). « Fait social total » en effet. Compte tenu des contraintes imposées par les programmes de première et terminale, il paraît plus difficile d'y intégrer la thématique du théâtre à l'exception du thème en première « Socialisation et groupes sociaux » où nous pouvons mettre l'accent sur les réseaux de sociabilité lors des sorties au théâtre <sup>4</sup>. En terminale, le chapitre « Comment analyser la structure sociale ? » peut être l'occasion d'analyser les inégalités culturelles. Dans la thématique « Intégration, conflit, changement social », il peut être intéressant de se pencher sur

les motifs du conflit et leurs résolutions, la conflictualité étant au centre de l'intrigue dans la plupart des pièces (conflits de classe, de genre, conjugaux, familiaux, idéologiques...).

Mais cette approche omettrait deux dimensions essentielles du théâtre : ses dimensions artistique et esthétique, que seule l'expérience de spectateur et/ou d'acteur permettent d'appréhender.

Parce que l'auteur et/ou le metteur en scène font partie « du milieu », qu'ils questionnent la réalité dans un contexte donné et qu'ils abordent les préoccupations de leur temps, il peut être intéressant d'observer à travers l'histoire de « la reproduction de la vie en commun des hommes » l'évolution des relations entre les individus, des normes et des valeurs. En ce sens, le théâtre peut être un moyen de constater le changement social.

L'attrait pour un théâtre « documentaire » et « documenté » en France, symbolisé par la mise en jeu des entretiens issus de *La Misère du monde* de Bourdieu à la Cartoucherie de Vincennes en 1995, semble, par exemple, coïncider avec le retour de « la question sociale » et l'émergence des nouveaux mouvements sociaux, comme s'il y avait urgence à repenser la réalité sociale, urgence à s'interroger sur la direction que prend l'Histoire ; comme si le théâtre avait pour « mission de donner forme à ce qui est exclu de la représentation et de la perception sociale ; de faire en sorte que l'invisible (plutôt l'invisibilité), l'inaudible (plutôt l'inaudibilité) deviennent préhensibles » [9, p. 89]. Donner à voir ce que la société souhaite justement cacher ou ne veut pas voir, c'est ce que propose le metteur en scène polonais, Krystian Lupa dans son spectacle *Salle d'attente*, inspiré de *Catégorie 3. 1* de Lars Norén. Une « auscultation quasi ethnographique des marges sociales » que Lupa choisit de mettre en lumière. Toxicomanes, prostitué(e)s, malades psychiques, SDF errent pendant trois heures dans un no man's land, avec cette manière si particulière du théâtre de Lupa d'étirer le temps. Pour le spectateur, c'est littéralement une épreuve : épreuve de la durée, épreuve du sujet et épreuve pour le Sujet.

### Quand le théâtre puise son inspiration dans les sciences sociales

Il n'est pas rare que le théâtre contemporain use de documents « bruts » (entretiens, photographies, vidéos, articles de presse...). Ce théâtre peut être

<sup>3</sup> Voir notamment le travail de J. Pommerat et de sa compagnie (PME). Sur cette dernière, lire l'article, du 26 janvier 2013, « L'entreprise Pommerat présente ses nouveautés » sur le blog de J.-P. Thibaudat consacré au théâtre : [rue89.nouvelobs.com/blog/balagan](http://rue89.nouvelobs.com/blog/balagan)

<sup>4</sup> Sur la sociabilité, voir, par exemple, les articles de D. Pasquier [7, 8].

intéressant dans le cadre des cours de SES, parce qu'il est intrinsèquement didactique (en latin, *documentum* signifie « enseignement », « ce qui sert à instruire »). Michel Vinaver, pour créer son spectacle *11 septembre 2001*, réalise, par exemple, un collage de phrases issues des médias américains. Bruno Meyssat, dans *15 %*, pièce dans laquelle il s'interroge sur les origines et les conséquences de la crise financière, intègre des discours d'hommes politiques et d'économistes. Pour écrire sa *Grande et Fabuleuse Histoire du commerce*, Joël Pommerat s'est appuyé sur de nombreuses retranscriptions d'entretiens de vendeurs à domicile. « En montrant ces personnages de vendeurs professionnels, tout en bas de la hiérarchie du système, tels des soldats un peu égarés mais néanmoins convaincus et fidèles, je veux surtout parler de nous tous, citoyens ordinaires, immergés dans ce monde de faux-semblants et de vraies valeurs détournées et instrumentalisées plus ou moins consciemment », explique ce dernier <sup>5</sup>. Dans une autre esthétique théâtrale, celle du théâtre documentaire, le metteur en scène suisse Milo Rau [10] dans *The Dark Ages*, deuxième volet d'une trilogie sur l'Europe, propose, à travers les biographies de cinq acteurs de nationalités différentes, tous touchés par les conflits qui ont déchiré l'Europe de l'Est pendant la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, de mener une « psychanalyse de l'Europe » et interroge ainsi ses racines. Dans *Hate Radio* [11], il reconstitue une heure d'émission de la Radio-télévision libre des mille collines, donnant à voir et entendre la voix de ceux qui ont contribué à la diffusion d'un discours haineux et racial pendant le génocide rwandais, en s'appuyant sur de nombreux témoignages et archives. Face au spectateur, l'Histoire de l'horreur. En reconstituant l'appareil de production génocidaire dans un dispositif extrêmement précis, Milo Rau nous invite à comprendre et analyser l'Histoire, la juger mais surtout à nous positionner face à elle. En bon élève de Bourdieu, il fait de son théâtre un « sport de combat ».

D'autres auteurs et metteurs en scène peuvent s'appuyer sur des écrits parfois théoriques en provenance des sciences sociales pour créer leurs spectacles. Sylvain Creuzevault, par exemple, a monté *Le Capital et son Singe* à partir du *Capital* de Karl Marx ; Arnaud Meunier met en scène *Chapitres de la chute : saga des Lehman Brothers* d'après un texte de Stefano Massini qui retrace l'histoire du capitalisme et de la

finance à travers la saga familiale des frères Lehman, fondateurs de la banque du même nom.

Enfin, certains metteurs en scène introduisent un matériau « brut » et contemporain à une pièce plus ou moins datée, permettant de recontextualiser la situation en la faisant résonner au présent. C'est le cas de Thomas Ostermeier qui, dans sa mise en scène d'*Un ennemi du peuple* d'Henrik Ibsen (écrite en 1882) questionnant la démocratie et ses dérives, incorpore par exemple un extrait de *L'Insurrection qui vient*, essai écrit par le Comité des invisibles en 2007.

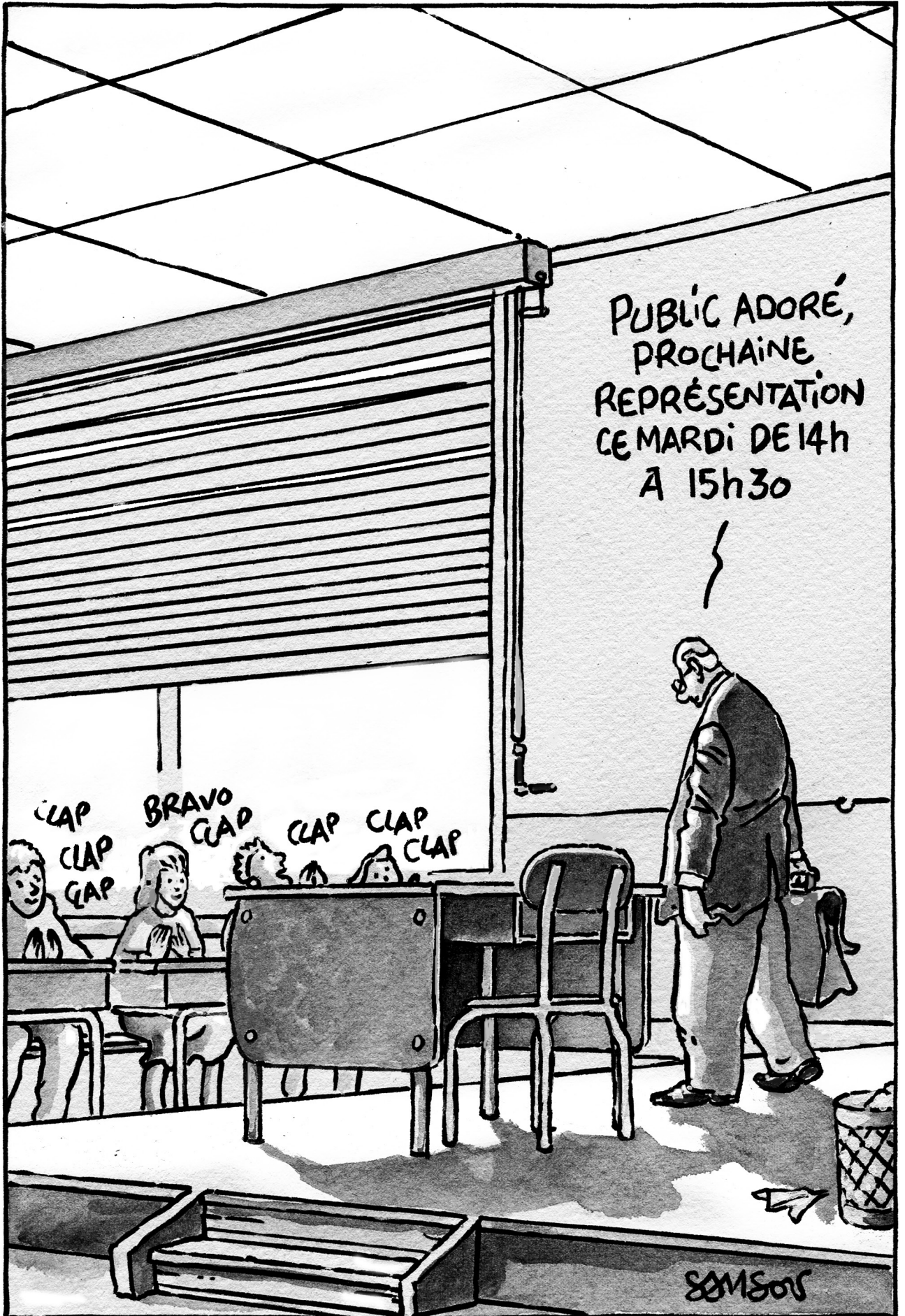
Dans ces trois situations, le réel est « filtré » par l'écriture, par la sélection des données du réel, par l'organisation de ces données et par la mise en espace de cette réalité. Il s'agit ici du point central de divergence entre les sciences sociales et le théâtre. Pour Aristote, « le rôle du poète n'est pas de dire ce qui a eu lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable et du nécessaire » [12]. La vraisemblance fait donc référence au domaine du probable, à ce qui pourrait se passer dans l'ordre du réel. Ce n'est donc pas une simple imitation d'une action réelle. Selon Brecht, « la fable ne correspond pas simplement à un déroulement des faits tirés de la vie en commun des hommes tel qu'il pourrait s'être accompli dans la réalité, ce sont des processus ajustés dans lesquels s'expriment les idées de l'inventeur de la fable sur la vie en commun des hommes. Ainsi, les personnages ne sont pas simplement des reproductions de personnes vivantes, ils sont ajustés et modelés en fonction d'idées » [6, p. 77]. Le metteur en scène et/ou l'auteur proposent donc une lecture singulière et critique de la réalité qu'il s'agit de dévoiler à travers la fable.

Cette déformation/transformation/transfiguration du réel, loin d'être néfaste à l'analyse des faits, peut au contraire permettre au lecteur ou au spectateur (et donc à l'élève), parce qu'elle transforme un fait extérieur et étranger en une expérience vécue, individuelle et même intime, de mieux comprendre la réalité. Elle peut ainsi permettre de lever la barrière de la théorie, de transformer un raisonnement en connaissance « totale », par une approche à la fois conceptuelle et sensible.

Si ce théâtre didactique, par les sujets qu'il aborde et le levier émotionnel qu'il peut susciter, semble d'emblée être une source exploitable en cours de SES, il faut néanmoins considérer d'autres spectacles, moins évidents au premier abord, mais qui peuvent

<sup>5</sup> Voir la présentation du spectacle sur le site du théâtre des Bouffes du Nord : [www.bouffesdunord.com/fr/saison/2013-2014](http://www.bouffesdunord.com/fr/saison/2013-2014)





être finalement riches d'enseignements. L'intrigue des pièces, qu'elles soient contemporaines ou non, est très souvent une manière de poser autrement une problématique plus essentielle.

Pensons par exemple aux nombreuses pièces qui traitent d'un conflit conjugal. Ce genre de situation ne permet pas seulement de dire que les relations femmes-hommes sont fragiles, mais peut être aussi l'occasion d'interroger, derrière cette situation initiale, les relations entre les femmes et les hommes dans la société tout entière, les transformations sociétales, de mettre éventuellement en évidence la domination masculine ou de comprendre que derrière des disputes « ordinaires », le problème se situe souvent ailleurs : le conflit peut porter sur des valeurs, des visions du monde qui s'opposent, etc.

### Quand les sciences sociales et le théâtre se rencontrent

En reliant l'intellect et l'émotion, le théâtre peut stimuler la pensée et développer l'esprit critique. Il peut agir sur le monde. Ainsi, dans son ouvrage *Histoire, théâtre, politique*, Gérard Noiriel affirme que « *La Poétique* d'Aristote a convaincu les dramaturges que la représentation de la réalité sociale dans une œuvre de fiction constituait un puissant moyen pour stimuler les émotions des spectateurs car elle renforçait leur identification aux personnages mis en scène dans les fables inventées par les poètes. Aristote a découvert que, par ce biais, les artistes de théâtre (auteurs, metteurs en scène, comédiens) pouvaient agir sur le public, le faire rire ou pleurer, tout en lui transmettant des connaissances grâce auxquelles chacun pouvait jouer son rôle de citoyen » [13, p. 156]. Le théâtre aurait cette faculté de stimuler une « intelligence sensible », il permettrait d'éduquer, d'apprendre tout en développant un esprit critique. Plus loin, il ajoute : « Les démonstrations et les vérités que produisent les sciences sociales ont finalement très peu d'impacts sur les gens. On peut mobiliser toutes les études du monde pour démontrer la "stupidité" du racisme, on ne parviendra pas pour autant à convaincre ceux qui l'alimentent d'abandonner leurs préjugés. Pour être efficace, il faut parvenir à susciter le doute chez le spectateur, ébranler ses certitudes pour provoquer en lui le besoin d'en savoir plus. Et cela n'est possible qu'en travaillant avec les artistes. Ce qui est prouvé dans la recherche doit être éprouvé par le public » [13, p. 176-177].

Le théâtre serait donc le moyen de réconcilier raison et émotion, scientifiques et artistes. En se faisant le relais des sciences sociales, il permettrait d'« agir » plus efficacement que des études savantes.

Dans le théâtre épique ou dialectique théorisé par Brecht, le théâtre a une fonction politique. « Nos reproductions de la vie en commun des hommes, nous les faisons pour les dompteurs de fleuve, arboriculteurs, constructeurs de véhicules et charbonniers de sociétés, que nous invitons dans nos théâtres et à qui nous demandons de ne pas oublier, chez nous, leurs joyeux intérêts, afin que nous livrions le monde à leurs cerveaux et à leurs cœurs pour qu'ils le transforment à leur guise » [6, p. 26]. Brecht, s'inscrivant dans la lignée marxiste, considère que le théâtre peut être au service de la lutte des classes et du changement social. En s'adressant à tous, en stimulant l'intellect et l'émotion, il vise à éveiller les consciences. Par l'introduction d'un narrateur, de scènes chantées ou de documents « bruts » par exemple, dont la fonction est de rompre avec l'illusion théâtrale, le théâtre peut provoquer une activité du spectateur, le rendant ainsi « acteur » de sa vie. Il doit l'amener à se former une opinion, à se positionner face au spectacle proposé, mais surtout, il doit lui permettre de connaître et comprendre sa place dans la société pour lui donner les moyens de la modifier. Gérard Noiriel affirme que « si un retour à Brecht s'impose, c'est d'abord parce que nous avons besoin de rétablir des liens entre l'art, la science et l'action civique. Il faut inventer un espace commun de réflexion et d'action, à l'écart des enjeux institutionnels, pour imaginer des façons de défendre notre autonomie, tout en gardant le contact, au-delà des experts, avec les citoyens qui nous donnent les moyens de vivre » [14]. En ce sens, nous pouvons considérer que l'union des sciences sociales et du théâtre permet de susciter un esprit citoyen, essentiel dans une démocratie, en l'éprouvant. Dans un contexte de crise sociale et politique, il peut sembler d'autant plus essentiel de réaffirmer la fonction politique du théâtre. C'est ce que propose Olivier Py dans son éditorial de l'avant-programme de la 70<sup>e</sup> édition du festival d'Avignon : « Les grands changements, les révolutions sont toujours le fait de forces collectives favorisées par le vent de l'histoire, mais comment vivre quand ce vent se tait ? Comment vivre quand la politique est sans espoir, oublieuse de l'avenir ? Comment vivre quand les idées n'ont plus de valeur, quand le corps social est écartelé, apeuré, réduit au silence ? [...] Quand la



révolution est impossible il reste le théâtre. [...] Face au désespoir du politique, le théâtre invente un espoir politique qui n'est pas que symbolique mais exemplaire, emblématique, incarné, nécessaire » [15].

Ainsi, parce que le théâtre traite de thèmes communs au programme de SES, parce qu'il permet un investissement personnel à ces sujets, qu'il travaille « au corps » le spectateur, tout en s'adressant à sa raison, par un mécanisme d'identification aux personnages et/ou de distanciation, il peut faciliter les apprentissages et les questionnements en classe, aiguïser un sens critique et éventuellement participer à la diffusion de contenus disciplinaires.

## Faire du théâtre et voir des spectacles avec les élèves

### Quand l'élève agit

L'intérêt du théâtre à l'école ne se limite pas à l'envisager comme un « objet » d'étude. Dans sa pratique, il permet aussi de stimuler, de manière transversale, de nombreuses compétences du socle commun. Concernant la maîtrise de la langue et du langage : travailler l'oral, la voix, le texte et les langages (ceux du corps, du regard) ; parmi les compétences appartenant au domaine du « vivre ensemble » : la confiance en soi et dans le groupe, l'estime de soi, la capacité à vivre en société, communiquer, travailler en équipe, savoir exprimer et nommer ses émotions, respecter les autres, prendre conscience de la responsabilité individuelle dans un projet collectif, la capacité à émettre un jugement critique, fondé et argumenté, et à construire une opinion personnelle.

Dans le cadre de l'école, le plateau est peut-être le seul lieu où les erreurs, les maladresses, les hésitations, les fragilités des élèves peuvent se transformer en richesses. « Le théâtre est un lieu possible d'interrogation et d'expérience de l'humain », nous dit Joël Pommerat. « Non pas un lieu où nous allons chercher la confirmation de ce que nous savons déjà mais un lieu de possibles, et de remises en question de ce qui nous semble acquis. Un lieu où nous n'avons pas peur de nous faire mal, puisque ce lieu est un lieu de simulacre et les blessures que nous allons nous faire n'ont rien de commun avec celles que nous pourrions subir dans la vie qui n'est pas le théâtre. Il ne faut jamais confondre l'art et la vie » [16, p. 28]. L'élève peut tester, recommencer, répéter, échouer, expérimenter, s'exprimer, prendre des risques et cela sans danger. Bien sûr, pour

l'élève, c'est une épreuve : il doit apprendre à se laisser voir et entendre, il doit accepter le regard des autres.

Le plateau ouvre un champ infini des possibles, c'est un lieu d'expérimentation des utopies. S'aventurer dans une expérience théâtrale avec des élèves, c'est leur offrir la possibilité de s'aimer, de se déchirer, de lutter, de résister, de penser, de mentir... mais sans se faire mal et sans faire mal aux autres. C'est leur donner la possibilité de vieillir, de rajeunir, de se travestir, de s'enlaidir, de jouer avec les rôles et les statuts sociaux. C'est avoir le droit de toucher et d'atteindre l'autre. De parler, de communiquer avec son corps, sa voix, son regard, sa fragilité, sa force, son énergie. C'est avoir le droit d'exister « totalement », en se rendant visible et en étant écouté. C'est également l'occasion de participer à une expérience collective, où l'écoute, le respect et la bienveillance entre tous les acteurs du projet sont essentiels. Professeurs et élèves tâtonnent et construisent ensemble. La relation n'est plus verticale comme dans la plupart des enseignements mais très souvent horizontale. C'est en effet le corps des élèves qui constitue la « matière » du professeur, ce qui modifie fondamentalement la relation. Pour le professeur qui pratique le théâtre avec ses élèves, l'expérience peut s'avérer déstabilisante à plusieurs niveaux. D'une part, il doit accepter de ne pas tout maîtriser et de se laisser surprendre. Il faut parfois renoncer à ce que l'on avait imaginé : parce que la proposition ne fonctionne pas, parce que les élèves ont pu faire des propositions plus intéressantes. D'autre part, la pratique théâtrale peut aussi modifier le regard que les professeurs portent sur les élèves, ainsi que celui que les élèves portent sur eux-mêmes et sur les autres. L'élève que l'on croyait désintéressé ou extrêmement timide peut s'avérer engagé et dynamique sur le plateau ; l'élève en difficulté scolaire peut se trouver en situation de réussite.

Enfin, parce que c'est un lieu où les élèves sont systématiquement amenés à se positionner, qu'ils soient en situation de jeu ou de spectateur, ils peuvent certainement trouver plus aisément leur place dans l'espace social. Ils doivent en effet apprendre à se positionner dans l'espace scénique pour être vus et entendus, apprendre à se situer face aux autres et avec les autres. Dans le groupe et dans le projet collectif, chacun doit trouver sa place. En étant confronté aux regards des autres, en testant ses propres limites, en acceptant de se laisser surprendre par ses propositions, en se frottant à ses émotions, l'élève apprend à mieux se connaître. Celui qui a une pratique régulière se trouve « trans-

formé », « déplacé » par cette expérience. Au-delà des effets positifs générés dans le cadre scolaire, notamment en termes d'aisance en expression orale, les élèves qui ont bénéficié d'une pratique théâtrale répétée ont souvent plus de facilité à s'intégrer dans un groupe social et sont plus à même d'accepter les différences.

C'est donc un lieu concret de confrontation des idées. En ce sens, les cours de théâtre peuvent être considérés comme une expérimentation de la démocratie participative, une mise à l'épreuve du « vivre ensemble ». En agissant, l'élève apprend à se connaître, à accepter l'autre et à se positionner face au monde.

### Quand l'élève apprend à voir

Une représentation théâtrale, parce qu'elle montre, dans un temps, un lieu donné et un contexte précis, des êtres humains en train d'agir, permet de confronter les élèves en pratique au travail du sociologue ou de l'ethnologue. Le spectateur est en effet placé dans une situation d'« observation participante ».

Le théâtre a en effet cette particularité d'être le seul art qui ait pour unique sujet l'homme en action. Aristote le définit comme la *mimêsis*, c'est-à-dire l'imitation des êtres agissants. Il met en forme les paroles et les actions des hommes pour les soumettre au jugement des spectateurs, et ceci dans un espace symbolique extrêmement codifié : l'espace (la séparation entre le lieu où l'on joue et le lieu d'où l'on regarde qui permet une mise à distance), les décors, le jeu des acteurs, les lumières... Dans un monde où les images et les informations rythment notre quotidien, où elles sont démultipliées et répétées, le théâtre a ce double avantage de nous contraindre à ralentir et de stimuler notre pensée par l'accès au symbolique. Il faut certes accepter les règles du jeu, règles que l'élève doit identifier, connaître, maîtriser. Accepter d'être coupé du monde extérieur en se déconnectant, tout en étant relié à un monde intérieur, celui de la salle. Accepter cette expérience paradoxale de la solitude à plusieurs, se taire, écouter, regarder.

Il faut « analyser les faits sociaux comme des choses » nous dit Durkheim. Face à cette affirmation, les élèves peuvent être amenés à formuler cette remarque : pourquoi, en sociologie, un même phénomène peut-il être analysé de deux manières différentes ? C'est une question de point de vue et de position. On est ici face à un double problème que l'on retrouve au théâtre : celui de l'observation et de la réception. Se confronter à ce dernier est essentiel pour plusieurs raisons.

D'abord, parce que l'analyse de spectacle nécessite d'expérimenter ce travail d'observation et d'objectivation si cher à la sociologie. Il est primordial de décrire le spectacle le plus précisément possible : ce qu'on a vu, l'espace, la scénographie, les décors, les lumières, les costumes, les acteurs et leur jeu, l'univers sonore (bruitage, musique). Il n'est pas question de dire si on a aimé ou pas, mais simplement de décrire avec cette impossibilité de rembobiner le spectacle pour « vérifier », pour avoir « la preuve ». Ce travail minutieux est essentiel pour analyser le spectacle et confronter les différents points de vue. Il peut nécessiter une prise de notes pendant le spectacle.

Ensuite, parce que ce travail sur la réception du spectacle permet, grâce à ce détour qu'est le théâtre – montrer « pour de faux » des hommes en train d'agir « pour de vrai » –, de tester la difficulté du travail du sociologue. Nous avons vu le même spectacle, nous voyons *sensiblement* la même chose mais pas exactement. « Ici, comme l'ethnologue sur son terrain, l'observateur fait partie du système observé » [1]. La scène, comme la société, n'est pas un objet d'analyse comme les autres. C'est le lieu d'une expérience qui relie celui qui observe à l'autre. Il implique nécessairement le sujet. La réception d'un spectacle dépend inévitablement du contexte historique, des normes et des valeurs, du capital culturel dont dispose le spectateur, mais aussi de sa sensibilité.

Enfin, parce que l'analyse d'un spectacle contribue à la formation d'un jugement esthétique. Celle-ci vise en effet à examiner les partis pris esthétiques du spectacle, que le spectateur va forcément juger. Elle permet donc le développement d'un esprit critique. Est-il nécessaire de passer par le théâtre pour éveiller un sens critique ? Certes, non, et heureusement. Mais savoir analyser une représentation a l'atout parfois d'ébranler certains préjugés, qui constituent souvent un frein à l'acquisition de connaissances. Apprendre à regarder et à écouter, apprendre à entendre un discours, s'interroger sur le sens d'un dispositif, peut générer des « externalités positives » dans le champ public. L'école du spectateur permet de doter l'élève de codes, qui seront utiles pour décrypter toutes sortes d'images et de discours (télévisuel, publicitaire, journalistique, idéologique...).

### Quand le théâtre crée des liens

Le théâtre, comme œuvre artistique et culturelle, permet de tisser des liens : entre les œuvres elles-

mêmes, permettant une mise en réseau et l'accès à l'intertextualité ; entre soi et les œuvres, suscitant la formation du jugement et du goût artistique ; avec les autres, par le partage d'une culture commune. Il peut donc être le vecteur d'accès à une véritable culture, par les différentes résonances qu'il met en jeu.

Le théâtre contribue ainsi à véhiculer une culture humaniste. « La culture humaniste permet aux élèves d'acquérir tout à la fois le sens de la continuité et de la rupture, de l'identité et de l'altérité. [...] La culture humaniste contribue à la formation du jugement, du goût et de la sensibilité. Elle enrichit la perception du réel, ouvre l'esprit à la diversité des situations humaines, invite à la réflexion sur ses propres opinions et sentiments et suscite des émotions esthétiques. Elle se fonde sur l'analyse et l'interprétation des textes et des œuvres d'époques ou de genres différents. Elle repose sur la fréquentation des œuvres littéraires (récits, romans, poèmes, pièces de théâtre), qui contribue à la connaissance des idées et à la découverte de soi <sup>6</sup>. »

Parce que le théâtre interroge les actions humaines et qu'il nous renvoie par la même occasion, par un mécanisme d'identification, à nos propres actions ; parce qu'il permet de constituer une communauté le temps d'une représentation, temps propice au développement d'un sentiment d'appartenance, le théâtre a une dimension intrinsèquement politique. « Quand je travaille, je cherche à replacer le spectateur dans un temps précis, concret. Un temps qui puisse rassembler spectateurs et acteurs dans un lieu donné. Un temps capable de relier fortement des êtres les uns aux autres, par exemple : comme un groupe de personnes face à un danger commun » affirme encore Joël Pommerat [17, p. 28]. Pour les professeurs, il permet de tisser d'autres liens avec les élèves, en dehors du temps scolaire, en dehors de l'école, d'expérimenter par la voie artistique le « vivre ensemble ».

En définitive, le théâtre peut être un moyen de parvenir aux mêmes objectifs que l'enseignement en SES : « Contribuer à la formation citoyenne [des élèves] grâce à la maîtrise de connaissances qui favorise la participation au débat public sur les grands enjeux économiques, sociaux et politiques <sup>7</sup>. »

## Conclusion

Le théâtre et les sciences sociales permettent donc de répondre simultanément à un triple enjeu – pédagogique, artistique et citoyen – (auquel d'autres

disciplines et d'autres arts peuvent par ailleurs prétendre) qu'il est nécessaire de repenser et de réaffirmer quand une société et ses institutions sont fragilisées. Au lendemain des attentats de janvier 2015 en France, les ministères de l'Éducation nationale et de la Culture semblent avoir pris conscience de l'urgence d'intensifier les actions en faveur du développement d'une citoyenneté et d'un sens critique. À l'école, une des premières réponses est la mise en œuvre de l'enseignement moral et civique (EMC). Les artistes, quant à eux, semblent avoir également pris la mesure de leur rôle à jouer. Des metteurs en scène cosignent un texte dans lequel ils affirment que « le théâtre est une idée neuve ». « Aujourd'hui, plus que jamais, nous avons besoin de récits. Nous avons besoin de récits infiniment multiples, de représentations et de formes les plus diverses possibles. Nous avons besoin de maintenir ouvert l'espace des variations et des interprétations, nous avons besoin de doutes et d'incertitudes. Le fondamentalisme ne prospère qu'en imposant un sens unique aux textes et au monde, en pourchassant tous les actes et tous les discours qui prétendent faire varier le sens ou le faire jouer. [...] Si nous voulons réinventer la société, si nous voulons donner une chance à la France "d'après", il nous faut reconquérir des espaces publics. Des espaces laïcs et libres, protégés de la pression violente des intérêts privés, qu'ils soient religieux ou économiques. Des espaces où déployer des récits et développer des imaginaires. Des espaces où élaborer l'espoir d'un monde habitable » [18].

Les théâtres, les plateaux de théâtre dans les établissements scolaires et les salles de classe de toutes les disciplines sont justement ces espaces où collectivement nous pouvons penser, imaginer, construire cette « France d'après », où nous pouvons fonder une communauté d'intelligences sensibles. Parce qu'il constitue un fait social total et qu'il participe simultanément aux trois dimensions du lien social (politique, économique et sociale), le théâtre peut être considéré comme une nécessité afin de réenchanter le monde d'aujourd'hui et penser celui de demain.

Il semble donc urgent de multiplier et d'étendre les enseignements artistiques et culturels à l'école en intensifiant le partenariat entre le ministère de la Culture et de l'Éducation nationale et en dotant les établissements scolaires de moyens humains et financiers, conditions nécessaires pour que l'école puisse répondre pleinement à ses objectifs.

<sup>6</sup> Voir la présentation de la culture humaniste sur le site Éduscol : [eduscol.education.fr/cid46267/la-culture-humaniste.html](http://eduscol.education.fr/cid46267/la-culture-humaniste.html)

<sup>7</sup> Voir le programme d'enseignement spécifique de SES en terminale ES sur le site Éduscol, [eduscol.education.fr/ses/programmes/Terminalespecifique](http://eduscol.education.fr/ses/programmes/Terminalespecifique)



## Ressources pour voir et faire du théâtre au lycée

### Voir des spectacles et apprendre à les analyser

L'école du spectateur est une proposition de démocratisation des pratiques culturelles. Elle est une démarche éducative par laquelle les élèves apprennent à devenir des « spec-acteurs ». Elle leur permet d'acquérir, dans le partage d'une culture commune, jugement esthétique et esprit critique.

« Tout en préservant le rapport intime, sensible et personnel de chacun à une œuvre artistique, cette "école" très particulière, qui se fonde sur un rapport direct et concret à des œuvres de création, tant du répertoire classique que contemporain, permet à l'élève d'acquérir des repères et des connaissances dans une démarche conjuguant sensibilité et activité intellectuelle. Elle vise à faciliter l'accès de chacun aux œuvres de création et, comme le revendiquait Jean Vilar, à "élargir le cercle des amateurs" par la rencontre avec le travail artistique. Elle permet, au même titre que tous les projets d'éducation artistique et culturelle, l'appropriation des lieux culturels et de leurs rituels (visites, travail dans le théâtre, participation à des répétitions ouvertes), ainsi qu'une familiarisation avec des enjeux profonds : citoyenneté, éthique, humanité, formation sensible, esthétique et critique, qui permettent à l'élève de construire son rapport symbolique au monde <sup>8</sup>. »

#### Comment parvenir à ces objectifs ?

– Par un travail en amont (travail sur l'horizon des attentes, formuler des hypothèses, faire émerger des représentations à partir du titre du spectacle, de l'affiche, éventuellement des photos du spectacle). Pour faciliter celui-ci, vous pouvez utiliser les dossiers pédagogiques (en les demandant aux théâtres ou en les trouvant sur leurs sites internet).

– Par une analyse chorale en aval de la représentation, l'idée étant de réaliser une description précise et objective du spectacle de manière collective (jeu, décors, scénographie, lumières, costumes, accessoires et objets, musique, choix dramaturgiques, esthétique générale du spectacle) pour parvenir à une analyse du spectacle.

– Par des partenariats avec des théâtres et des interventions de professionnels.

Pour une description plus précise du « protocole », vous pourrez trouver toutes les informations nécessaires sur le site de l'Anrat <sup>9</sup> et notamment la « Charte de l'école du spectateur », ainsi qu'une fiche très utile sur laquelle vous pourrez vous appuyer pour les analyses de spectacle.

#### Le parcours « Transvers'Arts » (réservé aux professeurs de Paris, Créteil et Versailles)

Transvers'Arts est un parcours culturel de deux ou trois spectacles autour d'un axe commun, proposé aux enseignants en partenariat avec des lieux culturels de la région, qui nécessite une inscription préalable. Pour plus d'informations, vous pouvez consulter le site : [transversarts.wordpress.com](http://transversarts.wordpress.com).

### Les dispositifs existants pour mettre en œuvre des projets d'éducation culturelle et artistique

Si nous pouvons pratiquer le théâtre dans nos cours conformément à notre liberté pédagogique, il peut être intéressant d'ancrer la pratique théâtrale dans un dispositif, permettant ainsi l'intervention de professionnels compétents, en partenariat avec une structure culturelle et artistique.

#### Le dispositif de résidence territoriale en établissement scolaire (2010)

Ce dispositif permet d'obtenir un financement pour la mise en œuvre d'un projet et la rémunération de l'artiste. L'obtention de ce financement est soumise à quatre objectifs (rencontre avec une œuvre et découverte d'un processus de création ; pratique artistique, pratique culturelle et mise en relation avec différents champs du savoir ; construction d'un jugement esthétique ; découverte et fréquentation des lieux de création et de diffusion artistiques) et de conditions (favoriser le dialogue interdegrés ou interniveaux ; impliquer enfant et famille ; la résidence peut s'implanter dans plusieurs établissements, avec un pilote ; toutes les classes déjà touchées par le théâtre ne sont pas éligibles à ce dispositif).

Les résidences sont « le point de convergence entre projet artistique d'un artiste, projet éducatif d'une structure culturelle, volet culturel d'un établissement, projet politique de développement culturel d'une collectivité territoriale <sup>10</sup> ».

#### Le Projet d'éducation artistique et culturelle – Péac (2013)

« Le projet d'éducation artistique et culturelle est fondé sur le travail en équipe et en partenariat. Il concerne au moins trois classes et peut donner lieu à une pratique artistique en atelier semestriel ou annuel de deux heures consécutives. L'atelier s'adresse aux élèves volontaires issus prioritairement des classes concernées par le Péac. Il est conduit par un ou plusieurs professeurs et un ou plusieurs artistes (ou autres professionnels) du domaine concerné et s'inscrit dans le partenariat engagé au titre du Péac. « Le projet d'éducation artistique et culturelle est construit et mis en œuvre par une équipe interdisciplinaire, en partenariat avec une structure artistique et culturelle [...]. Le partenariat avec la structure artistique et culturelle permet aux élèves des classes engagées dans le projet de rencontrer régulièrement, sous la conduite de leurs professeurs, les œuvres et les artistes programmés (spectacles, expositions, concerts, projections...) [...]. Le Péac ne peut pas s'inscrire en complément d'une résidence territoriale annuelle d'artiste en milieu scolaire <sup>11</sup>. »

<sup>8</sup> Charte nationale de l'école du spectateur disponible en ligne : [www.anrat.net/pages/textex-references](http://www.anrat.net/pages/textex-references)

<sup>9</sup> [www.anrat.net](http://www.anrat.net)

<sup>10</sup> Circulaire interministérielle n° 2010-032 du 5 mars 2010.

<sup>11</sup> Circulaire n° 2013-073 du 3 mai 2013.

*Les ateliers artistiques dans les collèges, les lycées d'enseignement général et technologique et les lycées professionnels (2001)*

Ces ateliers regroupent des élèves volontaires issus de classes différentes, en dehors des cours. Les projets sont validés sur présentation d'un dossier auprès des Drac et des rectorats (IA-IPR chargés du théâtre et des délégations académiques à l'action culturelle). Cette dimension partenariale permet l'intervention, au côté du professeur, d'un artiste professionnel en activité <sup>12</sup>.

*Les enseignements de théâtre (option facultative et de spécialité)*

L'enseignement en option facultative théâtre est accessible aux élèves de toutes les filières. En première et terminale, les élèves ont, chaque semaine, trois heures de pratique (encadrées par un professeur de théâtre et un comédien et/ou metteur en scène en partenariat avec une structure artistique). Au baccalauréat, les élèves passent une épreuve de pratique (coefficient 2).

L'enseignement de spécialité théâtre est réservé aux élèves de la filière littéraire. En première et terminale, les élèves ont deux heures de théorie et trois heures de pratique par semaine. Au baccalauréat, les élèves passent une épreuve de théorie (coefficient 3) et une épreuve de pratique (coefficient 3) avec un programme imposé (cette année : *Cendrillon* de Joël Pommerat, *Les Bacchantes* d'Euripide, et « Figaro : un personnage en verve et en musique »). Les cours de pratique sont encadrés par un professeur disposant de la certification en théâtre et un comédien et/ou metteur en scène en partenariat avec une structure artistique.

Pour assurer ces enseignements, la certification complémentaire en théâtre est nécessaire. L'examen se structure en deux temps. Le candidat doit d'abord rédiger un document (non soumis à la notation mais servant de point d'appui pour l'oral, maximum cinq pages) où il présente son parcours, ses motivations et ses expériences. Ensuite, « l'examen est constitué d'une épreuve orale de trente minutes maximum débutant par un exposé du candidat de dix minutes maximum, suivi d'un entretien avec le jury, d'une durée de vingt minutes maximum <sup>13</sup> », occasion pour le jury d'évaluer les connaissances en théâtre du candidat (histoire, esthétiques, courants...), ses connaissances des programmes officiels des options théâtre en lycée et sa capacité à mettre en œuvre un parcours de formation au sein d'une équipe pédagogique et en partenariat avec des intervenants artistiques, ainsi que son expérience en tant que spectateur. Afin de préparer cette certification, vous pouvez commencer par lire les différents rapports de jury pour mieux cerner les attentes <sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Note de service n° 2001-103 du 11 mai 2001.

<sup>13</sup> Note de service n° 2004-175 du 19 octobre 2004.

<sup>14</sup> Pour la session 2015, entrer « Certification complémentaire théâtre – rapport d'examen 2015 » dans le moteur de recherche du site de l'académie de Versailles : [www.ac-versailles.fr](http://www.ac-versailles.fr)

## Bibliographie

- [1] WALLON E., « Sociologie du théâtre » in CORVIN M. (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 2008 [1991].
- [2] BOURDIEU P., DARBEL A., *L'Amour de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
- [3] CHARPENTREAU J., KAES R., *La Culture populaire en France*, Paris, Éditions ouvrières, 1962.
- [4] DONNAT O., « Pratiques culturelles, 1973-2008 : dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales », *Culture études*, n° 7, 2011, p. 1-36.
- [5] MINISTÈRE DE LA CULTURE, *Repères DGCA*, n° 6-04, octobre 2012.
- [6] BRECHT B., *Petit Organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 2013.
- [7] PASQUIER D., « La sortie au théâtre. Réseaux de conseil et modes d'accompagnement », *Sociologie*, vol. 3, n° 1, 2012, p. 21-37.
- [8] PASQUIER D., « Sociabilités et sortie au théâtre », *Culture études*, n° 1, 2013, p. 1-12.
- [9] NEVEU O., *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013.
- [10] DARGE F., « Milo Rau, metteur en scène de notre temps », *Le Monde*, 2 mars 2015.
- [11] DARGE F., « Radio des mille collines, la tuerie dans la bonne humeur », *Le Monde*, 23 juillet 2013.
- [12] ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Gallimard, 1996.
- [13] NOIRIEL G., *Histoire, théâtre, politique*, Marseille, Agone, 2012.
- [14] NOIRIEL G., « Il faut un retour à Brecht ! Non à une scène ghettoisée », *Le Monde*, 10 juillet 2009.
- [15] PY O., « L'amour des possibles », Éditorial, Avant-programme de la 70<sup>e</sup> édition du festival d'Avignon, 2016.
- [16] GAYOT J., POMMERAT J., *Joël Pommerat, troubles*, Arles, Actes Sud, 2009.
- [17] POMMERAT J., *Théâtre en présence*, Arles, Actes Sud, 2007.
- [18] COLLECTIF, « Le théâtre reste une idée neuve en France », *Le Monde*, 16 février 2015.