

Le passage des frontières et le contrôle des publics

Le quatrième mur qui, au théâtre, sépare virtuellement la salle de la scène, ne distingue pas seulement un espace symbolique et un espace réel ; il désigne également, en les séparant, la place de l'acteur et la place du spectateur ; celui qui agit, qui bouge et qui parle ignore celui qui regarde et se tait. De fait, le quatrième mur fait le partage entre le lieu d'une performance et le lieu d'une passivité : le spectateur, assis à sa place, accueille et reçoit à travers cette coupure virtuelle quelque chose (textes, images, etc.) qui a été créé, imaginé, élaboré, sans lui et très loin de lui. Ce n'est pas précisément contre cette séparation que s'élève Rousseau lorsque, contre le théâtre (où « chacun s'isole »), il fait l'apologie de la fête populaire ; mais dans son rêve – ou son utopie – d'un spectacle rassembleur, il revient en amont de cette séparation : « donnez les spectateurs en spectacle ; rendez-les acteurs eux-mêmes ; faites que chacun voie et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis ».¹ Il imagine alors une création partagée sous la forme d'une indistinction des rôles dans l'espace, chacun étant à la fois acteur et spectateur.

Quelques siècles et beaucoup de questions -et d'expériences- sur les rapports entre théâtre et publics plus tard, la préoccupation proprement politique de Rousseau resurgit, mais le contexte actuel la rend plus cruciale peut-être, et certainement plus complexe. L'émergence et le développement des médias de masse ont tout d'abord, depuis le dix-neuvième siècle, crispé les thèses autour de la manipulation et de l'aliénation des publics par les spectacles ; ensuite, les enjeux liés à la démocratisation culturelle se sont imposés, depuis les années soixante, comme incontournables dans les processus de création : il faut former les publics et l'art doit former les citoyens, raisons pour lesquelles on met en place des dispositifs de médiation, avec toute l'ambiguïté que comporte ce terme entre entente, consensus et éducation ; s'ajoute à cela le fait que l'impératif de rentabilité pesant sur les institutions culturelles s'est fait de plus en plus pressant au cours de ces dernières années, et que celles-ci cherchent dès lors à toucher un public toujours plus nombreux ; enfin, les recherches en sciences sociales et en sciences de la communication s'intéressent maintenant à la manière dont les publics construisent le sens des « discours » (textes, images, œuvres) qu'ils reçoivent.

C'est au croisement de ces quatre problématiques que s'énonce aujourd'hui la question relative aux publics. Chacune éclaire à sa manière propre le partage de la création et l'attribution des places d'acteur et de spectateur.

¹ J.J. Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, Paris, Gallimard, 1987, p. 298.

Les publics : un enjeu théorique et politique

Pour s'intéresser, comme le font les sciences de la communication, à la manière dont les publics construisent le sens des discours et des œuvres, pour entrer peu à peu dans l'intimité des lecteurs/spectateur, il aura d'abord fallu cesser de concevoir les œuvres comme un ensemble de significations déposées dans les "textes". Il aura fallu renoncer à l'idée que cette signification était garantie par les spécialistes (même si parfois quelques polémiques animaient leurs recherches) et qu'il fallait la préserver tout à la fois de l'évolution historique et de la mécompréhension que les lecteurs non éduqués risquaient d'en faire. L'école, l'université – qui nous expliquaient ce que voulaient dire Villon, Montaigne ou Flaubert, étaient les garantes de cette permanence des textes et des images. Renoncer à tout cela fut le fait de plusieurs ruptures théoriques qui ont eu lieu durant la deuxième moitié du vingtième siècle : en littérature, les théories du texte ont déplacé l'origine et la fin de la signification de l'auteur vers le texte, puis du texte vers le lecteur (Eco, Barthes, Kristeva). Le texte y a gagné ouverture et incomplétude et le lecteur est sorti du statut de "décodeur" pour gagner celui d'acteur à part entière ; la sociologie bourdieusienne a pour sa part établi que la culture était un instrument de domination et se référait au social ; enfin, un certain nombre de travaux philosophiques (Lyotard) ou ethnographiques (De Certeau) ont amené l'idée que la culture n'était pas "une" mais plurielle, et que l'histoire elle-même pouvait s'écrire depuis plusieurs points de vue. En un mot, la pluralité (des significations, des cultures, des manières d'écrire l'histoire, etc.) a succédé à l'unicité, et l'approche empirique des phénomènes culturels à leur approche transcendante.

C'est notamment sur ce terreau théorique que se sont développées les *Cultural Studies*, qui considèrent comme socialement et culturellement possibles la pluralité d'interprétation des œuvres. A partir de ce moment-là, c'est l'universalité (des normes, des valeurs, etc.) qui a fait défaut, mais on a pu s'intéresser à la manière dont les lecteurs lisent les textes en des termes autres que ceux de "carence", "d'erreur", de "manque", etc.

Parallèlement à cette évolution, le développement des médias de masse engendrait une seconde tradition d'études, dans l'héritage direct du questionnement des Lumières sur le théâtre. Il s'agit des études, d'orientation sociologique, sur la culture et les médias de masse. Celles-ci s'intéressent aux effets des spectacles sur le peuple et convoient une inquiétude fondamentale, inquiétude partagée tant par les élites que par ceux qui se placent aux côtés du peuple.

Dès que se sont développés les premiers médias de masse au 19^e siècle en effet, on s'interrogea sur la manière dont les publics pouvaient user de tous les textes et images désormais à leur disposition : qu'est-ce que des individus peu éduqués allaient bien pouvoir faire de tous ces messages ? Ne fallait-il pas mieux contrôler tout cela ? N'était-ce pas socialement dangereux ? Inversement, les masses n'étaient-elles pas manipulées et aliénées par les médias ? Ne fallait-il pas les en libérer, et au minimum les éduquer pour qu'elles puissent résister à cette aliénation ? Il faut insister sur cette convergence : on s'est inquiété des "effets" des messages en proportion directe avec la masse des individus qu'ils pouvaient atteindre. La problématique est ancienne, puisque Platon lui-même s'inquiétait déjà de ce que l'écriture, qui s'en allait voler de ci de là, ne permettait pas de contrôler à qui le message parviendrait et était, de ce point de vue, plus dangereuse que la parole. Que dire alors d'Internet ?

On trouve donc ici deux positions (l'une optimiste et l'autre pessimiste), mais toutes les deux sont également fondées sur le présupposé de la passivité des récepteurs : que l'on s'inquiète de leur pouvoir aliénant ou au contraire de leur pouvoir libérateur, les médias, les œuvres ou les spectacles sont considérés comme produisant des effets de sens assez puissants pour imprégner et donner forme au rapport à autrui et à la communauté, ce pourquoi c'est bien leur dimension politique qui est en jeu.

En d'autres termes, la problématique rousseauiste qui relie type de spectacle et type de communauté politique s'exprime aujourd'hui à travers l'importance que prend, dans les études sur les œuvres, la question de leur réception.

Récepteur actif, spectateur créatif

D'une certaine manière d'ailleurs, l'examen du politique et de la démocratie, de la représentation d'un commun et de la communauté, a toujours été lié à celui des spectacles et de leurs spectateurs : « la relation au spectateur s'entend comme *rapport politique*, manière de gouverner les hommes qui met en scène le statut politique du peuple. Elle n'est pas seulement l'impact sur une cible ni même l'appropriation par un public. »² De Platon et Rousseau à nos spectacles télévisés, en passant par les retournements situationnistes, le lien entre type de spectacle et régime politique n'a cessé de préoccuper, tant les intellectuels que les artistes ou les producteurs de spectacles eux-mêmes ; c'est cette histoire que noue Jacques Rancière³

² P. CHAMBAT, « La place du spectateur. De Rousseau aux *reality shows* », in *Esprit*, janvier 1993, p. 54.

³ Dans *Le spectateur émancipé*, mais aussi dans *Le partage du sensible* ou *Chroniques des temps consensuels* et, déjà, *La mésentente*.

autour de ce qu'il nomme « partage du sensible », concept qui lui permet de penser les arts « comme arts *et* comme formes d'inscription du sens de la communauté »⁴.

Et si pour Rancière « la bataille de l'émancipation se livre aujourd'hui sur le terrain de l'esthétique »⁵, c'est bien dans le cadre général de la réception des œuvres, et c'est bien cette réception qui de plus en plus mobilise artistes et chercheurs. Quand il interroge la relation au spectateur⁶, Rancière dégage les composantes qui ont selon lui toujours posé problème et se sont toujours trouvées au cœur des questions liant le politique et la représentation : ce sont celles qui préoccupent depuis leur émergence les études de réception : la passivité/activité.

A ce titre, l'art – et de manière privilégiée le théâtre – est généralement perçu comme contrepoint positif aux médias de masse ; il est chargé de « réparer » ce que les médias de masse défont, c'est-à-dire de favoriser l'activité, la diversité, la distance critique, etc.

C'est en ce sens que les dispositifs de médiation culturelle s'inscrivent dans un projet politique : ils sont la plupart du temps conçus pour rendre les destinataires aptes à comprendre les œuvres et se les approprier, et pour rendre les œuvres aptes à toucher les destinataires. Ils travaillent à la *convenance* des discours à la qualité des destinataires. Ils sont chargés de favoriser la rencontre avec les publics, de faire en sorte que ceux-ci puissent s'approprier les œuvres et en faire vivre la pluralité, bref, ils sont chargés de faire en sorte que les spectateurs sortent de l'éloignement ou de la passivité pour entrer, grâce à la relation établie avec l'œuvre, dans un rapport actif à leur environnement symbolique et politique.

La “médiation culturelle” est donc l'une des formes que prend aujourd'hui cette “bataille de l'émancipation” dont parle Rancière. Une autre est la prise en compte par les chercheurs des processus de réception dans la production des œuvres⁷ et leurs tentatives pour objectiver des “communautés d'interprétation”. Une troisième est enfin, sur le terrain artistique cette fois, la tentation d'intégrer à l'œuvre elle-même l'activité du spectateur.

Dans ce type de spectacle, de livre, de performance ou d'installation, le processus de réception n'est plus seulement l'affaire du lecteur ou du spectateur, mais il est intégré à l'œuvre et exposé comme tel ; sans le spectateur l'œuvre n'a pas lieu. C'est ici la

⁴ RANCIERE, 2000, p. 16.

⁵ RANCIERE, 2000, p. 8.

⁶ Dans *Le spectateur émancipé*, 2008. Ces démonstrations font écho à celles développées plus tôt dans *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, 1987.

⁷ C'est ce que fait Antoine Hennion en dépliant le processus de production musicale par exemple. Seules les formes de cette participation varient (le destinataire est plus ou moins réel ou imaginaire, plus ou moins idéal, plus ou moins objectivé dans le calcul marketing.)

participation active du « récepteur » (l’interprétation, le plaisir ou le déplaisir, la curiosité, la singularité) qui fait œuvre ; l’on n’est donc pas bien loin de l’idéal rousseauiste de l’acteur/spectateur.

Prendre place

Les formes prises par cette bataille sont assez unanimes, puisqu’elles visent toutes à favoriser l’activité des publics et à en faire état. Elles posent néanmoins des questions qui pourraient nous amener à revenir sur l’opposition passif/actif.

D’abord, on ne peut s’empêcher de constater que, du côté des chercheurs comme du côté des artistes, il y a comme une nécessité à rendre l’activité *visible*. Tout se passe comme si, pour s’assurer de l’activité des récepteurs, il était nécessaire de l’objectiver et de la vérifier : d’une manière ou d’une autre, les chercheurs sont toujours aux prises avec le présupposé de la *passivité* du peuple et c’est l’activité qui doit être démontrée. Mais comment l’évaluer ? Ce n’est pas parce qu’un spectacle ne nous jette pas dans la rue que nous sommes des spectateurs passifs. Qui peut connaître le chemin de l’interprétation, et pourquoi d’ailleurs le faudrait-il ? Or, les études de réception sont aujourd’hui décuplées par un énorme désir de voir et de savoir : il faut savoir ce qu’il en est du sens circulant dans l’espace social. Le fantasme d’objectivation du social est pourtant susceptible de rejoindre des préoccupations beaucoup moins nobles (par exemple commerciales) et les chercheurs ont là une grande responsabilité. Du côté de l’artiste, c’est un peu comme si la participation n’était réelle qu’à partir du moment où elle est réalisée dans un processus, inscrite dans un espace/temps, comme s’il fallait s’assurer des émotions ou sentiments des récepteurs comme étant la garantie de la réussite de l’œuvre, la preuve qu’ils ont été touchés ou que l’artiste a été entendu. Je lis dans cette mise en avant de la participation, que ce soit dans l’œuvre, dans la « médiation culturelle » ou dans les théories de la réception en général, cette inquiétude quant à la passivité des publics à laquelle je faisais allusion plus haut : non seulement l’activité est la condition d’une dimension politique des œuvres, mais encore cette activité doit-elle être visible, réalisée ou du moins objectivable : participer c’est agir ou réagir ; la participation est la garante de l’efficacité (politique ou non) de l’œuvre.

Pourtant, n’est-ce pas faire appel à une forme de passivité que de considérer que les œuvres *doivent* nous rendre actifs ? Pour le dire autrement, ce souci de participation n’est-il pas la nouvelle forme d’un contrôle social et esthétique des effets produits par les œuvres ? Ou encore : pourquoi *faudrait-il* prendre plaisir à une performance ou à une œuvre participative ? Et pourquoi résister à la culture de masse serait-il une preuve d’activité et résister à l’art une

preuve de passivité ? On ne peut pas opposer simplement le couple activité/action au couple passivité/manipulation, mais il faut réfléchir aux moyens de décrire la possibilité pour le spectateur de prendre place, c'est-à-dire de prendre une place qui ne lui aurait pas été donnée, y compris si ce doit être celle du retrait, de l'indifférence ou de la contestation.

Pour cela il faut revenir en amont de l'opposition et prendre pour point de départ l'activité propre des destinataires et non la capacité de l'œuvre ou du dispositif auxquels les récepteurs répondraient (bien ou mal). Et souvenons-nous que pour Cicéron approcher les choses en « simple spectateur » est la plus libre des *activités*, et que « aimer les belles choses » c'est être aussi actif que les faire⁸.

⁸ Selon Périclès, d'après le développement consacré à ce sujet par H. Arendt dans *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 273