



La référence au « public » – ici uniquement des arts et de la culture – est d'abord le résultat de recherches, au terme de mon travail sur les spectateurs. Conclusion : le public n'existe pas en soi ! C'est sans doute parce qu'il n'existe pas en tant que tel que, par horreur d'avoir à penser une absence pourtant *positive*, les discours le concernant préfèrent lui attribuer une *nature* destinée à le personnifier afin de l'identifier comme un tout, et des prédicats pour le ranger sous une sociologie « des publics » : « grand public », « public populaire », « public cultivé », etc.

De nos jours, les qualités de cet ensemble supposé que beaucoup appellent les « gens » sont d'ailleurs souvent négatives : « passif », « formaté », « inculte », « non-public », « empêché » dit-on, afin de mieux justifier une certaine manière de poser le problème de son éducation. Et c'est sans doute encore parce qu'il n'existe pas qu'il est réifié constamment sous mode quantitatif, jeu arithmétique de profits et de pertes par rapport à un « tous » idéal (mais plus ou moins décevant). Au demeurant, si cette réification en qualité, en quantité et en distribution peut sans doute paraître nécessaire pour déterminer *un* public (au moins deux personnes), elle n'épuise justement pas le *concept* de public. Car le public n'est rien – il n'en est pas d'ontologie –, rien qui existerait toujours en renvoyant à un être, à des membres nommables ou à des qualités naturelles par lesquelles pouvoir se qualifier pour en faire partie.

### Un horizon de l'art d'exposition

Cela ne signifie cependant pas que la notion de public n'ait pas de signification. Cette notion est entrée dans notre histoire (européenne et culturelle) afin de déterminer un *horizon* (sans réserve) susceptible de remplir une place toujours vacante mais nécessaire face à l'art d'exposition, art d'adresse indéterminée à chacune et chacun. En rompant avec l'art de culte, un art d'adresse déterminée à un seul, l'art d'exposition requiert intrinsèquement un *corrélat* et une interaction, sur fond par ailleurs d'une division du « public » et de sa notion en « public de la politique d'État » – constitué antérieurement, dans les réflexions modernes sur l'État – et « public esthétique ».

C'est uniquement à partir d'un rassemblement éphémère face à une œuvre ou durant des événements concrets (spectacles, concerts, etc.), qu'un tel « public » (esthétique) prend corps, au sens où il *vient-en-présence*, en devenant simultanément objet de savoirs (combien, qui, quand, etc.) et de pratiques (accueil, médiations, etc.). Dans ce rapport à une œuvre, des personnes s'ajustent, ou non, à la fois à des manières de faire artistiques, des configurations de jugement et des institutions de gouvernement culturel – fondées sur la défense d'un sens commun : élites, musées, etc. C'est alors qu'elles forment un public.

Tributaire d'une ère artistique, d'une formation, d'une réflexion, celui-ci se réalise et se divise donc sans cesse au droit des pratiques artistiques (classiques, modernes, contemporaines) et des normes sociales, incorporées ou réfutées, parmi lesquelles celles qui gouvernent le rapport des élites au « peuple » susceptible de devenir un « public ». Des conflits se multiplient autour de lui : enjeux de quantité, d'éducation – imitée ou non des Lumières : passage de la nature à la culture ou de la passivité à l'activité –, d'assignation, de subjectivation – pensée différemment selon Michel Foucault<sup>1</sup> et Jacques Rancière<sup>2</sup> –, de rapport à la culture du temps – vécue de manière crépusculaire ou non –, etc.

Afin d'en obstacles. « public » - entrées ré écrire sur choses qu Pourquoi méprisant public », i artistique, comptable Pour plus socio d'éducation « sauvage » combattent Pourquoi d d'une prop beaucoup, Mais au momen que le publ

En un mo unidimensi à être un ob dans le char Le pul laquelle des tributaires d de l'Art. Si néanmoins Boilly), com possible d'e relatif et en Ainsi s construit ce opération h Comment d épanchemen pratiques co la gestion d tournent au n'est pas, il d

### Des obstacles à surmonter

Afin d'en arriver à cette conclusion, il a d'abord fallu surmonter de nombreux obstacles. À l'aune de mes textes portant sur le spectateur, puis sur la notion de « public » – ici toujours des arts et de la culture exclusivement<sup>3</sup> –, ainsi que des entrées rédigées plus tardivement pour le *Publictionnaire*<sup>4</sup>, j'ai commencé à écrire sur le public à proportion de ma difficulté à rendre compte de quelques choses qui m'échappaient dans les discours prétendant le cerner. Pourquoi ce flou le concernant – on dit « les gens » (avec une connotation méprisante), ou « la foule » (notamment dans les shows médiatisés), ou « le public », indifféremment, pour parler des spectateurs d'une manifestation artistique, tout en les englobant dans une considération presque uniquement comptable ?

Pourquoi ces polémiques sur « le » ou « les » public(s), dans une version plus sociologique ? Pourquoi, dans une version plus *Aufklärer*, ces projets d'éducation du « public », comme si ce dernier relevait encore de la figure du « sauvage » ou du « barbare » à élever – par la médiation de ceux qui « savent » et combattent l'ignorance en éclairant « le peuple » sans relâche ?

Pourquoi des artistes et des programmeurs parlent-ils de « leur » public, comme d'une propriété ? Pourquoi le « public » dessine-t-il de nos jours, dans l'esprit de beaucoup, un espace négatif – passif et/ou formaté ?

Mais aussi : comment peut-on évoquer la défense et la protection du public au moment de censurer une œuvre – ou de requérir son interdiction –, alors que le public n'existe pas en dehors du rapport à une œuvre ?

### Le public, une place vide

En un mot, je n'ai cessé de rencontrer trop de schèmes d'explication unidimensionnels, ancrés dans l'énoncé d'une « nature » du public qui le vouerait à être un objet donné, une sorte de personne susceptible d'intervenir *de l'extérieur* dans le champ des œuvres d'art et de culture.

Le public désigne en quelque sorte une place vide, mais intrinsèque, par laquelle des personnes, des spectatrices et spectateurs en cours de visite, deviennent tributaires des pratiques artistiques rencontrées et de l'organisation du champ de l'Art. Si l'on ne peut donc se le représenter définitivement – ce que tentent néanmoins quelques tableaux aisément consultables (depuis Louis-Léopold Boilly), comme ceux de François-Auguste Briard et Giuseppe Castiglione, il est possible d'en faire un objet de son attention, dans un rapport par conséquent relatif et en mouvement permanent.

Ainsi sont venues au jour quelques nouvelles questions. Comment se construit cette notion, le nom de « public » des arts et de la culture signant une opération historique spécifique ? Quels sont ses soubassements culturels ? Comment coïncide-t-elle avec une réalité – et quelle réalité –, avec des épanchements réels de ce que l'on nomme « public » en général, voire avec des pratiques communes – à respecter ou à détourner ? Comment s'est-on attaché à la gestion des humeurs du public (air, ton, geste, regard...) ? Ces questions tournent autour d'un point commun : le public, horizon de l'art d'exposition, n'est pas, il *devient*.

## Exploration historique

Si Erwin Panofsky fait remonter la notion moderne à 1546, aux conférences de Benedetto Varchi<sup>5</sup>, Erich Auerbach fait remonter l'opération de constitution du « public » artistique et culturel seulement à 1629, année où la coutume consistant à placer « le public » sur la scène apparaît en France, non par volonté esthétique mais en raison de l'afflux massif de spectateurs dans les théâtres, coutume dangereuse et désastreuse, d'où viendra la querelle, esthétique cette fois, contre cette pratique chez l'abbé d'Aubignac, Voltaire et Denis Diderot, au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>. C'est le moment historique où le terme est extrait de la référence exclusive à la politique, ayant non moins pour corrélat un « public » élargi au « peuple ». Il est ajusté alors à la conscience d'une (autre) émergence : celle de l'art d'exposition, lequel réoriente les sens et la sensibilité du spectateur de la verticale religieuse à l'horizontale mondaine, et appelle un autre regard, une parole et un jugement échangés, ainsi que des institutions spécifiques réglementant le temps et l'espace culturels. L'art qui se forge comme jeu inédit de fiction laïque ou sécularisée, au sens où l'ajustement art/fiction permet de prendre ses distances avec le rapport antérieur art/vérités révélées, l'art d'adresse indéterminée, donc, *s'ex-pose*, se présente devant ce qui doit devenir un public et forme en public ceux dont on peut observer qu'ils viennent vers l'œuvre, à partir de sa nécessité immanente.

Le XVII<sup>e</sup> siècle conjugue la naissance de la notion de spectateur avec celle du public d'art et de culture, de deux manières. D'une part, les rois renvoient ceux qui discourent et se disputent sur les règles de l'art et du beau dans des espaces profanes, en cela qu'ils admettent ces querelles parce qu'elles sont sans danger pour leur pouvoir – comme un « passe-temps » intellectuel sans risque politique –, mais ils les contiennent tout de même entre un petit nombre (femmes incluses), quitte à ce que ce cénacle se prenne pour le « peuple ». En ce sens, le « public » des arts est séparé du « public » politique, d'État. D'autre part, les auteurs, compositeurs, artistes s'attachent à défendre l'existence d'un domaine des arts et de la culture à l'encontre de l'influence des pouvoirs royaux et religieux, tout en le défendant de la soumission éventuelle au « public ».

### Le devenir « public »

Devenir « public » des arts et de la culture, en marge de la politique et du public d'État, relève alors d'activités multiples : aller voir/entendre les œuvres, se concentrer, discuter, etc. C'est faire l'effort – à la différence du culte – de déployer une double puissance : une faculté de réception esthétique renouvelée – car changée par les œuvres inédites ou par un nouveau regard sur les œuvres anciennes – et un pouvoir de jugement exercé dans les lieux privés ou publics, susceptible de soutenir ou non une œuvre.

Bien sûr, ce devenir « public » est d'abord restreint et réunit des personnes qui peuvent discuter sous les deux formes de public (d'État et d'art). C'est ainsi qu'en 1709, l'abbé Dubos écrit dans ses *Réflexions critiques* :

*Le mot « public » ne renferme ici que les personnes qui ont acquis des lumières soit par la lecture, soit par le commerce du monde [...]. Le public dont il s'agit ici est borné aux personnes qui lisent, qui connaissent*

Mais, dans s  
déjà à la fois  
des autorité  
dans l'article  
généralisé, p  
Quelle  
le livret de l'  
par exemple  
celle de la co  
à la même é  
frères Gonc  
celle d'une  
vis-à-vis d'u  
bientôt le m  
apparemment

En se renfo  
autonomisés  
s'est engagé  
une modélis  
d'une politic  
réduction du

C'est no  
devient sujet  
le mode de la  
de la raison  
– en quoi il s  
public des ar  
images, des l  
leur formulat  
et acculturat

Ce qui  
s'est d'autant  
lien avec le  
temporelles  
activité de la  
selon un syst  
de partage de  
que le mome

les spectacles, qui voient et qui entendent parler des tableaux, ou qui ont acquis de quelque manière que ce soit, ce discernement qu'on appelle goût de comparaison<sup>7</sup>.

Mais, dans ses *Cours de peinture par principes* (1708), Roger de Piles affirmait déjà à la fois un droit à juger du public profane, à l'encontre de toute intervention des autorités monarchiques et religieuses – thème repris par Louis de Jaucourt dans l'article « Peinture » de l'*Encyclopédie* –, et l'existence d'un devenir « public » généralisé, par rapport aux œuvres, par fait d'éducation<sup>8</sup>.

Quelle éducation ? L'éducation d'un « public aussi éclairé qu'équitable » – dit le livret de l'Académie en 1737<sup>9</sup>. D'abord celle de ce rapport aux œuvres – décrit par exemple par David Hume, en 1757, dans *De la norme du goût*<sup>10</sup> –, ensuite celle de la confrontation avec les récits de rapports aux œuvres dans les romans, à la même époque : de Madame de La Fayette jusqu'à Honoré de Balzac, les frères Goncourt, Émile Zola, Gustave Flaubert, Jori-Karl Huysmans, etc. Enfin, celle d'une sociabilité réelle dans la rencontre, dont l'élite se veut la garante vis-à-vis d'un « peuple » à discipliner parce que tumultueux, en convertissant bientôt le rapport aux œuvres en disposition normative dans un espace apparemment égalitaire, tels les nouveaux théâtres.

### La police esthétique, le public encadré

En se renforçant, la notion et l'objet « public » (des arts) se sont tellement autonomisés par rapport au « public » de l'espace politique, que le cheminement s'est engagé vers une formalisation de cette restriction du public (culturel), voire une modélisation de son comportement admissible. De deux points de vue : celui d'une politique esthétique destinée à encadrer le public futur, et celui d'une réduction du public par les institutions esthétiques.

C'est notamment ce que démontre Foucault<sup>11</sup>. Dans son optique, le public devient sujet et objet de discours et de pratiques à partir de l'âge classique, sous le mode de la « population ». Il relève d'un souci du domaine public dans le cadre de la raison gouvernementale conduite par les élites déjà formées en « public » – en quoi il s'agit de faire du public un ensemble prévisible. Dans ce cadre, le public des arts sert de modèle à des exercices politiques grâce à des signes, des images, des langages, des usages. Public et spectacles ont alors un point commun : leur formulation dans une certaine esthétique. Cette dernière se fait conduction et acculturation.

Ce qui pourrait donner lieu à la construction suivante : le public des arts s'est d'autant plus figé dans les rets de la politique culturelle qu'il a perdu tout lien avec le public politique ; il s'est laissé enfermer dans des distributions temporelles et spatiales, ainsi que des distributions de mœurs. La principale activité de la police esthétique est de définir un partage, d'assigner des places, selon un système de distribution qu'on appelle « justice » : une opération effective de partage délimitant une collectivité. Alors l'avènement du spectateur n'est plus que le moment principal de l'individualisation du phénomène collectif.

férences de  
la constitution  
par volonté  
les théâtres,  
étique cette  
anis Diderot,  
la référence  
« élargi au  
nce : celle de  
ctateur de la  
regard, une  
spécifiques  
me jeu inédit  
on permet de  
art d'adresse  
tir un public  
ers l'œuvre, à  
eur avec celle  
ois renvoient  
can dans des  
elles sont sans  
cel sans risque  
mbre (femmes  
En ce sens, le  
ture part, les  
d'un domaine  
ux et religieux,

- 1 Voir Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France, 1977-1978*, Paris, EHESS/Gallimard/Seuil, coll. « Hautes Études », 2004.
- 2 Voir Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- 3 Voir Christian Ruby, *Devenir spectateur? Invention et mutation du public culturel*, Toulouse, Éditions de L'Attribut, 2017.
- 4 Jacques Walter (dir.), *Publicationnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des*

*publics*, université de Lorraine, disponible en ligne sur <http://publicationnaire.huma-num.fr/> (plus de 300 rubriques).

- 5 Erwin Panofsky, *Galilée, critique d'art*, Paris, Les Impressions nouvelles, 1992 [1954].
- 6 Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968 [1946].
- 7 Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Genève, Slatkine Reprints, 1967 [1770], tome II, section XXII, § 351-2.

8 Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1989 [1708].

9 Texte disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5816181v>

10 David Hume, *De la norme du goût*, dans id., *Les Essais esthétiques*, vol. 2, Paris, GF Flammarion, 2000, [1757], p. 123 et suiv.

11 Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population, Cours au Collège de France, 1977-1978*, Paris Gallimard/Seuil, 2004.