

Théâtre et sociologie en Belgique Entretien avec Roger Deldime

Gilbert David

Number 23 (2), 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29392ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

David, G. (1982). Théâtre et sociologie en Belgique : entretien avec Roger Deldime. *Jeu*, (23), 117–131.

théâtre et sociologie en belgique

entretien avec roger deldime *

Quels sont les objectifs que poursuit le Centre de sociologie du théâtre?

Roger Deldime — Centre de sociologie du théâtre, cela veut donc dire que l'on s'occupe de sociologie théâtrale. Qu'est-ce que la sociologie théâtrale? Eh bien! nous avons fait un choix: pour nous, il se passe un phénomène de communication lors de toute représentation théâtrale, et c'est ce phénomène que nous voulons étudier, analyser. Cela n'a pratiquement jamais été étudié d'une manière scientifique. Il est évident que beaucoup de critiques font le travail que nous faisons, mais d'une manière non scientifique. La manière habituelle de se faire une idée d'un spectacle, c'est d'ouvrir un journal et de lire ce qu'Untel a écrit... à travers ses préjugés, ses stéréotypes, etc. Au Centre, nous essayons d'étudier la communication théâtrale d'une manière objective, scientifique, expérimentale.

Beaucoup d'artistes vont rétorquer que le théâtre est surtout du domaine de la stimulation, c'est-à-dire dans un processus stimulus-réponse, et qu'un tel processus est d'abord intuitif; dès lors, comment appréhender un acte esthétique et son rapport à un public, dans la perception qu'il en a? On peut sans doute objectiver un contenu, mais est-ce qu'il n'y a pas une grande réduction du processus dans lequel vous intervenez?

R.D. — C'est évident. Pas mal de choses nous échappent toujours quand il s'agit d'étudier un phénomène humain, par exemple, prenons une approche de type psychologique par laquelle on tenterait de cerner le comportement d'un ouvrier dans son usine... Mais est-ce une raison pour ne pas l'étudier? Je ne crois pas. Je pense qu'il faut avoir l'humilité de dire que nous sommes conscients que, dans notre démarche qui se veut rigoureuse, précise et qui répond à des règles de méthodologie, il y a un tas de choses qui nous échappent et que nous ne pouvons pas, à l'heure actuelle, mesurer, et qui ne sont probablement pas mesurables. Je prends par exemple le retentissement affectif que la stimulation scénique peut produire chez l'individu; on peut parfois s'en faire une idée plus ou moins précise

* Roger Deldime est le directeur du Centre de sociologie du théâtre; établi en Belgique, ce Centre pluridisciplinaire fait partie de l'Institut de sociologie de l'Université libre de Bruxelles. On pourra avoir une idée des travaux de recherches du Centre en consultant la bibliographie placée en annexe à cette entrevue. Jusqu'à maintenant les recherches ont été principalement axées sur la psychosociologie du théâtre (niveaux de création, de communication et de réception des spectacles) avec un intérêt particulier porté au théâtre pour l'enfance et la jeunesse. Parmi les recherches actuellement en cours, signalons « l'Image du théâtre dans la presse » et « le Profil psychosociologique d'une association de spectateurs ». N.D.L.R.



mais quant à la quantifier, là je crois que ce serait un leurre. Mais cela ne nous empêche quand même pas de voir quel est l'impact de la stimulation d'une représentation théâtrale sur un public qui la reçoit. De toute façon, il n'y a pas de théâtre sans public et je ne vois pas pourquoi nous n'étudierions pas cette relation, quel que soit le dispositif scénique adopté: à l'italienne, en rond, etc.

Vous disiez que vous aviez fait des choix au moment d'entreprendre des études de sociologie du théâtre. Quels sont ces choix?

R.D. — Nous avons d'abord constitué une équipe pluridisciplinaire de chercheurs spécialisés en sciences humaines: des sociologues, des psychologues, des philologues, des plasticiens, des sémiologues. Ils ont un commun dénominateur qui est l'approche sociologique. Nous aurions pu alors aller voir des spectacles et en rendre compte autrement que le journaliste qui, lui, dispose d'une technique stylistique et journalistique particulière, et faire ce que j'appellerais un travail à la Duvignaud¹. Mais cela n'a pas été notre choix. Nous avons décidé d'appréhender la problématique de la communication théâtrale d'une manière expérimentale, en essayant de répondre à une série de questions. Cela ne veut pas dire qu'on répond dans chaque étude à toutes les questions; celles-ci sont, au fond, très simples: qui? quoi? comment? à qui? avec quels résultats? Quand on se pose la question « qui? », nous faisons une étude des émetteurs. En l'occurrence, les émetteurs sont les créateurs de spectacles: les comédiens, les auteurs, les dramaturges, les metteurs en scène, etc. Que peut-on faire alors comme études? Nous pratiquons ici ce que nous appelons la démarche de l'identification sociologique. Une étude particulière s'est attaquée à un aspect de la réalité théâtrale de la Belgique de langue française qui regroupe quatre millions et demi d'habitants sur les dix millions que compte ce pays, et où on trouve environ 500 troupes de théâtre amateur pour adultes. Nous nous sommes demandé qui étaient ces gens qui, plutôt que de faire du football ou de regarder la télévision, consacrent leurs loisirs à monter un ou deux spectacles par an, à les jouer devant des amis une fois ou deux... On a élaboré un questionnaire², et ce n'est jamais une mince affaire que d'élaborer un questionnaire! En toute modestie, je crois qu'après dix ans de pratique, c'est un modèle du genre; c'est pourquoi nous l'avons publié pour montrer le type d'outils que nous employons. Cela nous a permis d'identifier les gens qui consacrent leur loisir principal à faire du théâtre d'amateurs.

Pour une telle étude, quel pourcentage de réponses estimez-vous raisonnable pour procéder au traitement des données?

R.D. — Cela relève de la sociologie élémentaire: lorsqu'on fait une enquête par questionnaire, il est normal d'avoir entre 20 et 25% de réponses. Ainsi, avec 25% de 400, cela donne cent réponses; ces cent réponses constituent un échantillon qui n'est pas nécessairement représentatif — la représentativité ici n'est pas assurée parce qu'ont répondu ceux qui ont bien voulu —, mais le nombre suffisant de

1. Allusion faite ici aux ouvrages de Jean Duvignaud, par exemple *Sociologie du théâtre*, 1966 (réédition: *Essai sur les ombres collectives*, Paris, P.U.F., 1974).

2. Voir, en annexe à cette entrevue, la bibliographie des publications du Centre de sociologie du théâtre, au n° 9.

Allumette du Théâtre Tout Court, pour les enfants de neuf ans et plus, est un des spectacles parmi ceux qui ont fait l'objet d'une brève analyse du Centre dans « Spectacles pour enfants saison 81/82 ».

réponses nous autorise à appliquer certaines méthodes statistiques permettant d'extrapoler sur les résultats. Dans le cas cité, on a travaillé sur les taux d'occurrence, et cela nous permet de dire, par exemple, qu'à telle question, 45% ont dit ceci, 55% ont dit cela. Ces pourcentages sont-ils discriminants? C'est ici qu'interviennent les tests statistiques, universellement utilisés dans l'analyse des résultats d'un échantillon.

Cela peut paraître à certains une approche absolument terrifiante: comment réagissent les gens de théâtre?

R.D. — Disons que c'est d'abord le théâtre qui nous intéresse. Tout sociologue que l'on soit, on a le virus théâtral, parce que pour faire ce genre de travail, il faut aimer le théâtre. On ne dira jamais assez aux gens que nous aimons le théâtre et que nous aimons ceux qui le font! Alors qu'il y a des sociologues ou des économistes qui font des études de marché en se fichant pas mal des pratiques qu'ils ont analysées... Ce n'est pas notre cas. Et nous rencontrons chez les gens de théâtre une grande confiance et une excellente collaboration.

Revenons aux questions très simples que vous vous posez.

R.D. — Une deuxième question possible, c'est « quoi? », c'est-à-dire quel est le contenu du spectacle que la troupe veut faire passer? À ce moment-là, cela consiste à répondre à des questions du type: quelles sont les intentions? pourquoi avez-vous



Haute-Autriche par le Théâtre du Crépuscule. Études réalisées par le Centre: identification sociologique des spectateurs d'une saison théâtrale et analyse de la perception de la théâtralité.

choisi ce texte plutôt qu'un autre? pourquoi avez-vous fait une création collective plutôt qu'un texte d'auteur? pourquoi avez-vous adapté un texte d'auteur? pourquoi avez-vous pris un classique, mais en l'actualisant? Ici, c'est donc une démarche d'ordre sémantique essentiellement, mais cela va plus loin, bien sûr.

Avez-vous le souci de structurer ces choix les uns par rapport aux autres? D'en proposer un système?

R.D. — Oui, mais cela se fait d'une manière très simple en réalité. Il suffit de se rencontrer, d'échanger entre chercheurs et créateurs. Et de ces rencontres se dégagent des choses intéressantes. Ce travail terminé, lorsque, dans la genèse de création par exemple, le spectacle est arrivé à un stade, nous pouvons très bien prendre le texte définitif du spectacle et en faire une analyse de contenu, au sens sociologique, ou par une approche structuraliste. Cela dépend aussi du type de spectacle; nous pratiquons donc une analyse non littéraire parce que la méthode sociologique essaie d'évacuer au maximum la subjectivité. Il en reste, disons-le. Il est étonnant de voir qu'il y a parfois une distorsion entre toutes les intentions que nous avons essayé de comprendre au cours du travail préliminaire, des répétitions, etc., et le texte qui est quand même un matériau tangible d'étude; parfois, par exemple, le message, ou la thématique, ou la critique proposée, est loin de ce que les gens voulaient faire. Il arrive qu'il y ait concordance, mais il peut aussi y avoir des distorsions et notre rôle est d'en informer la troupe. Elle peut en tenir compte ou non. Tout cela se fait courtoisement, bien sûr, puisqu'on travaille en collaboration.



Princesse paresseuse, par le Théâtre Benjamin. Étude du Centre: évaluation de l'impact socio-affectif d'un spectacle sur des enfants de dix à douze ans.

Lorsque vous parlez de distorsion, votre objet de référence est le texte. Est-ce qu'on ne peut pas questionner cela, un peu? Parce que dans la mesure où aujourd'hui la mise en scène n'est pas une traduction du texte, et joue même parfois contre le texte, est-ce que vous en tenez compte?

R.D. — Oui, mais j'essaie d'expliquer les choses simplement. Dans toute démarche analytique, il faut bien décomposer pour restructurer après et en faire un tout cohérent. Je suis en train de découper le théâtre comme un saucisson, ce qui est une aberration, mais enfin tout travail d'analyse découpe. De toute façon, quand je parle du texte, je ne parle pas de celui choisi au départ, à cause de toutes les transformations qu'il a pu subir; pour être tout à fait certain de ne rien oublier, nous allons jusqu'à enregistrer le spectacle et à faire recomposer le texte à partir de cet enregistrement plutôt que de prendre un texte dans lequel le metteur en scène aurait oublié, par exemple, de supprimer certaines répliques ou de noter des modifications. Donc, nous pratiquons le système de l'enregistrement pour les six ou sept premières représentations, jusqu'au moment où le spectacle se stabilise. Bien sûr, je sais que le théâtre a deux caractéristiques: il est éphémère et aléatoire, mais enfin il faut quand même reconnaître que l'aléatoire dans la représentation courante compte peut-être pour environ 5% alors que le reste demeure semblable. Passons, si vous voulez, à une troisième question: « comment? », c'est-à-dire comment veut-on faire passer toutes ces intentions, le message, la thématique, le type de travail? De quels supports on se sert: support concret avec l'utilisation du volume, de la scène, des techniques vocales, du travail gestuel du comédien, etc. Alors, il s'agit là, d'une manière synthétique, d'étudier le langage théâtral et nous faisons cette fois une étude d'ordre sémiologique. À ce moment-là, le texte intervient à nouveau, mais c'est le texte comme élément de la représentation et ce n'est plus la même chose. On considère le texte comme porteur de signes et non plus le texte en tant que contenu sémantique; bien sûr, l'une et l'autre analyse se complètent alors que la question précédente concernait le contenu sémantique, ici c'est le texte dit en tant que signe de la représentation théâtrale. Notre quatrième question est: « à qui? » À qui tout cela s'adresse-t-il? En termes de communication, on parle de récepteurs, c'est-à-dire du public. Encore une fois, on peut se limiter car, avec cette question, cela dépend de ce que la troupe veut savoir; peut-être que « qui? », « quoi? », « comment? » ne l'intéressent pas, mais qu'elle veut savoir « à qui? ». Alors, nous faisons des études pour identifier les publics. Je peux vous donner un exemple. Il y a quelques années, le Théâtre du Crépuscule avait monté une adaptation de F.-X. Kroetz qui avait pour titre *Haute-Autriche*. Elle avait fait un travail remarquable et nous avions assuré le suivi, mais de la manière la plus silencieuse et non interventionniste possible. Nous avons suivi la production du choix de la pièce en passant par le travail de répétitions, de scénographie, de mise en scène, de dramaturgie, pour être bien informé de l'ensemble, même si à terme, c'était la question du public qui nous préoccupait. Le thème de cette pièce était la critique du couple moyen. On voyait un couple sur scène avec tous ses problèmes et ses contradictions dans une société de consommation. Ce théâtre, fait par des gens vraiment intéressants, a été pour nous aussi très exaltant parce que, j'en profite au passage pour le dire, avec des gens pareils, nous apprenons beaucoup. Cette troupe était persuadée que sa démarche,

Les Rêves de Monsieur Tout-le-Monde (adaptation de *Gulliver* de Swift) par les Comédiens de l'Enfance. À partir de ce spectacle, le Centre a réalisé une étude qui voulait mesurer l'influence du théâtre idéologique sur les adolescents. Photo: S.P.J. Brabant.



son spectacle allaient atteindre un public de milieu populaire. C'est l'espoir de beaucoup de troupes en Belgique. Beaucoup affirment vouloir faire un théâtre populaire sans renoncer pour autant à tout un travail de recherche très approfondie, au plan de la dramaturgie, de la scénographie, des études sur les signes. En tant qu'amoureux du théâtre et connaisseur en la matière, j'ai beaucoup aimé leur travail, mais eux, leur question était la suivante: nous voulons toucher un public populaire, mais est-ce que nous le touchons vraiment? Alors, ils nous ont demandé d'élaborer pour eux un questionnaire. Nous l'avons fait pour nous permettre de situer les spectateurs dans la hiérarchie sociale d'une société, en fonction de leur niveau d'études, de leurs revenus professionnels, de leurs habitudes culturelles, etc. Une fois le questionnaire conçu, la troupe était tellement motivée qu'elle s'est chargée elle-même de le distribuer à l'entrée du théâtre en incitant les spectateurs à le remplir. Finalement, on avait motivé ces gens de théâtre, puis les spectateurs, au point d'obtenir près de 50% de réponses. Nous avons dépouillé les questionnaires et nous en sommes arrivés à certaines conclusions que je ne détaillerai pas, mais toujours est-il que la troupe s'est rendu compte que finalement le public qu'elle voulait toucher, elle ne le touchait pas, ou très partiellement. En réalité, elle avait surtout touché un public d'intellectuels, d'étudiants, de personnes ayant des revenus relativement élevés, et des gens qui aiment le théâtre. Les gens qui ne connaissaient pas le théâtre ne venaient pas les voir; les gens n'ayant pas fait d'études, au moins secondaires, non plus. Un autre aspect les intéressait aussi, c'était de connaître le profil idéologique du public. Finalement, ils se sont rendu compte que c'étaient déjà des convaincus qui venaient les voir, ce qui fait que dans leur volonté de conscientisation, de critique de la société, c'était un échec en ce sens qu'ils avaient dans la salle des gens qui étaient déjà acquis à l'idéologie qu'ils présentaient sur scène. Cela n'a pas empêché ce théâtre de continuer à faire un travail de plus en plus intéressant.

Vous intéressez-vous aussi, parfois, à l'impact d'un spectacle?

R.D. — Oui, on peut poser cette question, fort liée à la précédente: « avec quels résultats? ». Je viens un peu d'anticiper. Disons qu'on peut parfois faire la cinquième question sans passer par la quatrième. Je vais prendre le domaine du théâtre pour enfants. En partant de la réalité suivante: le théâtre pour enfants en Belgique est diffusé à 95% par le système scolaire; alors, à ce moment-là, on sait qui sont les enfants, et on peut constituer un échantillon en connaissance de cause; on peut choisir des enfants de tel âge, de tel sexe, de tel niveau d'études, de tel quartier parce que cela suffit pour avoir une bonne idée de la composition socio-économique; cela va assez rapidement, ce qui est différent quand on a affaire à des adultes. Nous pouvons alors travailler dans trois directions: je vais les donner mais sans ordre de préséance. La première question qui vient à l'esprit et qui est obsédante: la très grande majorité des enseignants et des parents, quand ils vont à un spectacle pour enfants qui appartient au courant du nouveau théâtre, c'est-à-dire un théâtre qui ne bêtifie pas, eh bien! ont cette réaction typique: « Est-ce qu'ils vont comprendre quelque chose? » Je crois que c'est la question la plus brûlante et les troupes, assaillies constamment par ce genre de questions, se tournent vers nous. Nous avons élaboré une série de moyens de contrôle de la compréhension logique

L'Épreuve du cercle (adaptation du *Cercle de craie caucasien* de Brecht) par le Théâtre de la Vie. Le Centre a fait l'élaboration et l'application d'une grille d'analyse des comportements des spectateurs. Photo: P. Ruelle.



d'un spectacle et nous avons distingué, au fur et à mesure que nos études se sont affinées d'ailleurs, deux niveaux: devant le spectacle, est-ce que l'enfant en a perçu le niveau anecdotique, littéral? Mais il y a aussi tout le niveau symbolique où jouent tous les réseaux de connotations. Nous essayons de distinguer les deux, sans accorder de préséance à l'un sur l'autre. Qui pourrait dire d'ailleurs qu'on dénote avant de connoter ou que l'on connote avant de dénoter? Cela est un autre problème pour les théoriciens de la sémiologie. À mon sens, les deux niveaux s'interpénètrent constamment. Enfin, disons que notre démarche doit se limiter à cela et, de manière générale, je crois que nous avons rendu pas mal de services à la cause théâtrale en Belgique, en montrant finalement à ces enseignants et à ces parents que leurs enfants n'étaient pas si démunis que cela, et qu'ils percevaient un tas de choses. Bien sûr, on a aussi montré qu'il y avait des choses qui passaient au-dessus de leur tête. Certains comédiens en ont tenu compte, d'autres moins. Je crois que ce problème n'est pas important. Il est quand même curieux que l'adulte accepte volontiers de ne pas comprendre, mais quand il s'agit d'enfants, il faudrait qu'ils comprennent tout! Je crois que c'est une projection sur le théâtre du monde éducatif, familial et scolaire, qui consiste à éduquer et à faire comprendre. Quand on enseigne, il est légitime que l'enseignant souhaite que les enfants aient compris; en revanche, on n'accepte pas toujours qu'au théâtre, on puisse voir un tas de choses et n'en comprendre que certaines, et que cela suffise. Parce que si on veut tout comprendre au théâtre, alors on revient au théâtre de grand-papa, on puérilise, on simplifie à outrance. Il y a une deuxième voie pour connaître l'impact d'un spectacle sur des enfants, c'est par une recherche sur le langage théâtral lui-même: une troupe peut souhaiter passer telle chose et se demander si elle a bien fait de recourir à des décors symboliques, par exemple, ou encore de ponctuer tel passage par une musique en contrepoint, etc. À ce moment-là, nous mettons au point aussi des méthodes d'investigation. Il faut ajouter, entre parenthèses, que malgré nos onze années de recherche, nous ne pouvons jamais tirer d'un tiroir un truc tout fait. Nous devons chaque fois reconstruire et valider nos outils de recherche. Bien sûr, nous avons une expérience de la méthode sociologique, mais compte tenu de la demande formulée, un questionnaire déjà appliqué ailleurs ne sera pas applicable, pas tel quel du moins, dans une autre situation, avec un autre spectacle. Au fond, le chercheur doit chaque fois élaborer son outil et avant de l'appliquer, il doit le valider. C'est une étape qui prend du temps, du travail et de l'argent. Je m'excuse d'insister, mais je crois que nous ne serons crédibles que si on le dit et on le fait en même temps; cette validation nécessite des ajustements importants. La tentation serait grande de dire qu'après dix ans on peut faire un questionnaire et l'appliquer sans le valider. Chaque technique d'investigation doit être validée, c'est-à-dire que nous devons avoir la certitude statistique que l'outil mesure bien ce que l'on veut mesurer. Parce qu'en sciences humaines, lorsqu'on n'est pas très sérieux, on élabore des outils mais qui ne mesurent pas ce qu'on veut mesurer. Je m'excuse de le dire, mais dans notre profession, il y a pas mal de charlatans.

Dans le cas des enfants, surtout en bas âge, le questionnaire écrit ne me semble pas très approprié. Est-ce que vous avez recours à l'interview?

R.D. — Il y a une troisième voie à explorer, que j'appellerai, faute d'autre appellation, le retentissement affectif d'un spectacle, encore que tout cela s'interpénètre: quand on voit un spectacle, on comprend au premier ou au second degré, en même temps qu'on aime ou pas et qu'on est sensible à la symbolique du décor ou de la musique,



Le Médecin malgré lui de Molière par le Théâtre de la Vie. Étude réalisée par le Centre: étude du langage théâtral dans le cadre de l'actualisation scénique d'un classique. Photo: Alain Lits.

ou pas, etc. Prenons un autre exemple d'étude³: le spectacle en cause avait été vu par des gens qui étaient fort emballés par la forme mais qui étaient partagés quant à son contenu, non pas idéologique, mais affectif. Il y avait une problématique éthique en quelque sorte: certains avançaient que des scènes du spectacle étaient franchement « anxigènes » et se demandaient si on avait le droit de présenter des spectacles qui risquaient de perturber les enfants. On m'a approché, nous en avons parlé aux animateurs de la troupe concernée et ils étaient entièrement d'accord: ils étaient conscients d'avoir poussé leur créativité à une extrémité et ils se rendaient compte qu'il y avait peut-être des risques. Notre Centre ne pourrait-il pas voir dans quelle mesure ces craintes étaient fondées ou pas? Nous avons donc fait une recherche orientée dans ce sens-là. Mais comme pour en arriver là, il a fallu passer par un tas d'étapes préliminaires, nous avons un peu débordé cette question, avec l'accord des comédiens et avec celui du ministère de la Culture qui payait la recherche; nous avons donc analysé le théâtralité; nous avons aussi examiné les deux niveaux de lecture de spectacle. Dans le cas présent, nous avons pu montrer d'une manière tout à fait valable que certaines situations perçues comme « anxigènes » par les adultes l'étaient aussi par les enfants; d'autres ne l'étaient pas du tout, il y avait parfois non-concordance totale. Cela a secoué les adultes. On a pu constater aussi que l'anxiété n'était finalement que superficielle en ce sens que, sur le moment pendant la représentation, les enfants avaient été angoissés, mais immédiatement après, les enfants — ils avaient entre huit et treize ans — disaient savoir avoir affaire à une

3. Un dossier a été publié sur cette question sous le titre *Essai d'évaluation de l'impact socio-affectif d'un spectacle théâtral sur des enfants de 10 à 12 ans*; voir, en annexe, la bibliographie du Centre de sociologie du théâtre pour la référence complète, au n° 17.



fiction qu'ils ne confondaient pas avec la réalité. Il y a d'abord eu un processus d'identification qui fait qu'ils ont été pris pendant le spectacle. Voilà donc une troisième voie d'analyse de résultats.

Revenons aux outils. Nous devons chaque fois les élaborer en fonction des hypothèses de recherche et les valider. Les outils dépendent du type de public; évidemment il y a le cas des enfants qui ne maîtrisent pas suffisamment le langage écrit, mais il y a aussi des publics adultes qui ne le maîtrisent pas non plus, cela dépend d'ailleurs de ce que l'on veut savoir. Quels sont les outils que nous utilisons, même s'il faut chaque fois les recréer? Il y a, bien sûr, l'interview individuelle, mais pas improvisée, c'est-à-dire que nous distinguons toujours dans toute interview, l'interview spontanée qui consiste à solliciter une opinion, parce que nous voulons laisser, à l'adulte comme à l'enfant, le maximum de chances de dire par lui-même ce qui est important. Après cela, lorsque nous avons le sentiment qu'en n'intervenant pas plus, on n'obtiendrait rien du tout, nous avons la deuxième partie; c'est ce qu'on appelle, dans nos comptes rendus, les « Renseignements obtenus spontanément » et les « Renseignements en aidé ». Dans ce dernier cas, nous avons un guide identique pour tous les chercheurs, pour tous les groupes ou individus, sinon il n'y aurait pas de comparaison possible. Ce guide comprend une série de questions qui varient d'une recherche à l'autre, mais qui sont toujours ouvertes et qui parfois tombent si nous avons déjà eu une réponse en spontané. C'est important d'avertir les lecteurs de nos études que certaines réponses sont venues spontanément et que d'autres sont venues après des questions précises, concernant telle scène, ou tel personnage, etc. On peut aussi faire de l'interview de groupe, composé de huit à dix personnes pas plus, où là encore nous distinguons soigneusement le spontané de l'aidé.

Une autre technique est le questionnaire écrit qui n'est applicable qu'à partir du moment où l'enfant maîtrise suffisamment la langue écrite. En dessous de neuf ans, c'est risqué. Je ferai tout de suite la remarque suivante: nous sommes conscients, encore une fois, qu'il y a un tas de biais qui vont être introduits parce qu'on demande de rendre par un seul mode d'expression, le langage écrit, ce qui a été présenté à travers plusieurs langages dans la représentation théâtrale; celle-ci a donné à voir, à entendre, à sentir par les tripes, et nous, on arrive avec des questions écrites. Il y a là une perte d'information, c'est certain. On obtient une information, mais une partie sans doute nous échappe. C'est une technique insuffisante. On peut utiliser également la technique du dessin, qui marche très bien avec des enfants, mais pas du tout avec les adultes. Faire dessiner un adulte est impossible! Il y a eu tellement de conditionnement pour qu'il ne dessine plus, l'adolescent non plus d'ailleurs. Mais les enfants marchent à fond. On peut distinguer le dessin totalement libre de celui fait à partir de consignes bien précises. Là, le problème n'est pas tellement dans l'outil, c'est dans l'interprétation. C'est peut-être dû à nos scrupules scientifiques, mais nous sommes très prudents avec les méthodes d'analyse de dessins d'enfants; ainsi, lorsque cela n'est pas perçu par l'ensemble des chercheurs, et même à l'occasion par des membres extérieurs, nous abandonnons une explication même si elle est séduisante. Je sais par expérience qu'à partir d'un dessin, un psychologue avec un peu d'imagination peut vous construire une théorie et faire dire n'importe

L'Épreuve du cercle par le Théâtre de la Vie. Roger Deldime a étudié, à partir de ce spectacle et de bien d'autres, le comportement de l'enfant-spectateur dans *l'École et la Ville*. Photo: P. Ruelle.

quoi au dessin, ce que l'enfant n'a pas voulu dire. C'est pour cette raison que nous avons introduit, lorsqu'on fait dessiner l'enfant, le récit qu'il en fait, soit pendant, soit après. Dans le dessin, il se passe ceci: il faut apprendre à départager, dans le rendu graphique, ce qui tient à la maladresse de l'enfant ou bien aux circonstances qui l'ont obligé à choisir le feutre bleu parce qu'il n'avait pas un rouge sous la main; si on se met à dire: « Tiens: pourquoi un bleu et pas un rouge? », on voit le genre d'interprétation de psychanalyste du dimanche qu'on peut faire. Par cette approche du dessin raconté, certains enfants arrivent à dire beaucoup plus de choses que dans l'interview ou le questionnaire; à nous d'enregistrer et d'analyser ensuite le contenu de la réponse selon des méthodes bien précises qui permettent d'éliminer les informations tout à fait périphériques et qui n'ont rien à voir avec le sujet. Nous avons également élaboré des grilles d'observation des comportements des spectateurs au cours des représentations. Ces grilles dont certaines ont été publiées requièrent un travail énorme au moment de leur élaboration et beaucoup de compétences (acuité d'observation) de la part de ceux qui les utilisent. Autrement dit: à ne pas mettre dans les mains de n'importe qui! Si les chercheurs font preuve de prudence, *a fortiori* on peut espérer que certains ne jouent pas à l'apprenti sorcier.

propos recueillis par gilbert david
mars 1981



annexe

publications (livres et dossiers) du centre de sociologie du théâtre

1. livres

1. DELDIME, R. (et collaborateurs extérieurs au Centre), *la Pollution et la Protection de l'environnement*, Bruxelles, U.E.E.B., 1972, 64 p.
(Ouvrage technique, scientifique et pédagogique se rapportant à un spectacle de marionnettes.)
2. DELDIME, R. et P. VERHELPEL, *Influence de l'action pédagogique sur la réception d'un spectacle dramatique par les enfants de 9 à 12 ans. Résultats d'une expérience*, Namur, C.A.C.E.F., 1973, 44 p.
3. DELDIME, R. et P. VERHELPEL, *les Jeunes face au spectacle idéologique. Approche expérimentale*, Bruxelles, J.E.B. spécial 1, 1975, 64 p.
4. DELDIME, R., *le Théâtre pour enfants. Approches psychopédagogique, sémantique et sémiologique*, Bruxelles, A. De Boeck, coll. « Univers des sciences humaines », 1976, 199 p. (2^e tirage).
5. COLLECTIF (et collaborateurs extérieurs au Centre), *les États généraux du théâtre amateur*, Bruxelles-Namur, M.C.F.-C.A.C.E.F., 1977, 108 p.
6. CENTRE DE RECHERCHES THÉÂTRALES DE BRUXELLES (futur Centre de sociologie du théâtre) et CENTRE BELGE DE LA S.I.B.M.A.S., *Bibliographies théâtrales*, Bruxelles, J.E.B./Théâtre, 5, 1977, 286 p.
7. DELDIME, R., ROFOSSART, J. et P. VERHELPEL, *le Théâtre et ses publics*, Bruxelles, J.E.B./Théâtre, 2, 1978, 224 p.
8. DELDIME, R., *l'Enfant au théâtre*, Bruxelles, J.E.B./Théâtre, 9, 1978, 107 p.
9. DELDIME, R. et P. VERHELPEL, *le Théâtre amateur. Enquête par questionnaire*, Bruxelles, J.E.B./Théâtre, 4, 1980, 119 p.
10. DELDIME, R., DE VOS, A., PIGEON, J., VERLAINE, N., VERMEULEN, S. et P. WANSART, *le Théâtre à l'école. Pourquoi? — Comment?* Namur, A.P.D.S.E.A., 1981, 84 p.
11. DELDIME, R., DELORD, M., DE VOS, A., HERREMANS, C., PIGEON, J., VENDELDELDE, P. et C. VAN SNICK, *Théâtres et jeunes publics: 1970-1980*, Bruxelles, J.E.B./Théâtre, 5, 1981, 336 p.

2. dossiers publiés

12. DELDIME, R., HURTMANS, P., VERHELPEL, P. et S. VERMEULEN, *le Théâtre pour enfants et l'animation socio-culturelle*, Bruxelles, S.B.J./Brabant, 1974, 43 p.
13. DELDIME, R., MATHYS, L., PENNEWAERT, E. et S. VERMEULEN, *Spectacles pour enfants. Saison 1976-1977*, Namur, A.P.D.S.E.A., 1976, 52 p.
14. DELDIME, R. (et collaborateurs extérieurs au Centre), *Pour une lecture en classe d'une représentation théâtrale (via le son, l'image et le texte)*, La Louvière, S.P.J./Hainaut, 1978, 33 p.
15. DELDIME, R. (rapporteur), *Théâtre-Animation: table ronde sur l'animation théâtrale*, Namur, C.A.C.E.F., 1978, 26 p.
16. DELDIME, R., PENNEWAERT, E., PIGEON, J., VENDELDELDE, P. (et collaborateurs extérieurs au Centre), *Théâtre et Société*, l'Actuel, vol. III, 1, 1978, 14 p.
17. DELDIME, R. et LE CENTRE DE SOCIOLOGIE DU THÉÂTRE, *Essai d'évaluation de l'impact socio-affectif d'un spectacle théâtral sur des enfants de 10 à 12 ans*, Namur-La Louvière, A.P.S.E.A.-S.P.J./Hainaut, 1978, 102 p.
18. DELDIME, R., *le Théâtre pour enfants, aujourd'hui*, Namur, C.A.C.E.F., 1979, 12 p.
19. DELDIME, R. et P. VERHELPEL, *Théâtre amateur. Identification. Motivations. Difficultés.*, Bruxelles, Institut de sociologie de l'Université libre de Bruxelles, 1980, 88 p.
20. DELDIME, R., MATHYS, L., VERLAINE, N. et H. BEAUCHAMP, *Bibliographie annotée et sélective sur le théâtre pour enfants (1970-1979)*, Bruxelles, Institut de sociologie de l'Université libre de Bruxelles, 1981, 204 p.
21. DELDIME, R., ROLLAND, H., VERHELPEL, P., PIGEON, J. et P. VANDELDELDE, *le Langage théâtral*, Bruxelles, Institut de sociologie de l'Université libre de Bruxelles, 1981, 99 p.
22. PIGEON, J., *Analyse des spectacles de la saison 81-82: fables, thèmes et formes théâtrales*, Namur, A.P.D.S.E.A., 1981, 48 p.