

L'expérience éthique et politique du spectateur contemporain

Cadre méthodologique

Durée du projet de recherche : 2019-2024

Responsable : Aurélien Mignant [[unisciences](#)]

Synthèse : Le projet s'inscrit dans les études de réception réelle, au croisement de l'anthropologie du théâtre, des théories de la fiction et de la performance, ainsi que des sociologies pragmatiques. Son objectif est d'installer un cadre pour comprendre les opérations interprétatives que produisent les spectateur.ices lorsqu'ils.elles racontent leur expérience d'un spectacle de théâtre. En menant des entretiens semi-dirigés longs, le projet entend circonscrire ces opérations comme des phénomènes discursifs : comment parle-t-on de son émotion ? comment décrit-on la scène, etc. ? La focale est mise sur le volet politique de l'expérience, longuement défini dans des publications annexes au projet. On identifie quatre formes dominantes de l'expérience, qu'on cherche à retrouver dans les entretiens : une forme discursive (l'enquêté.e parle du spectacle comme d'un ensemble de signes-messages), une forme immersive (l'enquêté.e se raconte en immersion dans un monde fictif), une forme performative (l'enquêté.e raconte une altération de sa perception liée à la co-présence théâtre) et une forme matérielle (l'enquêté.e parle du spectacle comme un fait social, culturel et économique). L'objectif est d'étudier comment ces quatre aspects se mêlent dans la parole spectatrice.

Terrains : Théâtre de Vidy (Lausanne), La Comédie (Genève), Festival de La Bâtie (Genève), Théâtre de la Ville (Paris)

Corpus de spectacles : Milo Rau (*Orestes in Mosul*), Tiago Rodrigues (*Catarina e a Beleza de Matar Fascistas*), Robin Orlyn (*Les Bonnes*), encore en cours (2021).

Méthode d'enquête : Entretiens semi-dirigés (aménagés selon le spectacle)

Durée des entretiens : 45-75 minutes

Constitution du panel : En rhizome, cinq enquêté.es volontaires sont invité.es à aller voir un spectacle, chacun.e invite une personne, qui invite aussi une personne (ou signale à l'enquêteur une personne présente).

Nombre d'enquêté.es par spectacle : 20

Délai maximal entre le visionnage du spectacle et l'entretien : 10 jours (on favorise le plus petit délai possible)

Profils sociologiques : Minimaux. Établis en fin d'entretiens. Trois variables : âge, identité de genre, fréquence de fréquentation des théâtres. L'entretien contient aussi une question d'autodéfinition sociale, liée à la réception (« Selon vous, quels éléments de votre trajectoire personnelle peuvent expliquer votre expérience de ce spectacle ? »).

Mode de transcription : Verbatim épuré, avec aménagement des longueurs et des répétitions. Pas d'analyse micro-discursive. Pas de description contextuelle / non-verbale, sinon les rires et les marques d'ironie.

Problématiques :

- Comment la parole spectatrice forme-t-elle un récit d'expérience hétéroréférentiel ?
- Comment la parole spectatrice construit-elle le spectacle comme un ensemble signifiant (qui, quoi, comment) ?
- Comment la parole spectatrice construit-elle le spectacle comme un assemblage de discours (qui parle, comment, qui est responsable, etc.) ?

- Comment la parole spectatrice se raconte-t-elle immergée dans un mon non-présent (fictionnel ou factuel) ? Quel est leur rapport aux personnages ?
- Comment la parole spectatrice raconte-t-elle l'activation du pacte performatif (émotions, sensorialités, perception, etc.) ? Quel est leur rapport au corps acteur ?
- Comment la parole spectatrice formulent-elles une analyse matérielle du spectacle (identité sociale des artistes, inscription institutionnelle, rapports sociaux, etc.) ?
- Comment les spectateur.ices définissent-ils.elles *ce qui est politique* dans leur expérience du théâtre ?
- Comment les spectateur.ices racontent-elles leur relation aux autres spectateur.rices ?

Guide d'entretien compréhensif

En deux mots, est-ce que le spectacle vous a plu ?

relances possibles :
détailler les raisons
identification de moments marquants

Pourriez-vous me raconter votre expérience du spectacle ?

relances possibles :
autodéfinition de l'idée d'expérience
émotions, coprésence, rapport à la salle
observations socio-culturelles
expérience para-spectaculaire

Diriez-vous que le spectacle vous a raconté une histoire ?

relances possibles :
réflexions sur la narrativité
problématiques fait/fiction

[si oui] *Pourriez me re-raconter cette histoire ?*

relances possibles :
empathie, évaluations des personnages
rapport à l'instance superorganisatrice
opérations narratives

Pourriez-vous me résumer vos principales réactions au spectacle ?

relances possibles :
nature de l'émotion racontée
organisation de la réponse
échelles de justification
identification de moments marquants

Selon vous, quelles sont les intentions éthiques ou politiques du spectacle ?

relances possibles :
autodéfinition d'éthique / politique
échelle et type de justification

NB : *moment charnière pour la suite de l'entretien
qui permet d'aborder plus spécifiquement les points soulevés*

Avez-vous eu le sentiment que le spectacle portait un ou des discours ?

relances possibles :
[si non] pourquoi ?
contenu des discours
instances responsables du discours
montage rhétorique (polyphonie)

Qu'avez-vous pensé de la manière dont le spectacle abordait le sujet X ?

NB : *questionnement sur un thème éthique ou politique
à construire d'abord selon des évidences, puis au fil des réponses
obtenues durant les entretiens précédents*

Quelles attentes aviez-vous à l'égard du spectacle ?

relances possibles :
échelle et type de justification
préconnaissances encyclopédiques

Comment décririez-vous la position dans laquelle le spectacle veut vous mettre ?

relances possibles :
échelle et type de justification
méta-conscience collective
coprésence et performativité
perception sensorielle

Comment décririez-vous votre rapport au reste du public ?

relances possibles :
organisation du dispositif
type d'affect

Pouvez-vous établir des liens entre la personne que vous êtes (personnalité, trajectoire sociale, expérience personnelle) et ce que vous venez de dire de votre expérience du spectacle ?

NB : question d'autodéfinition sociologique qui est le plus à même de susciter des sujets intimes et sensibles, relancer avec précaution

Arriveriez-vous à imaginer d'autres expériences de ce spectacle que la vôtre ?

relances possibles :
imagination expérientielle
hypothèses sociologiques
échelle et type de justification

Diriez-vous que ce spectacle a changé quelque chose en vous ?

relances possibles :
échelle et type de justification
NB : toujours de manière évolutive, on peut décliner la question sur une thématique précise (« a changé votre opinion sur X »)

Y a-t-il des éléments essentiels de votre expérience que nous n'avons pas abordés ?

Cadre théorique : formes de l'expérience politique

	DISCOURS	IMAGINATION	PRÉSENCE	MATIÈRE
COMPÉTENCE	argumentative	immersive	performative	sociologique / analytique
RÉALITÉ	mise en discours	non-présente	ordinaire altérée	ordinaire
EFFETS POLITIQUES	<ul style="list-style-type: none"> - configurer / symboliser - connaissance délibérative - faire juger 	<ul style="list-style-type: none"> - empathie(s) - reconnaissance de soi - connaissance mimétique 	<ul style="list-style-type: none"> - sidération affective - nouvelles sensorialités - nouvelles rationalités 	<ul style="list-style-type: none"> - éthique de production - encodage idéologique - gestion de capitaux
SPECTACLE	montage rhétorique	récit	cérémonie présenteielle	événement culturel
ARTISTE	produit un discours	organise un récit	organise un dispositif	se situe dans un champ
SCÈNE	espace d'énonciation	monde	dispositif	contexte socio-économique
CORPS ACTEUR	porte-parole / symbole	personnage	corps physique	citoyen administratif

Commentaire détaillé de la méthode

Le mutisme des spectateurs

De nombreux travaux reconnaissent que les spectateurs (leur parole, leurs expériences, leurs réactions, leurs interprétations, etc.) sont très largement invisibilisés : une enquête empirique sur la réception réelle peine à trouver des sources utilisables, et tout particulièrement au théâtre. Cette opacité s'étend à la divergence de réception elle-même, qui est particulièrement difficile à étudier dans les arts vivants. Du côté socio-institutionnel, plusieurs facteurs concourent à l'expliquer, notamment la persistance d'une idéologie de l'artiste-génie ou de l'artiste-guide (Delhalle, 2017), l'approche majoritairement rhétorique des études théâtrales (Mervant-Roux, 1998), la surreprésentation de l'idée abstraite de « public » dans les discours institutionnels (Neveux, 2013a), l'absence d'interaction avec le public dans les processus de création (Noiriel, 2009) et l'absence de dispositifs de médiation laissant place à une parole spectatrice autonome (Cepitelli, 2013). Ces facteurs ne favorisent pas l'essor de la parole spectatrice, puisque le public est implicitement défini dans le champ comme une chambre d'enregistrement des désirs de l'artiste et/ou des ambitions de l'institution. Cela dit, le public est surreprésenté dans le discours institutionnel, parce que son épanouissement est le fondement idéal de l'économie non-rentable des arts vivants, dont une part non-négligeable de la légitimité repose sur la mission de « transformation sociale » prêtée au théâtre. En bref, *l'effet produit sur le spectateur* est un principe organisateur du champ théâtral, un *nomos* (Hamidi-Kim, 2013). Qu'il s'agisse des discours externes (textes de communication, etc.) ou internes (demande de subventions, etc.), le public comme collectivité abstraite est omniprésent en tant qu'entité légitimant l'ensemble de la pratique (Boltanski, 2013)¹. Pour autant, le public réel n'a pas de position normative spécifique dans le champ, ce qui est une manière de dire que son évaluation ou son appréciation ne comptent que très marginalement dans le « succès » d'un spectacle, mesuré bien plus largement par l'appréciation

1 « Le théâtre public se définit donc toujours par rapport à un public, sans que ce terme ne soit épuisé par la référence aux personnes qui, dans des situations empiriques toujours considérées comme plus ou moins contingentes, assistent à des spectacles. Le public du théâtre public a une dimension métaphorique ou même allégorique. Il renvoie, dans la logique de la métonymie, aux totalités dont les spectateurs de « l'assemblée théâtrale » ne sont que des exemplaires approximatifs, qu'il s'agisse du peuple rassemblé autour d'une langue et d'une tradition nationale, incarnée dans ses chefs d'œuvre, ou du prolétariat en tant que peuple à faire et à venir. On reconnaît là des tropes qui n'ont cessé de travailler la réflexion sur le théâtre et, peut-être, sur l'art en général. » (Boltanski, 2013:9)

professionnelle (la critique qui lui donne une visibilité et les directeurs de salle qui choisissent ou non de l'accueillir) – et d'ailleurs très peu de dispositifs matériels sont conçus pour recueillir son avis. Aussi, dans la création théâtrale contemporaine, ce que les sociologues appellent la « réciprocité artistique » (Esquenazi, 2007) est très faible : l'artiste n'a qu'une idée restreinte de la réception réelle de son travail, puisqu'il n'a accès qu'à très peu de sources non-médiatisées par des positions spécifiques dans le champ – la réciprocité est par exemple très élevée au cinéma (Jullier, 2014), et relativement élevée dans le champ littéraire (Sapiro, 2014), elle est particulièrement prégnante dans les productions médiatiques à succès qui suscitent une quantité innombrables de réactions et donc de sources de réception, notamment en ligne (Lavocat, 2021). Corroborant l'affirmation de la parole artiste et la négation de la parole spectatrice, la plupart des dispositifs de médiation culturelle mis en place par les théâtres cherchent à *guider* le public vers l'œuvre ou à installer une discussion unilatérale dans laquelle le public a l'occasion d'interroger l'artiste, et l'artiste de répondre (matérialisation de d'une conception du public dont le très répandu « bord de scène » est emblématique). La « festivalisation » (Delhalle, 2017) de la scène contemporaine intensifie encore ce phénomène, favorisant un mode de diffusion dans lequel un spectacle n'est programmé que quelques soirs (et peu sinon pas reprogrammé dans l'aire géographique proche, quel que soit l'accueil critique), ce qui empêche même de mesurer un éventuel succès dans le temps, sur la base (très imparfaite) de la quantité de spectateurs intéressés par un spectacle joué plusieurs semaines. Ces facteurs, qui se combinent et s'accroissent réciproquement, expliquent que « le public soit complètement absent de la réflexion politique sur la création théâtrale contemporaine » (Noiriel, 2009:95) et que « la voix du public ne compte que de façon très marginale dans le monde théâtral » (Hamidi-Kim, 2013:54).

Une approche discursiviste

Si je me permets un usage quelque peu métaphorique de l'idée de « voix du public », l'application pratique outrepassa l'analogie. Une approche de la réception *comme discours* est particulièrement appropriée pour une étude qualitative de l'expérience. Les autres perspectives (non-discursives) disponibles relèveraient d'une anthropologie sensible – en témoigne les travaux de Leveratto (2006) ou l'étude de Mervant-Roux qui circonscrit « l'activité herméneutique permanente de la salle » (1998:124) pratiquant ce qu'on appellerait en sociologie de l'observation participante pour décrire les réactions

du public *durant* le spectacle – ou bien les approches cognitives qui entendent étudier, elles aussi *dans l'instant* de la représentation, certaines réactions du public à l'échelle neurale, comme l'activation des neurones miroirs (Metz-Lutz et al., 2010). Comme ce travail n'est ni équipé pour les secondes, ni théoriquement orienté vers la première, c'est bien à une étude discursive qu'on se livrera. On pourrait même parler d'une étude discursiviste, pour souligner combien les hypothèses et les conclusions élaborées ne seront pertinentes qu'à l'échelle de la parole spectatrice *comme discours*, ce qui oblige à clarifier plusieurs limites.

L'étude discursiviste engage à établir un protocole qui, pour construire l'expérience spectatrice comme objet, permet à l'enquêteur de générer des discours, de *faire parler*. Nombreux sont les essais défendant l'idée que le discours est actuellement le type de source le plus stable pour les études de réception : « L'œuvre et le discours produit par le récepteur, les relations qui se tissent entre eux, sont les champs d'investigation les plus légitimes pour élaborer une théorie de la réception ». (Demougin, 2004:118). L'intérêt principal de ce type d'approche est de définir la divergence de réception comme l'interdiscours produit par une œuvre chez ses spectateurs².

Travailler exclusivement sur ce que les théories du sujet-lecteur appellent des *textes de réception* permet de se rapprocher de l'intimité expérientielle du récepteur, tout en retrouvant un certain formalisme méthodologique, puisqu'on ne travaille jamais sur l'expérience qu'en tant qu'elle est médiatisée par un récit personnel qui la configure³, suivant des intérêts et des situations précises (notamment durant un entretien – détaillé par après). Aussi, la totalité des conclusions auxquelles peut prétendre une approche discursiviste ont pour champ de validité non pas l'expérience du spectateur, mais les modes de *mise en discours* de cette expérience. Outre ce champ opératoire purement langagier, l'approche discursive doit aussi rester consciente du fait que *ce que l'on met en parole* a tendance à exclure la part indicible de l'expérience déjà évoquée dans le premier

² Ce qui en fait la conséquence méthodologique du renversement de perspective appelé par les travaux contemporains sur les publics : « Ce qui intéresse n'est plus tant l'état du monde que décrivent ou proposent les textes, mais bien la circulation des discours qu'ils engendrent dans le monde social ; on ne cherche plus tant à savoir ce que disent les textes que ce que "les gens" en pensent, ce qu'ils en font, ce que ça leur fait, voire ce que ça leur fait faire. » (Servais, 2012 :2)

³ Ou pour le dire avec les termes de Marielle Macé évoquant ses sources de réception sur l'expérience de lecture : « Je ne prends pas leurs descriptions pour la restitution transparente d'une expérience objectivable, mais pour se refiguration, sa ressaisie individuelle, sa stylisation, qui peut être opaque, transformante, contradictoire, mais qui en tout cela est précisément une manifestation et une mise au travail de leur manière d'être. » (2011:25)

chapitre, et le fait qu'une large des opérations de construction du sens sont infra-linguistiques, soit qu'elles ne se seront pas explicitées dans les sources :

Le public est sensible au sens (il n'y a que cela qui l'intéresse) mais la façon dont il le trouve, dont il le vit, dont il l'exprime ne se formule pas – ou pas facilement – en pensées et en mots. Prendre en compte ce mode original d'« interprétation » serait une façon de suivre le double conseil d'Umberto Eco : ne pas se résoudre à penser qu'un objet apparemment inanalysable échappe au champ de la signification, essayer de décrire le mode de production de signification auquel on a à faire. (Mervant-Roux, 1998:192).

L'entretien semi-dirigé

Mettre en place une approche discursive invite donc à choisir une méthode d'enquête permettant de récolter des sources, des paroles spectatrices, des *textes de réception*.

La recherche empirique récente est menée dans des perspectives théoriques diverses et fondée sur un très large panel de techniques d'enquêtes : observations ethnographiques ou participantes, *focus groups*, entretiens individuels, analyse de courriers de lecteurs, ou de *fans*, ou encore des corpus d'articles critiques, études de contenu des textes ou des œuvres, analyses documentaires diverses, exploitations de données statistiques. (Charpentier, 2006:6)

Le choix qui me semble le plus logique a été de conduire la présente enquête en m'appuyant principalement sur des entretiens semi-dirigés avec des spectateurs. Le principe d'un entretien semi-dirigé est d'établir un protocole d'entretien basé sur des problématiques précises, et de s'en servir comme guide d'une discussion dont la forme conserve une certaine liberté. L'enquêteur peut orienter la conversation en dehors du protocole prévu quand il l'estime nécessaire, et il doit établir le protocole en question avec une relative souplesse (je le détaille au point suivant). Pour rappel :

L'entretien semi-dirigé de recherche est une pratique sociale ou/et un dispositif de recherche dont la définition minimale est la suivante : c'est un entretien principalement entre deux personnes (il peut être étendu à un groupe), un interviewer et un interviewé, conduit et enregistré par l'interviewer. Celui-ci a pour objectif de favoriser la production d'un discours de l'interviewé sur un thème défini dans le cadre d'une recherche. (Blanchet et al., 1993:7)

Parmi la batterie de méthodes dont disposent les sciences sociales pour collecter des données, l'entretien individuel semi-dirigé me semble adapté à la problématique pour plusieurs raisons. J'en isole huit.

1) L'entretien semi-dirigé, c'est-à-dire structuré autour d'un protocole d'échange présentant plusieurs lignes directrices, mais libre dans sa forme et son contenu, est le plus à même de créer un échange présentant une certaine dialectique entre intérêts de l'enquêteur et affirmations de l'enquêté. En d'autres termes, certains aspects théoriquement supposés de l'expérience de réception peuvent être préemptés par le guide d'entretien, sans écraser pour autant la singularité de chaque parole.

2) Contrairement à un questionnaire fermé, l'entretien permet de demander directement des clarifications à l'enquêté lorsqu'il émet certaines affirmations sur le spectacle. Ces clarifications autorisent l'enquêteur à situer une réponse par rapport à une problématique connue sans enfermer nécessairement l'enquêté dans une direction qui n'est pas la sienne. De manière générale, l'entretien est la méthode la plus adaptée, « en sociologie pragmatique, pour prendre au sérieux les individus et leurs justifications » (Barthe et al., 2013:6), et, très souvent, ce sont les processus de justification de la parole qui permettront d'étudier des phénomènes de réception. L'entretien est un dispositif qui vise à faire apparaître des processus de justification des « logiques contradictoires » (Barthe et al., 2013:19), dans un environnement social (le théâtre contemporain) qui ne les suscite que très peu.

3) De manière générale, l'entretien semi-dirigé est aussi plus à même de mettre l'enquêté à l'aise par rapport à sa propre parole et à son degré de légitimité à s'exprimer sur un spectacle (ce qui, pour une enquête impliquant de formuler des avis sur des artefacts culturels symboliquement valorisés, est un frein à ne pas sous-estimer). Contrairement à la plupart des entretiens sociologiques, l'entretien de réception ne fonctionne pas à proprement parler comme un entretien visant à comprendre un environnement social, étranger au chercheur. Il constitue un moment dialectique, dans la mesure où l'enquêté sait très bien qu'il a en face de lui quelqu'un qui est probablement plus spécialiste que lui du sujet sur lequel il est interrogé. Le principe même de l'entretien sur une œuvre risque de créer, qu'on le veuille ou non, le sentiment d'une évaluation de sa propre parole : « la situation d'enquête s'apparente à l'ensemble des situations où les productions linguistiques sont, explicitement ou implicitement, soumises à l'évaluation et où l'enquêteur » (Mauger *et alii.*, 2010:23). De plus, le spectateur n'a pas de légitimité particulière à s'exprimer, il ne parle pas en tant

qu'auteur, ou en tant que membre actif d'un environnement social sur lequel porte l'enquête. Et l'on rejoint ici une problématique exposée précédemment : les spectateurs ne sont pas des agents ayant une position dans le champ artistique, et très peu de dispositifs les constituent et les légitiment comme tels. Au début de l'enquête, j'ai fréquemment pu observer des mécanismes de dévalorisation de sa propre parole, surtout face à un chercheur nécessairement jugé plus compétent que soi sur la question. Cependant, la souplesse de l'entretien semi-dirigé permet de conforter l'enquêté dans sa légitimité à discourir sur un spectacle, ce qui passe notamment par un travail sur la bienveillance de l'entretien, ainsi que sur la répartition discursive et symbolique des positions (j'expose plusieurs propositions et observations au point suivant).

4) La souplesse de l'entretien semi-dirigé permet une conversation suffisamment ouverte pour que s'y installe les complexités possibles d'une discussion sur une expérience esthétique et politique. La grande liberté que le dispositif d'entretien laisse au spectateur est un danger pour l'enquêteur, qui peut se retrouver avec quantité de réponses des plus diverses à une question ouverte. Le risque est alors que les sources développent des réflexions trop personnelles pour être efficacement comparées (on imagine la diversité des réponses possibles à des questions simples sur son expérience d'un même spectacle), mais « que serait en effet un travail de sciences sociales qui ne passerait par aucun moment relativiste ? » (Linhardt et al., 2013:40).

5) L'entretien permet d'élaborer des textes de réception approfondis, si on donne à la conversation le temps de se déployer. Au fil des expériences, j'ai fini par arrêter une durée située entre quarante-cinq minutes et une heure pour élaborer une source qui me paraît convaincante. Il en résulte en général des textes dont la longueur varie entre 7'000 signes pour les plus courts et 15'000 signes pour les plus longs. Une telle longueur donne à l'enquêté l'occasion d'explorer plusieurs aspects différents de son expérience, mais aussi de s'installer dans une dynamique de réflexion conséquente et de laisser du temps à sa parole comme à sa pensée, puisqu'il sait à l'avance qu'il n'est pas question de répondre brièvement à deux ou trois questions courtes.

6) En produisant une source de réception à la fois longue et ouverte à la complexité, l'entretien semi-dirigé permet de construire un corpus dont l'utilité excède la présente recherche. Dans la perspective d'une mise à disposition des données selon des protocoles *open-data*, donc en ayant en tête leur potentielle réutilisation par d'autres chercheurs suivant d'autres approches, l'entretien semi-dirigé génère des récits

d'expérience plus ouverts qu'un simple questionnaire qui préconditionne davantage les utilités futures de la source.

7) Le choix d'un entretien individuel, et non collectif (*focus group*), se justifie là encore à la fois par la nécessité de créer un cadre rassurant permettant de développer la complexité de son expérience propre, à la fois par la réduction des pressions externes, car la présence d'autres spectateurs modifient le rapport de l'enquêté à son récit, ce qui risque de faire basculer l'entretien vers un exercice de justification publique ou bien de rétablir des dynamiques sociales de groupe (légitimité, charisme, temps de parole, capital social, discriminations, etc.) qui ne sont pas le sujet de la présente recherche. La problématique de ce travail de thèse est essentiellement située sur la compréhension de l'expérience *individuelle*, et elle suit en cela la plupart des études de réception récentes, qui révoquent largement l'idée que le « public » serait une entité homogène :

Qu'est-ce au fond la réception pour les analyses de la réception ? C'est essentiellement un processus individuel d'interprétation de messages ou de textes, déterminé par des facteurs sociaux et culturels, et influencé par les situations et les contextes concrets de son occurrence. Ce processus est manifestement conçu comme privé ou interne, bref comme psychologique ; en tant que tel c'est un processus auquel les acteurs ont immédiatement accès - ils savent quelles sont leurs réactions, impressions, attitudes, face à un texte, une émission, etc. - et qu'ils peuvent verbaliser dans des conversations. (Quéré, 1996:35)

Pour autant cette focale individuelle dans le protocole n'exclut aucunement la problématisation des aspects collectifs de l'expérience, simplement, ils sont abordés à chaque fois au prisme d'un seul centre d'expérience. Par la suite, on observera l'importance essentielle du collectif dans les sources de réception, que ce soit par des phénomènes de transfocalisation, des interprétations qui explicitent une polyphonie interprétative possible, ou encore quantité de méta-réflexions sociologiques produites par les enquêtés eux-mêmes.

8) Finalement, la transcription d'entretiens semi-dirigés produit des sources de réception relativement fidèles à la conversation, ce qui augmente la transparence de l'enquête. Par rapport à un questionnaire fermé, les textes de réception issus des enquêtes détaillent les réponses, avec leurs hésitations et leurs cheminements particuliers, ainsi que les questions et certaines relances de l'enquêteur. Cette transparence a une importance certaine dans un travail sur la réception d'œuvres artistiques. Même s'il s'agit ici de chercher à s'en soustraire au maximum, la réception

de l'enquêteur lui-même influence nécessairement la conversation, de même que ses inférences, forcément hypothétiques, sur les intentions du spectacle, sur le *spectator in drama* qu'il doit essayer de *ne pas chercher* durant l'entretien. Ou, pour le dire les termes de Servais, la transparence des données produites est importante pour que les lecteurs futurs des sources puissent avoir une verbalisation la plus fidèle possible de la *partialité* de tout entretien :

Aucune preuve ne peut l'emporter (ni celle de la liberté du lecteur, ni celle de son aliénation) et si l'on ne peut s'accorder sur un modèle, c'est parce que la méthode d'investigation choisie détermine en partie le type de données qui seront obtenues, et que par voie de conséquence toute étude de réception est partielle et partielle ; la diversité des approches et des méthodes montre également que le processus de réception est d'une complexité telle qu'aucune étude ne peut l'épuiser ; enfin, on pourrait considérer que le processus de réception lui-même est inachevé et toujours susceptible d'être achevé par telle ou telle étude qui, en l'explicitant, le réaliserait. (Servais, 2012:4)

Le choix des spectacles

La seconde question à se poser est celle des spectacles soumis à l'enquête, puisque le corpus choisit tiendra une place prééminente dans le type de résultats obtenus. La grande pluralité médiatique de la scène contemporaine pose des questions complexes, notamment sur le type de critère qui permet de décider de l'organisation d'entretiens à propos d'un spectacle.

Ce projet de recherche ne cherche pas à produire une analyse approfondie sur une forme spectaculaire (le théâtre néoclassique, la performance, etc.), sur un aspect de l'expérience spectatrice (rapport à l'acteur, interprétation de la scénographie, etc.) ou sur une thématique contemporaine (le terrorisme, les questions de genre, etc.). Il cherche au contraire à explorer la grammaire de la parole spectatrice et les dispositifs accessibles pour la construire comme objet. Sur le plan pratique, nombreux sont les essais qui rappellent que la production contemporaine est si diversifiée qu'il est devenu compliqué de la décrire avec des outils communs (Neveux, 2013 ; Delhalle, 2017). Sur le plan théorique, la singularité de chaque œuvre conditionne très largement des expériences de réception qui exprimeront les vécus et les intérêts les plus divers. Aussi, il est important de noter que, quels que soient les choix de spectacles, la singularité de chaque œuvre a des conséquences sur la singularité de certaines conclusions formulées

sur la réception (dont le champ de validité dépendra partiellement du caractère unique de chaque spectacle) :

“Chaque création dramatique”, souligne Anne-Marie Gourdon, “conditionne un mode de perception particulier (l’imagination du spectateur ne fonctionne pas de la même manière d’un spectacle à l’autre)”, ce qui revient à dire que pour comprendre l’assistance il ne faut pas l’extraire du champ de son apparition. (Mervant-Roux, 1998:9).

Toutefois, considérant cette pluralité, le meilleur choix m’a paru de mettre en place des entretiens sur des spectacles dont les formes sont assez diversifiées pour explorer de manière comparative les différences induites (par exemple entre parler d’une adaptation d’un texte classique ou d’une création de théâtre documentaire). Sur le plan thématique, en revanche, j’ai privilégié les spectacles qui m’ont semblé à même de susciter des débats, voire des polémiques, en axant la recherche sur des créations ayant des ambitions politiques et éthiques explicites, abordant des sujets dont l’actualité est encore vive, ou travaillant tout particulièrement des effets explicites (pédagogie, violence, empathie, etc.).

S’il est impossible d’établir une ligne de partage sur la notion de spectacle « politique » ou « apolitique » sans entrer dans de vifs débats idéologiques, sans doute insolubles sinon infertiles (Neveux, 2017), l’inclinaison donnée à la problématique de recherche fait le choix du politique, car il amplifie la sphère du dicible pour les spectateurs. Aussi, ayant choisi de ne pas aborder la question de l’esthétique générale, du plaisir esthète et du goût dans le premier chapitre, je laisse de côté les spectacles dont le travail est plus rigoureusement formaliste, ou dont l’un des intérêts principaux tient dans un travail méta-théâtral s’adressant à un public plus connaisseur.

Sur un autre plan, sans entrer non plus dans des querelles de définition, j’ai sélectionné uniquement des spectacles laissant une large place au texte et/ou au discours, là aussi pour mettre la focale sur des éléments que la parole spectatrice placera plus facilement dans la sphère du dicible (discourir sur des dialogues est plus simple que sur des impressions physiques, ou sur la partition d’un mouvement). Ce choix m’a malheureusement conduit à écarter des formes plus exclusivement corporelles (comme la danse), même si les questions de (co)présence, de corporalité et de mouvements seront très présentes dans les études de cas à suivre.

Finalement, j’ai sélectionné uniquement des spectacles jouissant d’une certaine notoriété, soit en raison de la situation de leur créateur, déjà bien installé dans le champ,

soit en raison de leur programmation dans des institutions dominantes, en position de relai international et orientées vers l'accueil d'un large public (à l'échelle des arts vivants contemporains). Ce choix m'a malheureusement contraint à exclure les structures plus modestes, le théâtre d'art plus expérimental et les artistes émergents. Il s'explique pour des raisons assez simples, dont la plus importante est la disponibilité d'un plus grand nombre de spectateurs, et la constitution de pool d'enquêtés plus divers, car les théâtres plus avant-gardistes tendent à accueillir un public plus uniforme de *happy few*. Outre ce point, travailler sur des spectacles ayant une plus large visibilité européenne permet également de rendre la recherche plus attractive et plus facile à diffuser, même si les objets des études théâtrales demeurent plus évanescents que dans les études cinématographiques et littéraires. Ce choix me pousse malgré moi à reconduire également une certaine panthéonisation, en travaillant sur des spectacles et des artistes qui sont déjà parmi les plus visibles du paysage contemporain. Je précise finalement qu'au début de la recherche, j'avais prévu de travailler sur des pools d'entretiens plus restreints, mais sur davantage de spectacles, et qu'il m'est apparu plus pertinent, au fil du temps, de travailler sur des entretiens longs et des pools plus grands, mais sur moins de spectacles. L'idée étant d'aller le plus loin possible dans une approche qualitative, détaillant avec minutie la complexité de la divergence de réception d'une seule œuvre.

Mise en place pratique des entretiens

Le troisième temps, la mise en place des entretiens, a suivi une conduite relativement simple. Au fil de la recherche, j'ai opté pour un *pool* d'environ 20 enquêtés par spectacle. Ce chiffre permet d'obtenir des données suffisamment diversifiées pour mettre en place plusieurs approches transversales et découper des tranches comparatistes intéressantes, sans constituer non plus une somme trop importante pour être traitée qualitativement. Cela dit, cette mise en place produit une très grande quantité de données, puisque les sources de réception totalisent entre 35'000 et 41'000 mots par spectacle, soit une ampleur qui avoisine celle d'un petit roman. Comme on le verra par la suite, le protocole présenté ici à l'avantage de produire des corpus où l'on peut aborder des problématiques différentes, notamment parce que les entretiens longs laissent la conversation se déployer sur des sujets variés. Néanmoins ce protocole a le désavantage d'être difficilement reproductible dans des délais serrés, ou pour des publications de plus faible ampleur (comme un article de recherche portant sur un spectacle par exemple).

Dans la majorité des cas de la présente enquête, j'ai constitué les *pools* d'enquêtés suivant une logique en rhizome. Après avoir consulté les programmations des institutions suisses romandes et sélectionné des spectacles qui semblaient *a priori* correspondre aux critères exposés par avant, j'invitais cinq personnes qui ne se connaissent pas (et ne partageaient pas les mêmes habitudes théâtrales) à aller voir le spectacle le premier soir. Puis je leur demandais à chacun d'inviter une personne de leur choix ou de m'indiquer une personne de leur connaissance ayant vu le spectacle, et je demandais encore aux personnes de deuxième niveau de m'indiquer une personne de leur connaissance ayant vu le spectacle, jusqu'à un troisième, un quatrième et parfois un cinquième niveau de rhizome. Avec la marge d'erreur et de refus (assez faible, vu le côté « ludique » de la recherche), cette technique a l'avantage de produire très rapidement une grande mixité objective d'âge, de genre, de situations socio-professionnelles et d'habitudes culturelles ainsi qu'une certaine mixité subjective, plus difficile à observer (d'opinions politiques, de connaissances générales, d'horizons d'attentes, de valeurs morales, etc.). J'ai essayé autant que possible qu'un même enquêté ne se retrouve pas dans deux *pools* d'enquête, même si cela est arrivé à deux reprises. J'explique au point suivant ma décision de laisser l'enquêté établir lui-même son propre profil sociologique problématisé par rapport à l'expérience de réception racontée et de ne pas le faire préalablement à l'entretien. Les entretiens se sont tous déroulés dans une période de dix jours après le moment de spectation (à quatre exceptions près).

Guide d'entretien

Après avoir arrêté l'idée d'une enquête discursive, un corpus de spectacle et un protocole basé sur des entretiens semi-dirigés, il faut désormais réfléchir à la construction d'un outil essentiel, le guide d'entretien.

Le questionnaire, exposé au début de ce document, a été pensé et affiné tout au long de la recherche. Il n'a pas connu une version absolument stable, mais sa structure est restée similaire au fil des entretiens. Sa conception a été l'occasion de questionnements qu'il me semble utile de détailler, et sa réalisation doit beaucoup à des échanges avec des collègues en études théâtrales (qui tous, sans exception, s'intéressent à la question : que faudrait-il demander aux spectateurs ?) ou en sociologie, ainsi qu'avec des échanges avec les enquêtés eux-mêmes qui ont produit de nombreux retours sur les questions et l'entretien qu'ils venaient de passer – retours courants sur tout entretien compréhensif, et dont le chercheur se doit de tenir compte (Kaufman, 2016).

Questions principales

Pour construire le questionnaire destiné aux enquêtés, ou, pour être plus exact, le guide d'entretien semi-dirigé, il convient de prêter attention à trois points : le type de sujet abordé par les questions, la nature des données que l'on veut favoriser (préconditionnée par le choix et la formulation des questions) et enfin le type d'attitude ou d'atmosphère à favoriser durant l'entretien.

Sur le plan des sujets abordés, le plus important est de construire le questionnaire en repartant du modèle des formes politiques de l'expérience. Il faut donc que le déroulé des questions puisse laisser une place aux formes immersive, discursive, performative et matérielle de l'expérience de spectation, en cherchant à ne pas forcer leur manifestation via des points précis. Par exemple, à un niveau embryonnaire, il semble pertinent de demander aux spectateurs de raconter la fiction d'un spectacle, sans forcément leur demander des clarifications sur une question imaginative précise (par exemple leur évaluation éthique d'une action en particulier). Du moins, c'est ce que semble demander une approche vraiment compréhensive, au sens où elle laisse d'abord émerger de la parole les points qui semblent mériter l'attention. Une approche moins compréhensive et plus centrée sur une question précise peut procéder de manière inverse et n'interroger qu'un point précis chez plusieurs personnes (comme l'évaluation d'une action d'un personnage). Pour établir un questionnaire ayant fonction de cadre générique, j'en reste cependant à des questions orientant vers des formes de l'expérience (au sens du schéma interactionniste), mais non vers des points précis.

On peut aisément imaginer quatre formulations de départ, même si le choix des mots est important.

Demander par exemple « Diriez-vous que le spectacle vous a raconté une histoire ? » entraîne globalement la parole vers une réflexion sur la narrativité, et si elle est fertile, demander à l'enquêté de résumer l'histoire conduit naturellement à produire des sources très intéressantes sur le plan immersif, dans la mesure où elle vont déplacer le référentiel de la parole dans l'espace-temps expérimenté en imagination (on y vient dans le chapitre suivant).

De manière similaire, demander « Diriez-vous que le spectacle porte un ou plusieurs discours ? » entraîne la parole vers une réflexion sur la discursivité (qui parle ? à qui ? comment ? pour dire quoi ?). Cette question conduit généralement l'enquêté à explorer

de nombreux aspects discursifs de l'expérience vécue, suivant d'infinies complexités qui permettent de produire des sources faciles à comparer.

L'échelle performative me semble plus difficile à faire apparaître en une seule question peu directive (on l'a vu, c'est l'un des aspects les moins naturellement mis en langage), aussi, je préfère lui consacrer les relances d'entretien (voir ci-après) lorsque la parole me semble s'aventurer dans ce type de considération.

Je fais le choix de commencer les entretiens par une question d'ouverture « Pourriez-vous me décrire votre expérience du spectacle ? », qui, outre qu'elle permet une auto-définition par l'enquête de la notion d'expérience, conduit souvent à défricher l'échelle performative. Je la double parfois d'une autre question « Comment vous sentiez-vous dans la salle ce soir-là ? » en cours d'entretien, lorsque cela semble pertinent. Si les données sur la forme performative sont moins assurées, et que le protocole ne garantit pas la production de sources faciles à comparer sur ce plan, la paire de question permet de faire émerger la problématique performative de manière globalement satisfaisante. Finalement, l'échelle matérielle ne dispose d'aucune question propre, pour deux raisons. D'abord, car c'est celle dont les sujets prêtés à l'attention peuvent être les plus divers (inscription socio-institutionnelle, position du spectacle dans le champ, traitement du personnel, représentativité de genre, etc.) et qu'aucune question non-directive ne me semble pouvoir la résumer. Ensuite, car c'est celle qui est le plus naturellement abordée, d'une manière ou d'une autre (et rarement de manière centrale) par la parole spectatrice. En effet, la quasi-totalité des sources du corpus abondent en considérations de ce type sans avoir besoin de la sollicitation explicite de l'enquêteur. Je l'explique notamment parce que cette échelle est celle qui mobilise les catégories de l'expérience ordinaire (où l'on vit et perçoit le spectacle comme la réalité quotidienne), en étant le moins affectée par les pactes expérientiels artistiques spécifiques (l'expérience imaginative, performative ou discursive).

Il en va un peu de même pour la question de l'éthique et du politique. Là encore, dans mon protocole d'entretien cadre, je fais le choix de n'utiliser aucune prédéfinition, mais de poser une question large qui permet l'autodéfinition par l'enquête (suivant toujours le crédo d'une sociologie d'obédience compréhensive). La question large est simplement « Selon vous, quelles sont les intentions éthiques et/ou politiques du spectacle ? » (je détaille les choix des mots ci-après), et elle constitue sans conteste l'une des questions produisant les données les plus intéressantes. Elle permet de ne pas légiférer en amont sur *ce qui est politique* dans l'expérience d'un spectacle, et cela autorise

la manifestation d'intérêts et de récits de spectations qui m'ont très souvent surpris, tant mes préconceptions de *ce qui est politique* dans un spectacle ont été déjoués par les enquêtés qui proposent des réponses extrêmes variées.

Questions annexes (et considérations générales sur le type de données)

Outre ces deux impératifs (guider l'apparition des quatre temps du modèle interactionniste et laisser l'auto-définition de l'éthique et du politique), je m'en suis fixé plusieurs autres, également liés aux réflexions des chapitres précédents.

1) Accorder une attention particulière à l'émotion

Notre culture occidentale et une large part de notre préconception du monde reposent sur une dichotomie entre raison et émotion que le terme d'expérience met en crise, comme on l'a vu.

L'émotion a été circonscrite à un domaine limité de la représentation : pour les uns, elle est une expérience intérieure, mentale, privée, pour les autres une manifestation physiologique. Le lien avec le théâtre n'est pas établi au niveau qui convient. Cette compartimentation, cette façon d'inventorier les affects, soit dans les têtes, soit dans les corps, ne semble jamais en mesure de pouvoir éclairer les récits de spectateurs. [...] On est touché au lieu de comprendre, ou plutôt avant de comprendre. L'émotion au théâtre, est vive mais pas omnipotente. Constante, elle n'est pas uniforme, ni étale, ni massive. Elle est plurielle discontinue. L'expérience du spectateur est mouvementée et ordonnée, fragmentée mais pas chaotique. (Mervant-Roux, 1998:69)

Le cadre même d'un entretien, avec un enquêteur perçu comme académicien, donc spécialiste du savoir et adepte de la lecture distanciée, de l'interprétation raisonnée, conduit naturellement une part importante des enquêtés à se concentrer sur ce type de réactions (liées, souvent mais pas toujours, à la forme discursive de l'expérience). Intuitivement, l'une des positions discursives adoptées par défaut se situe quelque part entre celle de l'élève (qui cherche à montrer à l'enquêteur sa capacité à produire des lectures complexes du spectacle) et du décodeur (qui se concentre sur l'interprétation allégorique). Pour contourner ce souci, j'ai fait plusieurs choix, comme essayer d'établir un cadre bienveillant de discussion et une position de chercheur consciente de son influence sociale, mais aussi d'explicitier cet intérêt dans les questions, en invitant explicitement l'enquêté à parler de ses émotions, en l'invitant à choisir des manifestations précises : « Quelles ont été vos réactions émotionnelles les plus marquantes ? ». Une fois installé ce type de cadre de discussion (et au fil des relances

de l'enquêteur qui manifestent cet intérêt), l'expression des émotions dans la parole devient assez intuitive.

2) Ne pas construire les questions à partir des formes du spectacle

L'intérêt d'un protocole général utilisé pour tous les spectacles du corpus, mais adapté ponctuellement, est de produire un corpus de sources faciles à comparer, qui permet d'imaginer par exemple une cartographie du politique de l'expérience à l'échelle de plusieurs créations très différentes. Aussi, ne pas trop spécifier les questions *a priori* pour chaque spectacle évite le plus important, soit de reconduire les biais induits par l'expérience du spectacle vécue par l'enquêteur lui-même, ou par ses préconceptions du « spectateur implicite » pensé par l'œuvre.

Sur ce point, l'entretien de réception pose des questions qui ne sont pas sans rappeler ce que la sociologie compréhensive appelle « la stéréotypisation » : il suffit que de quelques entretiens approfondis avec plusieurs sujets vivant une situation (ou un microcosme) sociale pour faire exploser les préconceptions du chercheur, le « sens commun » (Bourdieu *et ali.*, 2006). Projeter par avance le « spectateur-type » au travers des questions semble l'équivalent, transposé aux études de réception, d'une erreur de projection des socio-types sur les enquêtés (Berteaux, 2016:28-29). Au contraire, l'enjeu doit être de « pratiquer des lectures qui procèdent à rebours de la manière habituelle d'opérer : plutôt que de partir de l'œuvre pour expliquer ses effets sur le spectateur, il s'agit d'aller de l'expérience du spectateur vers l'œuvre » (Clémot, 2018:227).

Toutefois, au fil d'un pool d'entretiens sur un même spectacle, j'ai parfois été amené à poser des questions spécifiques, sur une scène ou l'interprétation d'un élément, mais à deux conditions : si cela permettait de rebondir sur des réponses formulées par d'autres spectateurs précédemment interrogés, et si une telle question m'a semblé logique à l'égard des réponses de l'enquêté lui-même (pour ne pas le forcer à prendre position sur un point auquel il n'avait pas pensé ou qui n'a pas attiré son attention).

3) Prêter attention à l'autoréflexivité de l'enquêté sur sa condition de spectateur

Le moment inhabituel d'un entretien sur sa spectation tend à induire logiquement une réflexion de l'enquêté sur le fait qu'il est en train de parler en tant que spectateur. Pour autant, j'ai cherché à expliciter dans l'entretien la manifestation de ce type de phénomènes dans la parole. Je l'ai prévu notamment à l'échelle collective. En effet, la parole spectatrice est presque incapable de raconter son expérience sans mobiliser *les autres*, sous de multiples modalités. J'ai ajouté une première question au protocole

(« Comment décririez-vous votre rapport au public ? ») invitant l'enquêté à formuler sa perception du reste de l'assistance, question qui guide naturellement vers des données propres à une forme de récit qui ne se défocalise pas (*l'autre tel que je le perçois*) et génère le plus souvent des sources où apparaît le sentiment, plutôt intuitif, de *faire public*, dans le consensus où dans la controverse :

Le public se profile dans un horizon d'intentionnalité collective, de localisation par une pluralité d'acteurs sur les mêmes objets, fût-ce sur le mode du conflit, de la confrontation ou de la controverse. Ce public est animé par un rapport réflexif à ses propres performances [...] la pluralité des membres du public font l'épreuve collective de leur coexistence autour des mêmes enjeux, la « sentent » sans nécessairement s'en donner une représentation explicite. Ils partagent un même accès au monde, coopèrent et communiquent dans des horizons de remémoration et de projection, font émerger des textures d'expérience collective à travers des dynamiques de discussion. (Cefaï & Pasquier, 2003:12)

J'ai également ajouté une seconde question incitant la parole vers une expérience de pensée beaucoup moins intuitive : « Quelles autres expériences possibles du spectacle pouvez-vous imaginer ? ». Cette seconde question, située en fin d'entretien pour ne pas qu'elle perturbe la narration de l'expérience personnelle, induit généralement des récits défocalisés (*l'autre tel que j'imagine qu'il perçoit*). Elle stimule une forme d'imagination expérientielle et parfois sociale (comment les autres vivent-ils le spectacle, selon qui ils sont) qui permet de produire des données sur la métareprésentation du public par l'enquêté, « le rapport réflexif que les acteurs entretiennent avec leur agir ou avec celui des autres » (Barthe et al., 2013:22) et leur manière d'imaginer d'autres expériences est généralement riche en informations sur leur interprétation politique du spectacle.

4) Chercher à faire exister la plus grande diversité possible

Ce point est lié à des considérations précédentes sur l'ouverture à des réponses imprévues. L'objectif de ce projet de recherche étant de valoriser la complexité de la parole spectatrice, tout en la constituant en un objet d'étude cohérent, il convient de penser le protocole de manière à accueillir la plus grande diversité possible, notamment en conservant une attitude ouverte et en essayant de ne jamais enfermer l'enquêté dans des choix binaires, que ce soit dans le guide d'entretien pré-rédigé ou dans les relances spontanées. Les questions doivent être conçues de manière à pouvoir accueillir les

perspectives, enjeux, points d'attentions ou échelles de justification les plus divers. C'est essentiellement la qualité des questions ouvertes :

A la question : "Vous êtes-vous senti en relation personnelle avec le spectacle ?", tous ont répondu par l'affirmative. Les raisons évoquées sont extrêmement diverses : souvenirs très personnels comme l'image du père, références socio-historiques générales (la société polonaise, l'Argentine), traits de comportement (le voyeurisme), goûts particuliers (l'atmosphère des bars louches, le jeu...), interrogations obsédantes (la mort), relation au théâtre, à la démarche de t. Kantor, à sa personne, etc. (Mervant-Roux, 1998:233).

Cette diversité est ce qu'il y a de plus effrayant si l'on veut mener une étude de la réception réelle, mais c'est aussi une grande richesse et surtout la condition fondamentale d'une approche s'éloignant le moins possible du moment de spectation réel. Sur un plan éthique, il s'agit de penser l'enquête, de sa conception à sa rédaction finale, en passant par l'attitude de l'enquêteur durant l'entretien, en ayant à l'esprit comme premier principe de créer les conditions pour que se déploie l'agentivité du spectateur, sa capacité d'agir :

Le terme d'activité permet de décrire toutes les processus complexes – même si l'on reconnaît que ce que l'on appelle « activité » doit en réalité inclure une large part de processus qui ne sont pas actifs dans le sens littéral du terme. [...] La notion d'activité est toutefois essentielle pour refuser l'idée toujours hégémonique d'un *public vulnérable* dérivant d'une tradition critique behaviouriste. Cette tradition, si prisées des politiciens et des moralistes, a été absolument dominante et depuis si longtemps, en dépit de l'échec tant de fois démontré de son programme de recherche. (Baker, 2006:28)

5) Concevoir l'entretien pour produire un récit

Une autre considération d'ordre général (qui n'a pas donné lieu à une question particulière) concerne l'importance de concevoir un protocole qui guide la parole vers la production d'un récit de soi présentant un minimum de structure. L'entretien semi-compréhensif tend à « faire apparaître la reconstruction narrative du présent immédiatement vécu » (Farrugia, 2009:277), c'est aussi pour cela que je l'ai privilégié sur des modes plus quantitatifs d'enquête, ou même sur des questionnaires fermés. Mais outre la narrativité naturelle des sources, j'ai cherché à l'inciter par la forme de l'entretien. Cela se manifeste dans le choix de verbes de narration, et en incitant l'enquêté à produire un récit (ou plutôt une suite de micro-récits). L'entretien

commence ainsi par une incitation à raconter une histoire avec toute la liberté possible (« Pourriez-vous me *raconter* votre expérience du spectacle ? »), et les questions qui suivent sont celles qui concernent l'échelle de l'expérience immersive, la plus intrinsèquement narrative (« Diriez-vous que le spectacle vous a raconté une histoire, et si oui pourriez-vous la re-raconter ? »). De plus, la construction du guide d'entretien est faite pour que la source parte des considérations plus immédiatement sensibles, sensorielles et affectives avant d'en venir progressivement à des questions suscitant une attitude plus détachée et interprétative. Finalement, les questions qui invitent l'enquêté à sortir de son propre centre de perception arrivent en conclusion. En effet, maintenir l'enquêté dans un sentiment de légitimité de sa perception, et de confort à parler à la première personne, est essentiel à la production du récit de soi – « Toujours l'objectif est d'accéder par l'intérieur à une réalité qui dépasse le narrateur enquêté et le façonne » (Balandier, 1983:8). Ces orientations ne garantissent pas que tous les entretiens génèrent des récits structurés (fort heureusement, l'enquêté a aussi une *agency* à l'égard du protocole d'enquête), mais elles aident considérablement à produire des sources faciles à utiliser (par exemple en opérant des comparaisons narratives formelles de ces récits de soi).

6) Centrer les questions sur « le spectacle »

Comme on l'a vu, l'expérience du spectateur peut être théorisée (et les récits d'expérience pré-dirigés par cette théorisation) différemment selon la manière dont on définit quel type d'activité (interprétation, expérience, décodage, etc.) est produite sur quel objet (le spectacle, l'ensemble de la soirée, le discours de l'auteur, etc.). En pratique, demander « Selon vous, quels discours politiques porte le spectacle ? » ou « Selon vous, quels discours politiques porte l'auteur ? » préconditionne des réponses très différentes. J'ai donc fait un choix relativement simple, qui présente des avantages et des limites : tourner la totalité des questions autour de la notion de « spectacle ». Ce choix d'une unité minimale se justifie essentiellement par le principe de diversité (créer un cadre accueillant le plus de possibilités) et par le principe de primauté des centres d'intérêts de l'enquêté. En effet, le terme de « spectacle » est celui qui me semble pouvoir être investi le plus diversement possible. Selon les intérêts spontanés de l'enquêté, une question centrée sur l'unité « spectacle » lui permet d'aborder l'ensemble du moment social (sociologie du public, arrivée et sortie du théâtre, etc.), les intentions de l'auteur, la manière dont le dispositif configure son rapport aux autres, la fiction racontée, ou tout cela à la fois. En fait, on peut considérer que le principe

d'autodéfinition s'applique aussi sur ce point, tout comme l'entretien est pensé pour que l'enquête autodéfinisse des idées comme celle d'expérience ou de politique, on observe dans les sources une autodéfinition implicite (dans la forme des réponses) de l'objet dont on parle. Ce choix permet finalement d'établir des sources plus faciles à comparer sur des plans théoriques, en observant par exemple comment l'interprétation d'une scène est justifiée par une attribution de discours à l'auteur, ou au bien par une relation affective tissée avec l'acteur.

En revanche, le défaut principal d'un tel choix, outre qu'il produit des sources calibrées autour de la notion (ce qui diminue quelque peu leur réutilisabilité pour d'autres travaux), est de centrer la totalité des sources autour d'une unité opérable « le spectacle » qui reconduit quelques préconceptions d'ordre structuraliste, notamment une certaine autonomie implicite de l'œuvre. Toutefois, en pratique, très peu de spectateurs me semblent avoir produit des sources abordant l'œuvre dans son autonomie contextuelle ou intentionnelle. En réalité, pour y voir du positif, on pourrait dire que cette formulation laisse aussi à l'enquête la possibilité de parler de l'œuvre comme d'une réalité autonome de son contexte de production et de réception, ce qui est très rare dans la pratique ordinaire de la réception (le corpus de sources le vérifie très largement).

Questionnaire à destination des enquêtés

Pour rappel, le questionnaire présenté ci-dessus est plus exactement un guide d'entretien semi-dirigé, ce qui signifie qu'il constitue une architecture de discussion, et non une conduite rigide. « Le guide d'entretien n'est qu'un repère auquel se référer lors de l'entretien. Il n'est en aucun cas une liste de questions figées, ni un déroulé dont il faudrait respecter la chronologie » (Ink, 2016:5). L'enquêteur est libre à tout moment de s'en écarter pour mieux y revenir. Pour autant, si d'autres sujets annexes peuvent être abordés, il est préférable de veiller à ce que toutes les questions prévues dans le questionnaire trouvent une réponse. Les remarques indiquées comme « relances » servent de rappels destinés à l'enquêteur, elles ne sont pas nécessaires. Toutes signalent des approfondissements liés aux conclusions et aux hypothèses formulées dans les deux outils présentés antérieurement : le schéma interactionniste et le questionnaire à destination de l'enquêteur (qui constitue les questions à poser... aux réponses du questionnaire à destination des enquêtés). Dans le protocole, l'enquêteur n'a pas accès au questionnaire préalablement à l'entretien.

Considérations pratiques sur la conduite des entretiens

Dans la mesure où le protocole d'enquête n'inclut ni la compréhension fine d'un environnement social spécifique, ni une recherche étalée sur la durée avec des enquêtés que l'on en vient à connaître, la conduite d'entretien s'est déroulée sans trop de contraintes spécifiques. Une fois choisi le spectacle et constitué le *pool*, la production complète d'une source de réception se déroule en trois temps : une phase préalable à l'entretien, l'entretien lui-même et la phase de transcription.

Le début de l'entretien constitue une phase de rencontre durant laquelle plusieurs éléments sont exposés à l'enquêté.

– Présentation : Je donne à l'enquêté des informations sur le type et la nature de la recherche, de manière synthétique mais transparente. J'expose notamment la nature compréhensive de l'approche, le souci porté à la diversité des points de vue, ainsi que mon intérêt pour les aspects spécifiquement éthiques et politiques de la spectation. Je précise à l'enquêté que l'entretien n'a rien à voir avec une évaluation de sa « bonne » compréhension du spectacle, qu'il est question de recueillir un témoignage sur l'expérience vécue au théâtre ce soir-là.

– Traitement des sources et confidentialité : L'enquêté est prévenu du fait que les fichiers audios seront détruits immédiatement après la transcription, dans les jours qui suivent. Il est également assuré que la transcription est anonyme à toutes les étapes du processus de travail (y compris les métadonnées numériques). Il est prévenu que les transcriptions (et non les fichiers audios) pourront être utilisées librement dans des publications académiques et qu'elles seront mises à disposition selon des licences Creative Commons. Il est prévenu qu'il n'aura pas le droit de regard ou de modification sur la transcription avant publication (pour d'évidentes raisons de temps et de logistique).

– Consignes préalables à l'enquêté : Prendre le temps nécessaire à la réponse et ne pas hésiter à développer ses sensations, ses interprétations, à raconter ou à argumenter dans le détail. Se sentir le plus libre possible dans ses réponses.

La seconde phase, l'entretien lui-même, est semi-dirigée, donc librement inféodée au guide d'entretien. Toutefois, j'ai essayé de respecter au maximum plusieurs considérations pratiques. Le plus important concerne sans doute les relances. Je n'ai pas hésité à les multiplier, pour aider la parole spectatrice à se développer et à se construire. Outre les relances prévues par le guide d'entretien lui-même, il s'est agi le plus souvent de demander une complexification du propos, une définition, une

spécification, une justification de l'argument. J'ai sous-estimé au début de l'enquête l'importance de ce travail d'écoute, qui engage tout à la fois à pré-identifier en direct des pistes, des récurrences ou des mécaniques essentielles de la parole spectatrice, tout en maintenant un cadre de conversation que j'ai cherché à rendre le plus bienveillant possible. Globalement, plus le cadre d'entretien était bienveillant, plus la parole spectatrice se développait, très subjectivement, de manière « riche », abordant divers aspects de l'œuvre sous des angles pluriels.

C'est l'œuvre qu'on fait parler, en déployant une parole qui l'excède et que s'invente chaque récepteur. Il faut l'aider à se construire cette parole intérieure, à jouer et rejouer les moments de sa construction. Il faut lui donner matière à se situer dans un acte de locution virtuel ou réel, à assumer la réorganisation symbolique des contenus et à effectuer des déplacements sémiotiques à partir d'une œuvre qui, *a priori*, ne dit rien, ou très peu. (Demougin, 2004:125)

En ayant amélioré, au fil de la phase de test, l'attention que je portais aux relances et à l'écoute active, j'ai très vite constaté une densification bienvenue des sources finalement retranscrites, dans lesquelles chaque propos ou chaque sensation se voit significativement plus développé.

Construire un cadre permettant que s'installe un rapport d'authenticité, surtout en une heure, n'est pas chose aisée. Pour autant, aucun entretien ne s'est mal déroulé, au sens où l'enquêté ne prenait pas de plaisir au dispositif ou restait fermé. Le sujet même de l'enquête s'y prête, le théâtre étant doublement une pratique de loisir, et une séquence de la vie sociale dont on aime parler, dont il est culturellement admis qu'il faut d'en parler, mais en parler seulement quelques minutes après le spectacle. Ainsi que me l'ont fait remarquer la plupart des enquêtés, ils n'avaient jamais passé près d'une heure à parler d'un spectacle – et tous ceux qui ont fait la remarque ont insisté sur le côté intéressant, ludique (voire parfois « incroyablement révélateur ») de l'exercice.

J'ai parfois été surpris du degré de complexité que pouvait prendre la conversation, notamment lorsque les relances de ma part étaient pertinentes (ce qui m'a semblé très difficile à évaluer sur le coup), et parfois aussi de la tournure profondément intime que pouvait prendre la discussion (certains enquêtés me confiant le rôle joué par des événements dramatiques de leur vie dans leur interprétation du spectacle, ou à l'inverse la manière dont le spectacle a réveillé certaines expériences personnelles passées). J'ai été beaucoup plus prudent avec les relances dès lors qu'il semblait que l'entretien

touchait effectivement à des sujets sensibles (ce qui arrive vite avec un corpus de spectacles abordant la religion, la guerre, le deuil, le fascisme, etc.).

Dans ces cas, j'ai cherché à « aborder les sujets sensibles par des relances détournées » (Ink, 2016:19), ce qui, vu le sujet, était permis le plus souvent en recentrant légèrement sur les formes du spectacle. Il est arrivé à quelques rares occasions que l'entretien devienne un exercice très émotionnel pour l'enquêté, ce à quoi je n'étais pas particulièrement préparé (mais le cadre de bienveillance me semble avoir permis de stabiliser la conversation avec humanité et tout s'est toujours très bien passé).

Outre la question des relances, j'ai essayé d'adopter une posture (verbale et non-verbale) très active émotionnellement, en réagissant, riant, m'intéressant (sincèrement) au propos, multipliant les marqueurs de confiance et d'incitation à la discussion. Je n'ai jamais tourné les questions de manière formelle, j'ai toujours cherché à les oraliser pour ne pas scientifier la discussion, ni créer le sentiment chez l'enquêté de répondre à un questionnaire standardisé. Toutes ces décisions visaient à éviter le sentiment d'une retenue « scientifique » de ma part et m'ont semblé susciter plus d'authenticité et d'intimité dans le récit d'expérience :

La retenue de l'enquêteur déclenche une attitude spécifique chez la personne interrogée, qui évite de trop s'engager : à la non-personnalisation des questions fait écho la non-personnalisation des réponses. [...] L'opinion d'une personne n'est pas un bloc homogène. Les avis susceptibles d'être recueillis par entretiens sont multiples pour une même question, voire contradictoires, et structurés de façon non aléatoire à différents niveaux de conscience. La méthode de l'entretien standardisé touche une strate bien précise : les opinions de surface, qui sont les plus immédiatement disponibles. (Kaufman, 2019:21)

Dans la première phase de présentation, je spécifiais ma condition de doctorant et l'inscription institutionnelle de l'entretien, mais sans insister sur ma spécialisation en études théâtrales, en préférant des formules comme « recherche en sciences humaines » qui me semble plus vague et moins susceptible d'intimider l'enquêté sur sa légitimité à discourir sur du théâtre. J'ai le plus souvent utilisé des formules non-standardisantes et plus neutres dans leur manière de pré-conditionner le rapport de l'enquêté à sa propre élocution, telles que « Je cherche à récolter des paroles de spectateurs », sans insister sur la démarche modélisante et micro-analytique de la recherche.

Il n'a pas toujours été difficile de déconstruire ma position de légitimité symbolique dans le champ (et ses conséquences sur la parole), notamment avec les cinq premiers enquêtés du *pool* que j'avais tendance à mieux connaître (voire à connaître très personnellement dans certains cas). Sur ce plan, je me suis strictement tenu au fait de ne jamais donner mon avis sur le spectacle, ou sur tel ou tel aspect en cours de discussion (même si les enquêtés me demandaient fréquemment mon avis, sur le mode de la discussion courante – « et toi t'interprètes comment cette scène ? »), ainsi qu'à ne jamais discuter du spectacle informellement avec l'enquêté avant l'entretien.

Finalement, dans les deux questions prévues à cet effet du protocole, ou dans des relances libres, j'ai essayé de multiplier le dialogisme entre les enquêtés, n'hésitant à multiplier les formules du type : « Durant un entretien précédent, une personne m'a dit X, qu'en pensez-vous ? ». Ce choix me semble pertinent, dans la mesure où il augmente le potentiel comparatiste des sources, mais comme il a le défaut de diriger beaucoup la parole, j'ai essayé de le faire surtout lorsque cela semblait pertinent avec ce qui était en train d'être dit par l'enquêté (« C'est intéressant que vous disiez cela, car une autre personne interviewée m'a justement dit le contraire en argumentant que X, qu'en pensez-vous ? »).

La transcription

Comme dans toute enquête compréhensive reposant sur des entretiens, la transcription est une étape cruciale, d'autant plus pour cette recherche qui adopte une perspective discursiviste sur la réception. Le discours des spectateurs doit être reconstitué de manière à produire des textes ayant une certaine fluidité, sans trahir la langue des enquêtés, puisque l'analyse textuelle et l'analyse narrative de ces sources sera essentielle. De manière plus subsidiaire, consacrer du temps à la transcription augmente la lisibilité des sources, ce qui a le double avantage de valoriser la parole de l'enquêté (Marpeau, 2021a) et de la rendre plus facilement utilisable dans d'autres travaux.

J'ai opté pour des choix de transcription relativement classiques à l'égard de la plupart des méthodologies sociologiques en vigueur (Kaufman, 2016), dont la plupart insistent sur la liberté de l'enquêteur dans la recherche d'un juste équilibre entre authenticité et lisibilité. Pour autant, la publication des sources dans leur intégralité sur cette plateforme en ligne constitue une différence de taille avec la majorité des enquêtes qualitatives en sociologie. En effet, dans la plupart des cas, les entretiens ne sont pas destinés à être publiés de manière autonome (même si les projets *open-data* en ce sens

se multiplient, comme en témoigne la plateforme beQuali.fr). Classiquement, seuls les extraits cités dans le travail définitif sont accessibles au lecteur. Ici, il a fallu essayer de transformer chaque transcription en un entretien à la fois lisible et authentique.

Parmi les arbitrages classiques que proposent les méthodologies des sciences sociales, j'ai notamment fait le choix de ne pas noter d'observation para-discursives sur le comportement des enquêtés, à deux exceptions près : les rires et les marques d'ironie (dont l'absence risque de déformer le sens originel donné à l'énonciation). L'approche n'étant pas micro-conversationnelle, même si c'est une piste explorée aujourd'hui pour l'étude de la réception réelle (Kreplak, 2016), j'ai donc éludé les pauses, les hésitations et les reprises, qui ne sont pas des phénomènes d'une échelle qui me semble pertinente pour ma problématique. Par exemple, j'ai transformé « J'ai... euh... Je pense... Tu vois, je pense que là l'auteur... là l'auteur il veut surtout dire que, bon après je dis ça maintenant, je pense qu'il veut dire que la guerre c'est un problème de société » en « Tu vois, je pense que là l'auteur il veut surtout dire que la guerre c'est un problème de société ». Comme il est aussi d'usage, j'ai très souvent coupé des transcriptions mes propres relances lorsqu'elles étaient d'ordre mineur, notamment ce qu'on appelle les relances relatives aux échelles de justification (où l'enquêteur se permet d'interrompre par des « C'est-à-dire ? », « Pourquoi ? » ou « Vous pouvez développer ? »). À la place, j'ai fluidifié la syntaxe pour rendre la réponse plus simplement lisible. Par exemple, j'ai transformé « L'auteur, il dit que la guerre c'est mal. –Pourquoi ? –Bah, parce que son personnage le dit » en « L'auteur, il dit que la guerre c'est mal, parce que son personnage le dit ». Après hésitation, et conformément à l'usage aussi, j'ai choisi de n'utiliser aucune norme d'écriture inclusive dans les transcriptions, sauf lorsque l'enquêté en utilisait explicitement à l'oral (« Je pense que les spectateurs et les spectatrices étaient amusé.es ») – l'objectif est encore l'authenticité du lien entre la source et le moment de conversation réel. De manière moins orthodoxe, j'ai eu recours assez largement aux guillemets lorsque la parole spectatrice utilisait du discours rapporté. Par exemple, j'ai transformé « Là, l'auteur il dit eh oh la guerre c'est mal », en « Là, l'auteur il dit : “ Eh oh la guerre c'est mal ” ». C'est un choix peut-être plus littéraire que littéral, mais il est utile pour problématiser l'observation de certains phénomènes liés notamment à la polyphonie, à la forme discursive de l'expérience et à l'étude de l'attribution de responsabilité des contenus.

En essayant de minimiser au maximum toute intervention trop autoritaire de ma part, il m'est arrivé à de rares reprises de supprimer des séquences de l'entretien, notamment

lorsque deux phrases très proches se répétaient quasiment à l'identique (ce qui arrive plus souvent qu'on ne le pense dans une conversation orale), ou de fusionner certaines phrases qui ne se suivaient pas lorsqu'un spectateur interrompait sa réponse brutalement pour en revenir à un point abordé plusieurs dizaines de minutes plus tôt (« Ah oui, j'ai totalement oublié, mais avant on parlait de ça et j'ai oublié de rajouter un truc important... »). Je note finalement que j'ai hésité à mentionner dans la transcription lorsque l'enquête affirmait quelque chose d'objectivement faux sur le spectacle (par exemple sur la nationalité d'un acteur, ou la durée d'une scène), mais que j'ai finalement choisi de ne pas l'indiquer, pour que l'impératif constructiviste prenne le pas, et parce que la production d'informations objectives sur l'œuvre n'est absolument pas l'objectif que se donne un tel protocole (la *durée vécue* étant finalement une donnée subjective de l'expérience).

Bibliographie

- BAKER, Martin (2006), "On being ambitious for audience research", dans I. Charpentier (dir.), *Comment sont reçues les œuvres*, Grane, Créaphis.
- BALANDIER, Georges (1983), « Préface à F. Ferrarotti, *Histoire et histoires de la vie* », Paris, Librairie des Méridiens.
- BARTHE, Yannick, DE BLIC, Damien, HEURTIN, Jean-Philippe, LAGNEAU, Éric, LEMIEUX, Cyril, LINHARDT, Dominique, MOREAU DE BELLAING, Cédric, RÉMY, Catherine, TROM, Danny (2013), « La sociologie pragmatique : mode d'emploi », *Politix*, n°103, p. 175-204.
- BERTEAUX, Daniel (2016), *Le récit de vie*, Paris, Armand Colin.
- BLANCHET, Alain, GIAMI, Alain, GOTMAN, Anne, LEGER, Jean-Michel (1993), *L'entretien dans les sciences sociales. L'écoute, la parole et le sens*, Paris, Dunod.
- BOURDIEZ, Pierre, CHAMBOREDON, Jean-Claude, PASSERON, Jean-Claude (2006), *Le métier de sociologue*, Paris, éditions de l'EHESS.
- CEFAÏ, Daniel, PASQUIER, Dominique (2003), *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, Paris, Presses Universitaires de France.
- CEPITELLI, Thomas (2013), « Paroles de spectateurs : enjeux méthodologiques », *Théâtre/Public*, n° 208.
- CHARPENTIER, Isabelle (2006), « Pour une sociologie de la réception et des publics », dans I. Charpentier (dir.), *Comment sont reçues les œuvres*, Paris, Creaphis.
- CLÉMOT, Hugo (2018), *Cinéthique*, Paris, Vrin.
- DELHALLE, Nancy (2017), *Théâtre dans la mondialisation. Communauté et utopie sur les scènes contemporaines*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- DEMOUGIN, Patrick (2004), « Le lecteur et sa parole : traces écrites d'une parole recomposée dans l'acte de lecture », dans A. Rouxel et G. Langlade (dir.), *Le sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre (2007), *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Collin.
- FARRUGIA, Francis (2009), « Le syndrome narratif : théorie et terrain », *Cahiers internationaux de sociologie*, n° 127.
- HAMIDI KIM, Bérénice (2013), *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Paris, L'Entretemps.
- INK, Marion (2016), « Mener et retranscrire un entretien sociologique », *Carnet des étudiant.e.s du Master Sociologie de l'E.H.E.S.S.*

- JULLIER, Laurent (2014), « "I did not Cry but I Sigh a lot". User Reviews of Hollywood Melodramas on IMDB », dans D. Nasta, M. Andrin, A. Gailly (dir.), *Revisiting Film Melodrama*, Berne, Peter Lang, p. 424-444.
- KAUFMAN, Jean-Claude (2016), *L'entretien compréhensif*, Paris, Armand Colin.
- LAVOCAT, Françoise (2021), « Débattre d'une fiction. Essai de typologie », *Fabula LbT*, n°25.
- LEVERATTO, Jean-Marc (2006), *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Découverte.
- LINHARDT, Dominique, BARTHE, Yannick, BLIC, Damien de, HEURTIN, Jean-Philippe, LAGNEAU, Éric, LEMIEUX, Cyril, MOREAU, Cédric, RÉMY, Catherine, TROM, Danny (2013), « Sociologie pragmatique : mode d'emploi », *Politix*, n°103, p. 175-204.
- MARPEAU, Anne-Claire (2021), « Les journaux de lectures. Un outil pour la recherche et pour l'enseignement », *Atelier de théorie littéraire*, Fabula.
- MAUGER, Gérard, POLIAK, Claude, PUDAL, Bernard (2010), *Histoires de lecteur*, Paris, Croquant.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (1998), *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS.
- METZ-LUTZ, Marie-Noëlle, BRESSAN, Yannick, HEIDER, Nathalie, OTZENBERGER, Hélène, "What Physiological Changes and Cerebral Traces Tell Us about Adhesion to Fiction During Theater-Watching ?", *Frontiers in Human Neuroscience*, n°4.
- NEVEUX, Olivier (2013a), *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte.
- (2019), *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique.
- NOIRIEL, Gérard (2009), *Histoire, théâtre, politique*, Paris, Agone.
- QUERÉ, Louis (1996), « Faut-il abandonner l'étude de la réception ? Point de vue », *Réseaux*, n°79, p. 31-37.
- SAPIRO, Gisèle (2014), « Sociologie de la réception », dans G. Sapiro, *La sociologie de la littérature*, Paris, La découverte, p. 85-106.
- SERVAIS, Christine (2012), « Les théories de la réception » en SIC, *Cahiers de la SFSIC*, n°8.

