

L'invention du public

Véronique Hudon

Number 164 (3), 2017

Publics

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/86340ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hudon, V. (2017). L'invention du public. *Jeu*, (164), 20–25.





L'INVENTION DU PUBLIC

Véronique Hudon

La démocratisation de la culture a construit l'idée du grand public comme un rassemblement populaire consensuel. Cette notion s'oppose au spectateur en tant qu'individu autonome et critique. Aujourd'hui, un tournant social s'opère alors que les œuvres contemporaines complexifient les relations aux spectateurs.

La notion de public est aujourd'hui omniprésente dans le champ culturel. De nature hétérogène, donc difficile à baliser, cette notion est rarement interrogée par les tenants de l'institution. Au théâtre, elle est portée par une idéologie du peuple, associée à l'assemblée théâtrale comme métaphore de la démocratie. Souvent, le public sert à justifier un état de crise dans le champ des arts : il serait fragmenté ou désintéressé, quand il ne déserterait pas tout simplement les lieux culturels. Sur le plan politique, il est devenu un impératif : la culture doit s'adresser à tous, mais la question est de savoir qui est ce « tous ».

Il y a plusieurs façons d'envisager le public selon la position que l'on occupe dans le champ théâtral. Du côté de la production, on juge naturellement du succès d'un spectacle à l'aune des salles qu'il remplit ou non. Du côté de la création, pour les artistes et les praticiens, le public tient une place à la fois réelle et fictive, qui peut moduler la genèse de l'œuvre. Toutes sortes de facteurs déterminent les goûts de ce public et en conditionnent les attentes : marketing, médiatisation, vedettariat, pratiques institutionnelles, stratégies de communication, rituels sociaux, propositions artistiques, etc. Or, en quelque sorte, le public d'une œuvre ne lui préexiste pas. C'est pourquoi les manières de s'adresser à lui importent tant. Il en va de la responsabilité des acteurs du milieu. Penser le public comme un ensemble qui précède l'œuvre, c'est nier l'hétérogénéité de celui-ci. C'est ce que défend le théoricien Christian Biet : « [...] on ne peut jamais supposer en tout ou en partie UN public, ou UN spectateur, [...] on ne peut que convenir que DES/LES spectateurs sont là, et qu'ils sont plusieurs, divers et immaîtrisables, incernables tout à fait, ce qui ne doit pas masquer un autre fait : que le théâtre, le spectacle, du côté de sa production, de sa création, a bien, et doit bien avoir, une conception implicite ou explicite de son spectateur¹. » Le public est

multiple et insaisissable, mais il y a bien une conception du spectateur qui intervient au sein de la création : cette conception est un positionnement esthétique et politique.

DÉMOCRATISATION DE LA CULTURE : PETITE HISTOIRE DU PUBLIC

Pour bien comprendre les enjeux actuels de la notion de public, il faut revenir en arrière. C'est au cours des années 1960 et 1970 que la démocratisation de la culture incite les institutions culturelles à s'ouvrir au grand public. Cette conjoncture sociale valorise un art pour tous. Toutefois, il faut prendre en considération que cette démocratisation culturelle exige des institutions qu'elles s'adressent à un public qui n'était auparavant pas le leur. Historiquement, le modèle institutionnel en art est façonné par les beaux-arts (dès le classicisme), c'est-à-dire l'exercice d'un savoir-faire artistique basé sur la spécialisation disciplinaire. C'est alors l'époque de l'académisation des arts, ce qui va de pair avec la croyance en l'autonomie de l'art, c'est-à-dire sa séparation de la vie ordinaire. Du côté du théâtre, cela entraîne une séparation progressive de la scène et de la salle. Ainsi, le théâtre à l'italienne, le quatrième mur et le texte dramatique (et ses conventions) s'inscrivent en corrélation avec le développement des beaux-arts. L'illusion scénique est valorisée par le cadre de la scène, le rideau, le silence dans la salle, qui sont autant de stratégies pour faire du public un acteur en apparence passif. Ce dispositif favorise une expérience de l'art séparé (illusoirement) de l'espace social. Malgré un idéal démocratique d'accessibilité, le modèle institutionnel hérité du classicisme, puis porté par l'art moderne, s'adresse à un public spécialisé et bourgeois.

La démocratisation de la culture mène à réviser la notion de public, à l'élargir et à l'ouvrir aux arts populaires. Au Québec, cette période est charnière dans les arts de la scène : on voit naître, par exemple, la plupart des théâtres et des salles de diffusion. L'institutionnalisation se fait au même

¹ « Le spectateur/les spectateurs : pour une posture critique de l'hétérogénéité », in *Théâtre Public*, n° 208, 2013, p. 93.



La démocratisation de la culture mène à réviser la notion de public, à l'élargir et à l'ouvrir aux arts populaires. Au Québec, [la période 1960-1970] est charnière dans les arts de la scène [...]

**Ces dernières
décennies, les théories
de la réception
se sont développées de
manière phénoménale.
Le spectateur est
souvent envisagé
sous la forme d'un
« interprète actif » [...]**

moment que s'affirme l'identité culturelle des Québécois francophones. Le théâtre est alors une grande tribune pour l'affirmation identitaire. L'institutionnalisation du théâtre correspond donc aussi à la valorisation d'esthétiques populaires, qui ne se veulent pas élitistes dans leurs langages, leurs propos et leurs formes. On pense aux *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, qui représentent des personnages de la classe populaire s'exprimant en joul. C'est aussi l'époque des collectifs valorisant les modes de création communautaire, tels Le Grand Cirque Ordinaire, le Théâtre Euh! ou encore le Théâtre Expérimental de Montréal, qui se veulent le reflet de l'identité québécoise. À ce moment, la notion de public est liée à la valorisation d'une image du théâtre sous la forme d'assemblée populaire: un bon spectacle est un spectacle dans lequel le plus grand nombre se reconnaît. De ces années, le milieu théâtral a conservé un idéal d'assemblée populaire, qui persiste. Or, on oublie qu'une assemblée n'est pas de nature consensuelle: elle est plutôt un rassemblement qui expose les différences, les désaccords et les écarts entre les jugements critiques. Il faut reconnaître que cette conception consensuelle est l'instrument des forces politiques qui souhaitent maintenir l'art dans une relation inoffensive: en le reléguant au divertissement et en le développant sous le modèle de l'industrie culturelle.

Aux périodes prospères et effervescentes des années 1960 et 1970 succèdent des décennies où le financement culturel stagne et les institutions, force est de l'admettre, aussi. Un climat protectionniste s'installe dans certaines franges du milieu institutionnel. Les institutions se disent plus fragiles, vendre des billets et remplir les salles sont donnés comme le remède à tous les maux. L'une des stratégies adoptées par l'institution est de présupposer les attentes du public, en mesurant son adhésion à certaines programmations, et de conditionner une demande. Il y a ici un danger, puisque non seulement on tend à uniformiser l'offre selon un modèle, mais l'on présuppose les

attentes du public, qui, lui, suppose que l'objet artistique doit répondre à ses attentes. Dans cette logique, le public se trouve réduit à une masse indistincte de consommateurs. L'institution devient tributaire de ses abonnés, puisque la relation consumériste fait que le client attend satisfaction. Or, aujourd'hui, l'homogénéité du public relève de la fiction, celui-ci est divisé en de nombreuses factions et communautés de goûts. De leur côté, les artistes reconnaissent la diversité du public et se mobilisent de plus en plus afin d'échapper aux conditions de production et de diffusion soumises à la logique de l'économie de la culture. C'est pourquoi ils réinventent la relation avec le spectateur. Dans cette perspective, l'œuvre ne cherche pas nécessairement à plaire: les relations possibles avec le spectateur sont multiples et différent selon le propos de l'œuvre. Le spectateur participe aussi à cette relation librement: son adhésion n'est pas acquise et pas même nécessairement recherchée. Il joue un rôle critique dans la manifestation artistique. L'ensemble de cette situation explique à l'heure actuelle l'écart entre les approches institutionnelles et celles des artistes.

LA LIBERTÉ DU SPECTATEUR: L'ART COMME RENCONTRE

Ces dernières décennies, les théories de la réception se sont développées de manière phénoménale. Le spectateur est souvent envisagé sous la forme d'un « interprète actif » s'inscrivant en filiation avec de nombreuses théories; l'ouvrage *Le Spectateur émancipé* du philosophe Jacques Rancière a fait date. Ces approches n'envisagent pas le public, mais bien le spectateur, car il est toujours vain d'aplanir les différences de cette foule d'individus réunis. Ces 20 dernières années, la reconnaissance et le développement remarquable du champ de la performance ont contribué significativement au renouvellement des théories de la réception. La performance redéfinit le contrat entre le public et les artistes afin de garder l'art vivant. Elle prend pleinement en charge la

présence du spectateur au sein du dispositif artistique, et reconfigure la relation avec celui-ci. Plus encore, les spectateurs peuvent être amenés à devenir coproducteurs par le biais de différentes stratégies qui mettent à contribution son action, son interprétation ou encore son engagement. En même temps, on parle d'un « tournant social » en art contemporain (Claire Bishop) où le dispositif artistique s'inscrit dans l'espace « réel ». Selon cette perspective, il s'agit de penser l'art comme événement social par le biais d'une expérience esthétique partagée. Dans le champ des arts de la scène au Québec, cette tendance s'affirme en bordure de la tradition dominante d'un théâtre néoréaliste.

Néanmoins, on trouve sur nos scènes de plus en plus d'œuvres qui reconfigurent ces aspects, que l'on pense à des initiatives telles que celles menées par la 2^e Porte à Gauche avec *Pluton*, où la communauté de la danse est représentée et se livre à un échange intergénérationnel, au théâtre documentaire d'Anaïs Barbeau-Lavalette et Émile Proulx-Cloutier, qui met en scène des citoyens ordinaires, à l'initiative Possibles, avec laquelle la Serre mise sur une approche citoyenne tout en développant des projets *in situ*, ou au collectif PME-ART, qui crée des échanges conviviaux. Une grande variété des œuvres performatives sont présentées en bordure des circuits plus traditionnels des arts de la scène, notamment dans les galeries, mais plusieurs institutions leur font aujourd'hui une place importante dans leur programmation: la Chapelle, Tangente, le MAI ou encore le FTA. Cette dimension performative n'est pas reliée à une position explicitement active du spectateur, mais davantage au fait que les œuvres suscitent une relation scène-salle égalitaire: c'est-à-dire que l'interprétation du spectateur participe à l'échange plutôt que de donner préséance à la vision du créateur. Les pratiques performatives valorisent la mise à vue des processus en action, plutôt que le résultat prenant la forme d'une œuvre finie. C'est pourquoi ces œuvres sont parfois définies comme moins accessibles

ou plus difficiles à cerner dans leurs formes artistiques. On y valorise l'interdisciplinarité en filiation avec la performance, qui rejette toute définition restrictive liée à une discipline spécifique.

VERS DE NOUVEAUX MODÈLES INSTITUTIONNELS

Aujourd'hui, cette situation mène les institutions à reformuler leurs orientations et à réfléchir à leurs approches des œuvres et du public. On note à travers le monde l'émergence de plusieurs institutions ayant des ambitions commissariales qui outrepassent un champ disciplinaire spécifique et embrassent les mutations culturelles actuelles: on pense au Palais de Tokyo à Paris, au New Museum à New York ou au Musée de la danse à Rennes. Parallèlement, les musées accueillent de plus en plus de pratiques en arts vivants, tandis que les scènes abordent des formes près des arts visuels. Toutes ces mutations soulèvent des questions relatives au commissariat des œuvres, c'est-à-dire liées à leur présentation, aux soins accordées à celles-ci, aux formes de médiation, à leur inscription dans les discours et dans l'univers social, jusqu'au renouvellement des modes de production et de diffusion dans les espaces institutionnels.

C'est dans ce contexte que l'on parle de commissariat engagé afin d'offrir un cadre (de production et de diffusion) adapté à ces pratiques et de répondre avec cohérence à la vision des artistes dans l'exercice de leur travail. En effet, les artistes voient la nécessité de construire des relations constamment renouvelées avec le spectateur, de le garder éveillé et critique, dans un monde de plus en plus complexe où le spectacle domine. Les institutions doivent aujourd'hui prendre position dans leurs approches et la sélection des œuvres, trouver de nouveaux modèles ajustés aux réalités artistiques et s'engager à ne pas réduire le potentiel critique du spectateur. La vigilance est de mise afin de ne pas subordonner le travail artistique à un grand public illusoirement démocratique. ●

Toutes ces mutations soulèvent des questions relatives au commissariat des œuvres [...] jusqu'au renouvellement des modes de production et de diffusion dans les espaces institutionnels.

Véronique Hudon est doctorante à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent sur le commissariat des arts vivants. Elle a cofondé la revue *aparté | arts vivants*, dont elle a dirigé les trois premiers numéros. Elle collabore maintenant à différentes revues.