

In Les Enseignements de l'artiste en
Conférencier -

Dir. S. Rossillo et D. Usotzeau -

Ed. de la Sorbonne 2021

LES VOIX DES NOUVEAUX DISCOURS DANS L'ART, DU CONFÉRENCIER AU SPECTATEUR



Christian Ruby et Agnès Foiret, colloque *Les enseignements de la conférence dans l'art*, amphithéâtre Richelieu, université de la Sorbonne, Paris, 21 janvier 2017 © Stéphanie Kamidian

NOTE SUR LE PUBLIC DES ARTS ET DE LA CULTURE

Christian Ruby

Nous travaillons à partir de nos ressources philosophiques historiques et contemporaines. En cela, nous formulons la question du spectateur et celle du public des arts et de la culture non en termes sociologiques ou psychologiques, mais en termes d'élaboration philosophique de ces notions, de légitimations requises par leur usage, ainsi que de transformation de leurs significations. Si cette approche n'a pas tous les mérites et requiert des compléments grâce aux recherches conduites dans les différentes sciences historiques, elle en a au moins un : elle permet de suspendre notre croyance première en une spectatrice/un spectateur ou un public par nature.

De surcroît, dans nos travaux, nous avons en première approche privilégié la figure du spectateur sur celle du public. La raison en est celle-ci : à part quelques considérations de type psychologique (l'identification à un personnage, les malaises de spectateurs) ou sociologique (comment s'opère l'incorporation des normes du spectacle?), on examine habituellement peu la réflexion des œuvres par la spectatrice ou le spectateur dans le moment même où ils le deviennent et on privilégie des descriptions, voire des photographies, de publics afin de pallier ce défaut. Or, de nombreux écrits de philosophes classiques ont participé à l'édification de la posture du spectateur, et exposent comment s'accomplit ce devenir spectateur, et la manière dont ce processus rend compte d'une émancipation, en même temps qu'il justifie l'usage des termes « spectateur » et « public ». Outre ce dont ils témoignent, ces écrits ont aussi servi de modèle d'éducation. Il nous est donc paru nécessaire de rendre compte d'emblée de ces efforts, de leurs conséquences, et de faire droit à une figure de spectateur sur laquelle s'appuient encore les discours de notre époque, pourtant vouée à de nombreuses mutations sur ce plan.

Enfin, si nous avons plutôt négligé, pour l'heure, la question du public, c'est que cette notion paraissait servir souvent de cache-misère à la nécessité d'approfondir les considérants de la figure de la spectatrice ou du spectateur; et qu'elle était fréquemment utilisée de manière méprisante à l'égard des spectateurs, puisqu'elle fonctionnait essentiellement à partir de données comptables, de séquençages et d'autres découpages en tranches (sociales, d'âge, de provenance...) ou de présupposés (le spectateur serait « passif »), voire de vocables suspects : « les gens » ! Autant de préjugés qui empêchaient d'accéder à une compréhension des exercices et des trajectoires de chaque spectateur.

Justement, nos travaux sur la notion de « spectateur » permettent de souligner que deux obstacles aux discussions sérieuses sur les notions de « spectateur » et de « public » s'élèvent constamment.

Premier obstacle : le public existerait en soi et pour soi. Or, un public, ce n'est pas un donné préexistant, c'est un résultat, d'ailleurs toujours à recommencer. Le public n'est pas, il devient, sans fin. C'est la corrélation avec une ou plusieurs œuvres qui produit un certain type de public et entretient ou non certains partages intellectuels ou sociaux.

Deuxième obstacle : le public serait un élément extérieur ou supplémentaire aux œuvres, comme si l'adresse indéterminée à chacun et la publicité (et non la réclame) constituaient des perversions ou des vices de ce que nous appelons « art », en l'occurrence « l'art d'exposition », depuis l'aube de la modernité!

Or, spectateur et public en sont constitutifs (de l'art d'exposition), ils sont membres à part entière de la corrélation fondatrice qui libère l'art du Ciel et émancipe le spectateur de l'œil mystique et des dogmes. Nous n'avons donc aucune raison préalable, au contraire, de les enfermer dans (au choix) une aliénation, l'enfer des jeux de séduction, une impuissance, la bêtise, l'inculture, etc. Même si, éventuellement, nous avons des raisons relatives aux conditions de l'exercice artistique et esthétique aujourd'hui, mécanisé, en adhésion et en soumission à l'ordre spectaculaire.

En fin de compte, (les notions de) « spectateur » et « public », c'est donc à la fois une place historique, une place critique et un problème, notamment au vu des transformations constantes, depuis l'âge classique, des pratiques artistiques et des formations esthétiques, et des mutations de l'art contemporain – le temps présent produisant au jour bien des choses étonnantes (immersion, participation, entre autres). Les spectatrices et spectateurs et le public constituent structurellement une forme d'existence de l'art d'exposition, une matrice de construction du commun et une matrice de production des significations culturelles. Ces dernières ne se bornent pas à la dimension historique (légitimée à partir du XVIII^e siècle), mais se reconstruisent en permanence – par exemple, comme le note Walter Benjamin, au XX^e siècle, sous le coup de nouvelles données : « Le public se trouve ainsi dans la situation d'un expert dont le jugement n'est troublé par aucun contact personnel avec l'interprète¹ », et se reprennent autrement de nos jours encore dans l'extrême diversité des pratiques artistiques et culturelles, ainsi que dans les collectifs se formant sur Internet.

1 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique*, Paris, Gallimard (Folio), 2000, tome III, p. 289-290.

Dans la mesure où naissent conjointement (encore une fois, au niveau de la structure) l'artiste, l'œuvre d'art et l'exposition, l'œuvre devient muette – elle ne parle plus et a fortiori elle ne chante plus la gloire de Dieu –, elle se fait candidate à l'appréciation publique (parole et échange). Elle implique de ce fait réflexivité par le spectateur/public et débat public plus ou moins étendu – au long des conquêtes sociales et spectatoriales – par exemple aux femmes (Colette écrit encore en 1909 : « Il y a juste trois femmes dans l'assistance, deux petites cocottes bourgeoisement fagotées et moi. Que d'hommes, que d'hommes ! »); aux publics ouvriers grâce aux efforts des associations et aux journaux sociaux dès le XIX^e siècle, etc. « Spectateur » ou « public » sont à la fois les membres de la corrélation et les acteurs d'une émancipation, en fonction notamment de leur manière de constituer le débat quant à l'art, au plaisir esthétique et à sa critique. Ils vivifient la culture en discutant du convenu et du nouveau, du consensus et du dissensus, en restant ouverts au monde, aux différentes pratiques...

Cela étant, insistons ici sur la notion de « public ». « Public » est une notion d'abord politique. Elle concerne l'usage commun (bien public, chose publique...), et un ensemble de fonctions (dont celle de délimiter ce commun). Sur ce point les dictionnaires offrent la matière la plus connue.

Le plus souvent, on appréhende assez bien la genèse moderne et politique de la notion de « public », disons depuis Jean Bodin (XVI^e siècle). Mais on ne s'étonne pas assez de l'usage bientôt dédoublé du terme : usage politique (désignant un domaine d'action de l'État, légitimé par « l'intérêt de tous ») et usage artistique et culturel (en référence à une esthétique universaliste). L'un a renforcé l'autre, ses déterminations et ses modes d'effectuation, si l'on en croit les travaux, dans l'ordre historique, de John Dewey², Jürgen Habermas³ et Michel Foucault⁴. En tout état de cause, par ce terme « public », appliqué aux arts et à la culture, il faudrait aussi bien prendre un espace d'interaction à prétention universelle (les affaires publiques, un intérêt commun), l'assurance d'une autorité profane de référence, une instance d'opiner (l'opinion publique, la publicité des débats, le jugement public) et des échanges ou sociabilités artistiques et culturels.

Précisément, ce qui, dans les arts et la culture, historiquement déterminés, est « public » – du public, en public, sous « publicité » ou face au public – participe d'abord de l'établissement d'un espace public artistique et culturel, renvoie à des destinataires anonymes, à un horizon nécessaire mais vide, toujours activable par une représentation ou un projet d'activité artistique

2 John Dewey, *Le public et ses problèmes*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2010 [1926].

3 Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1988 [1962].

4 Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population*, Paris, Gallimard/Seuil, 2004 [1977].

ou festive, spectacle d'un soir, d'un jour, d'une heure, etc. Cette collectivité de destinataires, devenue *le public*, existe alors dans le moment où des personnes apposent leur jugement, les applaudissements du nombre ou des railleries sur les propos ou les œuvres de ceux qui les sollicitent. Balzac parle ainsi de « société fortuite ».

Techniquement, l'émergence de cet usage du terme « public » remonte aux années 1639, à la Querelle du Cid, qui en est le nœud. Il est maintenant question du moment de l'interrogation sur des collectifs particuliers (réflexion qui, historiquement, s'inclut dans le cadre précédent mais sans aucun doute dialectiquement) : ceux formés autour des salons, des cafés et des auteurs, qui refusent un jugement esthétique imposé. Aussi, si l'on veut penser la place du public des arts et de la culture, faut-il en penser la place historique, culturelle, anthropologique, politique, conceptuelle, de telle sorte que nous puissions mesurer des écarts par rapport à la situation antérieure, puis par rapport aux conditions suivantes.

De toute manière, il n'est pas suffisant d'en poser une définition, d'abord parce que « public » n'est pas un problème de définition, d'autant que toute définition contribue à tenter de produire la réalité qu'elle énonce; ensuite, justement, parce qu'à nos yeux, le public des arts et de la culture n'a pas vraiment une place (théorique, pratique), et que les définitions généralement utilisées sont destinées à produire des identifications malheureuses : soit qu'on réduise le public à un décompte ou à un problème de budget (et de jauge), soit qu'on le réifie : « mon » public, « où est le public ? », etc., soit qu'on le morcelle dans les sciences historiques.

Pourtant, le public des arts et de la culture a bien une réalité empirique et politique qui dépasse les questions quantitatives (applaudissements, entrées et sorties, disciplines, polices du public, etc.). Cette réalité tient au fait historique des arts d'exposition, avec leur adresse indéterminée à chacun – arts d'exposition qui sont traversés depuis longtemps par un schème pratique du public et des essais de légitimation (sans doute depuis la Renaissance).

Autrement dit, afin de poser le problème du public, il importe aussi d'accomplir ce travail archéologique et cet examen critique que nous tentons de conduire : histoire, notion, usages, enjeux et légitimations, afin de nous mieux situer et de saisir les écarts que nous pouvons faire fructifier aux fins de transformation de ce qui est.

En quelque sorte, la question de la place du public des arts et de la culture nous confronte à un dilemme : le public : chose ou devenir? Si « chose », alors on tombe dans les conceptions mécaniques habituelles. Si « devenir », alors, on doit :

- parler d'archéologie, de constitution, d'appels et de méfiance, de dynamiques (externes et internes), trajectoires et politiques culturelles, etc.;

- parler de ce « public » des arts et de la culture, afin d'entrevoir comment « public » peut s'investir dans des mutations du tissu sensible;
- montrer comment on ne peut en parler que dans des rapports aux œuvres (et aux nouveaux dispositifs...);
- et comment on ne peut en parler qu'en rapport avec des disciplines, et des polices du sensible;
- enfin, indiquer comment, si mutation il y a de nos jours dans les pratiques artistiques, ces dernières produisent des montages qui interviennent sur le visible et l'énonçable présumés par le spectateur, qui déplacent les manières ordinaires d'habiter le monde sensible, qui s'écartent de ce qui précède, par exemple, par le brouillage des places, des identités et des compétences, qui le déstabilisent et lui proposent d'autres manières d'exister.

Néanmoins, pour parler de notre époque et de sa manière particulière de mépriser le public, tout cela doit s'accomplir sans se contenter de confondre une mutation du public avec un simple changement de sa place physique : sur la scène au lieu de devant, etc., dans la participation plutôt que dans l'attente... Que le public soit ce qu'il est d'abord, pour les arts et la culture : son impulsion majeure. Qu'on ne cherche pas à le lier à des obligations, sinon à l'ouverture à la réciprocité des paroles et des jugements dans l'espace public. Quand il est rendu aux œuvres, plutôt qu'aux directeurs de salles, aux metteurs en scène ou aux commissaires d'exposition, le sentiment de sa valeur ne peut plus lui échapper.

De ce fait, pour nous désormais, la place du public des arts et de la culture, c'est d'abord sa place conceptuelle dans une théorie politique, sa place historique et culturelle dans une théorie des écarts, donc dans une théorie politique qui sache prendre en compte des devenirs : formation, constitution de la police culturelle, des disciplines et des mœurs du public, élaboration des structures d'accueil, instauration des politiques culturelles, mutations, etc. Y compris les devenirs des nouvelles pratiques artistiques de nos jours (si, encore une fois, elles ne se perdent pas dans un déplacement formel : changer la place du corps du spectateur, ou ne continuent pas à vouloir conscientiser ou mobiliser... : le brouillage des places, des identités et des compétences que l'on peut souhaiter ne tient pas à un changement de siège; il faut intervenir sur le visible et l'énonçable, se poser la question de savoir ce que cela déplace et décline, les identifications, les distinctions, etc.). En un mot, les transformations du sensible qui sont possibles et ouvrent sur une émancipation ne coïncident pas avec les transformations sensibles les plus fréquentes dans les institutions culturelles.

Car le problème central est de savoir « qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire », ainsi que l'énonce Jacques Rancière⁵ dans *Le spectateur émancipé*. C'est cela une véritable configuration du sensible (dès lors qu'on refuse le dualisme intellect-sensible)... Autrement dit, le problème serait d'inventer une pratique qui abolisse les destinations spécifiques ou institue des pratiques, à charge pour la spectatrice, le spectateur et le public de s'insinuer dans les rapports inédits que cela implique par rapport à son existence, et de s'exercer à un sensorium sans commune mesure avec la domination habituelle.

5 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.