
Représentation du public

Christian Ruby

Référence électronique

Christian Ruby, Représentation du public. *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 15 février 2017. Accès : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/representation-du-public/>.

Le *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics* est un dictionnaire collaboratif en ligne sous la responsabilité du Centre de recherche sur les médiations (Crem, Université de Lorraine) ayant pour ambition de clarifier la terminologie et le profit heuristique des concepts relatifs à la notion de public et aux méthodes d'analyse des publics pour en proposer une cartographie critique et encyclopédique.

Accès : <http://publictionnaire.huma-num.fr/>

Cette notice est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'utilisation commerciale - Pas de modification 3.0 France.

Pour voir une copie de cette licence, visitez <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/> ou écrivez à Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



Représentation du public

L'approche courante des relations entre les créateurs d'art et le public esthétique se contente de relever des phénomènes superficiels, tels que la séduction ou l'indifférence, la vénération ou le mépris des créateurs pour le public, quand les commentateurs ne glosent pas sur la bêtise de ce public. Les rapports entre créateurs et public sont-ils compris par là ? Non. Dans ces approches, « créateurs » et « public » sont pris pour des réalités immédiatement données, aucune notion n'est interrogée. Encore moins la condition de possibilité d'un rapport entre eux.

En suivant un fil conducteur historique et philosophique, il est possible de cerner quelques modalités d'approche du public des arts par les artistes/auteurs. Cependant, il faut d'abord s'assurer de l'existence de ce rapport entre créateurs et public. Il naît dans les pratiques de l'art d'exposition. Ce dernier est seul à faire exister une corrélation œuvre *et* spectateur-public. La genèse de cette corrélation – sous forme d'un schème pratique de spectateur, au XVII^e siècle, puis sous forme de la légitimation de la place du spectateur, au XVIII^e siècle – correspond à la conjonction entre la fonction d'adresse indéterminée à tous constitutive de ces pratiques et le spectateur, ce « nom générique d'une opération historique qui engendre simultanément l'art et le sentiment esthétique » (Rancière, 2009 : 84). La notion de « public » relève d'une construction hantée par ce rapport.

L'immanence d'un rapport

La propriété de l'art d'exposition est la suivante : l'artiste s'y donne non seulement une représentation du spectateur, de la spectatrice ou du public, voire des publics, mais encore l'inclut dans l'œuvre à titre de présupposition sensible. À cet égard, il n'est pas vain d'affirmer que chaque œuvre de ce type enveloppe l'idée du spectateur qu'elle requiert pour fonctionner. Pensons à la souveraineté du spectateur dans le regard de l'artiste se dégageant par exemple chez Breughel (*La tentation de Saint-Antoine*, 1556). La remarque vaut pour la musique. L'architecture n'est pas en reste. Songeons à la différence avec l'art de culte qui insère dans la cathédrale Notre-Dame de Paris quelques 8 000 sculptures qui ne s'adressent à aucun spectateur.

Ceci ne signifie pas que dans la corrélation immanente œuvre-spectateur de l'art d'exposition, le spectateur réel se plie ou doit se plier à ce que l'œuvre souhaite obtenir de lui. La preuve en est que lorsque certaines créations violentent le public, lorsque les créateurs l'insultent et les mettent en scène « l'outragent » (Handke, 1966), fut-ce pour le « réveiller », il évite l'œuvre, la rejette ou la renvoie au « n'importe quoi ». Il n'en reste pas moins vrai que ce rapport oblige le spectateur à se demander : comment l'œuvre me rend-elle spectateur et quel spectateur veut-elle faire de moi ?

La naissance du public

Tant que cette corrélation n'est pas engendrée, la question du public esthétique ne se pose pas. Le terme « public » est d'ailleurs légitimé d'abord dans la philosophie politique du XVI^e siècle et s'y déploie ensuite durant le XVII^e siècle. Autour de lui se répandent les notions de domaine public, espace public, lieu public, et surtout « bien public ». Ces divers éléments sont liés à l'État moderne, sa constitution, son extension.

Pour le domaine des arts, on sait que l'usage du terme « public » remonte à 1629 (Auerbach, 1933). Il est alors extrait de la référence exclusive à la politique. Plus récemment, on a pu expliquer qu'au début du XVI^e siècle le « public » est encore un corps mystique, hiérarchisé,

réunissant le peuple et le roi (Merlin, 1994 : 58). Tout bascule autour de la *Querelle du Cid*. Cette dernière, conduite par les créateurs, envahit les lieux publics. On en appelle aux « honnêtes gens » et à leur jugement. « Public » passe désormais pour une instance de jugement dans les lieux publics, susceptible de soutenir une œuvre ou non. Pour les créateurs, « le public n'est, d'abord, rien ni personne que cet espace de manifestation et cet horizon d'autorité, allégué comme argument sous différentes figures par les uns et par les autres ». (Merlin, 1994 : 150). Le rôle joué par les gazettes est considérable, lesquelles ont aussi un « public » à satisfaire en lui donnant les nouvelles les plus « véritables », le plus rapidement possible. Grâce aux gazettes se constitue une « voix publique ».

Sans doute fallait-il donc qu'un public social et politique s'instaure, pour que l'idée d'un « public » spécifique des arts devienne légitime, par exemple autour de Jean de La Bruyère (il en use largement, à l'instar de Racan), mais aussi autour des hommes de théâtre alléchés par la constitution d'un mythe de la communauté susceptible de soutenir leur activité. « Public » dit alors quelque chose comme : groupe susceptible d'organiser un écho et une communication autour d'une œuvre.

L'inquiétude sur le rôle du public

Toutefois, cette question du public demeure problématique aux yeux des créateurs. « Le public » est bien devenu le destinataire des œuvres. Ce dernier n'est donc pas une réalité indépendante des œuvres, mais le milieu d'une interaction entre œuvre et spectateurs. Le public représente un pan de la communauté esthétique réuni par un sens commun et une même pratique du jugement esthétique, sans uniformité ni homogénéité.

Le pouvoir royal l'a saisi dès longtemps. Tandis que le sens politique du terme « public » garde la primauté, le pouvoir royal n'a de cesse de refouler le public des arts vers une sphère privée, dans laquelle les goûts et les dissensions peuvent se régler, ou non, sans dommage. On le voit, précisément, dans la *Querelle du Cid*, celle de *La princesse de Clèves* ou d'autres, dans lesquelles se joue l'idée selon laquelle les spectateurs, destinataires des œuvres, sont à conquérir, eux qui composent un public particulier, non unifié d'emblée, certes, mais susceptible d'un même esprit. À la question « Qu'est-ce encore que le public ? », Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais répond : « Lorsque cet être collectif vient à se dissoudre, que les parties s'en dispersent, que reste-t-il pour fondement de l'opinion générale, sinon celle de chaque individu, dont les plus éclairés ont sur les autres une influence naturelle ? » (Beaumarchais, 1767 : 123).

Une fois la Révolution française passée, les créateurs, qui ne détestaient pas être critiqués, commencent à se méfier du « public », qui ne le satisfait plus toujours, d'autant qu'il change, socialement. Honoré de Balzac découvre que « le public », en matière d'art et de culture, ne renvoie à rien d'autre qu'à une « société fortuite » (Balzac, 1834 : 815). Il est fracturé, rassemblé par hasard. Et même s'il articule sans doute la condition artistique et esthétique moderne, il s'attache à des esthétiques différenciées, marquées au sceau des classes sociales.

Le transport du public

Dans ce nouveau contexte, les créateurs ne sont pas nécessairement les dupes de leur conception du public. Le déploiement des industries culturelles les soucie très vite. C'est sans doute Charles Baudelaire qui le pressent le premier, même si son point d'appui reste problématique. C'est maintenant la foule idolâtre de l'industrie nouvelle, la photographie, qui est censée corroborer ce que certains pensent depuis longtemps. Le public ne se décalquerait plus sur un sens commun. Il est devenu foule. Cette foule composerait un public qui « est singulièrement impuissant à sentir le bonheur de la rêverie ou de l'admiration (signe des petites âmes), veut être étonné par des moyens étrangers à l'art », pour qui des artistes « obéissants se conforment à son goût ». En effet, « le paysan, le sauvage, l'homme primitif »,

vierges de tout dressage artistique, se « réjouissent à la vue d'un morceau de bois ou de pierre industrieusement tourné [mais] restent stupides à l'aspect de la plus belle peinture » (Baudelaire, 1859 : 1035). Le mythe du public-communauté ne peut se soutenir plus longtemps face à la réalité, même si on le maintient dans les discours !

Le rapport au public ne change pas de nature, il se complexifie tant par ses objets de référence (la photographie, le cinéma bientôt, avant la BD, le *street art* de nos jours) que par ses objectifs différenciés, et par le rapport que l'on entretient avec la démocratie représentative qui, de son côté, ne cesse aussi de revendiquer un « public » à sensibiliser.

Pour faire œuvre, certains créateurs se mettent à l'écart du public ; d'autres s'attaquent à lui parce qu'il se serait endormi ; les derniers tentent, en suscitant d'avance applaudissements et rumeurs, de le séduire. L'objectif des derniers est alors massivement de transporter le public, à partir d'une croyance un peu mécanique en une adéquation entre œuvre et public. À quoi répond violemment la célèbre « gifle au goût public », manifeste rédigé par les futuristes russes à une époque où les artistes bolcheviques pensaient pouvoir révolutionner les formes sociales et plastiques. Une manière de démettre le public de sa position de norme à l'aune de laquelle se jaugerait toute spectatorialité, un héritage dont le XX^e siècle saura se servir pour briser le mythe de la communauté du public et réduire la fascination potentielle et le mimétisme de foule dans la salle de théâtre.

Le public intégré à l'œuvre

Ce n'est pourtant pas sans que le public ait largement pénétré dans les œuvres. En 1873, Edouard Manet peint *Bal masqué à l'opéra*. Il fait admirer les jambes et souliers du public. Edgar Degas peint *L'orchestre de l'opéra* (1870) du point de vue du public. Le cinéma s'en mêle, qui présente des spectateurs et des publics dans des salles de concert, de cinéma ou de théâtre. Ce geste durera jusqu'aux installations contemporaines.

De très nombreuses fractures sont de plus en plus intégrées à la conception du public par les créateurs : passage du public aux publics, déplacement vers de nouveaux publics, conquêtes de publics réputés atypiques... Autant de problématiques qui deviennent des centres de préoccupation pour les mouvements artistiques de la fin du XIX^e et du XX^e siècles. Dada, le Bauhaus, les *happenings*, les *events* actuels déconstruisent toujours les formes du goût, du public et même de l'art, tout en réinventant de nouveaux processus de création.

Encore assistons-nous aujourd'hui à des renversements continuels. Un grand mépris s'est instauré dans notre société pour le public : on le dit « bête », inattentif, passif, bref, on le déconsidère, au point qu'on ne parle plus de public mais « des gens », adoptant les expressions des médias et des industries culturelles. En contrepoint, c'est moins la question du public qui intéresse les créateurs, que celle de savoir comment se défaire « des gens » pour retrouver un public. Ainsi en va-t-il de l'art contemporain qui, en déployant des formes et des objets aussi ténus que possibles, offre une opportunité nouvelle. Il inscrit l'œuvre dans l'interférence entre les spectatrices et les spectateurs – et même met en jeu les spectateurs : *Cour d'Honneur* de Jérôme Bel (2013) ; *Conférence sur le spectateur*, par 3 membres de l'Institut des recherches menant à rien (2012) ; *4.48 Psychose* de Sarah Kane (2014) – en leur donnant les moyens de se déprendre des canons de l'Art afin de laisser place à une subjectivation en déjouant les normes esthétiques, les normes des spectacles et les formes élémentaires de l'effervescence collective.

Bibliographie

Auerbach E., 1933, *Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts* Munich, Max Hueber, 1965.

Balzac H. de, 1834, *Ferragus*, Paris, Gallimard, 1977.

Baudelaire C., 1859, *Salon de 1859 : Le public moderne et la photographie*, Paris, Gallimard, 1961.

Beaumarchais P.-A. C. de, 1767, « Essai sur le genre dramatique sérieux », pp. 122-123, in : Larthomas P., éd., *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1988.

Handke P., 1966, *Outrage au public et autres pièces parlées*, trad. de l'allemand par M. Bom, Paris, Éd. L'Arche, 1997.

Merlin H., 1994, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Éd. Les Belles Lettres.

Rancière J., 2009, *Le Spectateur émancipé*, Paris, Éd. La Fabrique.