

# Introduction

## Une assemblée divisée

L'œil de la caméra arpente une ville en ruines. Lentement, à travers les murs écorchés, un paysage aride apparaît. Après une enfilade de couloirs, une porte dégonflée ouvre sur une large pièce, dont l'un des murs abattus laisse voir des bâtiments effondrés. Au centre de la pièce, assis sur des gravats, une douzaine d'hommes en dishdashas forment un demi-cercle. Face à eux, une femme se tient debout. Dans cette position, celle d'une juge, elle leur adresse la parole. Voilà trois ans que la ville irakienne de Mossoul vivait sous le régime de terreur instauré par Daesh, le groupuscule ayant fait de la ville l'une de ses principales bases arrière. Depuis maintenant deux mois, une coalition internationale a libéré la ville et la reconstruction, des murs comme de la vie sociale, commence à peine. De nombreux militants de l'État Islamique sont encore détenus dans les geôles de la ville. Que devons-nous leur faire ? demande la femme. Faut-il les punir, les faire souffrir comme ils nous ont fait souffrir ? Aucun des hommes assis face à elle ne lève la main. Faut-il leur pardonner et les laisser devenir des citoyens de la ville ? Aucun des hommes ne lève la main. Cette fois-là, personne ne vote. L'assemblée ne décide pas.

Cette scène est tirée d'un film, projeté au-dessus d'une autre scène, celle du Théâtre de Vidy, à Lausanne, en décembre 2019. La salle accueille ce soir-là *Orestes in Mosul*, spectacle du metteur en scène Milo Rau, basé alors au NTGent en Belgique. Connu pour son travail sur la notion d'archive et son déploiement d'une méta-théâtralité au plus près de la réalité sociale, Rau conclut avec ce spectacle un cycle de travail engagé par une compagnie belge et une compagnie irakienne qui montent de concert, à Mossoul, une version de l'Orestie d'Eschyle. *Orestes in Mosul* résulte de ce spectacle joué initialement en Irak et documente son processus de travail. Le spectacle alterne les scènes de fiction où certaines séquences de

l'Orestie sont performées au plateau, et les scènes plus documentaires, prises en charge par la projection filmique. Située à la fin du spectacle, la séquence du vote est l'une de ces scènes documentaires. Elle achève une trajectoire de près de deux heures durant laquelle le public expérimente, entre mythe et documentaire, la violence terroriste, la difficulté d'un regard critique sur la situation, la complexité des délibérations juridiques (locales et internationales) qui suivent la libération de la ville. Comment cette scène a-t-elle été reçue par le public? J'y reviens dans les lignes qui suivent, mais il me faut d'abord présenter le contexte de ce livre et certains de ses enjeux.

Dans le cadre d'un projet de recherche sur les enjeux politiques de la réception du théâtre contemporain, échelonné entre 2019 et 2024, j'ai mené une centaine d'entretiens semi-directifs<sup>1</sup> avec des spectateurs et des spectatrices, durant chacun près d'une heure, à la sortie de plusieurs spectacles porteurs d'une proposition qu'on peut qualifier sans trembler de « politique » (même si le terme appellera plus tard une définition, et sans doute quelques tremblements).

Cette enquête, toujours en cours, vise deux objectifs complémentaires : d'une part, collecter des récits de spectateurs puis élaborer une méthode pour analyser cette réception *dans la parole*; d'autre part, proposer un modèle théorique qui aide à comprendre pourquoi les réceptions d'un même spectacle peuvent si largement diverger. C'est à ce deuxième objectif que se consacre le présent essai, destinant le premier à une publication ultérieure, dont la forme dépendra d'autres résultats de terrain (d'autres paroles spectatrices). Le modèle théorique qui sera esquissé ici peut être envisagé simultanément comme le point de départ et le résultat de ces études de terrain (il n'a d'ailleurs cessé de se préciser au fil de l'enquête). Rien de paradoxal dans ce constat : dans les études de réception, l'enquête part de la théorie, et elle y revient nécessairement. Elle puise dans les modèles, pour les mettre en question, renforcée par sa rencontre avec les publics.

Cet essai s'inscrit donc pleinement dans l'étude de réception des arts vivants. Comment les spectacles agissent-ils sur les spectateurs? Comment théoriser ces effets? Quelles pistes envisager pour étudier la réception réelle? Où tracer la ligne pour rester au plus près des fonctionnements anthropologiques et cognitifs de la construction du sens sans verser dans des formules trop abstraites qui relèvent en réalité, déjà, de l'interprétation du chercheur? Peut-on seulement espérer y

---

• 1 – L'entretien semi-directif est une méthode d'enquête dans laquelle le chercheur prépare un guide d'entretien structuré par plusieurs questions centrales, mais dont le protocole prévoit d'accueillir souplement d'autres thèmes que l'enquêté amène au fil de la conversation. Pour une réflexion sociologique sur l'entretien en général, voir BEAUD & WEBER (2010), et pour ses applications dans le champ spécifique des études de réception, voir le chapitre méthodologique du groupe de recherche *Comment sont reçues les œuvres?* [<http://etudes-reception.org/methodologies>].

parvenir? À l'intersection de différents courants intellectuels, ce livre essaiera des réponses concrètes, au plus près de nos connaissances actuelles sur la cognition du spectateur (ou « spectation »). L'ouvrage est construit comme un état de l'art problématisé puisqu'il importe, en les adaptant, plusieurs propositions n'émanant pas directement des études théâtrales. J'espère montrer qu'un modèle pratique du spectateur permet de faire cohabiter un grand nombre d'hypothèses, à condition d'emprunter positivement à de nombreuses disciplines, sans chercher à défendre un courant unique. À son principe, on trouve en fait une intuition partagée par beaucoup de ceux qui travaillent sur la réception réelle : il faut au moins la diversité de la théorie pour espérer dire la diversité des réceptions.

## Des réalités spectaculaires

Les discours sur les effets du théâtre souffrent souvent de deux défauts : décrire de manière trop abstraite<sup>2</sup> ce que le spectacle « fait » à son spectateur ou le décrire de manière trop assurée. Cet essai opte pour un modèle souple, appuyé sur l'analyse de différentes compétences anthropologiques et cognitives, largement décrites dans la recherche scientifique, qui toutes activent ce qu'on appellera des « pactes expérientiels » et qui toutes sont susceptibles de produire des effets politiques distincts.

Mon hypothèse est la suivante : la pluralité des réceptions est en partie due au fait que les spectateurs expérimentent (plus ou moins consciemment) des *réalités spectaculaires* distinctes. Ces réalités correspondent aux pactes en question et elles dépendent des compétences évoquées. Au fil des chapitres, je développerai le modèle qui m'a semblé le plus efficace pour circonscrire le dialogue entre terrain et théorie, et qui décrit l'expérience spectatrice en quatre formes complémentaires. Celles-ci dépendent chacune d'une compétence, induisent chacune la perception d'une *réalité spectaculaire* et peuvent être assimilées à certains effets politiques fréquemment attribués au(x) théâtre(s).

---

• 2 – Du côté du champ culturel, on peut lire ici ou là, dans les paratextes de communication ou les dossiers de subvention, que tel ou tel spectacle va « refonder la citoyenneté », « entrer en harmonie avec le réel », « inventer le monde de demain » (éventuellement « faire basculer le monde d'avant »), « créer du *vivre-ensemble* », « produire ce qui vient » ou encore « lier définitivement l'humain au non-humain ». Si ces expressions sont riches d'enseignements, notamment sur les processus de positionnement et d'auto-présentation des différents acteurs du champ, elles épinglent des *effets politiques* particulièrement compliqués à étudier sur le terrain – rares sont les enquêtes, du moins dans mon expérience, qui se risquent à de telles abstractions – et souvent déconnectés des fonctionnements anthropologiques et cognitifs de la réception. Pour une synthèse de ces effets de positionnement, voir HAMIDI-KIM, 2013.

Il ne sera pas question de faire entendre dans ce livre les paroles récoltées sur le terrain. Toutefois, je me permets une unique infraction à cette règle pour laisser à quelques spectateurs et spectatrices le soin de synthétiser le modèle qui va suivre, soit de donner à lire quatre extraits d'entretiens particulièrement représentatifs de ces quatre formes de l'expérience. Comment le public a-t-il raconté la scène du jugement final d'*Orestes in Mosul*, décrite en ouverture de cette introduction ?

Une première option, parmi les spectateurs et les spectatrices a été résolument herméneutique, dans le sens classique du terme. Dans certains récits, toute la scène est envisagée comme un symbole à décoder, un ensemble de signifiants : les corps et les actions signifient différentes étapes d'un processus social et historique (souvent : la justice). Cette attitude de réception engage inévitablement la question du discours de l'artiste. Que cherche-t-il à « dire » ? Quel est le propos, ou l'assemblage de propos, qui émane de la scène ? Qu'a-t-on voulu symboliser ? Que faut-il décoder ? On appellera cette forme de l'expérience, dans les chapitres à suivre, « discursive ».

*« Vous avez peu évoqué l'autre scène finale, celle du jugement, qu'en avez-vous pensé ? »*

Pour moi, ça va avec le reste je crois, c'est une allégorie de la justice. En tout cas, c'est comme ça qu'elle a du sens. On ne peut pas poser la question du terrorisme avec un échantillon aussi petit de personnes. La dizaine d'hommes, ceux qui votent là, c'est tout le peuple. Et la femme qui organise le vote, c'est peut-être la justice, ou le reste du monde qui les regarde. Et ce qu'on comprend, c'est que le peuple, livré à lui-même, est capable de décisions complexes, qu'il faut lui laisser le choix de ne pas choisir. C'est assez judicieux de nous présenter ça comme ça, un petit groupe qui est tout le peuple, parce que c'est à la fois le peuple et en même temps des personnes et tu peux t'identifier à elles. Mais que si les élites, d'ici et de là-bas continuent d'être des élites sans prendre leur responsabilité, le peuple est condamné à la violence. Soit tu diriges, soit tu te barres quoi » (#Orestes7<sup>3</sup>).

Optant pour une seconde attitude, certains spectateurs ont semblé plus investis dans la situation racontée, sur le plan affectif et plus généralement représentationnel. Sans chercher vraiment à construire la scène comme un objet

---

• 3 – Ces tags renvoient aux codes d'identifications des sources que l'on trouvera en intégralité sur la base de données [www.etudes-reception.org](http://www.etudes-reception.org) où un dossier accueille tous les entretiens réalisés sur *Orestes in Mosul* dans le cadre de ce projet de recherche, [<https://etudes-reception.org/orestes-in-mosul/>].

à décoder, ils se sont concentrés sur leur relation aux protagonistes, se demandant quelles décisions éthiques ils auraient pris à leur place ou s'il était seulement possible pour eux de s'imaginer dans une telle situation. Ils ont mentionné de vives réactions empathiques, multiplié les hypothèses sur les états intérieurs des protagonistes, sur la manière dont ils survivaient à cette violence. C'est ce qu'on désignera par la suite comme une expérience « immersive » :

« *Vous vous êtes dit la même chose pendant la scène du jugement?* »

Oui, c'était très émouvant. J'étais vraiment avec eux, je me demandais ce que je ferais à leur place, si j'aurais eu ce courage de pardonner. Et puis aussi c'est un moment très fort à cause des ruines, du regard de la femme tu vois, qui les juge, qui projette sur eux toute la violence qu'elle a vécue. Eux aussi, ils souffrent et ils se regardent, c'est un peu comme s'ils reconnaissaient tous leur souffrance, mais malgré tout ils se décident, ils sont là : "Non on ne va pas les tuer, on ne va pas devenir comme eux"<sup>4</sup> » (#Orestes4).

D'autres ont largement prêté attention aux corps des performeurs, à la manière dont le dispositif théâtral gérait la musique, la lumière, la durée vécue et la physicalité proposée aux perceptions sensorielles. Les récits de ces spectateurs font une large place à ce que les *performance studies* appellent la *bodily copresence* (coprésence corporelle), à la relation sensible qui semble se tisser entre eux et les performeurs – on parlera dans un chapitre à venir d'expérience « performative » :

« *Plusieurs spectateurs m'ont dit que c'est ce que faisait la scène du jugement?* »

Vous voulez dire la scène à la fin où ils décident de pas se venger? Enfin ils décident plutôt de pas voter en fait. Je sais pas. Cette scène elle est bizarre en fait. Moi j'avais l'impression que le temps se ralentissait et je me disais mais en fait pourquoi on nous les présente comme ça? Et avec cette musique aussi, je sais pas si vous vous souvenez de la musique? C'est comme si on avait voulu dramatiser ces paysages alors que c'est là que les gens habitent et qu'ils ont pas forcément l'air de vivre ça dramatiquement quoi. Sur leur présence, je dirais que c'était perturbant, c'était comme si quelque part ils nous regardaient et que donc ils nous jugeaient un peu. Comme si on était éloigné et proche en même temps. La question c'était ça veut dire quoi de se regarder comme ça avec cette musique? C'était vraiment fort, je pense, et en même temps ça avait du sens que parce qu'on était là, de deux côtés de la planète mais ensemble dans la tragédie » (#Orestes11).

• 4 – Cette phrase n'est pas prononcée sur scène.

Enfin, un dernier ensemble d'enquêtés s'est préoccupé surtout des composantes matérielles de la scène. Sans évoquer aucune altération de leurs modes de perception, ces spectateurs ont raconté l'événement comme un produit social et culturel, dépendant de rapports de pouvoir liés à l'organisation géopolitique du conflit. Ils ont parfois manifesté une distance critique vis-à-vis de l'ancrage institutionnel de l'œuvre (et de son auteur). Au dernier chapitre, on décrira cette forme de l'expérience spectatrice comme « matérielle » :

*« Vous n'avez pas bien compris la scène de jugement ?*

Si, j'ai compris ses enjeux. Face à ce truc, on est quand même embêté. On est un parterre d'occidentaux riches qui vont au théâtre et on regarde des personnes irakiennes faire un vote sur le fait de tuer des terroristes qui ont occupé leur ville. Alors t'es là, tu regardes ce truc, et franchement tu te sens pas à ta place. C'est vraiment un metteur en scène célèbre qui débarque, qui veut faire un spectacle qui va buzzer sur un truc polémique et qui se dit que lui donner la forme d'un débat, ça aurait du sens.

*Vous pourriez détailler ce qui rend ces positions problématiques ?*

L'inégalité en fait. D'un côté un artiste qui va faire un spectacle côté et cher dans les plus grands théâtres du monde, de l'autre des gens qui ont vraiment vécu ça, la violence terroriste, et qui se retrouvent sur tous les écrans d'Europe. Sans pouvoir d'ailleurs parler eux-mêmes, ils parlent pas, ils votent juste » (#Orestes1).

Sans entrer dans un commentaire de détail, qui répéterait le cœur de l'essai, je précise que ces quatre récits sont prototypiques de quatre formes expérientielles distinctes, mais qu'il s'agira de souligner la compossibilité de ces formes : je choisis de ne pas donner à lire ici d'autres récits de cette scène qui combinent les formes, voire brouillent leurs frontières.

Ces quatre spectateurs et spectatrices m'ont toutefois fait l'amitié d'annoncer à ma place le plan de l'ouvrage. Après un court chapitre de cadrage sur les concepts d'« interprétation », d'« expérience » et de « réalité » dans les études de réception contemporaines, chacun des quatre chapitres suivants se consacrera à décrire une forme de l'expérience spectatrice : discursive, immersive, performative et matérielle. Puis, par souci de géométrie et de rigueur, chacun de ces chapitres sera subdivisé autour des trois mêmes questions :

- Quels cadres idéologiques permettent d'expliquer chaque forme et quels outils théoriques en découlent ?
- Pourquoi peut-on considérer que chacune de ces formes relate la perception d'une *réalité spectaculaire* spécifique dépendante d'une compétence particulière ?

– Quels sont les effets politiques fréquemment attribués à chaque forme de l'expérience<sup>5</sup>?

## Le théâtre, le politique et la réception

Avant de commencer, il me reste à justifier certains choix et à souligner les limites de la démarche. Quelles sont les bornes spatiales et temporelles de la recherche? En quoi la notion de « politique » est-elle centrale dans le parcours à venir? Et que fait cet essai de certains paradoxes classiques des études de réception?

Premièrement, la diégèse de cette narration théorique est contemporaine et occidentale. Des vingt spectacles qui serviront à exemplifier le propos, deux seulement ont été créés avant 2010 et presque tous résultent du travail d'équipes artistiques européennes ou états-uniennes, même si la plupart appartiennent à un circuit efficacement décrit par Nancy Delhalle (2017) comme « mondialisé » (plusieurs ont d'ailleurs tourné en Asie ou en Afrique). Tous ont existé dans une version francophone, et un grand nombre relève des « arts vivants contemporains » au sens où ils ont été régulièrement présentés dans les institutions subventionnées qui se revendiquent du terme « contemporain ». Ce choix s'explique surtout par les contraintes de l'enquête de terrain, que je ne pouvais mener qu'en langue française et qui s'est déroulée en Suisse romande. Du côté des références théoriques, le spectre est plus large, remontant jusqu'aux années 1970-1980, période où se sont développés certains concepts clés de la sémiologie théâtrale en France, mais aussi des *performance studies* anglosaxonnes. On s'autorisera par moments de brefs détours classiques, mais toujours par l'intermédiaire d'ouvrages récents (qui rappellent par exemple le rôle de la forme discursive sur les scènes de la Renaissance ou restaurent l'importance de la performativité dans la tragédie antique). Cela dit, l'essai ne prétend aucunement faire l'histoire des théories de la réception des arts vivants. Il constitue seulement une sélection problématisée des modèles qui m'ont paru les plus efficaces pour penser mon terrain contemporain et occidental.

Deuxièmement, l'enquête se focalise sur la notion de politique, tant dans le choix des spectacles que dans la construction du dispositif d'entretien. Concrètement, cela signifie que l'étude de terrain (et par extension le modèle théorique présenté ici) attache moins d'importance à des notions essentielles de la réception comme le « goût » ou « l'émotion esthétique ». Pour les mêmes raisons, le modèle présenté ici élude quelque peu les propositions scéniques

• 5 – Cette structure ternaire ne sera pas parfaitement respectée dans le dernier chapitre, « Politique de la matière », car il décrit une forme d'expérience spectatrice qui, contrairement aux autres, ne repose sur l'activation d'aucun pacte de perception spécifique. On trouvera une justification plus précise au début dudit chapitre.

centrées sur des concepts comme la métathéâtralité, l'intertextualité culturelle ou la recherche formelle. Privilégier des spectacles qui abordent *a minima* des sujets de la délibération publique, facilite la prise de parole (affective, narrative, herméneutique, etc.) des enquêtés, habitués à poser des mots sur ces questions. Pour le dire autrement, nous sommes socialisés de manière à envisager les objets et les expériences « politiques » comme facilement dicibles, du moins plus facilement que, par exemple, l'émotion ressentie face à un pas de danse (ce qui explique aussi que nombre des spectacles du corpus présentent une dimension textuelle : il est plus facile d'en parler en entretien). En revanche, cela ne signifie nullement la restriction du « politique » à la délibération argumentative, traditionnellement connotée comme « rationnelle » (un chapitre sur quatre seulement s'y consacre, les autres abordant les effets politiques prêtés à l'immersion fictionnelle ou à la sensibilité corporelle).

Il faut aussi noter que la pensée et la pratique du théâtre semblent ontologiquement liées, en Occident, au spectre du « politique ». Si j'observerai un peu le détail (et les polémiques) de ce lien, mon propos n'est pas d'examiner les multiples causes (et je n'en ai guère les compétences). On l'expliquera sans doute par le fait que le théâtre occidental ne s'est jamais complètement détaché de l'imaginaire d'une agora ritualisée antique<sup>6</sup>, qu'il dépend depuis plus de 50 ans d'une économie subventionnée qui l'oblige à constamment redéfinir « l'utilité sociale » de son « service public<sup>7</sup> », ou encore qu'il s'agit d'un des seuls arts à n'avoir connu, en Occident, aucun courant majeur qui se soit proclamé radicalement « autonome » ou « antiréférentiel » à la fin du xx<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>. Pour ces raisons, et bien d'autres, modéliser les effets « politiques » des arts vivants présente l'avantage (et l'inconvénient) de réfléchir au public à partir d'un important corpus théorique préétabli. Quant à définir plus précisément le terme, je renvoie, pour chacune des formes de l'expérience spectatrice au troisième point du chapitre correspondant. En effet, l'analyse de ces formes (et des *réalités spectaculaires* qu'elles engagent à percevoir) est inséparable d'une définition particulière du « politique » – si inséparable que le mot trouve sa place au titre des quatre chapitres, respectivement intitulés « Politique du discours », « Politique de l'imagination », « Politique de la présence » et « Politique de la matière ».

• 6 – Cela dit, on a souligné aussi l'obsolescence croissante de cet imaginaire : au théâtre, comme au cinéma, on est principalement seul face à une œuvre, voir ESCOLA (2020).

• 7 – Pour un descriptif du cas français voir BOLTANSKI (2013) ou NEVEUX (2019) – sur les conséquences de la globalisation, voir DELHALLE (2017).

• 8 – Même si cette affirmation doit être nuancée par les travaux sur la performance (comme genre), le « postdramatique » et certaines polémiques annonciatrices, comme l'édition 2005 du Festival d'Avignon. Le chapitre intitulé « Politique de la présence » y revient plus longuement.

Une troisième et dernière remarque me semble de rigueur : n'est-il pas paradoxal de proposer un modèle théorique au terme d'une enquête de terrain? En effet, très souvent, les études de réception revendiquent leur intérêt pour la réception « réelle » ou « empirique » pour nuancer les approches théoriques – revendication qui m'est chère. Les quatre paroles spectatrices citées attestent minimalement de deux choses. D'abord, si les artistes<sup>9</sup> ont pensé la séquence pour produire des effets politiques, ces effets n'ont pas été les mêmes sur tous les enquêtés. Que la polémique interprétative s'installe entre spécialistes, ou qu'on la fasse émerger par l'enquête chez des spectateurs non professionnels comme je viens de le proposer, l'effet politique produit par une séquence se diffracte à travers les subjectivités – d'où la nécessité de l'enquête. Cela dit, ces enquêtés n'adoptent pas des postures aléatoires et appuient leurs récits d'expérience sur des schèmes cognitifs cohérents – d'où la nécessité d'un retour à la théorie. Dans le champ des études de réception, on peut lire ce livre comme une esquisse de ce retour, esquisse pensée comme un outillage adaptable pour qui voudrait analyser comment les spectateurs racontent leur expérience d'un spectacle : la conclusion proposera une grammaire théorique pour décrire les causes des divergences.

Pour étudier l'agir politique des œuvres sur ces agents que sont les spectateurs, Bérénice Hamidi-Kim a proposé une « conception interactionniste de la réception théâtrale » (2013 : 49), délimitant un « projet » dans lequel cet essai (et l'ensemble de ma recherche de terrain) s'inscrit pleinement :

« Tel est donc notre projet : prendre au sérieux à la fois la singularité de l'acte de réception propre à chaque spectateur et la singularité de l'œuvre et des effets qu'elle vise est possible, en développant une approche interactionniste de la réception, ni déterministe ni purement "a-contraindante", qui considère le spectateur comme un "acteur agissant non réductible aux effets d'un conditionnement" par l'œuvre et par sa biographie, "sans être totalement libre ou souverain" dans son interprétation cependant, d'abord parce qu'il n'est pas totalement libre de tous déterminants historiques, sociaux et culturels, ensuite parce que, s'il peut dire tout et n'importe quoi sur une œuvre, il sera contraint, dans un cadre public de discussion sur sa réception, d'argumenter en faisant référence à ce que l'œuvre signifie selon lui. Il s'agit de considérer le spectateur "ni comme un demiurge, ni comme une éponge". L'œuvre et le spectateur peuvent et doivent chacun être envisagés à la fois comme sujet et comme objet de l'action. L'œuvre

---

• 9 – Je privilégie cette tournure générique pour désigner l'ensemble des équipes de création engagées dans un spectacle (metteur en scène, acteurs, créateurs techniques, etc.), qui toutes collaborent, à des degrés rarement accessibles au chercheur, sauf enquête, à l'effet politique d'une proposition scénique.

cherche à agir sur le récepteur qu'elle programme, elle s'adapte à ce qu'elle présuppose de lui et joue de tactiques diverses pour maximiser son effet. De son côté, chaque récepteur réel, concret, agit en retour sur l'œuvre, qu'il se trompe, qu'il fasse preuve d'une bonne volonté herméneutique ou qu'il mette en place des ruses, conscientes ou non, pour ne pas recevoir ce qu'il ne veut/peut pas recevoir » (Hamidi-Kim, 2013a : 50).