

CHRISTINE SERVAIS

*Relation œuvre/spectateur : quels modèles
pour décrire une réception active ?*

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, enclos dans un autre espace symbolique, 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, sons, 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 selon lui « chacun s'isole »), il fait l'apologie de la fête populaire ; mais dans son rêve – ou son utopie – d'un spectacle rassembleur, il revient pourtant 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 unis¹. » La communauté vivante et présente à soi qu'il célèbre ici est fondée sur l'indistinction des rôles dans l'espace, et prend la forme d'une création partagée, chacun étant à la fois acteur et spectateur.

La seconde moitié du xx^e siècle a vu se multiplier les questions et les expériences sur les rapports entre théâtre et publics, et resurgir la préoccupation proprement politique de Rousseau, mais dans un contexte médiatique bien plus complexe. Tout d'abord, il faut rappeler que l'émergence, puis le développement, des médias de masse ont, depuis le xix^e siècle, crispé la réception autour de thèses sur la manipulation et l'aliénation des publics par les spectacles ; ces thèses ont mis en avant des questions relatives à la passivité/activité des spectateurs, et à la nécessaire éducation des peuples par ou contre ces médias de masse. Ensuite, à partir des années 1960 et de manière concomitante, les enjeux liés à la démocratisation culturelle se sont imposés aux créateurs comme aux institutions : il fallut former les publics ; l'art dut former les citoyens, raisons pour lesquelles on mit en place des dispositifs de « médiation », avec toute l'ambiguïté que comporte ce terme, entre entente, consensus et éducation². Dans la création elle-même, toute une série de dispositifs cherchent maintenant à user, à érailler cette séparation de telle sorte que les acteurs ne se distinguent plus des spectateurs et que

1. ROUSSEAU Jean-Jacques, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, Paris, Gallimard, 1987, p. 298.

2. Cette ambiguïté doit beaucoup au fait que, parallèlement à cette préoccupation politique, un 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.

les rôles puissent s'échanger. De leur côté enfin, les recherches en sciences sociales et en sciences de la communication s'intéressent aujourd'hui à la manière dont les publics construisent le sens des « discours » (textes, images, œuvres) qu'ils reçoivent, et mettent en avant la dimension productive des processus de réception.

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. Le point de vue qui sera le mien ici n'est pas proprement esthétique ; il relève des théories de la communication et des études de réception. Je souhaite y poser la question de la *relation* entre les œuvres et leurs spectateurs et, au-delà, la question, très problématique, de la description d'une telle relation.

LE PUBLIC : UNE QUESTION QUI INQUIÈTE

Pour toute une série de raisons qu'il n'est pas indispensable de rappeler, l'analyse des œuvres et des discours s'est peu à peu déplacée, dans la seconde moitié du xx^e siècle, vers l'analyse des publics ; l'étude des représentations s'est décentrée sur leur réception, leurs effets, voire, parfois, leurs « impacts ». Ce qui intéresse, ce n'est plus tellement l'œuvre, en tant qu'elle représente un état du monde, mais c'est le sens que prend l'œuvre en circulant dans le monde social. S'agissant des médias de masse, ce décentrement vers la réception est ancien déjà, et il est rattaché de manière parfois convulsive

aux thèses sur la manipulation des masses. Dans le domaine de la culture, la préoccupation est plus récente, mais dans les deux cas cette préoccupation témoigne d'une *inquiétude* sur le sens des discours en général : soit on cherche à s'assurer du pouvoir socialement utile des représentations (ouverture à autrui, remaillage social, insertion dans une communauté d'interprétation, etc.), soit on veut dénoncer leur pouvoir d'aliénation ; mais, dans tous les cas, 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 leur dimension politique qui est en jeu. En d'autres termes, la problématique rousseauiste qui reliait type de spectacle et type de communauté politique s'exprime aujourd'hui à travers l'importance que prennent, dans la recherche comme au sein des institutions, les études de réception.

Cela nous permet de comprendre pourquoi le travail de Jacques Rancière aura été autant mobilisé lors de cette rencontre : en établissant un parallèle entre la relation pédagogique et la manière dont est conçue la relation du public aux œuvres, et en distinguant une relation pédagogique fondée sur l'émancipation, c'est-à-dire sur la dissociation des causes et des effets (de l'intention et de la réception, ou encore de l'effet supposé et de l'effet produit) où l'élève apprend du maître quelque chose que le maître lui-même ignore, d'une relation pédagogique fondée sur l'abrutissement (la transmission, du sachant à l'ignorant, d'un contenu identique à soi, reposant sans cesse entre eux un écart infranchissable), Rancière

fait la démonstration que l'émancipation est une position esthétique *et* politique. Il décrit la relation artiste/œuvre/spectateur à partir d'une opposition transmission/médiation (ou abrutissement/émancipation). Il met ainsi en lumière que la question du lien œuvre/spectateur est bien fondamentalement la question du rapport à l'autre et au collectif, puis du type de collectif qui est par là proposé.

À travers ces développements, Rancière ne propose pas seulement de renouer avec la problématique rousseauiste liant type de spectacle et type de communauté politique ; il nous engage également à réfléchir à la manière dont nous pouvons décrire et appréhender la relation œuvre/spectateur, c'est-à-dire à nous arrêter sur nos propres modèles. Par exemple, cette seule question aurait déjà de quoi nous occuper : pourquoi, aujourd'hui, les publics ? En quoi cette préoccupation de recherche se dégage-t-elle de celle des producteurs, des institutions, des programmeurs ? Au-delà des enjeux économiques, pourquoi faut-il les connaître, ces publics, et pourquoi ne cesse-t-on pas de dire qu'on les connaît mal alors que, au fond, les « publics », c'est « nous-mêmes », ni plus ni moins ? Qu'aurons-nous de plus, artistes et chercheurs, lorsque nous les aurons questionnés, lorsque nous aurons clarifié leurs comportements ? N'allons-nous pas donner plus encore de pouvoir au Public Majuscule dont parle Piergiorgio Giacchè, c'est-à-dire au public construit par les producteurs, à ce public censeur et prescripteur, dès lors que son comportement serait objectivé dans des variables et considéré comme prévisible ? Tenter de décrire la relation du spectateur à l'œuvre ne mène-t-il pas

droit à dénier à celui-ci toute liberté, et du coup à concevoir l'œuvre selon le modèle de la transmission contraire à l'émancipation ? Ce sont ces questions qui me retiennent, car notre responsabilité de chercheurs est engagée dans les modèles que nous proposons.

DEUX FORMES D'ACTIVITÉ : PARTICIPATION ET MÉDIATION

Un certain nombre d'auteurs, parmi lesquels je me situe, tendent aujourd'hui à considérer que la dimension politique des œuvres ne peut être rapportée à leurs *effets*, mais dépend de la *relation* à l'œuvre, de la *place* que prend, dans l'œuvre ou par rapport à elle, le lecteur, spectateur, téléspectateur, etc. C'est la manière dont le récepteur peut *s'inscrire* dans l'œuvre qui, en tant qu'elle institue un rapport à autrui, est proprement politique. Si 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 autour de cette inscription qu'il se noue, et c'est donc sur cela que nous devrions travailler, y compris pour les spectacles « mass-médiatiques ». La question à laquelle nous allons dès lors être confrontés est la suivante : comment relier effets (réels, empiriques) et place du spectateur (dans l'œuvre) ?

Dans une pure tradition rousseauiste, le théâtre a souvent été conçu comme contrepoint positif aux médias de masse, comme susceptible de réparer ce qu'ils défont, parce qu'il met en présence acteurs et spectateurs et que cette coprésence serait propice à l'échange des rôles, et peut-être également parce

que la répartition des places dans l'espace social y est visible et tangible, et que par là sont visibles les rapports de pouvoir, d'assujettissement aux normes sociales et artistiques, ou au contraire d'émancipation hors des codes et rituels sociaux.

Mais, en analysant les discours et pratiques du théâtre, Rancière montre que, au-delà de cette opposition fondamentale entre communauté vivante et présente à soi (théâtre) et communauté mise à distance de soi par la représentation (par exemple, médias de masse), ce qui apparaît, ce sont les composantes qui ont toujours posé problème, qui se sont toujours trouvées au cœur des questions liant le politique et la représentation, et qui travaillent dès l'origine les études de réception : la passivité/activité des spectateurs³.

La « bataille de l'émancipation » se traduit donc par le souci de rendre les spectateurs actifs, de leur donner un rôle actif, une place d'où ils pourront agir et non pas seulement voir. Je vois au moins deux formes distinctes de cette bataille : la participation du public à l'œuvre d'une part, et la médiation culturelle d'autre part. Je vais dire deux mots de chacune d'elles.

a) La participation à l'œuvre : les spectacles qui supposent, dans leur performance même, l'intervention du spectateur, mettent l'accent sur le fait que la position du spectateur est en réalité une position

3. Cf. RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, 2008. Ces démonstrations font écho à celles développées plus tôt dans *Le Maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987.

active de sensations, de sentiments, de jugement et d'opinion.

Mais en réalité, les récepteurs ne sont jamais lointains, inconnus, ignorés, passifs, futurs⁴, etc. Ils sont présents dans la création et y jouent un rôle, raison pour laquelle il nous a fallu revoir le modèle jakobsonien de la communication : d'une manière générale, la création et la production du sens constituent une *adresse à autrui*. Cette adresse à autrui, je l'appelle « interscripteur », pour bien montrer qu'elle est intriquée dans l'écriture. C'est dans cette adresse que s'écrit le texte, l'interscripteur étant aussi celui qui dicte le texte. Je peux m'adresser à l'autre comme à un autre moi-même ou comme à l'individu moyen calculé par les services marketing de ma maison de production, à celui qui ne sait rien ou à celui qui, intimement, doit me comprendre, il y a des tas de manières de m'adresser à l'autre, et par conséquent de l'inscrire dans un texte. Mais ne perdons pas de vue que les récepteurs empiriques seront tout aussi contraints par cet interscripteur que l'artiste l'aura été lui-même. Car qui peut répondre, par exemple, d'un interscripteur calculé et préfiguré, d'un Public Majuscule ? Comment le spectateur peut-il, au sein de cet espace normé qui lui est réservé, inscrire sa singularité ? Et l'artiste qui se livre à cet interscripteur préfiguré ne se défausse-t-il pas sur lui de sa responsabilité d'artiste, qui est d'introduire ses spectateurs dans un *monde*⁵ ?

Ensuite, pourquoi faudrait-il, par une participation visible du spectateur, s'assurer de quelque chose qui

4. C'est ce qu'a montré, par exemple, Antoine Hennion à propos de la musique.

5. Si l'on suit les thèses de Hannah Arendt dans *La Crise de la culture*.

a lieu : le spectateur *répond* de l'œuvre et y répond ? Parce que la réponse est nécessairement passive et seconde ? Ou pour être certain qu'il en fait bon usage ? Il nous faut, je crois, travailler sur la relation à autrui qu'implique la *réponse*, notamment à partir du travail de Jacques Derrida. Cela nous permettra d'éviter l'aporie d'une œuvre qui rend le spectateur actif, c'est-à-dire qui, par un mécanisme subtil mais digne d'une double contrainte, agit sur lui de telle sorte qu'il ne se laisse pas faire.

b) La « médiation culturelle » est la seconde forme que prend cette « bataille de l'émancipation ». Les dispositifs de médiation culturelle s'inscrivent dans un projet politique : ils travaillent à la convenance des discours et des œuvres aux destinataires. Ils sont chargés de favoriser la rencontre avec les publics, de faire en sorte que ceux-ci puissent s'appropriier 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.

En réalité, et sans m'étendre davantage sur cette question, les dispositifs de médiation culturelle sont fondés sur une ambiguïté, qu'il est difficile de lever, entre apprentissage, transmission de la « bonne » lecture ou du savoir sur l'œuvre, et accord, ou rencontre ; entre normes négociées et normes imposées ; entre pluralité et autorité et même entre échec et réussite : après tout, si le récepteur comprend « de travers », est-ce l'échec de l'œuvre ou de la médiation, ou faut-il se réjouir de la pluralité des normes et de la liberté qu'il aura prise ? Cette ambiguïté est celle

de toute entreprise de démocratisation culturelle, qui mêle les deux conceptions de la culture (culture savante et culture anthropologique). Elle contribue à maintenir la question de la domination culturelle, bien que celle-ci soit peut-être obsolète : après tout, la culture a-t-elle encore une valeur sociale de distinction, ou bien n'a-t-elle plus, à travers l'art, qu'une valeur économique ?

Les deux types de dispositif (participation et médiation) mènent à des questions similaires : comment donner une place au spectateur sans la déterminer ? 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. Cela suppose, je crois, trois types de déplacement.

1. Référer la réception à un modèle de la communication structurée comme malentendu, où le malentendu n'est pas un accident, mais où il constitue l'essence même de la communication⁶.

2. Du coup, s'agissant des œuvres ou des dispositifs qui les accompagnent, on doit alors se référer non plus à leur pouvoir ou à leurs effets immanents, mais à leur *indétermination*, au fait qu'il est dans leur nature même de pouvoir échouer, ce que Rancière

6. Cf. SERVAIS Christine et Véronique, « Le malentendu comme structure de la communication », in *Questions de communication*, n° 15, 2009, p. 21-49. Se référer à un tel modèle suppose, comme dans la « mésentente » de Rancière ou le « différend » de Lyotard, que la réponse autre, l'autre point de vue, la référence à un autre système de normes, etc., ne sont plus considérés comme échecs de la communication devant être mis sur le compte de la maladresse de l'artiste ou de la bêtise du destinataire.

nomme l'« efficacité paradoxale » des œuvres et des dispositifs. Cette « efficacité paradoxale » renvoie à la dissociation des effets supposés et des effets produits, de l'intention et de la réception ; elle se présente de la façon suivante : les œuvres, les textes, etc., ont un effet parce qu'ils peuvent ne pas en avoir. C'est à partir de cette indétermination que Rancière décrira l'émancipation, et que l'on peut qualifier la spécificité critique de l'art. Pouvons-nous abandonner notre souci d'efficacité, que ce soit celle des œuvres ou celle des dispositifs donnant accès aux œuvres ? Alors, notre travail doit prendre pour point de départ non la capacité ou la qualité des œuvres ou des dispositifs, mais l'activité propre des destinataires, leur *expérience* : l'artiste n'est pas le *porte-parole* du public, pas plus que ne l'est le journaliste. Et il est de la responsabilité pleine et entière des destinataires de répondre, ou non, des œuvres et des discours, et de s'identifier ou non à ce nous qui n'existe pas encore pour le faire vivre.

3. Enfin, dernier déplacement, peut-être peut-on utilement revenir en amont de l'opposition actif/passif, et considérer que le regard est une activité au même titre que l'action ; que le goût est une relation active au beau, et qu'il est le point de départ du jugement. D'après Kant, la faculté de juger est une faculté éminemment politique, parce qu'elle suppose de s'adresser à autrui et appelle l'accord de chacun. « La culture et la politique s'entr'appartiennent alors, parce que ce n'est pas le savoir ou la vérité qui est en jeu, mais plutôt le jugement et la décision, l'échange judiciaire d'opinions portant sur la sphère de la vie publique et le monde commun, et la décision sur la

sorte d'action à y entreprendre, ainsi que la façon de voir le monde à l'avenir, et les choses qui y doivent apparaître⁷. » C'est à travers le jugement esthétique que l'attitude de l'homme est politique, à condition de considérer que le regard est lui-même proposition de point de vue, et, comme tel, partage de la création et non passivité. C'est de cette égale capacité de goût, de regard et de jugement que nous devons partir pour rendre compte de l'émancipation, et non du pouvoir des œuvres, car aucune n'est, par nature, propre à l'émancipation ou au bouleversement des catégories. Ainsi, on peut définir l'homme cultivé comme celui qui « sait choisir ses compagnons parmi les hommes, les choses, les pensées, dans le présent comme dans le passé⁸ » et, ajouterai-je, dans le futur. Aucun spectacle n'est apte à toucher en soi ; du moins pouvons-nous, spectateurs, en répondre ou non, et nous associer alors à ceux qui, compagnons actuels ou futurs, les auront signés.

CHRISTINE SERVAIS est professeur au département « Arts et Sciences de la communication » à l'université de Liège. Au croisement des études sur les œuvres et des études de réception, et à la différence de la médiation culturelle, son travail sur la « médiation esthétique » a pour objet la manière dont tout texte, qu'il relève ou non de la sphère artistique, introduit celui auquel il s'adresse dans une relation à autrui. Ses recherches ont permis de proposer un modèle de la communication fondé sur le malentendu, ainsi qu'une approche de la médiation comme outil de déconstruction de la communication.

7. ARENDT Hannah, *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1972, p. 285.

8. *Ibid.*, p. 288.

MARIA HELENA SERÓDIO

*La communauté improbable :
les publics de théâtre en perspective¹*

En assurant qu'une représentation implique la coprésence et l'interaction entre les acteurs et les spectateurs, Erika Fischer-Lichte souligne le fait que « tout ce qui se passe lors des représentations est transitoire et éphémère » et marqué par un « degré élevé de contingence² ».

Elle se concentre donc principalement sur le fait évident que les choses qui arrivent pendant une représentation « ne peuvent pas être complètement prévues à son début », et que l'« événementialité », qui marque les représentations en général, est une « forme particulière d'expérience liminale ».

Cela signifie que le spectateur oscille entre percevoir l'artiste dans son corps phénoménal, c'est-à-dire sa présence physique sur scène, et percevoir le corps sémiotique de l'artiste, c'est-à-dire sa capacité à représenter un personnage dramatique occupant un

1. Ce texte a été traduit de l'anglais par Véronique Antoine (voir *infra*, p. 493).

2. FISCHER-LICHTE Erika, conférence à Lisbonne, février 2011 (texte non publié).