
ENQUÊTE SUR L'EXPÉRIENCE COMMUNE DU PUBLIC

UNE ETHNOGRAPHIE DU THÉÂTRE LE REFLET À VEVEY

Myriam Lamrani

Mémoire de maîtrise universitaire

Session d'été 2023

Directeur : Dominique Vinck

Expert : Philippe Gonzalez

Table des matières

Remerciements	3
Introduction	4
De la scène à la sociologie : l'émergence d'une thématique	4
Des expériences hétérogènes : l'émergence d'un terrain	4
Le sujet en bref	6
<i>Le récit spontané d'une soirée au théâtre</i>	6
Autour de la notion de « public » et de ses enjeux	11
Le « public » : une notion polysémique	11
Le « public » dans la sociologie	11
Méthodologie	22
<i>« Le regard en action »</i>	22
<i>Le « faire » et le « dire » comme composantes fondamentales du social</i>	23
Ethnographie de terrain	24
<i>Ma position d'observatrice</i>	24
<i>Des « parcours commentés » aux « mini-entretiens »</i>	25
Retour sur l'expérience du terrain : observations et entretiens	27
Analyses	29
<i>Des client·e·s au public</i>	30
Présentation de soi et mise en scène dans le hall du théâtre	33
Les étapes et l'attente	45
L'expérience commune au théâtre : quand et comment ?	50
Conclusion	56
Références bibliographiques	56
Annexes	61

Remerciements

Je tiens à remercier les personnes suivantes pour leur contribution à la réussite de mon mémoire :

À Dominique Vinck, mon directeur de mémoire, pour ses conseils avisés et ses riches connaissances en la matière. Son soutien et sa réactivité ont été d'une aide précieuse tout au long de mon travail.

À Philippe Gonzalez, pour avoir accepté d'être l'expert de ce travail de mémoire, et pour son intérêt pour le sujet.

À toutes les personnes qui ont pris part aux entretiens sur mon terrain, pour leur temps et leur générosité. En particulier, je tiens à remercier Brigitte Romanens-Deville, directrice du Théâtre Le Reflet, pour son ouverture d'esprit et les informations précieuses qu'elle m'a partagées sur l'institution.

À Léonie et Marie, pour leur relecture attentive de mon travail et leurs discussions constructives sur mon sujet de mémoire.

À ma mère et ma grand-mère, pour leur soutien et leur intérêt pour ce travail tout au long du processus de rédaction. Leur présence et leurs encouragements ont été d'un grand réconfort pour moi.

Introduction

De la scène à la sociologie : l'émergence d'une thématique

Tout au long de mon cursus universitaire, j'ai toujours essayé d'orienter mes sujets de travaux sur les domaines culturels et artistiques. L'intérêt que j'ai développé pour ces domaines, et plus particulièrement pour les arts de la scène, me vient en grande partie des années de danse que j'ai pu pratiquer depuis mes sept ans. J'ai suivi des cours intensifs de danse classique et contemporaine pendant une quinzaine d'années, et continue aujourd'hui à produire des chorégraphies dans le cadre d'une association que j'ai fondée il y a maintenant trois ans. En parallèle à mes études, je participe également à de nombreux événements culturels de la région comme le *Montreux Jazz Festival*, le concours du *Prix de Lausanne* ou encore *La Fête des Vignerons* à Vevey. Si j'apprécie tant les événements en lien avec le monde des arts et de la scène, c'est pour leur caractère éphémère et fédérateur ainsi que les émotions fortes qu'ils peuvent procurer.

Lors du Bachelor, ma mineure en Histoire et esthétique du cinéma m'avait déjà fait voir à quel point les écrits sociologiques peuvent facilement s'exporter à de très nombreux domaines, menant ainsi à de riches réflexions interdisciplinaires. La culture, l'art ou même la danse sont aussi des sujets que la sociologie a traité sous une multitude de perspectives. Et dès le début de mon cursus, certaines approches m'ont interpellées. C'est notamment le cas de certaines approches interactionnistes, comme celle d'Erving Goffman qui propose d'appréhender la vie sociale comme une pièce de théâtre. La lecture de son ouvrage *La mise en scène de la vie quotidienne* (1973) m'a beaucoup plu pour l'originalité de sa perspective dramaturgique. Certaines approches découlant du courant matérialiste en sciences sociales m'ont été introduites un peu plus tard dans mes études. Dans les grandes lignes, ce courant tend à considérer les objets et la dimension matérielle des phénomènes comme des éléments essentiels à la compréhension que l'on fait du monde social. Pour cette recherche, je vais donc, entre autres, mobiliser un certain nombre de théories et concepts issus des perspectives sociologiques dont je viens de parler, en les appliquant à un sujet en lien avec mes centres d'intérêts personnels : les arts de la scène et leurs publics.

Des expériences hétérogènes : l'émergence d'un terrain

Comme dit en introduction, j'ai longtemps dansé dans une école, située au-dessus de la gare de Vevey, dont les spectacles de fin d'année se déroulaient toujours au Théâtre Le Reflet (anciennement appelé « Théâtre de Vevey »). C'est une scène sur laquelle j'ai fait mes premiers pas de danse et performé ensuite pendant plus de dix ans. Par conséquent, c'est un lieu que je connais bien et qui a pour moi un côté très familier, et même, sentimental. La partie scénique du Reflet me ramène à une période de ma vie dont les souvenirs ne manquent pas. Je revois des enfants costumés courir dans les couloirs en moquette feutrée, passer d'une loge à une autre, se maquiller devant les miroirs bordés d'ampoules, les projecteurs lumineux qui éclairent les coulisses et le tapis de danse en caoutchouc de la scène, ou encore les techniciens qui discutent entre eux d'un bout à l'autre de la scène à travers leur micro-casque. Ce lieu a même une odeur bien particulière qui me ramène à tous ces souvenirs. Ainsi, une part des expériences que j'ai pu faire dans ce théâtre se situent du côté scénique de la maison¹. En revanche, j'ai également eu l'occasion de voir de manière plus directe ce qui se passe « de l'autre côté du théâtre » ; j'entends par là les espaces où les personnes qui viennent assister aux spectacles se rassemblent, échangent, partagent. En effet, depuis 2017, je travaille dans l'équipe d'accueil du théâtre à hauteur de quelques soirées par mois. Les membres de cette équipe sont nommés les « vacataires ». Au cours des différentes soirées de représentations, le personnel d'accueil et de bar se relaient à différents postes ; au vestiaire, aux entrées de la salle de spectacle pour le contrôle des billets, au bar ou encore à l'entrée des artistes. Par ailleurs, depuis septembre passé, j'ai pris le rôle de responsable d'accueil, surnommé « respac », qui consiste à coordonner les différents postes occupés par les vacataires et à faire le relai avec les instructions données par le régisseur général les soirs de spectacles. Les exigences de ce poste m'obligent à prêter une attention particulière à tout ce qui se passe dans le hall, dans le foyer et au bar lorsque ces espaces sont occupés par les client·e·s du théâtre, afin d'assurer le bon déroulement de la soirée de représentation. Au vu du temps que je passe dans ce théâtre et des nombreuses choses que je peux y observer, l'idée d'en faire mon terrain de recherche m'a parue particulièrement intéressante. Mais avant de parler de mon sujet plus en détail, et par soucis de contextualisation, voici une brève présentation de mon terrain de recherche.

¹ Terme fréquemment utilisé par les techniscénistes pour désigner le théâtre dans lequel ils travaillent.

L'institution du Théâtre de Vevey, devenu le « Théâtre Le Reflet » depuis 2014, a été inauguré à l'automne 1868. Cette salle de spectacle, pouvant accueillir jusqu'à 700 personnes, a connu de nombreuses rénovations, jusqu'à sa plus récente, en 1992. Le théâtre est depuis lors géré par la Fondation des Arts et Spectacles (FAS, créée par la Ville de Vevey) et dirigé par Brigitte Deville-Romanens depuis 2012. Le Reflet est un des théâtres d'accueil² les plus grands de la région lémanique, présentant une cinquantaine de spectacles par saison, produits par des artistes suisses et étrangers. Par sa programmation variée - allant du théâtre classique et contemporain au *stand up*, passant par la danse, la musique ou encore le cirque - ce théâtre vient à la fois promouvoir les arts de la scène auprès d'un large public et enrichir le paysage culturel de la Riviera.

Le sujet en bref

Cette recherche portera plus précisément sur le public du théâtre. Faisant partie de l'équipe d'accueil, je suis fréquemment amenée à être en contact direct avec le public. Lors des soirées de représentations, j'observe que le hall d'entrée, le foyer et le bar³, principalement, sont des parties du théâtre dans lesquelles il se passe énormément de choses. Je me suis alors questionnée sur les enjeux sociaux et sociologiques que je pouvais en faire ressortir et c'est ainsi que la question de la formation d'un public m'est venue en tête. Il s'agit ici de s'intéresser à la façon dont un ensemble d'individus se rassemblent en un lieu précis, le temps d'une soirée, pour assister à une représentation artistique. Par cette recherche, je vais donc essayer de comprendre ce que sous-tend le processus qui mène cet ensemble d'individu hétérogène à former ce que l'on communément un « public ».

Le récit spontané d'une soirée au théâtre

À ce stade de mon travail, la description spontanée d'une soirée au Reflet m'a paru être un exercice important pour « donner le ton », pour permettre au-à la lecteur-riche de se saisir de l'ambiance de mon terrain de recherche.

² Théâtre qui achète des spectacles à des compagnies ou des troupes d'artistes et qui met à disposition sa salle et sa technique pour les représentations.

³ C'est à ces différents espaces que je ferai référence lorsque je parlerai de la partie « publique » du théâtre au cours de ce travail.

Le Reflet, Vevey, 19 :00 :

Une heure avant le début de la représentation, la responsable d'accueil vient ouvrir les portes du théâtre et les premières personnes, qui sont parfois déjà quelques-unes à attendre devant les portes à l'extérieur, entrent. Certaines se dirigent vers la billetterie pour y demander des informations, acheter ou retirer leur billet pour la soirée, d'autres restent dans le hall pour discuter entre elles ou attendre d'autres personnes. Certaines se rendent immédiatement au bar qui se trouve à l'étage pour siroter un verre ou manger un petit casse-croûte avant le début de la représentation. L'heure avance, le hall se remplit petit à petit et un léger brouhaha commence à s'installer. Des gens se retrouvent, des groupes se forment et les discussions s'amplifient. Et alors que certaines personnes déambulent, se baladent et explorent leur environnement, de façon curieuse ou détachée, d'autres se dirigent de manière plus décidée d'un point à un autre, pour accomplir une action précise ; poser un manteau au vestiaire, aller aux toilettes, ... Une vingtaine de minutes avant le début du spectacle, les portes de la salle ne sont pas encore ouvertes, le responsable technique de la soirée n'ayant pas donné son feu vert aux vacataires du contrôle des billets. Mais le hall est maintenant plein, le volume sonore augmente et les sons résonnent à l'intérieur des murs en pierre du théâtre. Il y a du mouvement, de l'agitation, parfois de l'impatience. Une fois le top donné, les membres de l'équipe d'accueil ouvrent les portes de la salle et se placent à leur poste, prêts à contrôler les billets de chaque client·e à l'aide d'un appareil à scanner électronique. Au même moment, une petite musique retentit, indiquant à la foule qu'il est alors temps de se diriger à l'intérieur de la salle de spectacle. Une partie des gens se rend rapidement vers les portes et une fois leur billet scanné, ils entrent dans la salle de spectacle pour chercher leur rang, puis leur siège. D'autres continuent leur discussion à l'extérieur dans le hall ou attendent encore des ami·e·s ou de la famille pour aller s'installer. Les vacataires placé·e·s aux portes de la salle, saluent, scannent et remercient les détenteur·rice·s de billets tout en les invitant à rejoindre leurs places. Régulièrement, des groupes de personnes se voient redirigés vers une autre porte pour être envoyés du « bon côté » (pair ou impair) de la salle de spectacle, celui indiqué sur leur billet. Quelques minutes avant le début de la représentation, le hall s'est déjà bien vidé. Il ne reste alors plus que quelques personnes à l'extérieur de la salle, qui attendent des retardataires, parfois désespérément. Le personnel d'accueil les presse d'entrer dans la

salle, sous l'œil attentif du régisseur général, qui, à l'aide de son micro-casque, communique en direct aux autres membres de la technique, postés à l'intérieur de la salle, le nombre de personnes qui doivent encore s'installer à leur place. Une fois les retardataires entré·e·s, les portes se referment derrière eux·elles et le silence reprend les lieux. On entend juste en sourdine le bourdonnement des voix qui continue à l'intérieur de la salle puis, plus un bruit. Les lumières s'éteignent, le « public » se tait, le spectacle peut commencer.

Cette description, bien qu'assez littéraire, nous mène d'emblée à considérer la partie publique du théâtre comme un lieu de rencontre et de sociabilisation. Par ailleurs, je mets ici le terme « public » entre guillemets pour indiquer que c'est une notion qu'il s'agira de définir au cours de ce travail, car sa conception, nous le verrons, n'est pas uniforme. Dans cette même phrase, le « public » est présenté comme le sujet de l'action « se taire », mais qu'est-ce qui constitue précisément ce fameux « public » ? De quoi est-il composé ? Il se compose d'un ensemble d'individu, d'une part, mais il est traversé par de nombreux autres éléments, moins évidents au premier abord, et que je tenterai d'éclairer au cours de ce travail.

Sur les processus de formation des publics : le cadre d'une problématique

Nous pourrions considérer que le processus de formation d'un public de théâtre commence dès l'instant où les individus réservent ou achètent leurs billets pour le spectacle, ou peut-être même avant cela, dès qu'un certain nombre de personnes montre un intérêt marqué pour un-e artiste ou une troupe en particulier. Nous pouvons aussi décider de s'intéresser à ce processus une fois que les personnes, qui constituent le dit « public », entrent en contact et sont amenées à interagir, une fois qu'elles sont arrivées dans l'enceinte du théâtre. Mais l'expérience commune que vivent les spectateur·rice·s au moment du spectacle, lorsqu'iels sont face aux artistes qui performant sur scène, peut également constituer un point de départ pour étudier la formation d'un public. Nous le verrons d'ailleurs avec certain·e·s articles et auteur·e·s que je mobilise pour ce travail.

Pour traiter ma problématique, et sur la base de la revue de littérature que j'établirai plus loin, j'ai d'abord formulé quelques questions de recherche, ou questions exploratoires, qui me permettent d'analyser le sujet sous plusieurs aspects :

- Quand et comment se fabrique l'expérience commune ?
- Qu'est-ce que l'attente *fait faire* aux gens et comment peut-elle contribuer à la formation du public ?
- Qu'est-ce qui, dans la partie publique du théâtre, permet aux gens de se constituer comme public ?

Comprendre ce qu'est un public et ce qui unit ses membres implique de s'intéresser à différentes couches d'analyse, de natures très diverses. Dans cette partie de mon écrit, je vais préciser la façon dont je traite le sujet du public en expliquant les approches, théories et conceptions sur lesquelles je m'appuie pour saisir mon terrain.

Ainsi, le bagage culturel, l'origine sociale, le statut professionnel et autres caractéristiques identitaires (âge, sexe, nationalité, etc.) des personnes qui viennent au théâtre ne seront pas systématiquement pris en compte, car ils ne constitueront pas toujours des éléments déterminants dans mon enquête. Alors que de nombreuses approches sociologiques abordent le sujet du public en se concentrant sur la question du « qui », ce travail s'intéressera bien plus au « comment ». Sur mon terrain, je vais

tenter d'observer ce qui permet aux gens de se constituer comme « public ». En somme, je cherche à comprendre comment un public se forme de manière concrète, une fois que les gens arrivent au théâtre, en m'intéressant aux associations et médiations entre les différents éléments qui entrent en jeu dans son processus de formation.

Bien sûr, je ne prétends pas être en mesure de faire une étude globale sur les processus de formation des publics. Cela relèverait en effet d'un travail d'une ampleur extraordinaire. Mais je compte tout de même fournir une certaine connaissance sur le sujet du public de théâtre, ou en tout cas y développer un certain nombre de pistes de réflexion. Pour ce faire, mon travail se limitera à l'étude de situations circonscrites géographiquement et temporellement, à savoir, différentes soirées au Théâtre Le Reflet. Je m'attarderai plus précisément sur ce qui se passe dès l'entrée des gens dans l'enceinte du théâtre jusqu'à ce qu'ils se soient assis·e·s à leur place dans la salle de spectacle. La façon dont iels sont accueilli·e·s par les travailleur·euse·s du théâtre, la manière dont iels occupent les lieux et ce qu'ils y font en attendant le début de la représentation. Si je me limite à étudier la partie publique du théâtre avant le début du spectacle, c'est tout d'abord pour des raisons pratiques et des questions d'accessibilité au terrain, mais c'est aussi un moyen de cadrer mes observations et ma récolte de données.

Concrètement, l'idée est de parcourir mon terrain sur différents aspects (les corps, les objets, l'aménagement de l'espace, les actions et interactions, les discours, etc.) pour tenter ensuite de repérer les éléments les plus saillants dans la formation d'un public et la façon dont ils sont imbriqués, connectés. Je précise par ailleurs que la prise en compte de la dimension matérielle des différentes entités présentes sur mon terrain est transversale à toutes les questions exploratoires citées plus haut. Je m'intéresse ici tout particulièrement à la matérialité spatiale et corporelle des acteurs et actrices qui occupent l'espace étudié.

Dans les deux prochains chapitres, j'explicité les outils théoriques, conceptuels et méthodologiques qui me permettent d'aborder le sujet de la sorte.

Autour de la notion de « public » et de ses enjeux

Le « public » : une notion polysémique

« Audience, auditoire, consommateurs, clients, spectateurs, usagers..., autant de mots en lien avec le « public » qui attestent de l'imprécision, de la complexité et de la richesse de cette notion et laissent place à une indécision terminologique et théorique. »

(« Accueil », *Publictionnaire*, 2023)

Voici ce qui est inscrit sur la page d'accueil du site Internet du « Publictionnaire », un « dictionnaire encyclopédique et critique des publics » dédié uniquement à la notion de public.

Certaines définitions érigent le public comme un ensemble de personnes, ou une clientèle, à laquelle s'adresse un certain média, ou d'un groupe de personnes qui ont des intérêts similaires et communs pour une œuvre littéraire, artistique, etc. (Larousse, *Toupictionnaire*). Néanmoins, le sens qui revient le plus communément dans les différentes définitions que j'ai parcourues est celui du public comme ensemble de personnes qui « assistent effectivement » (Le Robert) à une manifestation (artistique, culturelle, sportive, etc.) (CNRTL, *L'Internaute*).

Le « public » dans la sociologie

Le public de théâtre, et plus largement celui du spectacle vivant, a la particularité d'occuper une place de destinataire. Par ailleurs, c'est un public éphémère qui se forme le temps d'une soirée dans un lieu particulier qu'est celui du théâtre, pour assister à une performance artistique (Quéré, 2003). Dans son texte « Le public comme forme et comme modalité d'expérience », Louis Quéré, chercheur actif dans le domaine de la sociologie de l'action, fait l'hypothèse que le lien qui unit les membres d'un public serait de type culturel, rassemblant des personnes d'horizons, de statuts et de connaissances plus ou moins similaires. Leurs réactions et comportements vis-à-vis de leur

environnement seraient ainsi également similaires. Mais l'auteur propose également de voir l'activité en elle-même comme créatrice de lien. Il y aurait donc à la fois des liens formés en amont de la soirée de représentation et des liens qui se créent par l'activité en elle-même. Et c'est précisément sur ce deuxième type de lien que se concentrera principalement mon travail de recherche.

L'activité à laquelle Quéré fait référence est celle que constitue le moment du spectacle, là où le public fait face aux artistes qui performant. Mais dans mon analyse, j'étends en quelque sorte cette « activité » dès le moment où les personnes franchissent les portes du théâtre, dès le moment où elles sont en mesure de créer des liens directs entre elles et avec l'équipe d'accueil, par tout un ensemble d'interactions diverses. Mais avant d'évoquer les théories et concepts qui m'ont mené à former ma problématique et qui orientent mon regard sur le terrain, je commence par présenter un bref panorama théorique de la notion de public en sociologie.

Une revue de l'ouvrage de Jean-Pierre Esquenazi *Sociologie des publics*, écrite par Olivier Moeschler, m'a en partie aidé à construire une vision plus claire et concise des nombreux enjeux que soulèvent la notion de public dans le domaine de la sociologie, et parfois même au-delà. Esquenazi, sociologue qui s'inscrit dans le champ d'étude de la sociologie de la culture, développe un intérêt pour la relation entre le contexte de production et de réception des médias et des œuvres. Dans cet ouvrage, il cherche à comprendre « les communautés provisoires que forment les publics, la diversité de leurs réactions et de leurs identités [...] » (Esquenazi, cité par Moeschler, 2007, p.2). Par ailleurs, il propose de concilier la sociologie de l'art à la sociologie des industries culturelles pour traiter autant des publics des médias que des publics d'art. Plutôt que de « fragmenter les approches », l'auteur tient à ce que la sociologie des publics utilise « l'ensemble de son arsenal méthodologique » pour évoluer vers de nouveaux horizons et diversifier les recherches (*Ibid*).

Une des premières approches qu'il évoque est celle de l'enquête statistique sur les publics. Cette forme d'enquête peut effectivement contribuer à façonner notre conception du public, mais la critique formulée par Esquenazi est que les motivations individuelles des personnes qui le constituent y sont souvent négligées. En somme, la dimension qualitative de l'expérience des membres d'un public manque à l'analyse.

Une autre perspective notoire est celle des *cultural studies* qui se sont beaucoup intéressées à l'étude des publics, particulièrement dans le contexte de la culture dite « de masse ». Si pour des auteurs comme Bourdieu « toute théorie du public est d'abord une théorie du champ social » (*Ibid*), les approches culturalistes tendent aussi à démontrer « comment certaines compétences culturelles spécifiques [peuvent] interférer avec les statuts sociaux pour produire des modes de réception particuliers » (*Ibid*). Des auteurs comme Richard Hoggart, Claude Grignon et Jean-Claude Passeron ou encore Stuart Hall, renouvellent l'analyse des cultures populaires qui méritent, selon eux, d'être étudiées pour elles-mêmes et pas uniquement en fonction des cultures dominantes.

Ce que l'on pourrait néanmoins reprocher à ces théories est que l'action, la dimension dynamique des publics, n'y est que peu présente. Les travaux qui émergent des *cultural studies* traitent généralement les membres d'un public en termes de statut social, de capital culturel, social ou économique, ou encore en termes de bagage ou de compétences culturelles. En somme, les *cultural studies* tendent plutôt à analyser le public lorsqu'il est déjà formé et portent un discours sur des collectifs déjà fixés, dont elles extraient les caractéristiques et modes d'action spécifiques.

De son côté, le philosophe John Dewey défend une vision à la fois sociologique et pragmatique de la notion de public, en mettant l'accent sur la participation active des citoyen-ne-s et la prise de décision collective (Zask, 2008). Sa théorie est basée sur l'idée que le public n'est pas simplement un groupe de personnes qui partagent des intérêts communs, mais plutôt une communauté dynamique qui émerge de la collaboration entre les individus. Il considère le public comme un lieu d'échange d'idées et de participation démocratique, où les individus sont capables de s'organiser et travailler ensemble pour résoudre des problèmes liés à leurs intérêts communs. Même si Dewey traite plutôt du public politique et pas spécifiquement du public culturel, sa théorie met l'accent sur la façon dont ce type de groupes ou collectifs se forment, sur la façon dont ils viennent à exister. C'est ce qui m'intéresse ici dans le contexte du théâtre : le processus de formation dudit « public ».

Si on a vu jusque-là que les théories émanant des *cultural studies* permettent d'appréhender les publics principalement à partir des statuts sociaux des individus qui les composent, l'approche de Dewey nous permet de voir cela d'une manière plus dynamique en examinant comment les individus se regroupent pour former des publics. En revanche, pour étudier mon sujet dans sa dimension matérielle, prenant en compte les corps des membres d'un public et les environnements physiques dans lesquels ils se trouvent, il est nécessaire que je me réfère à d'autres théories.

À ce stade, il convient de souligner l'importance de la matérialité dans la théorie de Karl Marx. Ce dernier est à l'origine d'une théorie sociologique qui met l'accent sur les conditions matérielles de la vie, les rapports de production et les relations sociales comme les forces motrices qui façonnent la société et qui sont à l'origine de transformations sociales majeures (Lefebvre, 1948). Ainsi, la compréhension de la société ne peut se faire sans tenir compte de l'impact des conditions matérielles sur les individus et les groupes sociaux. Cependant, selon cette approche, la notion de public est étroitement liée aux relations de pouvoir et à l'exploitation économique. C'est un type de collectif qui se voit ainsi souvent manipulé par les médias pour servir les intérêts des élites dominantes. Les conditions matérielles sont incorporées dans l'analyse et viennent influencer la vie sociale des individus, mais comme pour certaines théories des *cultural studies*, les préoccupations tournent toujours plus autour de la question des dominants et des dominés. De plus, Marx adopte indéniablement un point de vue structuraliste, qui ne permet que difficilement d'étudier des situations de la vie quotidienne à un niveau mésosociologique⁴. Voilà pourquoi ce ne sont pas les approches que je retiens pour l'étude de mon sujet. Mais alors quelles approches sociologiques peuvent nous aider à expliquer les relations et connexions entre les différents contextes (spatiaux, matériels, interactionnels, ...) dans lesquels les membres de ce public sont amenés à penser, agir, évoluer ?

⁴ Alors que le niveau macrosociologique se préoccupe des structures et des formes d'organisation relatives aux grands groupes (nations, civilisations, etc.) et que la microsociologie se rapporte à l'étude de l'individu et des petits groupes, la perspective mésosociologique nous permet d'appréhender le monde social par les organisations, à un niveau intermédiaire. C'est en quelque sorte « le lieu visible des effets de structures et d'interactions » (Marcos Ancelovici, 2022, *Cours Organisation sociale et institutions*, UQAM).

La réponse à cette question se trouve peut-être plus dans les « perspectives compréhensives du public » (Moeschler, 2007, p.3), qu'Esquenazi évoque un peu plus loin dans son ouvrage. Les sociologues de ce genre d'approche remettent généralement en question la notion de public en tant qu'entité homogène et unifiée et partent de l'idée que c'est un concept qui peut être extrêmement vaste. Ainsi, le public peut être le produit de multiples discours et représentations, et est en constante évolution. En plus de complexifier et nuancer les questions relatives au processus de formation de ce type de collectif, ces perspectives permettent aussi d'intégrer la dimension matérielle de la vie de manière plus évidente et pertinente que peuvent le faire d'autres approches. C'est une des raisons pour lesquelles ce sont les perspectives que je retiens pour l'étude de mon sujet. Je n'entends pas par-là me défaire totalement de toute explication pouvant provenir de statuts sociaux ou de compétences culturelles, mais je compte simplement faire émerger d'autres paramètres par lesquels on peut saisir le processus de formation d'un public, dont certains d'ordre matériels.

Une autre raison de mon intérêt pour les perspectives compréhensives, et j'ajoute, « dynamiques », réside dans le fait que ces perspectives passent par la description des actions, interactions, attitudes et accomplissements des membres qui constituent un public. On peut lier plusieurs auteur·rice·s à cette façon d'approcher la question du public et plus largement de la formation de collectifs ou de groupes d'individus.

C'est le cas du sociologue Antoine Hennion, spécialisé dans les STS, dans la sociologie de l'art et de la culture. Il a beaucoup travaillé sur la thématique musicale. L'auteur a notamment contribué à la théorie de « l'acteur-réseau » avec son « analyse sociologique des médiations », dans laquelle il propose de s'intéresser aux interrelations entre différents médiateurs pour comprendre les phénomènes étudiés par la sociologie (Rogel, 2008). Dans son article « Public de l'œuvre, œuvre du public ? » (Hennion, 2005), l'auteur se penche sur la question du rapport entre le public et l'œuvre, en tentant de comprendre, par une approche pragmatique, ce qui mène des individus à former un public. Il rend compte de la dimension dynamique de cette notion, avançant que le public n'est pas défini une bonne fois pour toute, mais au contraire, qu'il se redéfinit sans cesse dans l'action. Pour cet auteur, le public et l'œuvre sont co-dépendants et n'existent pas réellement l'un sans l'autre. En d'autres termes, c'est au moment de la rencontre entre le public et l'œuvre que ces derniers prennent forme et

acquièrent un sens simultanément. Compris ainsi, la notion de public consisterait alors en une « réalité en devenir continu » (Hennion, 2005, p.65), sans cesse redéfinie dans et par l'action. Hennion cherche ainsi à décrire les dispositifs et modalités qui construisent « l'espace commun d'un art et son appréciation collective » (*Ibid*, p.67). Autrement dit, il cherche à comprendre la nature et les types des nombreuses médiations qui « rendent présent le public ».

Daniel Cefaï et Dominique Pasquier sont deux sociologues qui ont collaboré pour écrire l'ouvrage *Les sens du public* (2003). Leurs domaines de recherche s'inscrivent respectivement dans la sociologie de l'action collective et des problèmes publics ainsi que dans la sociologie des médias et de la culture. Le fil conducteur de leur livre repose sur une question fondamentale : « [...] comment, c'est-à-dire quand et où, un public fait-il sens ? Par « sens » il faut entendre ici : existe, agit, performe ou tout simplement « se publicise » » (Ségur, 2004, p.14). Dans l'introduction de cet ouvrage, ils considèrent, au même titre qu'Hennion, que le public n'est pas donné en soi, mais qu'il se présente plutôt comme une sorte d'entité unitaire collective, « composée de « particuliers » qui s'engagent dans des régimes d'action publique » (Cefaï et Pasquier, 2003, p.16). Les deux auteur·e·s parlent même « d'hyper-organisme aux milliers de têtes » pour illustrer l'imbrication complexe du collectif et du particulier dans la notion de public. D'ailleurs, je reprends des propos de Quéré pour préciser qu'une fois face à l'œuvre, ce ne serait ni « le » public, ni en tant qu'individu que les gens agissent, mais bien « en tant que membre » de ce public. C'est pourquoi il préconise d'utiliser l'expression « en public » plutôt que d'ériger « le » public en tant que sujet de diverses actions.

La théorie de « l'acteur-réseau », notamment développée par le sociologue Bruno Latour, ne nous donne pas d'explication sur *ce qui* compose précisément le monde social, comme peuvent le faire de nombreuses autres théories sociologiques, mais nous propose plutôt une nouvelle manière de l'étudier. Dans ce sens, l'ANT (pour *Actor-Network theory*) se rapporte plus à une méthode qu'à une réelle théorie sociale (Latour, 2006).

Dans son ouvrage *Changer de société, refaire de la sociologie* (2006), Latour propose une définition alternative de cette science sociale grâce à l'approche de « l'acteur-

réseau ». L'auteur commence par faire la critique de ce qu'il nomme la « sociologie du social », qui s'applique selon lui à étudier le fait social comme une chose stabilisée, comme « ce qui est déjà assemblé » (Latour, 2006, p.7). Cette vision jusqu'alors communément admise de la sociologie, ne formule pas, ou que peu, de questionnement sur la nature de ce qui est assemblé. C'est précisément à cela que Latour compte remédier, en remettant au centre de la sociologie, l'étude non pas « du social » mais « des associations ». Bien qu'il n'aime pas la consonance du mot « associologie », il avoue pourtant que c'est celui qu'il considérerait comme le plus pertinent pour décrire ce dont traite l'ANT. Ainsi, pour être en mesure d'acquérir une bonne compréhension du monde social, Latour préconise de s'intéresser à « ce qui est assemblé par de nombreux [autres] types de connecteurs » (*Ibid*, p.12), plutôt qu'à « ce qui assemble ». Autrement dit, ce que l'on nomme communément « le social », cette mystérieuse colle qui permet de tout assembler, devrait être expliqué à partir des associations que l'on retrouve dans les domaines et phénomènes que l'on étudie. Au vu de l'accessibilité des propos de l'auteur tout au long de son ouvrage, j'ai jugé bon d'en citer un passage qui résume parfaitement ce que je m'efforce à expliquer ci-dessus :

« Aux yeux de la seconde approche [celle des associations], les représentants de la première [celle « du social »] ont tout simplement confondu ce qu'ils devaient expliquer avec l'explication elle-même. Ils commencent par la société ou d'autres agrégats sociaux, alors qu'il s'agit de conclure par eux ; ils pensent que le social est essentiellement constitué de liens sociaux, quand les associations sont faites de liens qui ne sont pas sociaux par eux-mêmes [...] le social n'est pas une catégorie de choses qui seraient visibles ou qu'il faudrait supposer derrière le visible. » (*Ibid*, p.17)

Pour Latour, « [...] toute chose qui vient modifier une situation donnée en y introduisant une différence devient un acteur – ou, si elle n'a pas encore reçu de figuration, un actant. » (*Ibid*, p.103). Par ailleurs, les « actants » sont des entités de nature diverse et hétérogène (individus, discours, objets, espaces, matières, etc.), qui gravitent dans un tissu de relations complexes et non-figées, en somme, dans un monde sociotechnique dynamique. Selon cette approche, les individus et les objets sont d'ailleurs traités symétriquement.

Pour faire le lien avec le sujet du public comme je l'étudie, il est important de comprendre qu'un groupe se forme par des liens, mais que ces liens ne sont pas de nature sociale à priori. Il faut en effet observer l'ensemble des entités qui permettent de composer ces liens, et saisir les différentes associations qui se créent entre ces différentes entités pour comprendre en quoi ces liens deviennent alors « sociaux ». Par conséquent, je n'essaie pas de « définir » les liens sociaux que je pourrais observer sur mon terrain comme s'ils étaient d'emblée devant moi et que je n'avais plus qu'à les décrire, mais je m'efforce de réassembler ce qui compose le monde social que j'étudie, en traçant les actants et les associations qui entrent en jeu dans le processus de formation d'un public. En somme, il s'agit ici de s'intéresser à « la liaison des éléments que la routine a regroupés » (*Ibid*, p.63).

Dans son écrit « Retour sur l'agentivité des objets » (2015), Quéré nous expose une approche qui rejoint certains aspects de « l'acteur-réseau ». Dans cet article, le sociologue aborde la matérialité en termes de statut, de capacité et de mode d'action des objets en prenant en compte « les flux matériels et les processus de formation à travers lesquels les objets viennent à exister » (Ingold, cité par Quéré, 2015, p.4). Pour ce faire, il propose d'une part de réfléchir au mode d'action des objets de manière grammaticale : comment ces derniers « font faire » des choses, et d'autre part de « penser en termes d'interdépendance « d'ensemble ordonnés d'opérations » de natures différentes » (Simondon, *Ibid*, p.5). Chaque activité implique alors un « couplage d'opérations de nature différentes » où le « faire » et le « faire faire » des objets opèrent sous des modalités très différentes. Il met en avant la nécessité de nuancer et de bien préciser à chaque fois de quelle activité et quel type de matérialité on traite. En résumé, les conclusions que Quéré tire de ses réflexions sont les suivantes : il est important d'éviter de généraliser l'agentivité des objets et d'en faire un « traitement en gros », de ne pas la considérer comme absolue en la coupant de son contexte et de ce qui la rend possible, ainsi que ne pas l'anthropologiser (*Ibid*, pp.11-12).

Quéré et Christoph Brezger (1992), de leur côté, se penchent sur la question des attitudes adoptées par les individus dans un espace public. Ils cherchent à comprendre

les différents modes de co-présence qui confèrent à un espace sa dimension « publique ». Pour eux, comme pour plusieurs auteur-e-s évoqué-e-s jusque-là, l'espace public ne doit pas être considéré comme une réalité donnée en soi, mais plutôt comme le résultat d'accomplissements basés sur des procédures et des opérations spécifiques. Dans le cadre de ma recherche, je me penche sur l'étude d'un public qui se constitue au sein d'un espace lui-même *public*, il me semble donc pertinent de comprendre les types de co-présence auxquels on peut avoir à faire dans le cadre du théâtre, une co-présence qui s'apparente très probablement à celle que l'on retrouve dans d'autres espaces publics. Pour paraphraser Quéré et Brezger, dans l'espace public on ne saisit pas l'individualité d'un être, mais son affiliation à une catégorie (1992, p.96). Cela permet de « placer les personnes et événements dans un contexte de description déterminé et d'influer les comportements à suivre dans des circonstances données. » (*Ibid*). Les auteurs sollicitent d'ailleurs certaines notions introduites par Goffman en parlant notamment de « l'inattention civile » comme d'un mode précis de socialité (tendance de vivre en groupe), un mode d'organisation de la co-présence. Ils cherchent alors à comprendre quel type d'observabilité caractérise cet espace en évoquant notamment « l'attention non-focalisée » et « l'observation au coup d'œil ». Ainsi, on comprend que « [l]es orientations visuelles manifestent une modalité de participation à l'interaction, tout en assumant des fonctions pragmatiques." (*Ibid*, p.93) Autrement dit, les regards nous *font faire* des choses, ils ont une fonction opérationnelle. Pour ce travail, il faut faire attention cela dit à ne pas homogénéiser ces modalités de *voir* et de *se faire voir* et de bien spécifier celles qui sont les plus récurrentes dans le contexte du théâtre.

* * *

« *Le monde entier, cela va de soi, n'est pas un théâtre, mais il n'est pas facile de définir ce par quoi il s'en distingue* »

(Goffman, 1973, p.73)

Avant même de commencer concrètement mon travail sur le terrain, j'ai observé et remarqué certaines choses qui m'ont amenée à relire *La mise en scène de la vie quotidienne : La présentation de soi* (1973) de Goffman. Je me suis alors intéressée à la façon dont les gens se présentent, aux « masques » qu'ils portent et aux attitudes qu'ils

adoptent en fonction des situations dans lesquelles ils se trouvent. S'il semble logique qu'au théâtre, ce sont les comédien-ne-s qui adoptent des rôles qu'ils performent sur scène, il est tout aussi intéressant d'étudier la façon dont les autres usager-ère-s, tels que les client-e-s, le personnel d'accueil, etc., jouent également des rôles et produisent eux-elles aussi des représentations. En étudiant la métaphore dramaturgique de Goffman, j'ai jugé pertinent d'approfondir sa façon d'utiliser des termes empruntés au théâtre pour les appliquer aux interactions et à la vie sociale en général. En effet, l'auteur s'intéresse à la manière dont les individus interagissent entre eux dans des contextes publics. Pour le paraphraser, il entend par « interaction » toute interaction en face-à-face qui advient entre les membres d'un ensemble donné, quand ils sont réunis physiquement lors d'une occasion quelconque (Goffman, 1973, p.23). Chaque personne produit alors une « représentation », à comprendre comme « la totalité de l'activité d'une personne donnée, dans une occasion donnée, pour influencer d'une certaine façon un des autres participants » (*Ibid*). Et au cours d'une représentation, l'acteur mobilise tout un « appareillage symbolique », ce que Goffman nomme la « façade », servant à fixer la définition de la situation. Mais cette « façade » est elle-même composée de différents éléments ; comme le « décor », « l'apparence » ou la « manière ». Pour l'auteur, le décor désigne l'environnement physique, géographiquement situé, dans lequel se trouve la personne au moment de la représentation qu'elle joue ; l'espace, le mobilier, les objets, les accessoires. Dans son modèle dramaturgique, le décor se trouve au second plan et sert de « toile de fond » pour la représentation de l'acteur. L'apparence et la manière sont quant à elles des composantes qui concernent la « façade personnelle » d'un individu. Alors que l'apparence se traduit par des attributs plus ou moins stables comme le sexe, l'âge, la physiologie ou l'origine sociale, la manière fait référence à des attitudes, des comportements gestuels, des façons de parler, etc.

Un autre concept introduit par Goffman, celui de la « distance au rôle », permet également d'éclairer certaines observations issues de mon terrain. Dans son ouvrage *Encounters : Two Studies in the Sociology of Interaction* (1961), l'auteur avance que dans le cadre d'un milieu spécifique, dont les relations entre individus sont régies par un protocole bien particulier, les membres de ce milieu peuvent, à certaines occasions, exprimer une certaine distance au rôle qui leur est prescrit et qu'ils performent. Cette distance au rôle se traduit par exemple par une parodie des gestes et attitudes que

veut le rôle, par de l'ironie ou même par la farce (Goffman, 1961, p.82). Les conditions dans lesquelles cette distance au rôle peut surgir sont diverses et ont surtout à voir avec la « place de départ » (MacRee cité par Goffman, 1961, p.87) de l'individu dans ce milieu. Autrement dit, le droit et la tendance à la distance au rôle varient en fonction des rôles et statuts de chaque membre d'un milieu (*Ibid*).

* * *

Finalement, une recherche de Samuel Coavoux sur l'expérience des visiteur·euse·s de musée (2015) m'intéresse à la fois pour sa forme et sa méthode. La dimension matérielle de leur expérience y est très présente. Ces deux espaces culturels accueillent des personnes qui se retrouvent face à des œuvres artistiques, et où des publics se forment de manière circonscrite géographiquement et temporellement. En revanche, on peut imaginer que la façon dont le public du musée et le public du théâtre se constituent diffère grandement.

Adoptant une approche ethnométhodologique, Coavoux donne une place centrale aux discours indigènes. Il se rend par ailleurs attentif aux corps, aux trajectoires et aux gestes des visiteur·euse·s dans l'enceinte du musée pour comprendre les différents types d'engagements que les individus peuvent entretenir avec l'œuvre d'art. Cela lui « [...] permet notamment de saisir ensemble les différences de degrés et de formes de la réception des produits culturels, plutôt que d'accepter la division du travail entre une sociologie quantitative de la consommation, étudiant l'intensité des pratiques, et une sociologie qualitative de la réception, étudiant la diversité des formes à degré égal, pour les seuls publics dont l'engagement est à la fois intense et informé. » (Coavoux, 2015, p.5).

Pour revenir à ma problématique sur la formation du public de théâtre et sur la forme d'expérience commune que l'on y retrouve, l'approche ethnométhodologique nous apporte un grand nombre d'outils et nous permet d'appréhender une analyse phénoménologique du sujet. Cette prochaine partie met en lumière les outils méthodologiques que je mobilise pour cette recherche.

Méthodologie

Au vu du sujet de ce travail, mes choix se sont portés sur les méthodes qualitatives de l'observation et de l'entretien sociologique. Si du côté des observations je n'ai rencontré que des obstacles mineurs, j'ai en revanche dû adapter considérablement la forme et le déroulement des entretiens à mon terrain. En effet, les données que je cherchais à récolter ne pouvaient pas, ou que difficilement, être récoltées par une méthode d'entretien sociologique classique. Je reviendrai sur ce point plus loin dans ce chapitre. Avant cela, je tiens d'abord à revenir sur quelques éléments centraux de l'ethnométhodologie, perspective scientifique qui a grandement guidé ma recherche sur le terrain.

« *Le regard en action* »

"C'est une très grande vertu, que d'être capable de voir ce qu'une scène a d'habituel."

(Sacks, cité par Thibaud, 2002, p.8)

Comment décrire l'expérience des personnes qui se rendent au théâtre ? Que font-elles dès leur entrée dans le bâtiment ? Quels comportements adoptent-elles ? De quelle manière se voient-elles accueillies ? En somme, de quoi est fait le parcours qui les mène à assister au spectacle ? Tout cela peut sembler aller de soi à priori, mais c'est en mobilisant des outils issus de l'ethnométhodologie que je vais tenter de rendre compte des parcours des client·e·s du théâtre, parcours à partir desquels ils deviennent alors un membre de ce collectif que l'on nomme « public ».

Dans son essai introductif sur l'ethnométhodologie, le sociologue Jean-Paul Thibaud (2002) passe en revue une large panoplie de travaux francophones et anglophones sur le sujet, nous permettant de saisir le développement de certains concepts et certaines méthodes propres à cette approche, ainsi que certains débats dans le domaine. Un des points que je retiens de son écrit concerne une posture d'observation qu'il appelle le « regard en action ». Cette posture consiste à rendre étrange ce qui va de soi en « étudi[ant] l'attitude naturelle comme un travail accompli au jour le jour par

les acteurs eux-mêmes » (Thibaud, 2002, p.7). C'est une façon d'observer la vie sociale qui permet de voir les effets de l'espace et du temps sur les corps et les pratiques, autant que les effets de ces derniers sur la constitution de l'espace et la représentation qu'il véhicule. J'ajoute que c'est généralement lorsque qu'une attitude vient à manquer ou qu'elle ne correspond pas à l'ordre social établi, que nous apparaît soudainement de manière évidente ce qui était pourtant déjà sous nos yeux.

Le « faire » et le « dire » comme composantes fondamentales du social

Dans le cadre de mon ethnographie de terrain, je cherche à récolter deux types de d'information provenant des individus qui occupent l'espace du théâtre : 1) leurs actions et interactions (gestes, déplacements, trajectoires, etc.) dès leur entrée dans le théâtre et jusqu'au moment du spectacle, et 2) leurs perceptions et vécus du lieu. Pour récolter ces données, je favorise donc les méthodes qualitatives de l'observation et de l'entretien.

Wes Sharrock et Rod Watson sont deux auteurs qui s'intéressent entre autres aux domaines de la philosophie des sciences et de l'ethnométhodologie. Dans leur article « L'unité du faire et du dire : L'action et l'organisation sociales comme phénomènes observables et descriptibles » (1990), ils proposent de considérer le « dire » comme partie intégrante du « faire ». Autrement dit, suivant un des principes clés de l'ethnométhodologie, ils tendent à traiter le discours comme une action. Les accomplissements (le faire) renvoyant aux actions des individus dans l'espace, et les justifications, explications et narrations (le dire) renvoyant à la façon dont ils parlent de leurs accomplissements. Pour imaginer leurs propos, les deux auteurs utilisent la métaphore de la machine de Sacks, qui consiste en une machine qui commente ce qu'elle fait au fur et à mesure qu'elle le fait. Elle est constituée d'une partie qui agit et une qui parle. Ce que l'on doit comprendre ici est que « c'est un seul et même fonctionnement opératoire qui produit son faire et son dire » (Sharrock et Watson, 1990, p.13). Rapportée à la vie sociale, cette métaphore nous mène à considérer les discours et perceptions des individus comme de réels « opérateurs de l'action » (Thibaud, 2002, p.6). C'est en tout cas de cette manière-là que l'ethnométhodologie appréhende le monde social. Thibaud ajoute que « [...] plutôt que de dissocier l'action de la perception,

il s'agit de révéler les potentialités d'action du regard, par exemple en décrivant ses performances pratiques selon les situations considérées » (*Ibid*, p.7).

Un autre élément essentiel au regard de l'ethnométhodologue est celui de sans cesse chercher la source d'un certain ordre social « dans les activités qui manifestent ces régularités bien connues » (Sharrock et Watson, 1990, p.18), évitant ainsi de l'attribuer à des forces extérieures aux phénomènes observables. Ainsi, l'intérêt de ce travail porte sur la dimension phénoménologique de la vie sociale et a pour but d'observer les interactions « en train de se faire » au sein du théâtre.

Ethnographie de terrain

Ma position d'observatrice

Sur le terrain du Reflet, j'ai opté pour la méthode de l'observation non-participante en me plaçant à différents endroits dans la partie publique du théâtre. Parfois, je me déplaçais en suivant le parcours de certaines personnes ou certains groupes de personnes afin de pouvoir retracer leurs déplacements et l'enchaînement de leurs actions avant le début du spectacle. Dans un premier temps, j'ai décidé d'enregistrer mes observations à l'aide du dictaphone de mon téléphone portable pour ensuite les retranscrire par écrit.

Une des difficultés que j'ai relevée est que je n'accédais que difficilement aux discours des personnes que j'observais, car l'espace était souvent très bruyant, et je n'avais pas toujours la possibilité de me rapprocher suffisamment de l'interaction que j'observais pour saisir ce qui se disait. J'ai alors parfois tenté de m'approcher de situations qui me semblaient intéressantes, mais je craignais de me faire trop remarquer et de paraître trop intrusive dans l'interaction qui se déroulait devant moi. Ainsi, je pouvais témoigner de gestes, de postures, de déplacements, mais il me manquait un élément fondamental à la compréhension de ce que j'observais : la parole. Les entretiens ne pallient que partiellement à ce manque car ils me servaient à récolter les discours et récits

d'enquêté-e-s dans un cadre construit méthodologiquement, et pas *in situ*, lors de leur expérience du lieu au cours de la soirée.

Des « parcours commentés » aux « mini-entretiens »

Dans son article « Une approche des ambiances urbaines » (2002), Thibaud développe une méthode qui a particulièrement suscité mon intérêt : celle des parcours commentés. Dans le cadre de cette étude, le sociologue tente de saisir la notion d'ambiance urbaine par une perspective pragmatique, c'est-à-dire, de manière à pouvoir l'opérationnaliser et la décrire en se basant sur des éléments concrets de l'environnement dans lequel elle agit. L'auteur soulève alors certaines questions méthodologiques très pertinentes, comme celle de savoir comment rendre observable une « ambiance ». Cela l'amène à prendre en compte à la fois la dimension esthétique d'un lieu, aussi bien que sa dimension sociale. La méthode des parcours commentés lui permet en somme de saisir à la fois l'expérience esthétique des usager-ère-s d'un lieu en prêtant attention aux descriptions sensorielles qu'ils en font, autant qu'à leurs pratiques sociales et interactions. En croisant théorie esthétique et théorie de l'action, Thibaud nous amène à comprendre la notion d'ambiance à travers l'aménagement matériel, les phénomènes sensibles ainsi que les façons d'agir et d'interagir des personnes qui occupent l'espace. Cette démarche originale permet de recueillir l'expérience personnelle des usager-ère-s d'un lieu, en partant du principe que la perception d'un espace dépend de la « nature » du lieu d'une part, et de l'usage que l'on en fait. Il parle alors de « perception située » (Thibaud, 2002, p.6). Par cette démarche, où les enquêté-e-s sont invité-e-s à « marcher, percevoir et décrire » (*Ibid*, p.4), l'auteur opère un travail d'identification de récurrences dans les pratiques des usager-ère-s pour ensuite recontextualiser ces phénomènes sensibles dans leur environnement matériel. Il tend à distinguer les éléments d'ordres subjectifs des descriptions partagées afin de repérer ce qu'il y a en commun dans les discours. À termes, cela lui permet de faire ressortir les qualités de l'espace lui-même.

Je me suis alors demandée comment je pouvais mettre en place ce genre de méthode d'entretien en mouvement, *in situ*, pour accéder aux perceptions et expériences personnelles des personnes qui gravitent au sein du théâtre. Suivant des principes de l'ethnométhodologie, il m'a semblé important de mettre en perspective mes

observations sur le terrain avec les discours des personnes que j'observais. Il a cependant été nécessaire que j'adapte cette méthode des parcours commentés à ma recherche.

J'ai d'abord envoyé un courriel à tou-te-s les collaborateur-ice-s du théâtre et à l'équipe des vacataires pour expliquer brièvement le sujet de ma recherche et mon besoin de récolter des données de terrain auprès d'eux-elles ou de personnes de leur entourage lors qu'ils vont voir un spectacle. Je n'ai eu que très peu de réponses et les personnes qui se sont portées volontaires étaient des vacataires lors de leur soirée de travail au théâtre. Bien que j'avais l'intention de les interroger également, je cherchais d'abord à approcher des personnes du public. Contacter des personnes en amont d'une soirée de représentation m'aurait permis de leur demander si elles étaient d'accord que je les accompagne lors de leur arrivée au théâtre jusqu'à leur entrée en salle tout en leur posant des questions sur leur environnement. Mais en y réfléchissant, cette méthode m'a paru très intrusive et potentiellement gênante dans le cas où, d'une part je ne connaîtrais pas forcément les enquêté-e-s, mais aussi car cela aurait impliqué de les suivre dans tous leurs déplacements dans le théâtre « en direct ». J'ai donc adapté la méthode en proposant directement aux personnes qui venaient le soir-même au théâtre, si elles étaient d'accord de m'accorder un peu de leur temps pour participer à un petit entretien à la sortie de la salle de spectacle.

En amont de ces « mini-entretiens », comme je les ai renommés, je distribuais aux enquêté-e-s une fiche, sur laquelle je les remerciais pour leur participation et où je leur expliquais les buts de ma recherche (cf. annexe 2), précisant les points sur lesquels je leur demandais d'être attentifs durant leur soirée. Il y a bien une orientation du regard des enquêté-e-s dans cette méthode, mais qui m'a parue tout de même moins intrusive que celle des parcours commentés comme élaborée par Thibaud. J'ai ensuite établi une petite grille d'entretien afin de récolter leur expérience du lieu lors de la soirée. Cela tenait en 5-6 questions et les réponses n'étaient jamais très longues ou élaborées car la forme, le moment et le lieu de l'entretien ne s'y prêtaient pas vraiment. Les gens sortent du spectacle, ils se réunissent en famille ou entre ami-e-s pour se retrouver, discuter, échanger.

Je précise que je conviens toujours d'un lieu à l'avance avec les enquêté·e·s pour que l'on puisse se retrouver facilement à la fin de la représentation. Si les personnes avaient prévu de se rendre au bar, je les rejoignais là-bas, sinon je leur proposais un espace un peu plus calme où le bruit causé par la foule qui sort de la salle de spectacle dérangeait un peu moins. Certaines parties des enregistrements ont cela dit été difficiles à déchiffrer au moment de la retranscription, à cause des nombreux bruits parasites sur l'audio.

J'ai également interrogé certaines personnes qui travaillent à l'accueil du public afin de récolter des points de vue différents sur la situation que j'étudie. J'ai préparé une grille d'entretien un peu différente de celle pour le public, tout en y reprenant certains points. En somme, j'ai demandé aux personnes de l'équipe d'accueil de décrire leur poste et les activités qu'elles font concrètement au cours de la soirée, mais aussi de décrire ce qu'elles observent lorsque les client·e·s arrivent au théâtre.

Sur mon terrain, j'ai dû modifier et rectifier ma méthode au fur et à mesure des entretiens et observations afin de m'adapter aux situations rencontrées et afin de maximiser la pertinence et la qualité de mes résultats. Dans sa recherche, Coavoux relève par ailleurs que si l'entretien peut paraître trop préparé, artéfactuel, l'observation des gestes et pratiques peut « permettre de faire sens des opinions toutes faites si souvent entendues » (2015, p.5). Ainsi, « [l]'intérêt des méthodes d'observation et de l'attention au geste se révèle dans la confrontation aux discours tenus durant les entretiens » (p.11).

Retour sur l'expérience du terrain : observations et entretiens

Depuis janvier 2023, j'ai mené plus d'une dizaine d'observations les soirs de spectacle, dont une partie pendant mon travail de responsable d'accueil. Il n'a pas été évident de trouver la manière idéale d'observer ce qu'il se passe. Je me suis postée à différents endroits dans le hall, vers le vestiaire, vers la billetterie, vers le bar, etc. Au départ, je percevais chaque interaction comme potentiellement intéressante pour mon travail, mais le cadrage de ma problématique et le fait d'élaborer des questions de recherche plus spécifiques m'a permis de me focaliser sur certaines interactions et situations

courtes qui m'ont apporté bien plus d'éléments intéressants que ceux récoltés lors des heures d'observation effectuées lorsque mon questionnement était moins précis. C'est vers les dernières semaines de terrain que mon regard s'est affiné, aiguisé et qu'il m'a permis de repérer plus rapidement les éléments pertinents pour répondre à ma problématique.

Concernant les mini-entretiens, j'en ai mené un peu plus d'une dizaine également, qui ont duré entre trois et vingt minutes. Une moitié environ avec des client·e·s du théâtre, et l'autre moitié avec des personnes de l'accueil ou de l'équipe de travail de l'établissement. Certaines données proviennent aussi de discussions plus spontanées que j'ai pu avoir avec des collaborateur·ice·s du théâtre, qui m'ont souvent fait part de leur avis et points de vue après que je leur ai parlé de mon sujet de mémoire et de mes divers questionnements. En revanche, je relève qu'il est difficile de faire décrire aux gens leurs propres expériences, car bien souvent, ils ne font que dire des choses que je suis en mesure d'observer. Au moment de l'analyse, je relève que leurs impressions et perceptions personnelles se sont avérées plus intéressantes que la description pure de leurs activités au sein du théâtre.

Analyses

Après avoir réalisé une analyse thématique transversale de mes données, j'ai opté pour une restitution de mes résultats de recherche sous forme de descriptions détaillées. Ainsi, pour chaque axe thématique développé, je pars de la description d'une ou plusieurs situations particulières pour les faire discuter, d'une part avec les théories que je mobilise pour ce travail, et d'autre part, avec diverses informations, observations ou extraits d'entretiens provenant de mon terrain.

Au terme de ce travail, je ne cherche pas à tout prix à faire des montées en généralité, mais plutôt à repérer des particularités de mon terrain me permettant de répondre au mieux à ma problématique de départ. De plus, au vu de sa longueur, cette recherche ne prétend pas mener à des résultats exhaustifs et n'a pas pour but de faire ressortir des théories générales, mais plutôt de travailler sur des pistes de réflexion sur la base d'un petit nombre de cas concrets. En somme, pour cette recherche j'ai mené des études de cas que je décris de manière plus ou moins détaillée, après avoir « étudi[é] des phénomènes en situation réelle » (Barlatier, 2018).

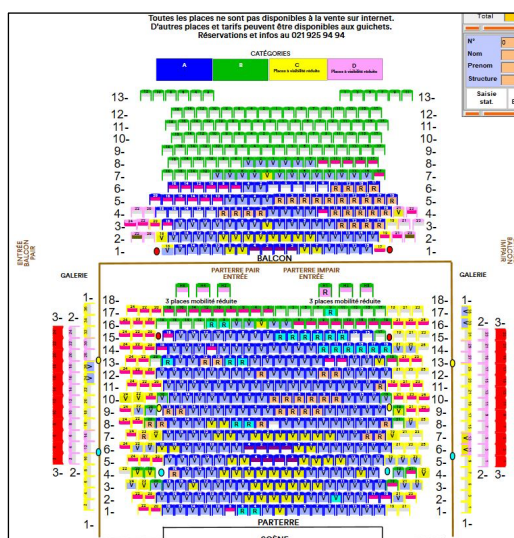
* * *

Dans cette partie de l'écrit, je mène une étude sur l'expérience commune des individus au théâtre par le biais de trois chapitres. Dans le premier, je m'appuie sur la théorie dramaturgique de Goffman pour étudier les rôles et attitudes adoptées par les individus au théâtre, qu'ils soient spectateur·rice·s ou membres de l'équipe d'accueil. Dans le second chapitre, et à la suite d'une description illustrée de mon terrain, je traite de la question de l'attente avant le spectacle et sur ce que cette attente *fait faire* aux gens. Enfin, dans le troisième chapitre, je détaille le parcours spatio-temporel d'un groupe de personnes depuis leur entrée dans le théâtre, en décrivant les différentes étapes qui les mènent jusqu'au moment du spectacle.

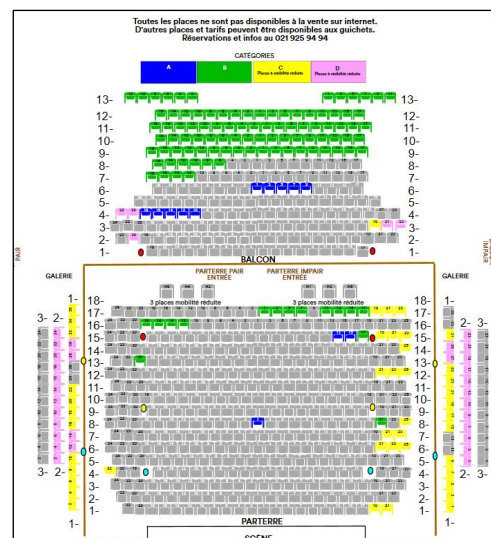
Des client·e·s au public

Comme on l'a vu, plusieurs définitions du public sont proposées par les dictionnaires officiels. Pour débiter cette analyse, j'ai voulu repérer les éléments sur lesquels deux de mes enquêtées se basent pour produire leur définition du public. Les propos reportés ci-après sont extraits de discussions spontanées que j'ai eu avec deux membres de l'équipe de la billetterie du Théâtre Le Reflet.

Selon Corinne, responsable de la billetterie, le public se forme bien avant les soirs de représentation. Un certain public existe déjà dès le moment où plusieurs personnes ont réservé ou acheté un billet pour un spectacle spécifique. Au-delà de la manifestation d'un intérêt commun que cela peut traduire, elle avance que c'est déjà par l'acquisition d'un billet qu'une personne se mue en « membre d'un public ». Par ailleurs, son poste au sein de l'institution lui permet d'avoir une vue d'ensemble sur les réservations et sur le nombre de billets vendus pour chaque représentation au théâtre. Grâce au système de billetterie en ligne du Reflet, Corinne et ses collègues ont accès à un plan de la salle de spectacle avec la numérotation des rangées et sièges, ainsi qu'un code couleur en fonction des tarifs et de la disponibilité des places (cf. figures 1 et 2 ci-dessous). Lorsqu'elles réservent ou vendent des billets pour des client·e·s, un « V » (pour vendu) est inscrit sur les cases des sièges sélectionnés, montrant ainsi l'évolution des ventes et le nombre de personnes qui rempliront la salle les soirs de représentation.



1. Plan vente billetterie (vue interne)



2. Plan vente billetterie (vue public)

Quant à Marie, une collaboratrice de la billetterie, elle avance qu'« un public c'est assez factuel », « C'est des gens, un ensemble de personne, qui se réunissent dans un espace pour assister à une représentation ». Aussi, elle me décrit le processus de formation d'un public de la manière suivante :

« C'est tout d'abord une personne qui a un intérêt pour un spectacle. Elle fait ensuite la démarche pour réserver un billet ou acheter un billet, c'est alors potentiellement un spectateur, mais pas encore. Les gens qui arrivent au théâtre ne sont pas encore spectateurs, ils sont clients. Et tout à coup, ce ne sont plus des clients mais ils forment un public de spectateurs. »

Dans le cours de notre conversation, je comprends que par « tout à coup », Marie fait référence au moment où les client·e·s du théâtre se retrouvent dans la salle de spectacle, à leur siège, prêt·e·s à assister à la représentation.

La question du lieu est donc très pertinente pour elle. Elle m'explique que lorsque les gens se trouvent dans le hall, elle les perçoit comme des « individus », des « personnes », des « détenteur·rice·s » de billet, des « client·e·s », ou de manière collective, c'est un « ensemble de personne », « un groupe » ou « une foule », mais pas un « public » à ce stade. J'apprends par ailleurs que les personnes travaillant à la billetterie emploient les termes « invité production » ou « invité équipe » pour désigner les personnes invitées par des membres de l'équipe de travail du théâtre ou par des artistes et technicien·ne·s des spectacles présentés au théâtre. Un autre terme fréquemment utilisé par les personnes travaillant à la billetterie, par les membres de l'équipe d'accueil, ainsi que par l'équipe technique, est celui de « PMR » pour « personne à mobilité réduite ». Pour Marie et ses collègues, tout ce vocabulaire sert en partie à définir les personnes qui se rendent au théâtre par le biais de certains statuts, sans vraiment parler de spectateur·rice·s à ce stade. C'est seulement une fois dans la salle de spectacle, lorsqu'elles sont installées à leur place, qu'elles deviennent « un public ». Ce dernier se verrait ainsi « créé » par le lieu, l'espace physique, et si l'on suit son raisonnement, par la position et l'orientation-même des corps dans la salle de spectacle. Elle le dit en parlant des client·e·s du théâtre : « Le lieu leur attribue une appellation ». Si l'on s'appuie sur les définitions communément admises de la notion de

public (cf. Le « public » : une notion polysémique, p.11), celle que Marie s'est efforcée de décrire se rapprocherait de celle du public comme un ensemble de personnes qui assistent « effectivement » à une représentation. Cela ne veut pas dire qu'elle n'admet pas d'autres définitions de ce terme, mais elle me décrit simplement la façon dont elle perçoit cette notion, depuis sa place de collaboratrice de billetterie. J'émetts d'ailleurs l'hypothèse que cela fait partie de ses habitudes professionnelles que de percevoir les personnes en fonction de leur statut d'acheteur·euse ou de la catégorie de client·e dont elles font partie.

Marie et Corinne voient en quelque sorte le public se former sur leurs écrans. Au fur et à mesure des réservations et ventes de billets, elles voient la salle se remplir, les gens sélectionner leurs places, etc. En conséquence, cela influence probablement la conception qu'elles se font du public. Pour définir quand et comment un public se forme, elle se basent sur plusieurs éléments relatifs aux individus qui fréquentent le théâtre, comme l'acquisition du billet, le lieu précis dans lequel ils se trouvent, ou le statut spécifique qui leur est attribué par l'équipe de la billetterie, et plus largement, par l'équipe du théâtre.

Présentation de soi et mise en scène dans le hall du théâtre

En tant que responsable d'accueil déjà, mais encore plus lors de mon terrain, je repère des attitudes, des comportements, qui changent de manière plus ou moins marquée dès lors que les vacataires arrivent au théâtre pour y travailler. Je note que ce changement se manifeste tout d'abord au moment où les membres de cette équipe enlèvent leurs vestes ou manteaux, qu'ils déposent au vestiaire, avant d'arborer le badge du théâtre, qu'ils vont chercher dans un tiroir placé à l'arrière du comptoir du vestiaire. De façon plus évidente encore, dès l'arrivée des premier-ère-s client-e-s, leurs manières d'agir, de parler et de « se présenter », s'adaptent aux besoins et exigences de leurs postes respectifs.

Un soir où je me trouvais sur mon terrain de recherche, j'ai commencé à réfléchir à ma posture d'observatrice. J'ai pris conscience que ma manière de me tenir, d'agir et de regarder différait considérablement de celle des client-e-s du théâtre que j'étudie. J'ai donc voulu comprendre en quoi ces deux postures se distinguent, et j'ai constaté que la différence réside principalement dans le regard. En effet, je regarde autour de moi de manière attentive, et parcours le hall du théâtre de manière plus intéressée et que les autres usager-ère-s. D'autre part, j'ai observé que de nombreux individus adoptent une attitude et un regard de découverte et de tâtonnement, en cherchant des informations autour d'eux, en regardant les affiches dans le hall, en lisant les prospectus et papillons exposés sur les présentoirs, ou encore en scrutant l'extérieur du théâtre en attente des personnes qui doivent les rejoindre pour le spectacle.

Suite à cette observation, j'ai alors décidé d'adopter une attitude plus discrète en me fondant davantage dans la masse, pour d'une part, éviter de susciter la méfiance des personnes que j'observais, mais également dans le but d'expérimenter personnellement les attitudes, postures et regards que je notais chez mes enquêté-e-s. Au moment-même où je me faisais ces réflexions, une femme est venue interrompre mes pensées. Elle s'est dirigée vers moi avec un programme du théâtre entre les mains pour me poser une question. Elle ne m'a pas saluée et tout en gardant les yeux rivés sur son programme, elle m'a demandé si je connaissais le nom du spectacle qui avait lieu ce soir-là. Je l'ai regardée un peu surprise en lui disant que je ne savais pas. Elle a

alors relevé les yeux en me regardant un peu étonnée à son tour et m'a dit : « Ah mais vous ne travaillez pas ici en fait ? », ce à quoi j'ai répondu « Non, pas aujourd'hui ».

Ainsi, bien que je ne travaillais pas pour le théâtre ce jour-là, cette interaction fortuite est en quelque sorte venue confirmer le fait que ma posture évoquait bien plus celle d'un membre de l'équipe d'accueil que celle d'une cliente du théâtre. Cette réflexion m'a alors menée à d'autres questions : Que s'est-il joué exactement dans cette interaction ? Quels facteurs ont mené à cette « confusion » ? Autrement dit, si l'on se réfère à la théorie de Goffman (cf. pp.19-21), quel appareillage symbolique les vacataires mobilisent-ils lorsqu'ils produisent une représentation ?

1. Le personnel d'accueil

Cette présentation de soi, passe notamment par l'adoption d'un code vestimentaire spécifique, ainsi que par l'adoption d'une posture physique et d'un regard particulier. En effet, on reconnaît rapidement les collaborateur·rice·s d'accueil car iels portent tous et toutes une tenue de couleur noire ainsi qu'un badge aimanté au niveau de la poitrine, avec le logo du théâtre inscrit dessus. Dans un document spécifiant les tâches et le cahier des charges des collaborateur·ice·s d'accueil (cf. annexe 1), il leur est par ailleurs demandé de montrer une « allure générale sobre et propre ». Selon Goffman, ces éléments feraient référence à « l'apparence ». Mais au-delà de ces quelques signes distinctifs imposés par la direction de l'institution, il est important de souligner que c'est aussi par leurs gestes et attitudes qu'ils se distinguent comme des personnes de référence pour les client·e·s du théâtre. Je fais ici référence à « la manière » dont parle Goffman. Je constate que bien souvent, les vacataires sont également très observateurs de leur environnement et très attentifs aux déplacements et agissements des individus dans le hall du théâtre. Sur le document mentionné plus haut, il est également inscrit qu'« amabilité et discrétion sont requises au poste de collaborateur·rice d'accueil ». Ils se tiennent fréquemment les mains jointes à l'avant ou à l'arrière du corps, ou les bras croisés sur la poitrine et ne se déplacent pas, ou que très peu, de l'endroit où ils effectuent les tâches qu'exige leur poste. Que ce soit au vestiaire, aux portes d'entrées

de la salle de spectacle ou au bar, ces espaces constituent le « décor » de leur « représentation ».

Cet ensemble d'attributs (tenue vestimentaire, badge...) et de comportements (façon de se tenir debout, directions et intentions du regard...) démontrent leur disponibilité à répondre à des questions et à donner des indications ou directions au sein des espaces du théâtre. Par ces actions, les vacataires aident les individus qui fréquentent le théâtre à se familiariser avec le lieu, leur permettant ainsi de s'y sentir à l'aise. J'émetts alors l'hypothèse que face au personnel d'accueil, les gens se positionnent en tant que « personnes accueillies » et sont ainsi menés à agir en tant que membre d'un public, ou en tout cas, d'un collectif qui s'apprête à assister à un spectacle.

* * *

Une autre observation s'est avérée très pertinente en ce qui concerne les représentations données par des acteur·rice·s dans différentes situations sociales. Un soir où je me rends au théâtre pour assister à une représentation, je rencontre des collègues de l'équipe d'accueil. Alors que je me dirigeais vers l'entrée de la salle, je croise Laetitia, la responsable d'accueil, qui occupait ce soir-là le poste que j'avais moi-même occupé la veille. En me voyant, elle a soudainement adopté une attitude ironique et théâtrale en se penchant excessivement vers l'avant et en imitant un accent quelque peu bourgeois pour me dire les choses suivantes : "Vous savez où c'est Madame ? C'est tout au fond !", tout en sachant parfaitement que j'étais familiarisée avec les lieux.

Elle s'est ainsi livrée, volontairement, à une sorte de parodie de son propre rôle en tant que « personnel d'accueil », en accentuant l'attitude, les manières d'agir et de parler que ce poste implique. On a bien affaire ici à une distance au rôle de la part de Laetitia. J'émetts l'hypothèse qu'elle peut se permettre cette distance au rôle, d'une part car elle me connaît personnellement, et d'autre part, car elle sait que j'occupe le même poste qu'elle et que par conséquent, je connais très bien les attitudes et comportements que ce poste demande. De plus, cette façon de « jouer » à être un membre du personnel d'accueil s'apparente davantage à la représentation d'un·e comédien·ne sur scène qu'à celle d'une personne impliquée dans une situation sociale donnée. Pour étayer cette

observation, je fais référence à une citation de Goffman : « Une action mise en scène dans un théâtre est une illusion relativement fabriquée et c'est une illusion avouée ; à la différence de la vie quotidienne [...] » (1973, p.240), où les acteur·ice·s ne conscientisent pas systématiquement leurs propres représentations. Par ailleurs, cela met en exergue le fait que la représentation des vacataires est le résultat d'un vrai travail de mise en scène, parfois bien plus conscientisé que d'autre. Ces exemples démontrent qu'il y a bien une construction de la posture du personnel d'accueil, en situation.

2. Les client·e·s du théâtre

Il est en revanche un peu moins évident de décrire la « façade personnelle » des client·e·s du théâtre, car cette dernière n'est pas régie par un document type cahier des charges comme c'est le cas pour les vacataires. Néanmoins, certains comportements et actions des client·e·s du théâtre dénotent bien qu'ils se prêtent au jeu, de manière plus ou moins démonstrative, notamment une fois qu'ils sont installé·e·s dans la salle de spectacle :

" Il y a enrôlement [...] lorsqu'une foule bruyante, plus ou moins agitée, se mue brusquement en un public attentif, se focalisant sur un même objet, dès lors que le début du spectacle est annoncé (par l'extinction des lumières par exemple) : une telle transformation traduit une prise de rôle, celle effectuée par les participants étant corrélative de celle réalisée par les acteurs ou les interprètes. Cet enrôlement veut dire que c'est désormais au titre du public, en tant que membres du tout concret qu'est un public, que les individus présents participent à ce qui se passe. [...]" (Quéré, 2003, pp.131-132)

Cet extrait confirme l'idée selon laquelle les gens se mettent à agir « en public » une fois qu'ils font face à l'œuvre, plus que lorsqu'ils sont encore dans le hall du théâtre. Mais qu'advient-il alors de ces personnes lors qu'elles sont encore dans le hall ? Qu'est-ce qui, dans la partie publique du théâtre, permet aux gens de se constituer comme public ? Car ils ne mutent certainement pas d'individu lambda qui se baladent dans

l'espace public, à spectateur·rice·s, sans qu'il ne soit passé quelque chose. Et c'est précisément ce que je vais explorer dans ce prochain chapitre.

Une description illustrée du terrain

En amont des deux chapitres qui suivent, il m'a semblé pertinent de fournir une description détaillée et illustrée de mon terrain de recherche.

Le Théâtre Le Reflet se situe près du bord du lac de Vevey, en haut de la place du Marché. On remarque tout de suite ce bâtiment pour sa devanture vitrée (1), qui permet aux passant·e·s de voir l'intérieur du théâtre (le hall d'entrée et le bar) depuis la rue. Il se compose de deux sas d'entrée ; un côté lac et un côté ville, menant à un grand hall au rez-de-chaussée (2), le premier espace dans lequel les gens arrivent en entrant dans le théâtre. Aux extrémités (nord et sud) de ce hall se trouvent deux vestiaires (3). Deux grandes doubles-portes noires donnant accès à la salle de spectacle par l'arrière (4) sont directement visibles depuis le hall d'entrée. Sur ces portes figurent des inscriptions indiquant « Pair » ou « Impair », permettant aux individus de se repérer par rapport aux indications qui figurent sur leur billet respectif. Entre ces deux portes, on retrouve le guichet de la billetterie, formant une sorte de demi-cercle (4). Deux escaliers mènent à l'étage supérieur où se trouve le bar ainsi qu'une vingtaine de tables hautes et basses pour boire et manger (petite restauration) (5). Une partie du bar est une sorte de mezzanine, à la fois abritée par la verrière et permettant de voir l'étage du bas. À l'étage du bar, deux double-portes donnent également accès au balcon et aux galeries (situées sur les côtés) de la salle de spectacle.

La salle de spectacle, le cœur du théâtre, est d'une capacité d'environ 700 places (6). Par ailleurs, les mentions « Parterre », « Balcon », « Galerie », « Pair », « Impair » ainsi que les numéros de rang et de place sont les indications que l'on retrouve inscrites sur le billet de chaque spectateur·rice.

1) Devanture du théâtre et sa verrière

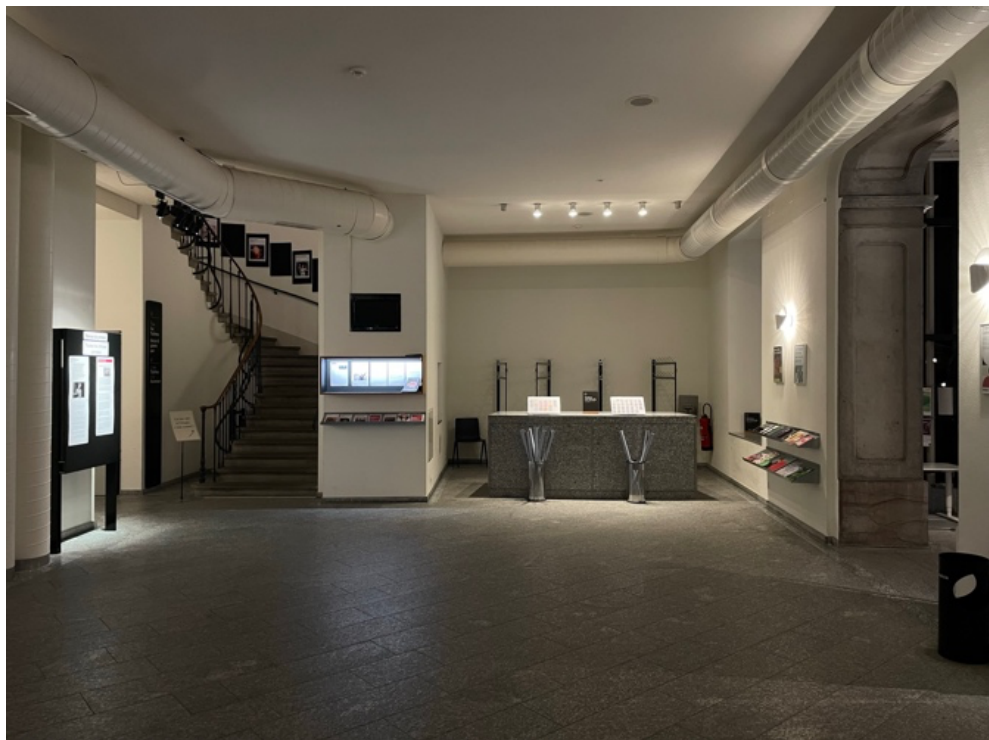




2) Hall d'entrée



3) Les vestiaires côté ville (gauche) et côté lac (droite)



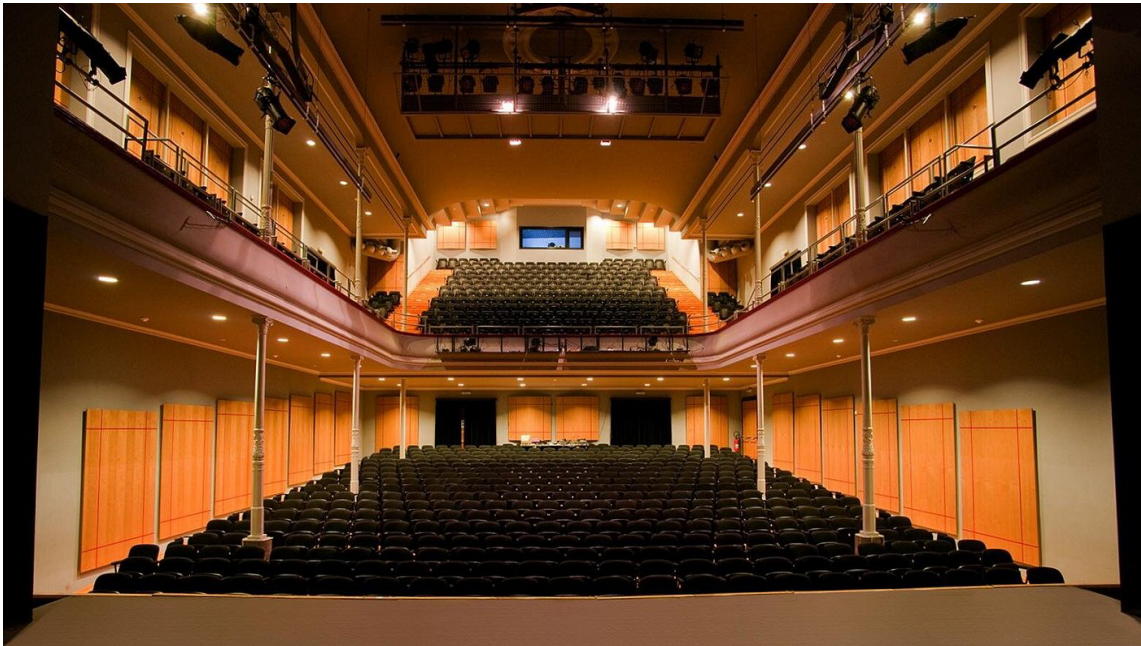
4) La billetterie et les portes d'entrées de la salle de spectacle



5) L'espace du bar



6) La salle de spectacle



Les étapes et l'attente

En discutant de mon sujet de mémoire avec une amie, cette dernière a brièvement comparé le hall du théâtre à une salle d'attente dans laquelle le monde patiente avant « le moment artistique ». Cette métaphore m'a interpellée et j'ai souhaité l'étudier plus en profondeur dans le cadre de ce travail. Le hall du théâtre est effectivement un lieu dans lequel les personnes se rendent en attente d'un événement précis : le spectacle. Cette métaphore me permet par conséquent d'explorer des questions liées aux agissements et comportements des personnes réunies dans un même lieu, et dans une même situation : celle de l'attente.

Quand les gens arrivent à l'avance au théâtre pour assister à un spectacle, ils sont amenés à patienter avant d'entrer dans la salle. Ce qui m'intéresse est donc d'observer ce que cette attente *fait faire* aux gens. Une chose importante à préciser est que l'on retrouve plusieurs formes d'attente ; que ce soit dans la file pour la billetterie, au bar, aux portes d'entrées de la salle de spectacle, mais aussi dans le cas des personnes qui attendent sur des ami·e·s ou des membres de la famille dans le hall du théâtre. Concrètement, qu'est-ce que ces diverses situations d'attente *font faire* aux individus ? Qu'est-ce qui, dans leurs différentes actions, les mènent petit à petit vers le moment du spectacle ?

Un soir de représentation au Reflet, juste avant l'ouverture des portes de la salle de spectacle, j'observe qu'il y a beaucoup de monde dans le hall et l'ambiance est particulièrement dynamique. Plusieurs personnes attendent leurs amis ou famille, se rencontrent, se réunissent dans ce hall en attendant le début du spectacle. Dans un brouhaha, que les murs en pierre du théâtre font résonner, j'entends parfois ressortir certaines discussions, sur la pièce que les gens s'appêtent à voir ou sur d'autres sujets.

Dans le hall d'entrée, j'observe des attitudes très similaires d'une soirée à une autre ; beaucoup de gens, seul ou en petit groupe (couple, famille, etc.) se « baladent », feuilletent les programmes et divers dépliants d'autres institutions culturelles, exposés sur les présentoirs près des vestiaires. Laetitia, une des responsables d'accueil du Reflet, avance que les gens qui parcourent les différentes communications sur les présentoirs le font majoritairement « pour passer le temps », « pour occuper les minutes qu'il reste

avant le spectacle ». Cependant, c'est aussi selon elle une manière pour les individus de se familiariser avec le lieu, de « commencer à l'appréhender », surtout pour les « non-habitué·e·s » dit-elle : « [...] tu sens qu'ils sont un peu fébriles, qu'ils regardent un peu partout ; « c'est où que je dois aller ? Comment je dois faire ? » ». Elle ajoute que les « non-habitué·e·s » du théâtre n'ont pas forcément « les codes » et me donne l'exemple des personnes qui arrivent « à la bourre ». C'est une des problématiques que Laetitia rencontre avec ces personnes, qui sont alors souvent frustrées et mécontentes de ne pas pouvoir s'asseoir où elles avaient prévu, car effectivement, une fois le spectacle commencé, le personnel d'accueil du théâtre ne peut pas leur garantir la place qu'elles ont réservée dans la salle de spectacle.

Une autre observation que Laetitia me partage est qu'avant le début du spectacle, « beaucoup [de gens], évidemment, sont sur leur téléphone », mais d'autres personnes « pensent déjà au spectacle ». Je m'interroge alors sur ce qui lui fait dire cela et sans que j'aie besoin de la relancer sur ce point, elle enchaîne en précisant que ce sont « des gens qui sont posés, qui attendent, ils sont sans rien, sans support », ce qui lui fait dire « qu'ils sont déjà un peu dans leur imaginaire ». Il n'est pas impossible, en effet, que certaines personnes se projettent d'emblée dans la salle de spectacle et spéculent sur la pièce à laquelle elles s'apprêtent à assister, mais cela ne peut pas se déduire d'une simple posture ou d'une façon d'attendre. Je fais cela dit un lien avec le constat de Laetitia et une remarque émise par une cliente du théâtre sur la question de l'attente. Sylvie, qui est ce soir-là avec quatre ami·e·s, me fait part d'une expérience passée dans un autre théâtre qu'elle a fréquenté, où elle était seule et était arrivée particulièrement en avance ; ce qui a fait qu'elle a passé plus de temps à observer son environnement autour d'elle, à lire les prospectus qu'elle y trouvait, etc. Elle note donc que le fait d'être seule ou en groupe a modifié l'attention qu'elle a prêté au lieu, ainsi que la façon dont elle a occupé ce moment d'attente.

Je fais ainsi l'hypothèse (esquissée par Laetitia) que les gens qui viennent au théâtre, et particulièrement les « non-habitué·e·s », apprendraient à « devenir » un membre du public déjà dans le hall. Il y a bien quelque chose qui s'apprend, qui se construit pour endosser la posture du·de la « spectateur·rice ».

* * *

Au moment où les portes de la salle de spectacle s'ouvrent et que la courte sonnerie retentit (celle qui indique aux gens qu'ils doivent se diriger dans la salle et que le spectacle va bientôt commencer), des flots de personnes se dirigent vers leurs portes respectives et se mettent à former des files plus ou moins ordonnées, afin de présenter leur billet au personnel du contrôle des entrées. Dans ce moment d'agitation soudaine, je remarque tout de même un certain ordre dans les files qui se constituent, notamment pour celles qui prennent forme aux portes de la salle et celles pour accéder à la billetterie.

Ce qui m'interpelle cela-dit, est que les gens ne font pas la file exactement de la même façon pour entrer dans la salle de spectacle que pour se rendre à la billetterie. Dans le cas de la billetterie, les échanges avec le personnel du théâtre sont plus ou moins longs, ce qui peut générer un certain temps d'attente pour les personnes qui suivent. Les personnes qui interagissent avec les collaboratrices de la billetterie viennent acheter ou retirer leur billet pour la soirée de représentation ou poser des questions diverses. Elles attendent généralement de façon assez patiente, les unes derrière les autres et maintiennent une distance un peu plus grande que les personnes qui attendent pour entrer dans la salle de spectacle.

Aux files pour entrer dans la salle en revanche, j'observe un mouvement plus continu. Les gens entrent dans la salle par « cellules » : en famille, en couple, en bande d'ami-e-s et se déplacent de manière assez groupée. Dès que les client-e-s ont fait scanner leur billet, iels entrent directement dans la salle et se mettent à chercher leurs places.

Dans cette file, les personnes sont plus rapprochées les unes des autres et s'emboîtent facilement le pas. Je remarque par ailleurs que la file se fait systématiquement plus dense à l'approche des portes. Plusieurs choses entrent en jeu au moment de l'approche du spectacle pour expliquer la forme et la dynamique que prennent ces files d'attente. L'ouverture des portes se fait entre dix et vingt minutes avant le début du spectacle en fonction à la fois, des besoins des artistes et du nombre de spectateur·rice·s présent·e·s. Il y a une sorte d'urgence au moment d'entrer dans la salle car tout le monde doit entrer et se placer à son siège dans un laps de temps relativement court. Les gens voient les vacataires ouvrir les portes et entendent au même moment une première occurrence de la petite musique. Dès lors, il y a de l'agitation, du mouvement, beaucoup de déplacements et de trajectoires qui se croisent et s'entrelacent. J'entends fréquemment des « On est pair ! » ou « Nous on est impair ! » prononcés par des individus d'une cellule pour indiquer à cette dernière la porte par laquelle iels doivent entrer. Quand les gens se rapprochent des portes d'entrée, j'observe que certains se penchent sur les côtés pour scruter l'interaction entre les client·e·s qui les précèdent et la personne qui contrôle leur billet.

L'excitation et l'impatience qui peuvent se faire ressentir à cet instant sont induites par un ensemble de facteurs : la musique, l'ouverture des portes, le temps limité pour faire la file, le contrôle de son billet et la recherche de sa place avant le début du spectacle, ainsi que les regards des gens sur le travail effectué par le·la vacataire du contrôle des entrées au moment de la lecture du billet.

Pour conclure ce chapitre, je dirais qu'au-delà de ce que l'attente, sous quelque forme qu'elle soit, fait faire aux individus qui viennent au théâtre, les observations détaillées dans cet axe nous permettent également de répondre, en tout cas en partie, à la question suivante : comment ces actions contribuent-elles à mener les gens vers le spectacle ?

En se basant sur mes observations empiriques, j'ai identifié diverses actions - à la fois formelles et informelles - auxquelles les individus se soumettent pour accéder au spectacle. En effet, chaque personne présente dans la salle doit passer par une série d'étapes communes telles que l'achat du billet, l'arrivée au théâtre, la circulation dans

les espaces communs, le contrôle du billet à l'entrée de la salle, la recherche de sa place et l'installation. Bien que tout-e-s les client-e-s du théâtre n'effectuent pas ces actions au même moment, j'avance que ces dernières constituent tout de même une expérience partagée. En reprenant des éléments analytiques de ces deux premiers chapitres, j'émetts alors l'hypothèse que cet ensemble d'actions et d'interactions, qui nécessitent au départ un certain apprentissage et qui est ensuite performé par le biais d'une « représentation » (Goffman, 1973), contribue à façonner l'individu en tant que membre du public.

L 'expérience commune au théâtre : quand et comment ?

Lors d'un entretien, Anita, une cliente du théâtre, évoque un « problème écologique » qu'elle remarque lors de sa soirée au théâtre. Elle trouve en effet l'emplacement du bar problématique, même « aberrant ». Selon elle, le fait qu'il soit placé au deuxième étage ne favorise pas la sociabilisation et le « mélange » des personnes qui se rendent au théâtre. Son amie Alexandra, qui est venue voir le spectacle avec elle ce soir-là, souligne qu'en effet « ...on est moins mélangé » et que « les gens sont déjà pas mal par groupes d'affinité ». Par la suite, Anita décrit plus précisément une sorte de division entre les gens d'en bas et d'en haut, affirmant que le bar est surtout un espace où se retrouvent « les habitué·e·s » de l'institution et qu'on y voit surtout « un public veveysan ». Ce qu'elle semble regretter est le fait que le hall d'entrée, l'endroit où les personnes passent inévitablement pour entrer et sortir de la salle de spectacle, ne soit pas l'endroit où les gens ont envie de rester. Suite au constat d'Anita, j'ai alors tenté de suivre des petits groupes de personnes, depuis leur entrée dans l'enceinte du théâtre jusqu'à ce qu'elles aient rejoint leur place dans la salle de spectacle. Ainsi, l'observation qui suit nous donne un aperçu synthétique des différentes étapes et actions qui composent le parcours spatio-temporel des client·e·s du théâtre, et nous permet de comprendre l'impact significatif que certaines de ces actions peuvent avoir sur leur socialisation.

Un soir, je me suis assise sur un banc à côté de la porte d'entrée du théâtre, que la responsable d'accueil avait d'ailleurs bloqué, en la maintenant ouverte grâce à un arrêt de porte au sol. Cette position me semblait idéale car elle me permettait d'avoir une vue d'ensemble sur toutes les personnes qui entraient dans l'enceinte du théâtre. Je remarque alors deux femmes (j'apprends plus tard que c'est une maman et sa fille) près de l'entrée qui jettent régulièrement des regards à l'extérieur du théâtre et qui semblent attendre quelqu'un. Quelques minutes plus tard, une jeune femme passe la porte et la mère s'exclame : « Ah elle est là ! ». C'est sa deuxième fille qui les rejoint dans le hall. Et après avoir échangé des salutations, je comprends que la mère lui indique le guichet de la billetterie où elle peut récupérer son billet tout en lui montrant celui qu'elle tient déjà dans les mains. Puis elle poursuit en lui suggérant de déposer son manteau au vestiaire, tout comme l'ont déjà fait les premières arrivées, faisant au passage remarquer à la jeune femme que ce qu'elle porte est « chaud pour la saison ».

Peu après, une autre dame entre dans le théâtre et passe à côté d'elles sans les regarder, mais la mère s'exclame à nouveau en l'appelant par son prénom. La dame se retourne, la reconnaît, et se joint alors à la mère et ses filles pour les saluer. La mère entame les présentations et j'apprends que c'est une de ses anciennes collègues, qu'elle est très contente de revoir. Elles se sont donc rencontrées par hasard. Alors que la fille aînée était partie déposer ses affaires au vestiaire, la mère discute du spectacle avec son ancienne collègue, et bien que je sois un peu trop loin d'elles pour entendre précisément ce qu'elles se disent, je saisis tout de même des bribes de la conversation qui tourne autour du spectacle auquel elles sont venues assister ce soir-là : « [...] oui, ça avait l'air intéressant quand j'ai vu de quoi ça parlait... ».

Quelques instants plus tard, je me rends à l'étage du bar et j'observe que les trois femmes - la mère et ses deux filles - se sont arrêtées pour discuter en haut des escaliers, proche d'une des portes d'entrée de la salle de spectacle. Comme il n'y a pas de chaise ou tabouret à cet endroit, qui ne fait d'ailleurs pas vraiment partie de l'espace du bar, elles s'adossent parfois contre le mur, changent un peu de position à mesure qu'elles attendent, tout en continuant leur conversation. Tout du long, les trois femmes tiennent leur billet dans la main. Au vu de la faible affluence au théâtre ce soir-là, avec environ 200 personnes présentes pour assister au spectacle, il est assez surprenant qu'elles aient choisi de se tenir à cet endroit pour attendre le début de la représentation. En général, dans ces circonstances les client·e·s du théâtre préfèrent patienter dans le hall d'entrée du rez-de-chaussée pour discuter avec leurs ami·e·s et/ou familles, ou s'installer dans l'espace du bar.

Peu de temps avant l'ouverture des portes de la salle, une dame arrive en haut des escaliers et salue la mère et ses filles. Elles se mettent alors à discuter avec la nouvelle arrivante. Et il se trouve que cette dame connaissait également le régisseur général de la soirée, car lorsqu'il passe à côté du groupe de femmes, elle se retourne immédiatement pour l'interpeller et le saluer. Encore une fois, j'assistais là à des rencontres fortuites.

Enfin, la mère et les filles réalisent qu'elles ne sont pas devant la bonne porte et cherchent des informations visuelles pour se repérer. En parcourant des yeux un des

panneaux du théâtre (cf. photo ci-dessous), elles se rendent alors compte qu'elles doivent descendre les escaliers pour rejoindre la bonne porte. Cependant, en voulant rejoindre l'étage inférieur, elles rencontrent à nouveau une personne qu'elles connaissent et s'arrêtent à mi-chemin de la rampe d'escalier pour entamer une conversation. Le petit groupe est arrêté devant une des affiches accrochées au mur le long des escaliers, sur lesquelles se trouvent le titre et la photo des prochains spectacles présentés au Théâtre Le Reflet. À nouveau, je n'entends que des bribes de conversations mais je comprends qu'elles discutent brièvement du spectacle de l'affiche qu'elles sont en train de regarder. Ce n'est évidemment pas un endroit commun pour s'arrêter non plus, et je remarque que la formation de ce petit groupe au milieu des escaliers vient quelque peu entraver le passage aux quelques autres personnes qui montent et descendent les marches. Plus surprenant encore, au moment où la petite sonnerie retentit, indiquant aux gens que les portes de la salle de spectacle sont désormais ouvertes et qu'il est temps de s'y rendre, la petite famille remonte les escaliers pour se rendre dans l'espace du bar et les trois femmes se déplacent de manière hésitante en regardant autour d'elles. Je finis par comprendre qu'elles cherchaient à rejoindre certaines personnes qu'elles ont croisé depuis leur arrivée au théâtre ce soir-là, afin d'entrer dans la salle de spectacle en même temps qu'elles.



Écriteau avec indications et directions

Plusieurs choses m'ont interpellées dans cette observation. Une de mes premières réflexions concerne la porte d'entrée que la respac avait maintenue ouverte. J'ai d'emblée perçu cela comme un signe d'accueil envers les personnes qui se rendent au théâtre, symbolisant que la porte de l'institution leur était littéralement ouverte. Ce que je constate par la suite est que cette observation, particulièrement riche, m'a permis d'assister de manière très claire et linéaire à la suite d'actions et interactions auxquelles mes enquêtées se sont livrées dès leur arrivée au théâtre. Tout d'abord, il y a eu l'entrée dans l'enceinte du théâtre, suivie de la rencontre avec d'autres personnes. Ensuite, l'achat ou le retrait du billet, le passage au vestiaire pour le dépôt des affaires personnelles, suivis d'une discussion autour du spectacle et des attentes que celui-ci suscite. Enfin, il y a eu l'attente avant le début du spectacle, qui s'est avérée être un

moment particulièrement intéressant à observer chez ce groupe d'enquêtées que j'avais alors pris pour cible.

Je constate qu'avant même d'entrer dans le théâtre, des groupes d'affinité sont déjà formés, comme c'est d'ailleurs le cas pour les familles ou les bandes d'amis qui arrivent ensemble. Mais il arrive que des groupes se forment spontanément lorsque les gens y rencontrent des connaissances avec lesquelles ils entament des discussions et passent du temps avant le début du spectacle. Ces rencontres imprévues, auxquelles j'assiste de manière plutôt fréquente lors de mes observations, témoignent du « lien culturel » qui unit les membres d'un public, comme décrit par Quéré (cf. p.11-12). Ces personnes ne se retrouvent pas complètement par hasard au même endroit et au même moment. Elles partagent un intérêt commun pour les performances auxquelles elles décident d'assister. Cela correspond d'ailleurs à une des définitions du public citée en introduction de ce travail (cf. p.11-12). Ainsi, ces intérêts communs se concrétisent lors de ces rencontres en face-à-face les soirs de spectacle, et par ces interactions socialisantes, les liens préexistants entre certaines personnes qui se rendent au théâtre se voient renforcés et matérialisés.

Comme on l'a vu dans le parcours des trois femmes dès leur entrée dans le théâtre, elles rencontrent trois fois des personnes qu'elles connaissent, elles s'arrêtent dans des espaces plutôt inattendus pour discuter, elles attendent sur des connaissances pour entrer dans la salle de spectacle, etc. En somme, cette observation nous permet de voir comment les rencontres fortuites et les espaces de socialisation (qu'ils soient prévus à cet effet ou non) jouent un rôle essentiel dans la formation d'une expérience commune et partagée du théâtre, et ce même avant le moment effectif du spectacle.

* * *

Le cas du spectacle « Toutes les choses géniales »⁵, joué par le comédien français Didier Cousin, est aussi intéressant vis-à-vis de ce caractère commun de l'expérience des client·e·s du théâtre. Ce spectacle possède deux particularités. Tout d'abord, les spectateur·rice·s ne s'installent pas dans la salle de spectacle, mais directement sur scène, où une soixantaine de chaises ont été disposées en cercle autour de l'espace de jeu du comédien. De plus, avant le début du spectacle, le comédien vient voir certaines personnes dans le hall du théâtre et leur donne une pancarte avec un numéro ainsi qu'un mot ou une phrase écrite dessus. Il explique ensuite à ces personnes, que lors du spectacle, au moment où il dira le numéro inscrit sur leur pancarte, elles devront prononcer à voix haute et intelligible la phrase ou le mot qui y figure. Ainsi, ces personnes sont menées à participer activement au spectacle auquel elles vont assister. Une des spectatrices interrogée ce soir-là m'a même parlé de spectacle « en immersion ». Par ailleurs, j'ai pu observer que certaines personnes munies de pancartes sont entrées en contact les unes avec les autres avant de prendre place sur scène. Ces interactions se sont manifestées par des exclamations telles que : « Ah vous aussi vous en avez reçu une ! », « Qu'est-ce qui est écrit sur la vôtre ? », etc.

Je constate que ces interactions préliminaires au spectacle avec le comédien, tendent à favoriser certaines autres rencontres entre les personnes qui sont venues voir son spectacle, lorsqu'elles sont encore dans le hall du théâtre. Cela relève d'une entrée en matière particulière dans le « moment du spectacle », qui vient attiser la curiosité et l'attention des spectateur·rice·s, de manière probablement plus forte que pour un autre spectacle.

⁵ <https://www.theatre-contemporain.net/video/Toutes-les-choses-geniales-de-Duncan-Macmillan-teaser>

Conclusion

Si l'on se poste dans le hall du Théâtre Le Reflet un soir de spectacle, on remarquera qu'il s'y passe énormément de choses, à chaque minute, à chaque seconde. Il suffit de tourner la tête ou de tendre l'oreille pour tomber sur une discussion passionnée entre deux ami-e-s, sur une interaction problématique entre un-e client-e et une collaboratrice de la billetterie, ou encore sur le parcours hésitant et tâtonnant d'un couple qui cherche leur porte pour accéder à la salle de spectacle. Dans le cadre de ce travail, je me suis alors efforcée de saisir les facteurs qui semblent contribuer de manière significative à la formation d'un public de théâtre, en me basant sur des observations et des entretiens avec des client-e-s et collaborateur-ice-s du Reflet.

Au terme de cette recherche, j'identifie deux types d'étapes auxquelles les individus se soumettent pour accéder au spectacle, et ainsi, former un public. Les « étapes obligatoires » qui consistent à acheter son billet, se rendre au théâtre, présenter son billet à l'entrée de la salle, s'asseoir à sa place, etc, qui transforment petit à petit les « client-e-s » en « membres du public », de manière très factuelle et pratique. Et les « étapes rituelles », qui ont une dimension plus sociabilisante et qui permettent aux individus d'apprendre le rôle de « membre du public » et de le répéter, afin de pouvoir le performer, de manière plus ou moins conscientisée. Par ailleurs, les descriptions détaillées des chapitres précédents m'ont permis de mettre en lumière différentes composantes de l'accueil des usager-ère-s du théâtre, selon moi, essentielles à la compréhension de la constitution d'un public. Une porte d'entrée tenue ouverte, un regard attentif de la part des collaborateur-ric-e-s du théâtre et leur disponibilité à donner des renseignements, soulignée nous l'avons vu, par une apparence et une posture physique spécifique. Mais aussi, des affiches au mur invitant les gens à revenir au théâtre pour une future représentation, des écriteaux les aidant à se repérer dans l'espace, ou encore une petite musique leur indiquant le moment où iels sont invité-e-s à prendre place dans la salle de spectacle. Tous ces éléments, de natures diverses, contribuent à plonger progressivement les individus dans leur rôle de membre du public, alors qu'ils se rapprochent du moment effectif du spectacle. Ce qu'il en ressort est que la mutation d'une masse de gens en un « public » est influencée à la fois par l'environnement du hall du théâtre et par les interactions qui s'y déroulent. Par ailleurs, cette transformation

s'opère de manière plus ou moins progressive, en fonction de la durée de l'attente dans le hall avant le moment du spectacle.

Cependant, je remarque que chaque personne s'engage dans le rôle de spectateur·ice·s à des degrés et intensités différentes, et que le temps qu'ils passent dans le théâtre et la nature des actions qu'ils y entreprennent, influencent cette prise de rôle. Par conséquent, pour prolonger ce travail, il serait pertinent d'explorer les différentes manières dont les individus habitent leur rôle de spectateur·rice. À cet égard, une brochure intitulée « Le Reflet : Un théâtre pour toutes et tous », nous offre des informations intéressantes sur les différents profils de spectateurs et spectatrices de cette institution (cf. annexe 3). Ces profils ont été établis à partir d'observations faites par la directrice et les collaboratrices de la billetterie, et ils reflètent les caractéristiques et comportements des personnes qui fréquentent le Reflet. On y retrouve notamment « l'admirateur·ice », « le·la fidèle », ou encore le·la curieux·se...

Références bibliographiques

Ouvrages

Latour, B. (2014). *Changer de société, refaire de la sociologie*. La découverte.

Goffman, E. (1973). *La présentation de soi*. Paris : Les Ed. de Minuit.

Goffman, E. (1961). *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction*. Indianapolis : The Bobbs-Merrill Company.

Céfai, D., & Pasquier, D. (2003). *Les sens du public : Publics politiques, publics médiatiques* (p. 495–). PUF.

Lefebvre, H. (1948). *Le Marxisme*. Presses universitaires de France.

Chapitres d'ouvrage

Barlatier, P.-J. (2018). Chapitre 7. Les études de cas. Dans Chevalier, F. *Les méthodes de recherche du DBA* (p.126 – 139). Caen : EMS Editions.

Céfai, D., & Pasquier, D. (2003). Introduction. Dans Céfai, D. & Pasquier, D. (dir.), *Les sens du public : Publics politiques, publics médiatiques* (p.13-59). PUF.

Coavoux, S. (2015). L'engagement corporel des visiteurs de musée. Dans Leveratto, J.-M., & Jacquot, L. (dir.), *Relire Durkheim et Mauss. Émotions: religions, arts, politiques* (p.187–201). Presses Universitaires de Nancy.

Quéré, L. (2003). Le public comme forme et comme modalité d'expérience. Dans Céfai, D. & Pasquier, D. (dir.), *Les sens du public : Publics politiques, publics médiatiques* (p.113-134). PUF.

Sharrock, W., & Watson, R. (1990). L'unité du faire et du dire. Dans Pharo, P. & Quéré, L. (dir.), *Les formes de l'action. Sémantique et sociologie* (p.227-253). Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, *Raisons pratiques* 1.

Thibaud, J. P. (2002). Une approche des ambiances urbaines : le parcours commenté. Dans Jolé, M. (dir.), *Espaces publics et cultures urbaines* (p.257-270). Paris : Certu.

Thibaud, J. P. (2002). Visions pratiques en milieu urbain. Dans Thibaud, J.-P. (dir.), *Regards en action. Ethnométhodologie des espaces publics* (p.21-54). Grenoble : Éditions A la Croisée.

Articles de revue

Goffman, E. (2002). La « distance au rôle » en salle d'opération. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 143, 80-87. <https://doi.org/10.3917/arss.143.0080>

Hennion, A. (2005). Public de l'œuvre, œuvre du public?. *L'Inouï. Revue de l'Ircam*, (1), 64-68.

Moeschler, O. (2007). Jean-Pierre ESQUENAZI, *Sociologie des publics. Communication*, 25(2), 257-261.

Quéré, L., & Brezger, D. (1992). L'étrangeté mutuelle des passants: Le mode de coexistence du public urbain. *Les Annales de la recherche urbaine*, 57(1), 89-100. <https://doi.org/10.3406/aru.1992.1702>

Quéré, L. (2015). Retour sur l'agentivité des objets. *Occasional Papers*, 25.

Zask, J. (2008). Le public chez Dewey : une union sociale plurielle. *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 15, 169-189.

Article d'encyclopédie en ligne

Page d'accueil, sur le site *Publictionnaire : dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Disponible sur : <http://publictionnaire.huma-num.fr> (Consulté le 3 avril 2023).

« Public », sur le site du *Larousse*. Disponible sur : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/public/64956> (Consulté le 3 avril 2023).

« Public », dans *Toupictionnaire : le dictionnaire de politique*, sur le site *La Toupie*. Disponible sur : <https://www.toupie.org/Dictionnaire/Public.htm> (Consulté le 3 avril 2023).

« Public », sur le site *Le Robert : dico en ligne*. Disponible sur : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/public> (Consulté le 3 avril 2023).

« Public », sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/public> (Consulté le 3 avril 2023).

« Public », sur le site *L'Internaute*. Disponible sur : <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/public/> (Consulté le 3 avril 2023).

Notes de lecture et comptes rendus

Rogel, T. (2008). *Antoine Hennion, La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Les comptes rendus.

Séguir, C. (2004). Daniel CEFAÏ, Dominique PASQUIER, dirs, *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*. Paris, Presses universitaires.
<https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.4524>

Annexes

- 1) Document « Liste des tâches : collaborateur·trice d'accueil » destiné aux vacataires du Théâtre Le Reflet
- 2) Fiche distribuée aux client·e·s du théâtre en amont des entretiens
- 3) Brochure « Le Reflet : un théâtre pour toutes et tous », réalisée en 2020

LISTE DES TÂCHES : COLLABORATEUR·TRICE D'ACCUEIL

1. GÉNÉRALITÉS

ENGAGEMENT

Votre statut de vacataire est celui d'un travailleur sur appel au sens de l'art. 1-2-3 du règlement du personnel de la FAS, auquel vous devez vous conformer. A ce titre vous êtes déclaré·e pour l'AVS/AC, mais pas au titre de la LAA.

TENUE

Votre tenue vestimentaire doit être de couleur noire et votre allure générale sobre et propre. Vous devez porter de façon visible, lors du service, un badge aux couleurs du théâtre, à votre disposition.

PROCÉDURE

À l'engagement, vous recevez le présent cahier des charges dont vous signez un des exemplaires pour accord avant de le remettre à l'administration du Théâtre, accompagné de la fiche de renseignements dûment remplie.

Le·la responsable d'accueil de la manifestation est votre référent·e. Pour chaque spectacle, et afin d'attester et de décompter vos services, le ou la responsable d'accueil vous fera compléter et signer une fiche de présence à la fin de chaque service.

Le salaire est versé tous les deux mois mais vous pouvez, sans hésiter, venir chercher dans l'intervalle ce qui vous est dû en vous assurant au préalable de la présence de l'administrateur.

Vous avez droit à une consommation pour vous-même durant votre service, consommation qui vous est donnée par le·la responsable du bar. En aucun cas, vous ne vous servirez vous-même. Le·la responsable du bar est habilité·e à distribuer un éventuel surplus de petite restauration.

Des tirelires sont disposées aux différents vestiaires et permettent aux spectateurs·trice·s d'y verser leur éventuel pourboire. Ces tirelires permettent de constituer un fonds qui sera redistribué à tous les collaborateurs·trice·s d'accueil en fonction du nombre de leurs services en fin de saison.

Un formulaire, qui nous permettra de nous faire connaître vos disponibilités, vous est envoyé tous les deux mois. Cet envoi est accompagné du planning de service sur lequel il vous incombera de repérer vos affectations pour le mois à venir. Ce formulaire de disponibilité doit être renvoyé dans les délais requis afin que nous puissions établir à temps le planning de service. Si, une fois le planning établi, vous avez un empêchement, vous tenterez de vous faire remplacer par un autre collaborateur·trice d'accueil – la liste de toutes les collaborateur·trice·s d'accueil vous a été distribuée – et en informerez Marion, en charge de l'établissement dudit planning, le plus rapidement possible.

Si vous souhaitez cesser votre activité au Théâtre, nous vous remercions de nous en informer par un petit mot. Un certificat de travail vous sera alors remis, sur demande.

COMPORTEMENT

Ponctualité, amabilité et discrétion sont requises au poste de collaborateur·trice d'accueil. Dès votre arrivée, vous venez vous annoncer auprès du·de la responsable d'accueil et vous vous rendez au bar où il-elle vous informera des spécificités de la soirée. Après les recommandations et instructions du·de la responsable d'accueil, vous rejoignez votre poste de travail – même en cas de faible affluence – et ne le quittez qu'en cas de nécessité. Vous ne pouvez donc pas, durant votre service, vous "installer" au bar ou solliciter les artistes du côté des loges. L'utilisation de téléphones, smartphones, livres, etc. et la consommation de boissons et nourritures ne sont pas admises pendant le service, hormis au poste d'huissier·ère et de vestiaire pendant le spectacle.

Si vous souhaitez faire profiter vos proches d'un spectacle, faites-en la demande au responsable d'accueil ou directement à la billetterie. Les places du théâtre sont numérotées, vous comprendrez donc aisément qu'il soit indispensable que nous puissions vous remettre une ou des invitations, lorsque cela est possible.

Vous êtes le sourire du Théâtre et les spectateurs·trices sont là pour passer un agréable moment. Nous vous remercions de contribuer à ce qu'il en soit toujours ainsi !

2. OBLIGATION

Il n'existe quant à vos disponibilités, qu'une seule obligation : le soir du 31 décembre, deux représentations sont organisées et chaque collaborateur·trice DOIT effectuer un service, selon le tournus que nous permet le nombre total de collaborateurs·trice·s de l'équipe d'accueil, soit environ une fois tous les 3 ans. Le non-respect de cette obligation – qui contraindrait injustement l'un·e ou l'autre de vos collègues à vous remplacer – pourrait entraîner la remise en cause de notre accord.

3. CAHIER DES TÂCHES

Tableaux en annexe

POUR ACCORD,

Vevey, le

CAHIER DES TÂCHES

VESTIAIRE
Généralités
Ce service est offert, il n'y a aucune obligation d'alimenter la crousille !
Rémunération
CHF 52.- / service
Horaires
Arrivée 1h15 avant le début du spectacle (1h30 en cas d'introduction au spectacle), prêt-e à son poste 1h avant le début du spectacle. Départ max. 30mn après la fin du spectacle.
Fonction
<p>Chaque crochet est numéroté avec une plaquette correspondante. Remettez la plaquette au spectateur-trice en échange du vêtement.</p> <p>Annoncez à chaque spectateur-trice que les vêtements doivent être retirés dans les 15mn qui suivent la fin du spectacle. Durant le spectacle, à l'entracte et jusqu'à la restitution de tous les vêtements, leur surveillance vous en est confiée, <u>il est donc indispensable que vous restiez à votre poste</u>. A la fin du spectacle, remettez, en échange de la plaquette, le vêtement à son-sa détenteur-ice. Surveiller le hall d'entrée pour éviter les éventuelles allées et venues de personnes venant de l'extérieur et ne faisant pas partie du public.</p>

HUISSIER·ÈRE / ENTRÉE DES ARTISTES
Généralités
Ce poste se trouve à l'entrée des artistes, la porte ne s'ouvre de l'extérieur qu'à l'aide d'un code. Gardez un œil sur le tableau d'alarmes selon les instructions d'évacuation données en début de saison.
Rémunération
CHF 52.- / service
Horaires
Arrivée 1h30 avant le début du spectacle (1h45 en cas d'introduction au spectacle). L'huissier-ère signale son arrivée au responsable technique présent. Départ, selon indication du planning et du responsable technique.
Fonction
<p>Vous surveillez les entrées, ouvrez manuellement la porte à chaque nouvel-le arrivant-e et accueillez celui-celle-ci après vous être enquis des raisons de sa venue. Si la personne veut entrer pour une autre raison que sa participation au spectacle, faites-la patienter dans l'entrée et appelez son contact (un téléphone ainsi qu'une liste de numéros est à votre disposition pour cet usage à votre poste). En cas d'urgence ou de doute, n'hésitez pas à appeler un-e responsable. Dans le cas où une personne fait des va-et-vient, un bouton vous permet de déverrouiller automatiquement cette porte pendant le spectacle. En quittant le théâtre, il importe de vous assurer que la porte est bien fermée derrière vous.</p> <p>De plus, vous devez suivre la procédure d'alarme selon les instructions reçues.</p> <p>Si une personne demande que ses valeurs soient consignées, demandez au responsable technique d'en prendre la responsabilité. Ne conservez en aucun cas de tels objets à votre poste.</p> <p>N'hésitez pas à contacter le-la respons. d'accueil si la décision à prendre dépasse vos compétences.</p>

PORTES

Généralités

Il y a deux postes au rez et deux postes au 1^{er} étage. Les zones (parterre, balcon, entrées paires/impaires), rangs et places sont mentionnés sur les billets que vous devez scanner. Munissez-vous d'une lampe de poche que vous prendrez dans le 1^{er} tiroir du vestiaire sud et que vous remettrez en place en fin de soirée.

Rémunération

CHF 52.- / service

Horaires

Arrivée 45 minutes avant le début du spectacle, prêt-e à son poste 30 minutes avant le début du spectacle. Départ, après avoir prêté main forte aux vestiaires.

Fonction

Avant le début du spectacle, postez-vous devant votre porte, à l'extérieur de la salle, afin d'éviter que les spectateurs·trice·s n'entrent librement.

Attendez le premier signal musical – lancé depuis la régie – qui retentira dans le théâtre. Chaque spectateur·ice – à l'exception du personnel du Théâtre – même invité·e, doit disposer d'un billet qu'il vous présente et que vous devez impérativement scanner. Soyez attentif·ve à la validité du billet, à l'emplacement (balcon, rez, pair/impair) ainsi qu'aux réductions (le cas échéant, vérifiez la carte de légitimation) et prêtez une attention particulière aux spectateurs·trice·s dont la mobilité est réduite (chaise roulante, béquille,...). Lorsque le spectacle est sur le point de commencer, vous êtes informé·e·s par le·la responsable d'accueil du moment où vous devez fermer les portes.

Durant les 15 premières minutes du spectacle, vous devez rester à l'extérieur de la salle, devant la porte que vous desservez afin de permettre l'entrée discrète des retardataires. La procédure est la suivante :

1. Lorsque le spectacle va commencer, vous fermez les rideaux du sas, puis la porte et, enfin, vous vous postez devant votre porte, prêt-e à accueillir un-e retardataire.
2. Si un spectateur·ice arrive, contrôlez tout d'abord qu'il se présente à la bonne porte en fonction de la numérotation qui figure sur son billet, puis expliquez-lui la façon dont vous allez procéder pour le faire entrer en limitant à son minimum le dérangement des autres spectateurs·ice·s.
3. Une fois le·la spectateur·ice informé·e, ouvrez-lui la porte, demandez-lui d'entrer dans le sas et d'attendre derrière le rideau que vous ayez refermé complètement votre porte. Celle-ci close, allumez votre lampe de poche, ouvrez les rideaux du sas et guidez le·la spectateur·ice vers une place libre et facile d'accès afin d'éviter de déranger les autres spectateur·ice·s. Après le début du spectacle, sa place n'est plus garantie.

Après 10 minutes, prenez place à votre poste à l'intérieur de la salle pour pouvoir intervenir rapidement dans les cas suivants :

1. Faciliter avec discrétion la sortie d'une personne contrainte de quitter la salle. Si celle-ci a un malaise, prévenir immédiatement le·la responsable d'accueil (la personne au vestiaire sait toujours où il·elle se trouve). Le cas échéant, faire le 484 avec le téléphone de la billetterie.
2. Ouvrir les 2 battants de la porte que vous desservez en cas d'entracte. A la sonnerie de fin d'entracte, laissez entrer les spectateurs·ice·s sans précipitation en vérifiant qu'il·elle·s n'emportent aucune bouteille ou verre à leur place. Puis, refermez les portes derrière vous.
3. Au terme du spectacle, lorsque les lumières sont rallumées dans la salle, ouvrez les 2 battants de la porte et facilitez la sortie du public. Les portiers·ière·s sont tenu·e·s de prêter main forte à la personne au vestiaire pour que le public soit servi rapidement.

TRAVAIL DE RECHERCHE : THÉÂTRE DU REFLET

Université de Lausanne

Myriam Lamrani

Merci d'avoir accepté de participer à cette recherche. Dans le cadre de ce travail sociologique, mon but est de récolter le récit de votre expérience lors de cette soirée au théâtre de Vevey, à la toute fin de la représentation. Pour cela, je vous invite à prêter une attention particulière à l'environnement dans lequel vous vous trouvez actuellement. Lors de notre petit entretien, je vous poserai quelques questions sur les éléments suivants :

- **Le lieu et l'aménagement de l'espace**
- **Vos déplacements et trajectoires au sein du théâtre**
- **Les diverses interactions (que vous vivez ou observez) avec les autres spectateur·ice·s et l'équipe d'accueil du théâtre**
- **Les sons, lumières, odeurs, ou toutes autres perceptions sensorielles qui a pu vous interpeller**

Je m'intéresse spécifiquement au moment que vous passez hors de la salle de spectacle, alors pendant la représentation, n'y pensez plus trop et profitez du spectacle ! Bien évidemment, il n'y a aucune mauvaise réponse et ne craignez surtout pas de ne « rien avoir à me dire » car ça ne sera certainement pas le cas. C'est précisément votre expérience personnelle qui m'intéresse, quelle qu'elle soit.

ENCORE UN GRAND MERCI POUR VOTRE PARTICIPATION !

*L'entretien sera enregistré à des fins de retranscription, et sera supprimé par la suite. Il pourra également être anonymisé si vous le souhaitez.



LE REFLET :
UN THÉÂTRE
POUR TOUTES
ET TOUS



L'HISTOIRE DU REFLET EN BREF

Le 28 octobre 1868, on inaugure à Vevey, trois ans avant Lausanne, un théâtre de 500 places. Il s'agit à l'origine d'une initiative privée de citoyens veveysans et de courageux promoteurs qui fondent la « Société de la salle de concerts et de spectacles ». La Municipalité de Vevey favorise ce projet en souscrivant elle-même une partie non négligeable du capital, première manifestation d'un partenariat public-privé.

Le Théâtre Le Reflet – initialement nommé Théâtre de Vevey – connaît plusieurs rénovations et différentes gestions. Les programmes artistiques varient selon les époques ; les revues locales, les tournées parisiennes et la musique classique forment sa notoriété. 151 ans après, Le Reflet est aujourd'hui le pôle culturel phare de la Riviera attirant plus de 35'000 spectateurs et spectatrices par année.

QUELQUES DATES

- 1868 – Inauguration du Théâtre.
- 1908 – Acquisition du Théâtre par la Ville.
- 1992 – Réouverture du Théâtre après sa plus grosse rénovation, création de la Fondation des Arts et Spectacles de Vevey (FAS) et nomination de Philippe de Bros à sa direction.
- 2012 – Changement de direction, Brigitte Romanens-Deville prend la succession de Philippe de Bros.
- 2018 – 150^{ème} anniversaire du Théâtre :
 - déploiement des festivités « 150^{ème} - Théâtre en fête » de juin à octobre,
 - publication du livre « Histoire d'un théâtre ».

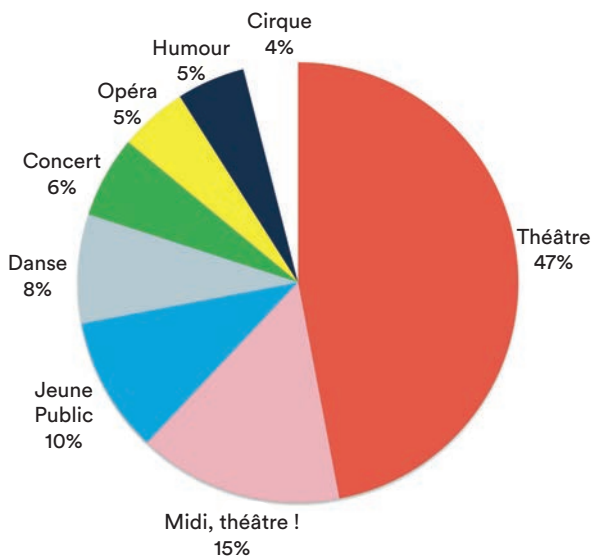


Photo : Cédric Vincensini

LE REFLET AUJOURD'HUI

Avec plus de 700 places, Le Reflet est l'un des plus grands théâtres d'accueil de l'arc lémanique. L'axe fort de sa saison artistique est la programmation d'œuvres du répertoire théâtral classique et contemporain. Une quarantaine de pièces, aux formes traditionnelles et plus audacieuses, constitue, avec quelques propositions pluridisciplinaires, une saison :

- d'une cinquantaine de spectacles,
- de danse, de musique, de cirque, d'opéra, d'humour,
- de spectacles pour s'émouvoir, se divertir, réfléchir, contempler le monde et le repenser,
- d'artistes à la notoriété établie et également de compagnies émergentes, d'envergure régionale, nationale et internationale,
- avec deux à trois créations coproduites par Le Reflet, en association avec des compagnies indépendantes vaudoises.



LE REFLET S'EST DONNÉ POUR MISSION DE :

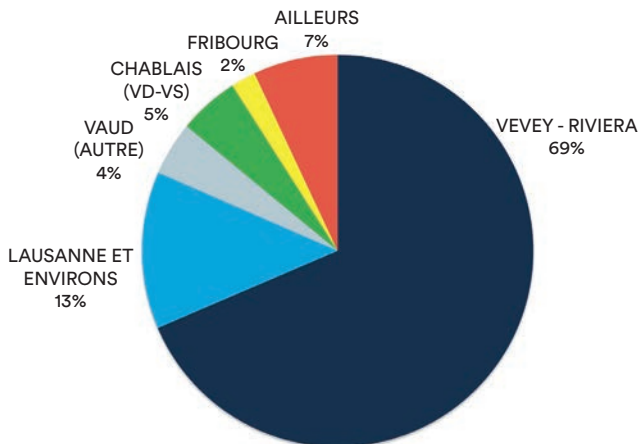
- proposer une saison de spectacles de qualité à forte teneur en théâtre,
- rendre accessible les arts de la scène au plus grand nombre (Axe 1 / p. 9),
- ouvrir le théâtre à la jeunesse (Axe 2 / p. 11),
- sortir des murs (Axe 3 / p. 13).

LE REFLET EN CHIFFRES

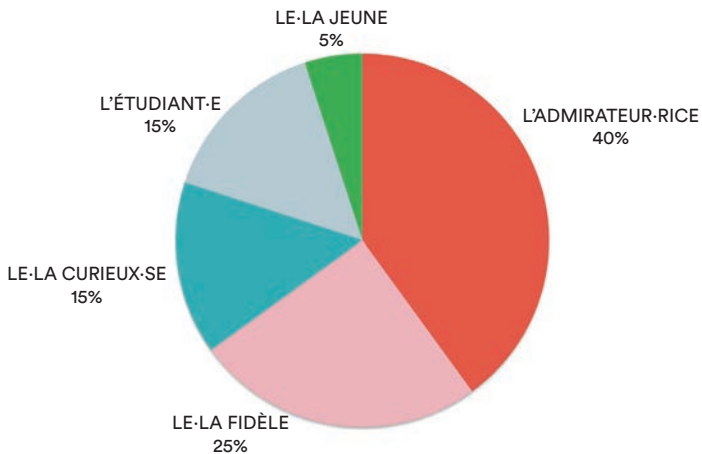
35'000 SPECTATEUR·RICE·S PAR ANNÉE :

- 22'000 assistent à l'une des 80 représentations des spectacles programmés dans la saison du Reflet,
- 13'000 fréquentent Le Reflet lors de la vingtaine de manifestations organisées par des tiers qui louent le Théâtre.

LA PROVENANCE DU PUBLIC DE LA SAISON :



LE PROFIL DU PUBLIC DE LA SAISON :



LE PUBLIC DU REFLET

L'ADMIRATEUR·RICE Âge : 30 à 70 ans

Vient en couple, entre amis ou avec des collègues

Fréquentation : 1 à 3 fois par saison

Budget moyen : 60.- par billet

Choix : spectacles « à vedette »

Motivation : notoriété de l'artiste

LE·LA FIDÈLE Âge: 40 à 75 ans, moyenne 60 ans

Vient en couple, est abonné·e

Fréquentation: 9 à 30 fois par saison

Budget moyen : 650.- par abonnement

Choix : essentiellement des spectacles de théâtre

Motivation : curiosité, fidélité, attachement au lieu

LE·LA CURIEUX·SE Âge: 25 à 60 ans, moyenne 40 ans

Vient en couple, entre amis ou seul·e

Fréquentation : 3 à 5 fois par saison

Budget moyen : 35.- par billet. Profite des offres spéciales, des tarifs préférentiels et des mesures d'accompagnement (baby-sitting gratuit, carte Caritas...)

Choix : spectacles contemporains, danse, cirque

Motivation : thématique, compagnies locales, découverte

L'ÉTUDIANT·E Âge : 16 à 20 ans

Vient principalement dans le cadre d'une sortie scolaire ou avec ses pairs

Fréquentation : 1 à 2 fois par saison

Budget : 8.- (Passculture) et 15.- par billet

Choix : spectacles issus du répertoire classique ou traitant de sujets d'actualité

Profite des actions de médiation culturelle (visite du théâtre, ateliers...)

Motivation : programme scolaire, éveil aux arts vivants, curiosité

LE·LA JEUNE Âge : 3 à 15 ans

Vient en famille ou dans le cadre scolaire

Fréquentation : 2 à 4 fois par saison

Budget : 15.- par billet

Choix : spectacles Tout Public

Motivation : sortie familiale, éveil aux arts vivants



AXE 1 / RENDRE ACCESSIBLE LE THÉÂTRE À TOUTES ET À TOUS

L'ACCESSIBILITÉ AU PLUS GRAND NOMBRE fait partie de la mission du Reflet qui est fier d'être le premier théâtre de Suisse romande porteur du Label Culture Inclusive décerné par Pro Infirmis. Les premières mesures mises en place sont :

- une boucle magnétique pour les spectateur·rice·s malentendant·e·s,
- des spectacles avec audiodescription,
- des visites tactiles des décors,
- des spectacles traduits en Langue des Signes Française,
- six places pour Personnes à Mobilité Réduite,
- une signalétique interne claire et lisible,
- des spectacles incluant des artistes à singularité intellectuelle et/ou physique.

UN ACCUEIL DE QUALITÉ EST GARANTI grâce à plusieurs spécificités et mesures :

- un emplacement au cœur de la cité avec un guichet ouvert 5 jours sur 7 et un accueil personnalisé,
- un tarif étudiant à CHF 15.- pour tous les spectacles,
- un service de baby-sitting à domicile offert aux parents,
- le bus gratuit pour se rendre au Théâtre,
- des rencontres avec les metteur·se·s en scène en introduction à leur spectacle,
- les rendez-vous Midi, théâtre ! : des créations théâtrales inédites proposées tous les mois et à l'heure de midi (repas et spectacle pour CHF 30.-),
- un bar avec un choix de produits locaux : boissons et petite restauration faite maison. Ouvert avant et après le spectacle, ce lieu convivial favorise les échanges entre le public et les artistes.



AXE 2 / OUVRIR LE THÉÂTRE À LA JEUNESSE

AFIN DE GARANTIR UN ACCOMPAGNEMENT DES ENFANTS ET ADOLESCENT·E·S DANS LEUR PARCOURS DE JEUNES SPECTATEUR·RICE·S, Le Reflet propose :

DES REPRÉSENTATIONS ORGANISÉES DANS LE CADRE SCOLAIRE qui permettent à chaque élève d'avoir accès au spectacle vivant, quel que soit son milieu social.

DES REPRÉSENTATIONS TOUT PUBLIC, pour les jeunes, accompagné·e·s par leurs parents, grands-parents, proches ou leurs pairs.

DES ACTIONS DE MÉDIATION CULTURELLE ÉTOFFENT CES REPRÉSENTATIONS :

- ateliers de pratique théâtrale et technique (décor, son, lumière),
- visites guidées du Théâtre,
- répétitions publiques,
- rencontres avec les artistes : auteur·rice·s, metteur·se·s en scène et comédien·ne·s,
- rencontres avec les professionnel·le·s du spectacle : directeur·rice technique, technicien·ne·s, chargé·e de presse et de communication,
- représentations de petites formes théâtrales dans les classes des écoles de la région,
- ateliers d'écriture en classe.



AXE 3 / SORTIR DES MURS

DES ACTIONS CULTURELLES HORS-LES-MURS, en extérieur ou dans des lieux insolites, sont proposées afin de favoriser la rencontre avec la population, d'aller au-devant du public et de s'ancreur sur le territoire.

Ces spectacles aux formes atypiques et métissées attirent un nouveau public grâce à la proximité proposée et au caractère événementiel. La nature exceptionnelle de certains événements, et les collaborations avec les acteurs culturels locaux, offrent un rayonnement accru au Reflet.

LES ACTIONS PEUVENT REVÊTIR DIFFÉRENTES FORMES dont certaines ont déjà été réalisées par le passé :

- Installation participative en extérieur : *Construction monumentale en cartons*, réunissant plusieurs centaines de participant-e-s / octobre 2018.
- Spectacle offert aux habitant-e-s de quartiers éloignés du Théâtre : *Le Petit prince*, spectacle sous chapiteau / mai 2019.
- Théâtre en extérieur : *Le Songe d'une nuit d'été* joué dans la forêt des Pléiades / juin 2018. *Cinérama*, Spectacle en extérieur en collaboration avec le Festival Images / septembre 2018.
- Cirque sous chapiteau : *Le cirque Poussière* joué pendant le festival local Animai / mai 2018.
- Concert hors les murs : *Un goût de rocher*, Aurélie Emery chante Corinna Bille, au Temple de la Tour-de-Peilz / novembre 2019.

LE BUDGET DU REFLET SAISON 20-21

PRODUITS	CHF
BILLETTERIE	670 000
LOCATIONS DU THÉÂTRE	110 000
BAR	50 000
RECETTES PROPRES	830 000
ANNONCEURS ET PARTENAIRES	60 000
SPONSORS ET DONNS (permettent de développer et de réaliser les trois axes présentés)	100 000
SUBVENTIONS PRIVÉES & SPONSORS	160 000
SUBVENTION VILLE DE VEVEY	335 000
SUBVENTION CANTON DE VAUD	60 000
FONDS CULTUREL RIVIERA	1 240 000
SUBVENTIONS PUBLIQUES	1 635 000
TOTAL	2 625 000

CHARGES	CHF
ACQUISITION SPECTACLES	890 000
AXE 1 - ACCESSIBILITÉ	30 000
AXE 2 - JEUNESSE	45 000
AXE 3 - SORTIR DES MURS	25 000
BAR	25 000
COMMUNICATION & MÉDIATION	190 000
TECHNIQUE & ENTRETIEN	120 000
ADMINISTRATION	70 000
BILLETTERIE	18 000
PERSONNEL FIXE	1 100 000
PERSONNEL TEMPORAIRE (accueil et technique)	100 000
FRAIS FINANCIERS	12 000
TOTAL	2 625 000

SOUTIEN À L'ACCOMPLISSEMENT DE LA MISSION DU REFLET

DE NOUVEAUX PARTENAIRES permettraient au Reflet de maintenir et de développer les actions culturelles en marge de la saison artistique, afin d'augmenter son public, d'élargir son champ d'action et d'asseoir son positionnement unique en Suisse romande.

Le budget de saison s'équilibre grâce aux recettes de billetterie et au subventionnement public.

Les soutiens privés permettent de réaliser et développer les trois axes présentés de la page 9 à la page 13.

CONTACTS

Brigitte Romanens-Deville, direction

b.romanens@lereflet.ch

021 925 94 90

Mélanie Burnier, partenariats

m.burnier@lereflet.ch

079 440 60 27

Théâtre Le Reflet

Rue du Théâtre 4

Case postale 1155

1800 Vevey

www.lereflet.ch

LE REFLET THÉÂTRE DE VEVEY