

Christian RUBY

FRANCE

LE SPECTATEUR ET SON DESIR

La formulation de la question du spectateur fait de nos jours l'objet d'une grande confusion, tant dans les milieux artistiques que dans les milieux philosophiques. Elle suppose une vague précompréhension de ce qu'est le spectateur (qu'on attend dans les salles), placée en dehors de toute investigation sur sa formation, sa trajectoire, le rôle de la rumeur, des confrontations, D'ailleurs, le plus souvent, pour les uns le spectateur est passif, pour les autres, il est actif, pour les troisièmes, il doit être réactivé désormais parce que formaté par les médias, ... Dans l'ensemble, les uns et les autres s'en prennent au désir du spectateur et le croient toujours préconstitué. Soit ils affirment que le spectateur actuel n'a plus de désir et se contente de suivre les incitations des médias; soit ils prétendent que ce désir est entièrement formaté par les médias et la publicité, au point de l'empêcher de se rendre à d'autres spectacles que ceux qui sont commandités par les médias en question. Ainsi parle-t-on, à propos de la «culture» ambiante, de consommation culturelle et dénonce-t-on l'enfermement «des gens» dans le modèle culturel que promeut la consommation. Le spectateur actuel, spectateur de médias, serait le pur produit des publicités commerciales et des conditionnements subliminaux. Ces analyses posent toujours que le désir se dissout dans la consommation standardisée, que riviés à la télévision, les spectateurs sont «schizophrénisés sans mouvement» (Gilles Deleuze), ou que l'image marchandise fige le désir dans une sorte d'immobilité catatonique.

En un mot, dans la question du spectateur, le cœur de l'affaire est bien de savoir si vraiment rien ne maintient le désir à l'état d'énergie malgré sa capture par la marchandise (par les objets de désir), la mode ou les modèles (idées, images, comportements); si vraiment la standardisation des affects est telle qu'aucune transformation de nos existences n'est envisageable; si le rapport avec les œuvres ne met vraiment rien en action. Ne peut-on penser, au sein même du monde de la marchandise culturelle, une stratégie de déconnexion du désir et de ses objets actuels, une puissance rendue au désir par le rapport aux oeuvres et des modes d'existence susceptibles de faciliter des sursauts ou même plus simplement de permettre des déplacements engendrant des essais d'existence culturelle inédits ?

Il nous semble que, paradoxalement, nous pouvons l'envisager à partir de l'analyse des modes d'appropriation de la marchandise, de la mode ou des modèles, tels qu'ils s'établissent.

Contrairement à ce que l'on croit habituellement, ils ne sont jamais uniformes. Les consommateurs de marchandises déploient évidemment des stratégies autour de la marchandise qui tiennent à leur trajectoire sociale et qui déstabilisent même parfois les chaînes de consommation. Non seulement déjà les objets marchands ne sont pas identiques, mais diversifiés (nous vivons à l'ère de l'industrialisable et des publics-cibles multiples), mais en plus, les modes d'appropriation diffèrent. Ils ne sont pas réductibles aux seuls modèles imposés, et au conformisme qu'on croit y percevoir. Parfois, une appropriation diffère à peine d'une autre, mais un rien, une nuance, une autre approche se mettent à exprimer des désirs se déplaçant, des jeux avec les modèles qui sont marqués au sceau d'une puissance du désir qui surpasse les mœurs imposées. Un simple déplacement, une manière de faire différente, un regard spécifique, démontent le standard, lui confèrent un autre aspect. Le désir en quelque sorte cède au modèle et le dépasse simultanément. Il utilise le modèle et le rend presque méconnaissable en même temps. Encore cela ne constitue-t-il que des «défenses» individuelles relativement au monde marchand. A quelques rares associations de consommateurs près.

Il n'empêche que toute marchandise, objet d'un désir de consommation, est soumise à ce double mouvement de standardisation et d'échappatoire. De même que le désir est capable de se soumettre et d'échapper dans le même temps aux contraintes dont on veut en faire l'objet. En un mot, le désir n'est jamais anéanti, s'il est soumis cependant à des objets qui le bornent.

La question n'est donc jamais de savoir si les hommes perdent le désir (de), mais comment survit le désir dès lors qu'il est travaillé dans les formatages, sans être anéanti. À ce titre, on ne peut dire de personne: il n'a plus de désir, mais il faut dire «comment lui faire découvrir la puissance du désir et surtout sa puissance de débordement».

Dès lors, en revenant à partir de là sur la question de la culture, qui peut croire que le spectateur, en tant que cette figure se constitue dans la modernité, n'est pas a fortiori constamment au travail et d'abord au travail de soi dans le moment même du spectacle ou de sa prise d'appui sur des institutions culturelles ? Travail de la rencontre avec l'oeuvre, travail de la disponibilité à la réception, travail de négociation de la compréhension, travail de formation de sa propre trajectoire dans et par les oeuvres... Autant de mise en travail de soi qu'il est d'autant plus malaisé d'approcher qu'il ne relève pas d'un enseignement explicite, aidant à se soumettre à une conduite uniforme.

Précisons d'ailleurs que la notion de «trajectoire» (singulière) n'a d'intérêt que si elle met en lumière à la fois des variations par rapport à la norme du groupe sans faire l'impasse sur le groupe (les trajectoires sont individuelles dans les paramètres de classes) et des profils multiples de formation, parfois divergents, mais composables dans des dynamiques de développement. A cet égard, il y a d'ailleurs des variations intra-individuelles et des variations inter-individuelles de

trajectoires. Elles ne sont pas seulement liées à la pluralité des dispositions individuelles et aux contextes variés, mais elles le sont aussi à l'articulation des trajectoires entre elles. Car, ces trajectoires se rencontrent, se croisent, ...

Après avoir interrogé ce travail dans les textes classiques (cf. bibliographie ci-dessous), il est intéressant pour nous d'opérer des comparaisons avec la position du spectateur contemporain dans les arts contemporains et les arts du théâtre ou du spectacle vivant. Cela revient à offrir les moyens d'une réflexion sur le spectateur, non pour opposer un spectateur actif et un spectateur passif de manière caricaturale, mais pour introduire dans les arts même une distance critique susceptible de nous reconduire à l'examen collectif de notre contemporanéité.

Il est vrai qu'en recentrant les analyses du comportement du spectateur actuel sur la question du désir, deux choses au moins sont rendues possible. D'une part, éviter de se cantonner à une série de propos portant sur l'abêtissement des foules, et ouvrir par conséquent le champ de l'analyse aux modes de réception, et à la connivence entre médias et spectateurs. D'autre part, souligner que le système n'est sans doute pas clos, ce qui permet effectivement à certains de se focaliser sur la possibilité d'élaborer de nouveaux types de création culturelle qui reposeraient non pas sur la figure du consommateur, mais sur celle de l'amateur.

Dans ce débat, il est clair que la position récente du philosophe Jacques Rancière (*Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2009) permet de rappeler trois choses. La première: Il n'existe aucune forme d'émancipation en soi dans l'existence d'une œuvre de théâtre, dans un spectacle ou un tableau. La seconde: Il n'y a aucune émancipation en soi dans le travail de l'artiste, il convient que ce travail, en premier lieu, n'anticipe pas son effet, par différence, par exemple, avec l'image publicitaire qui, elle, est composée pour produire un certain effet, il importe en second lieu qu'il s'adresse bien à quelqu'un d'autre, mais de manière indéterminée. La troisième: Le spectateur travaille dans le moment de sa rencontre avec l'œuvre, il module son attention, il conduit son regard ou son écoute au travers de nombreux obstacles, il apprend à adhérer ou non à un certain type de distance sensible avec son monde.

Ces divers propos soulignent à nouveau que le spectateur n'est pas passif, qu'il n'y a guère à désespérer de lui, et que les producteurs d'œuvre doivent sortir du mépris dans lequel ils tiennent souvent le public. Tous les travaux portant sur la réception des œuvres insistent sur l'idée selon laquelle la réception des œuvres constitue une appropriation difficile, un processus actif donnant aux individus une prise sur les significations approchées, renversant par là même la conception mécanique d'un producteur omniscient donnant le sens et d'un public ou d'un spectateur ignorant et passif, fait pour recevoir le sens en question. Au demeurant, les modalités d'appropriation des œuvres sont plurielles.

D'une certaine manière, ce qui est curieux est donc ceci: une certaine tradition de l'interprétation des médias et un certain sentiment de la part des artistes se rejoignent dans la figure d'un spectateur passif. Le spectateur est conçu soit comme un récepteur passif par les médias, soit comme un récepteur formaté par les artistes. Dans les deux cas, il n'est rien que l'objet d'une visée: les uns et les autres souhaitent mettre le spectateur à leur disposition.

Ne le voyons-nous pas, par exemple, dans les spectacles de rue (*Royal de Luxe, Transe Express, Pied en Sol, Retouramont*). Ce sont des arts en mouvement dans les lieux urbains, et ils posent les problèmes esthétiques de manière différente de celle qui inspire les arts dans la rue, ceux qui n'assurent qu'une présence immobile sur les trottoirs, sur des lieux fixes, au point de les meubler et non de les mobiliser en même temps que la foule des spectateurs-auditeurs. Ces spectacles, en effet, impliquent à la fois une modification momentanée de la destination jonctive (urbanistique) de la rue et une modification du rapport au public dans la rue, s'agissant alors moins de spectateurs qui font du surplace et devant lesquels se réalise (théâtre de tréteaux) ou passe (défilé) le spectacle, que de foules qui se meuvent avec le spectacle et dont la mobilité est constitutive de celui-ci. Ce n'est certes pas un public passif, et il existe même en lui un potentiel critique de masse, mais invisible encore parce qu'il déborde les frontières habituelles, par le fait d'œuvres qui parfois placent le festif en avant de l'artistique au cours du parcours, et qui n'arrivent pas toujours à inventer un nouveau sensible et de nouveaux partages du sensible, ou, lorsqu'elles les inventent supposent toujours autant de maîtrise des codes pour les rendre effectifs.

Ces spectacles nous placent devant deux questions liées. La première porte sur la manière dont s'effectue le travail du spectateur dans la rue. La deuxième porte sur la nécessité de savoir si les citoyennes et les citoyens dans ces cas ouvrent des contextes de conversation politique dans une sphère esthétique souvent instrumentalisée (la rue, les lieux publics). Est-ce qu'ils produisent du discours public qui induit une signification quant à leur situation générale? En quoi est-ce que se transforme celui qui suit le parcours? Il perçoit bien la situation comme «publique». Mais, la locomotion dans ces situations portent-elle vers le discours et l'adresse à l'autre? En quoi le déambulateur acquiert-il un sens du collectif? Comment joue-t-il (ou non) le jeu qu'on lui propose?

L'anthropologue Philippe Dujardin, à propos de la Biennale de la danse, à Lyon, note ceci: il s'agit d'une déambulation chorégraphique. Notant que, dans une telle manifestation, la forme surgit du mouvement même (nonobstant la question de la préparation), il souligne deux choses. D'une part qu'il s'agit d'un rituel d'agglomération: rituel, parce que la manifestation est désormais reconduite, et d'agglomération en deux sens: relevant d'une ville et agglomérant. L'art de la rue peut donc créer du collectif humain par l'effectuation d'une réalité symbolique annuelle. D'autre part, qu'en créant

de l'assemblage ou du commun par une opération symbolique, l'art de la rue forge aussi auprès des habitants de «petits récits» urbains (il faut y être, il faut en être, ...), qui leur permet de s'identifier entre eux.

A partir de ce point, il importe de revenir sur une question que nous avons déjà posée: comment faire «public» dans une logique des flux (les spectacles de rue)? Le discours de justification selon lequel ces arts vont au-devant des habitants ne suffit pas à répondre. Ajouter qu'ils s'adressent à «tous» reste aussi limité, surtout si le propos oppose un peu vainement les arts de la rue et l'art contemporain autour du couple populaire-élite. Plus profondément, ces arts modifient notre conception du public-assistant. Cela implique de tenir compte d'autres formes de sociabilité que celle du public au sens du XVIII^e siècle. La question est donc celle du rapport envisageable entre la foule et un public, celle du mode de structuration opéré par le spectacle urbain au cœur des rapports différentiels au monde du spectacle. Et pour en revenir à une donnée essentielle de l'esthétique classique: où est le commun esthétique, où est le collectif, comment se joue le public dans ces formes artistiques?

Christian Ruby, Docteur en philosophie, enseignant (Paris). Derniers ouvrages publiés : L'interruption, Jacques Rancière et la politique, Paris, La Fabrique, 2009 ; Devenir contemporain ? La couleur du temps au prisme de l'art, Paris, Editions Le Félin, 2007 ; L'âge du public et du spectateur, Essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne, Bruxelles, La Lettre volée, 2006 ; Schiller ou l'esthétique culturelle. Apostille aux Nouvelles lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, Bruxelles, La Lettre volée, 2006 ; Nouvelles Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, Bruxelles, La Lettre volée, 2005.

email: chruby@club-internet.fr