

Le couple nature/culture dans le vécu et la conception de la spectatorialité d'art d'exposition

Il est des spectatrices et des spectateurs qui savent d'emblée où se placer dans une salle de théâtre ou de cinéma, quel maintien adopter dans un musée, une salle de concert... et qui n'hésitent pas à préférer leur jugement en public. À leurs yeux, rien ne va plus de soi que les attitudes culturelles grâce auxquelles ils évoluent avec aisance dans les institutions consacrées à l'esthétique, conçues dans leur société. Qu'ils suspendent même toute interrogation sur elles, surtout en plein exercice esthétique en présence de l'œuvre, souligne d'autant plus l'aura immédiatement attachée par eux aux œuvres d'art et de culture. Aussi ont-ils bien du mal à comprendre qu'en réalité ce qu'ils traitent comme une *nature* correspond à des conventions incorporées, des comportements appris comme la contemplation, l'attention, l'immobilité, le jeu avec le magnétisme du public, etc. Le *naturel sensible* consiste alors à se contenter de laisser prospérer un certain sens commun culturel, et ses mœurs : applaudissements, sifflements et autres approbations/désapprobations.

Il n'est pas sans importance de remarquer que ces constatations et résultats d'enquêtes sociologiques laissent cependant les philosophes devant plusieurs difficultés, notamment lorsque ces résultats sont interprétés de manière figée dans les théories de la réception ou celles de ce qu'il est convenu d'appeler la sociologie de la domination. Ne risquons-nous pas de méconnaître une spectatorialité d'art qui devrait être conçue comme devenir, exercice et trajectoire ? Comment cette notion de « nature/naturel » fonctionne-t-elle dans le vécu de la spectatorialité ? En quoi s'ajoute-t-elle à celle de « culture » ? Une spectatrice ou un spectateur peut-il modifier sa position ?

Dans l'entreprise que nous conduisons actuellement – réaliser une histoire culturelle européenne ainsi qu'une théorie politique du specta-

teur –, nous aspirons à redessiner cette spectatorialité du point de vue philosophique. Ce dernier excède les précédents en conférant à cette spectatorialité une dimension historique, anthropologique et socio-politique. Il est aussi articulé à une politique de l'émancipation dans/par les arts et la culture. Dès lors, en nous fondant sur ces travaux, nous voudrions, dans cet article, discuter quelques-unes des difficultés repérées autour de ces tours et détours de la référence au couplage nature/culture dans les activités de la spectatrice et du spectateur d'art et de culture.

Repérage littéraire

Commençons par confier à Honoré de Balzac le soin d'aider à identifier les plans d'une discussion nécessaire relativement au fonctionnement de ce couple nature/culture dans la spectatorialité d'art et de culture.

L'écrivain introduit un premier plan, historique, de la manière suivante : « Qui nous a fait rester des heures entières devant certains tableaux en Italie, où le génie a cherché pendant des années à réaliser¹ » quelque chose ? Cette question mérite effectivement qu'on s'y arrête. Elle renvoie aux résultats de l'élaboration historique de la spectatorialité d'art d'exposition, dans le contexte européen. Elle requiert une étude de la genèse et de l'imposition des conventions grâce auxquelles des œuvres spécifiques, bientôt enrôlées sous la bannière de l'Art, sont venues et viennent si aisément au devant de la plupart de celles et ceux qui se prêtent à elles ; et réciproquement, de celles qui règlent éventuellement la distribution des éduca-

1. Honoré de BALZAC, *Béatrix*, 1839, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, tome II, 1976, p. 777-778.

tions esthétiques et des formations du corps esthète conduisant les futurs spectateurs à concéder leur présence aux œuvres.

Le même auteur porte à considérer un deuxième plan, socio-politique, à partir d'une distinction entre ceux qui peuvent être nommés « spectateurs » et ceux qui, à l'intérieur du même contexte culturel, échapperaient à cette dénomination ; partage à l'égard de ces derniers qui devient « incapacité », « sauvagerie », attitude « barbare », dans la bouche des premiers attachés à leur « nature » de spectateurs. À l'encontre de cette « absence de culture », ils n'imaginent même pas toujours qu'une police esthétique soit assez puissante pour opérer des mutations. Carlos Herrera n'en doute pas, « On ne peut devenir ici bas que ce qu'on est¹ », autant dire que la courtisane (représentée par le personnage d'Esther) ne goûtera jamais aux charmes de la spectatorialité d'art, car « [i]l y a certes aussi loin des mœurs qu'elle quittait aux mœurs qu'elle prenait qu'il y a de distance entre l'état sauvage et la civilisation² ».

Enfin, Balzac, pensant cette fois aux « sauvages » (les Osages, les Ioways) peints par James Fenimore Cooper afin de construire une analogie avec les paysans français, souligne ce qu'il croit être la nature anthropologique profonde de ces peuples et de ces cultures « autres » : « Le sauvage n'a que des sentiments, l'homme civilisé a des sentiments et des idées³ », en quoi, la position de spectateur ne conviendrait pas au premier.

Une nature de spectateur ?

Ce repérage des dimensions historique, politique et anthropologique du devenir spectateur d'art d'exposition, à l'aide de la littérature, confirme la nécessité de construire une série de problèmes – tournant bien autour de l'opposition nature/culture – afin de mieux cerner la configuration du spectateur, au sujet de laquelle nous avons déjà établi quelques éléments concernant la

culture européenne⁴. Si la spectatrice ou le spectateur vit ses mœurs esthétiques, sa culture artistique comme allant de soi (une « nature », entendue au sens d'une évidence⁵ éternelle et universelle), elle/il les assoit simultanément sur un rejet de la nature (cette fois au sens de « sauvagerie »). Au point que, pour que son appartenance à une sphère de la culture finisse par apparaître problématique à ses yeux, il faut qu'elle/il ruine le premier malheur de cette question du spectateur, le préjugé d'être spectateur *par nature*. Les spectatrices et les spectateurs se heurtent d'ailleurs à ce préjugé lorsqu'elles/ils frayent soit avec des œuvres inhabituelles à leurs yeux/oreilles : « L'effet produit en moi par certaines œuvres de cette Documenta modifiait ma façon d'être⁶ » ; soit avec l'histoire de la sphère des arts et de la culture, dans leur contexte : « savons-nous encore comment recevoir une Madone⁷ ? » ; soit avec des voyages dans l'espace de leur culture⁸ et des cultures, lesquels les plient à de nombreuses confrontations confinant à une inquiétante étrangeté, sur laquelle nous devons revenir.

Ces confrontations devraient faciliter chez eux plusieurs considérations. La première porterait sur les effets produits sur eux par les mutations artistiques, engendrés par conséquent par les nouveautés déstabilisantes introduites dans les œuvres. Moins intense désormais, la querelle déclenchée, dans les années 1990-2005, autour du « n'importe quoi ! » de l'art contemporain, en a témoigné⁹. La

1. Honoré de BALZAC, *Splendeur et misère des courtisanes*, 1845, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, tome VI, 1977, p. 487.

2. Honoré de BALZAC, *ibid*, p. 467.

3. Honoré de BALZAC, *La Cousine Bette*, 1846-1847, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, tome VI, 1977, p. 562.

4. Voir les références sur mon site : www.christianruby.net

5. Cette évidence qui fait qu'on ne voit plus les choses et qu'on ne pense plus les idées ; cf. MOLIÈRE, *Les Précieuses ridicules*, 1659, Acte I, IX, propos de Mascarille : « Les gens de qualité savent tout sans avoir jamais rien appris. »

6. Enrique VILA-MATAS, *Impressions de Kassel*, Paris, Ch. Bourgois, 2014, p. 124.

7. L'inquiétude est constante de GWF. Hegel à André Malraux.

8. Ce rapport naît dès la fixation du schème pratique de la spectatorialité d'art, cf. MOLIÈRE, *Le Bourgeois gentilhomme*, Acte I : le « bourgeois » est un « sot », un « barbare stupide », qui n'a aucune « lumière » relativement aux arts. Il se prolonge tant dans les discours de légitimation, à partir du XVIII^e siècle, que dans l'expérience sociale de la (non-)fréquentation des institutions esthétiques.

9. Le lecteur en trouve un résumé dans l'ouvrage de Marc JIMENEZ, *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2005.

confrontation avec des œuvres inhabituelles, pour le moins, devrait induire chez eux une attention à l'articulation de sa manière de recevoir les œuvres à une histoire de l'art incorporée et non à une nature. La seconde impliquerait de reconnaître que la question du spectateur, ainsi que cette dénomination, sont éventuellement des inventions qu'il convient de dater, de contextualiser sur les plans historique et culturel et dont il convient de rendre compte de l'imposition différentielle. La troisième mettrait en avant le constat selon lequel le nom et l'attitude de spectateur ne semblent pas exister dans les cultures auxquelles ils sont susceptibles de se confronter. Et ceci, dès l'approche de l'autre par ses mots, un terme décalqué n'existant par exemple pas en chinois¹, la culture indienne ne procédant pas de la même logique des frontières entre scène et public et entre acteur et spectateur, la culture musulmane non plus puisque la représentation n'y occupe pas le même statut.

Une figure occidental-centrée

Constater l'inexistence de tel phénomène – ici la spectatorialité d'art – dans une culture par rapport à une autre peut ne relever que d'un juste constat de fait. Mais cela peut prêter aussi à des considérations et des phrasés relayant un racisme culturel.

Pour l'heure, rappelons, puisque ce fut démontré ailleurs, que ce complexe culturel appelé « spectateur » correspond à des faits : à une sphère organisée, en Europe, institutionnellement et éducativement, autour d'un certain régime de visibilité. Par « régime de visibilité », entendons un ensemble de règles implicites, pour autant non figées puisqu'elles font sans cesse l'objet de luttes,

définissant ce qui est à voir, l'adéquation entre la vision et la possibilité de l'énonciation, l'organisation de manières d'être et de faire autour du sensible. Il est alors essentiel d'observer que ce régime de visibilité en Europe a été d'emblée délimité par une double confrontation : avec le contexte médiéval et avec d'autres cultures².

Pour autant, et justement afin d'éviter les ambiguïtés et l'orgueil ethnocentrique occidental-centré, nul renouvellement de la *libido dominandi* (occidentale) ne peut ni ne doit être tiré de ce fait. On ne peut en déduire qu'un effet de savoir dans le registre de l'anthropologie visuelle, suggérant d'avoir à se concentrer sur l'appartenance de la spectatrice ou du spectateur, au sens moderne du terme – d'abord sous la forme d'un schème pratique puis sous la forme d'une légitimation théorique³ –, à une configuration géographique et historique d'une sphère de la culture, celle qui se constitue en Europe, quitte à constater par ailleurs, nous y revenons ci-dessous, que ladite configuration a été étendue (imposée ?) ensuite à d'autres cultures.

Notons d'ailleurs que « spectateur » (la notion et la réalité de sa présence), dans ce contexte qui s'étend de la naissance de son schème pratique (xvi-xvii^e siècles) à l'exposé de la légitimation de cette figure (xviii^e siècle), est déjà soumis à des polémiques en fonction des partis pris des auteurs et, de même, que le terme n'a pas un usage exactement identique dans les langues européennes ou ne se traduit pas simplement d'une langue à l'autre⁴, soulignant déjà des différences de temporalité dans son instauration et des jeux de distinction internes aux cultures européennes.

1. Dans la mesure où nous pensons et agissons en langue, il faut en tenir compte pour chaque problème posé. Le chinois ancien n'utilise pas le terme « spectateur » pour celui qui examine, par exemple, une composition d'un paysage contemplé. Il ne pose aucune domination du sujet-spectateur sur l'objet (selon la voie d'une ontologie figée, prise dans le discours de l'identité et de la différence, dans une logique de la séparation, et du primat de la vue), cf. François JULLIEN, *Vivre de paysage, ou l'impensé de la raison*, Paris, Gallimard, 2014 ; Emmanuel ALLOA (Éd.), *Penser l'image II, Anthropologies du visuel*, Dijon, Les Presses du réel, 2015, p. 257 et suivantes.

2. Cf. Christian RUBY, *L'Archipel des spectateurs, du xviii^e au xxi^e siècles*, Besançon, Nussy, 2012.

3. Pour tout ceci, voir mon ouvrage : *La Figure du spectateur, Éléments d'une histoire culturelle du spectateur*, Paris, Armand Colin, coll. Recherches, 2012.

4. Les textes de référence distinguent, selon les auteurs : en allemand, *Zuschauer*, *Beobachter* et *Gucker*, disons : spectateur, observateur, celui qui jette un coup d'œil ; en anglais, *Beholder*, *Spectator* ou *Visitor*, disons : regardeur (terme réutilisé par Marcel Duchamp), spectateur, visiteur. Il faudrait faire place aussi à *Audience* (en anglais) très utilisé qui ne recouvre pas exactement le français *public*.

Absence du spectateur dans les « autres » cultures ?

Afin d'approfondir encore la dimension selon laquelle la spectatorialité d'art ne relève effectivement pas d'une évidence/nature, il est envisageable d'utiliser encore deux biais : constitutif de la figure européenne du spectateur, le premier est le plus délicat à approcher, car il réfère au soi-disant constat d'une absence de cette figure dans les cultures extra-européennes, lequel a été établi à partir du prisme idéologique historique de « l'incapacité » ou de « l'ignorance » des « autres » sur ce plan ; le second recourt aux ethnographes. Si les deux biais aboutissent au même résultat – « spectateur », cette notion qui se veut universelle, n'est ni une donnée naturelle, ni une donnée immédiatement universelle –, les justifications ne coïncident évidemment pas. Les premières renvoient les « autres » à la nature contre laquelle ils élèvent les barrières de la culture ; les secondes renvoient cette différence à des régimes de visibilité hétérogènes.

Sur le plan des arts, le premier biais est sans doute toujours en vigueur dans certains discours persistant à confiner, de nos jours, à l'ethnocentrisme, voire au racisme culturel. Néanmoins, dans le cadre de la réflexion proposée ici, il a surtout une présence et un poids historique décisif à l'âge classique et à l'âge des Lumières, dans la formulation même du problème du spectateur d'art et de culture. À une différence culturelle constatée, les écrivains, artistes et philosophes ont donné un statut fantasmé. Ils estiment que les « sauvages¹ » sont des non-spectateurs, et en rapportent la cause à leur incapacité ou ignorance – « ce que tu appelles notre ignorance² » – inscrite dans l'état de

nature. Ainsi en va-t-il des innombrables propos d'explorateurs qui, durant cette période, parlent de l'étrangeté des Turcs, des Incas, des Persans, des Patagons³... Certes nous sommes face à des fictions, ethnocentrées, parfois racistes, chacun le sait, mais qui, à l'envers, disent bien quelque chose de ce que les auteurs assument mal de l'édification d'une problématique originale du spectateur. On notera d'ailleurs deux autres points concomitants : la « spectatrice » ne trouve son nom qu'à la fin de cette période, par machisme ou logocentrisme ; ce rapport se prolonge au XIX^e siècle, lorsque Eugène Delacroix et Edouard Manet (en Afrique du Nord), Paul Gauguin (en Polynésie), entre autres, interrogèrent implicitement la spectatorialité d'art occidentale à partir d'une confrontation à des codes iconiques, des pratiques et des exercices esthétiques autres, rangés alors sous le titre d'art « non occidental », comme si cette dénomination négative suffisait à en dégager la spécificité, alors qu'elle exalte d'abord l'Occident.

Lorsque Rica, personnage des *Lettres persanes* (1721) de Montesquieu, à la lettre 28, décrit une chose singulière se déroulant à Paris – un spectacle, une représentation théâtrale –, il précise bien y voir une occupation inconnue. Il y confond même les acteurs sur scène et les spectateurs qui, pour lui, jouent des scènes muettes, sous la forme d'une troupe de « gens debout ». Dans tel écrit de Marivaux⁴, une séquence caractéristique distingue ce spectateur à partir des différences culturelles : autant en milieu européen, familier, se trouvent des spectateurs, explique cet auteur ; autant on n'en trouve nulle trace parmi les orientaux ; quant aux « sauvages » et aux Noirs, ils sont « trop proches de la nature » ou de la « bestialité » pour pouvoir jouir d'un quelconque spectacle artistique et devenir spectateurs !

1. Qu'il s'agisse de « mauvais » ou de « bons sauvages », ils ne sont pas plus spectateurs, par exemple pour Jean-Jacques Rousseau (*Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1754, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1964 p. 144) ; ou pour Denis Diderot parlant des Tahitiens (*Supplément au voyage de Bougainville*, 1773, Paris, GF-Flammarion, 1972). Cependant, dans ces deux cas, la cause n'en est pas l'incapacité, mais l'absence de nécessité du spectacle chez l'homme sauvage ou sa nécessité chez le civilisé.

2. Dit Aotourou à Bougainville, dans DIDEROT, le *Supplément*, op.cit., p. 148.

3. De Molière à Rameau, le dossier concernant le regard sur les Turcs, les Incas, les Persans est bien connu ; sur les Patagons, cf. Jacqueline DUVERNAY-BOLENS, *Les Géants patagons. Voyage aux origines de l'homme*, Paris, Michalon, 1995.

4. MARIVAUX, « Le spectateur français », 1728, in *Journaux I*, Paris, GF Flammarion, 2010 ; cf. notre commentaire dans *L'Archipel des spectateurs, du XVIII^e au XXI^e siècles*, op.cit., p. 33 et suivantes.

Encore une fois, il ne s'agit pas ici de commenter ce statut du « sauvage » (ses ambiguïtés, sa connotation valorisante ou raciste), mais de saisir, au travers de cette distinction nature/culture, portant sur la configuration nouvelle, à l'époque, du spectateur, un constat et une justification. Le constat : le souci du spectateur naît en Europe, dans une histoire propre, celle d'une rupture avec l'œil mystique médiéval, refusant les spectacles¹. La justification : parce que les européens se tiennent du côté de la culture. *A contrario*, tout le reste est « nature ».

Il est certain qu'on est en droit de se demander si, en se mirant dans les autres, les Européens – qui se revendiquent spectateurs – ne sont pas incapables d'observer autre chose que leur propre spectatorialité ! C'est ce qu'énonce fort bien Jean-Jacques Rousseau en relevant deux choses. D'une part, que cette spectatorialité n'est pas homogène en Europe (différenciation nobles, bourgeois, valets... observée par le « plébéien » Jean-Jacques) ; d'autre part, que dans leurs comptes rendus de voyages chez les « autres », les Européens ne parlent que d'eux². Finalement ce qui est ethnocentrisme, voire racisme, dans ce jeu de miroir, est sans doute moins de refuser de rapporter la possibilité de la spectatorialité à un « état de nature » (en l'occurrence aux autres cultures niées), que de justifier ce refus par l'incapacité ou l'ignorance « naturelle » des « autres ». La colonisation en fera son lit.

Ethnographie et régimes de visibilité

Le second biais porte à un constat identique, en le rapportant cette fois non à la nature, mais à une différence dans le régime de visibilité.

Le cinéma ethnographique, inventé par des européens, par exemple, invite à se placer face à l'écran dans une attitude « naturelle » de specta-

teur, selon la logique des arts d'exposition. Chacun devient alors spectateur du film. Chacun l'est-il des mœurs qu'on lui donne à voir ? Sans doute aussi. Néanmoins, lorsque, sur l'écran, paraissent des rituels indigènes (danses, cérémonies, funérailles) qui deviennent des « spectacles », et que les autochtones filmés dans leurs activités sont perçus à côté de touristes en « observateurs-consommateurs », une série de décalages s'opère obligeant à différencier le spectateur extérieur au rite et le participant, lequel n'est pas du tout spectateur de ce qui le concerne au premier chef, ses propres mœurs, vécues aussi comme une nature. L'enregistrement des Sigui (1968-1969) chez les Dogons du Mali, par l'ethnologue et cinéaste Jean Rouch, est typique à cet égard. Il manifeste trois types de présence : celle des participants, celle des touristes, et celle du cameraman, lequel prétend d'autant moins être spectateur qu'il pratique l'ethnologie participante (voire le « ciné-transe », dans d'autres cas). Ces films remettent l'accent sur un fait : la participation aux rites collectifs ne relève pas de la spectatorialité. On ne doit pas confondre cette dernière et les manières toujours différentes dont les humains vivent le monde de leurs mœurs, dont les aspects sensibles ne requièrent pas toujours contemplation. Néanmoins, dans ce registre du cinéma ethnologique, un cas du moins semblerait prouver le contraire : celui du photographe et ethnologue américain Edward Sheriff Curtis. Il met en effet en scène les Indiens de Vancouver, mais il leur demande de jouer un rôle parfaitement appris et scénographié sur leurs propres mœurs (1914, *In the land of the head Hunters*).

Laissons les films ethnographiques de côté. Concentrons-nous à présent sur le regard de l'ethnologue. Il arrive que ce dernier parle de lui en spectateur des autres. Pourtant, Claude Lévi-Strauss affirme que le vocabulaire du « spectacle » n'appartient pas à l'ethnographie. Il souligne effectivement qu'il se conçoit bien lui-même en « observateur³ » (et non en spectateur) et qu'il accomplit des « observations⁴ ». Une ou deux fois,

1. Du *De Spectaculis* de Tertullien au Concile de Trente (1562), en passant par Augustin, *Ad Catechumenos*, II. Pour la version la plus proche de notre propos, cf. Pierre NICOLE, *Traité de la Comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, Paris, éditions H. Champion, 1998.

2. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Discours...*, *op. cit.*, p. 144, note 10 (de Rousseau).

3. Claude LÉVI-STRAUSS, *Tristes tropiques*, 1955, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 2008, p. 214, 222 et 235 pour toutes les citations de ce paragraphe.

4. Cette opposition a un support théorique décisif dans la

au cours de telle exploration, il indique qu'il donne lui-même un spectacle (cas des ballons en papier chez les Nambikwara). Mais, lorsqu'il est question de ce qu'on croit être un « spectacle » interne à une société « sauvage », Lévi-Strauss relève toujours que « public » et « spectateur » renvoient à un partage avec « acteurs », mais dans un « fervent souci de réciprocité » qui l'annule. Ceci pour déboucher sur l'idée selon laquelle un « spectateur » n'existe pas en tant que tel, dans ce contexte, puisque le rituel est central et que chacun y participe quoique dans des rôles différents et échangeables. Le même propos vaut pour le récit concernant les Caduvéo : leurs peintures du corps n'appellent pas un spectateur, mais un participant à l'ordonnement d'un monde, puisque les peintures du visage, par tout leur art, impliquent le partage de l'état de culture et de l'état de nature, le partage de la civilisation et de la brute. Elles donnent sa dignité à l'être humain¹, elles manifestent le passage de la nature à la culture, et la hiérarchie des statuts, non pour être contemplés, mais afin d'être vécus. Ces blasons des corps sont immédiatement reconnus et agis. Ils ne sont pas destinés à des contemplateurs (même pas ceux que pourraient être les ethnologues).

Comment expliquer cette lacune ? S'agit-il même d'une lacune dans l'observation de l'ethnologue ou faut-il admettre qu'un « spectateur » - le nom et la chose - n'a pas de place marquée dans l'inventaire des situations notées ?

critique, par Denis Diderot, de la confusion des deux termes à propos du domaine scientifique, cf. dans *Lettre sur les aveugles* (1749, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1946), l'analyse de la position de Réaumur sur les opérations chirurgicales. Diderot décline l'idée, héritée du siècle précédent et de Fontenelle, selon laquelle le savant pourrait être nommé « spectateur de la nature ».

1. Claude LÉVI-STRAUSS, *Tristes tropiques*, op.cit., p. 180.

Colonisation et importation de la spectatorialité

Élargissons le débat. Dans son usage relatif aux arts d'exposition, le terme « spectateur », n'est pas familier, nous l'avons suggéré, à la langue indienne, ou aux langues africaines, jusqu'à une certaine époque. En consultant les linguistes, il est aisé d'apprendre qu'il ne l'est devenu que par colonisation interposée, et pour trois raisons simultanément : l'importation de la forme des spectacles occidentaux d'art d'exposition, l'imposition d'un apprentissage du comportement de spectateur (occidental) dans les colonies, et la dramatique mutation des autochtones en spectacles pour la métropole (les zoos humains).

En ce qui regarde l'Inde, en effet, il importe de savoir que la domination des rituels sur les images, les sculptures et les écrits n'incite à aucune spectatorialité, et encore moins de type occidentale. Chez les Sikhs, par exemple, le rituel de la voie d'Akhand (lire le Livre sacré du début à la fin, 1400 pages, sans s'arrêter) s'accomplit sans que les visiteurs du temple écoutent ; ils entrent, sortent, apportent à manger, méditent ou dorment². Au-delà de cet exemple, des chercheurs expliquent aussi que, dans les débuts du cinéma, importé, le public local avait du mal à être seulement *spectateur* (distance, aura et contemplation) des œuvres projetées, essentiellement par les occupants britanniques³. Il était obligé de composer avec le rôle qui lui avait été originairement attribué dans l'épopée indienne, le *Ramayana*, où il assistait au sacrifice de Sita en participant pieusement à la cérémonie, ainsi qu'on le saisit dans l'art de culte. Avant qu'on puisse lui attribuer pleinement le néologisme (dans la langue indienne) de « spectateur », il a fallu que ce public se déprenne du « contrat de feintise » évoqué dans le *Nāṭya-Shā-*

2. Il faudra tirer les leçons d'une expérience tentée à la Biennale de Venise 2015 : *Le Capital* de Karl Marx y a été lu en continu durant l'exposition, muant l'ouvrage en un texte dramatique. Mais qu'en a-t-il été des « spectateurs », en réalité « auditeurs » plutôt. Et s'ils ont vraiment écouté toute la lecture sur 6 mois, en revenant chaque jour, comment les appellera-t-on ?

3. « En Inde, dans les salles de cinéma, les spectateurs sont-ils acteurs ou simples spectateurs ? », Wendy CUTLER, <<http://cm.revues.org/1120?lang=en>>

tra (le traité de théâtre indien mettant en scène le *Ramayana*), lequel « contrat » imposait de croire voir sans jamais regarder. Ce contrat est passé longtemps pour « barbare » aux yeux des Européens.

Ce qui n'empêche pas de constater aussi que les spectateurs indiens actuels, au terme de l'histoire coloniale et de l'indépendance, ont recomposé leurs attitudes lors des projections filmiques, à la croisée de leur culture propre et de la colonisation britannique, recomposition qui surprend parfois le voyageur conduit trop souvent à approcher les Indiens dans les cinémas en fonction d'une image stéréotypée, confinant à l'exotique ou au pittoresque. N'a-t-il pas encore dans le regard un reste de soupçon d'infériorité ?

Stéréotype pour stéréotype, il en va de même, dans un autre contexte. Dans *Tintin au Congo* (1931), lorsque le héros présente le cinéma à des enfants africains, Hergé, le dessinateur de cette BD, insiste sur l'infériorité de ceux qui ne savent pas se tenir au cinéma¹. Quoi qu'il en soit, le cinéma, et sa spectatorialité propre, y est bien une importation.

Soulignons que l'on doit à la décolonisation nombre de mouvements de résistances qui culmineront dans une volonté de retrouver « l'authentique » (le local et le « naturel » – encore !) à l'encontre des traces de la colonisation culturelle² en inventant une autre émancipation. De Franz Fanon à Édouard Glissant, ils ne cessent de souligner que l'on peut devenir spectateur autrement, ou un autre spectateur.

Les spectateurs des zoos humains

Ce n'est pas uniquement la notion de « spectateur », élaborée en Europe, qui est interrogée par là, mais surtout la manière dont elle est configurée dans un certain régime de visibilité et dans des rapports politiques interculturels différenciateurs (concernant la visibilité). Durant la colonisation, en effet, cette composition a la double propriété de bouleverser un autre régime de visibilité (ou le régime de visibilité d'une autre culture) par exportation de celui du colonisateur et de susciter des rapports de violence autour de la spectatorialité culturelle (imposition/résistance). Tel est également le cas du rapport que le regard méprisant du colonisateur entretient avec ce qu'il nomme « fétiches » et autres « idoles », puisque ces objets ne renvoient pas à sa spectatorialité artistique spécifique³.

C'est dans ce contexte, occidental, et dans sa plus extrême violence culturelle, que l'idée de promouvoir, à l'inverse⁴, un spectacle zoologique mettant en scène des populations « exotiques » dans les métropoles nord-monde apparaît simultanément dans plusieurs pays européens, notamment au cours des années 1870. Elle s'énonce en Allemagne, tout d'abord, où, dès 1874, Karl Hagenbeck, revendeur d'animaux sauvages et futur promoteur des principaux zoos européens, décide d'exhiber des Samoa et des Lapons comme populations « purement naturelles » auprès des visiteurs-spectateurs avides de « sensations », et vivant leur spectatorialité « naturellement ». Le succès de ces premières exhibitions le conduit, en 1876, à envoyer un de ses collaborateurs au Soudan égyptien dans le but de ramener des animaux ainsi que des Nubiens afin de renouveler l'« attraction ». L'exposition de ces derniers connut un suc-

1. Voir aussi le film de Bertrand TAVERNIER, *Coup de torchon*, 1981, évoquant l'époque coloniale, en Afrique.

2. Comme par ailleurs nombre d'artistes se reconstruisent à la charnière de la colonisation, de sa contamination esthétique, et de la dialectique colonial/autochtone. Il faut examiner à cette lumière la configuration du spectateur imposée par les œuvres contemporaines de Adel Abdessemed, Djamel Tatah, Kader Attia, Mounir Fatmi, Anish Kapoor, etc.

3. La question se pose de savoir s'il n'en va pas de même pour l'expression « art de culte » grâce à laquelle, depuis Walter Benjamin, on divise à la fois l'histoire de l'art occidentale et les différentes cultures. La différenciation de régimes de visibilité, selon les travaux de Jacques Rancière, est sans aucun doute plus pertinente (cf. *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000).

4. À défaut de réussir à exporter et imposer une visibilité, le colonisateur importe l'incapacité à voir selon ces critères. Puisqu'on ne peut pas en faire des spectateurs, on en fait les objets du spectacle !

cès immédiat dans l'Europe entière. Ils furent présentés successivement dans diverses capitales : Paris, Londres ou Berlin. Ce geste est repris en France par Geoffroy de Saint-Hilaire, en 1877¹.

Ce jeu d'inversion, qu'il conviendrait de compléter en examinant nombre de conflits de ce type autour du regard, du visible et de la spectatorialité artistique d'exposition², notamment ceux qui déterminent la rétrospection (continuité ou rupture ?) de la culture européenne sur les « arts » grecs et romains, considérés comme partie de sa propre histoire, aide à préciser le champ recouvert par la notion de spectateur, ainsi que ses composantes culturelles. Chacun sait que « l'art grec » n'est pas l'art des Grecs.

L'éducation de la pulsion scopique

Afin d'éviter tout malentendu, il faut donc réaffirmer que, dans la culture européenne, pour que la notion de spectateur soit légitimée, il a fallu, outre des œuvres spécifiques (l'art d'exposition), instituer une éducation à une certaine forme de la pulsion scopique – séparant sujet et objet, reliant corps et visualité, forgeant un œil captivé par le visuel –, différenciée d'autres formes et éducations antérieures (telles que celles des Grecs, des Romains ou de l'époque médiévale) ou d'ailleurs (celles des « sauvages »). Ce qui souligne d'autant mieux qu'il n'existe ni nature, ni déterminisme biologique du spectateur d'art et de culture, disons de l'œil ou du « désir de voir ». La sensibilité esthétique (à ce visuel, cet auditif, ce touchable) n'est pas innée, mais construite anthropo-

logiquement, historiquement et socialement, par le truchement d'objets culturels, de discours et d'institutions répertoriées³. Chaque conduite de spectateur appartient d'abord à tel ordre symbolique, à la culture entendue au sens anthropologique comme un ensemble partagé de signes, de valeurs, de codes, d'actes et de pratiques, lequel se déploie, se complète, s'amplifie, exclut, s'impose parfois à d'autres cultures, et se constitue ou se transforme historiquement.

« Spectateur », en ce sens, est bien une conduite advenue et qui redevient constamment. Elle « est » culturelle tant dans ses composantes que dans ses modes de fonctionnement, sans être uniforme pour autant. Sur un plan général d'abord, la spectatorialité artistique et culturelle faite corps rejoint chacune des autres formes d'apprentissage des techniques du corps, telles que Marcel Mauss en établit les dynamiques⁴ ou celles que décrit Bronislaw Malinowski, dans *Une théorie scientifique de la culture*⁵, en précisant que si vous « [p]renez n'importe quelle technique, n'importe quel art primitif, l'un de ceux qui bercèrent la culture, qui se perfectionnent et se recréent sans cesse et sur qui, depuis l'origine, elle s'est constamment appuyée : faire du feu, fabriquer des outils de bois et de pierre, édifier des abris précaires, aménager des grottes », vous pouvez reconstituer une culture en son entier.

Il reste que cette mise en question de la naturalité de leur attitude si difficile à saisir pour de nombreux spectateurs ne coïncide pas non plus avec une simple révélation d'une conscience toute puissante, dans laquelle prédomineraient des actes purs. La reconnaissance de l'appartenance du spectateur d'art d'exposition à la sphère de la

1. Cf. Olivier RAZAC, *L'Écran et le zoo : spectacle et domestication, des expositions coloniales à Loft Story*, Paris, Denoël, 2002. Puis Nicolas BANCEL, Pascal BLANCHARD, Gilles BOËTSCH, Éric DEROO et Sandrine LEMAIRE (dir.), *Zoos humains ; De la Vénus Hottentote aux reality show*, Paris, La Découverte, coll. Politique et sociétés, 2002.

2. L'auteur de cet article étant adhérent de l'Observatoire de la liberté de création a eu à intervenir dans l'affaire *Exhibit B* (Brett Bailey), décembre 2014. Le dossier de presse de la demande de censure et de son argumentation (restauration des zoos humains), ainsi que du refus de la censure d'une œuvre d'art (une œuvre d'art manifeste une fiction et non une réalité) est public, à consulter sur Internet.

3. Et il faut analyser ensuite de près comment elle devient constitutive de la chaîne des générations, dans un même contexte. Sigmund Freud rapporte une telle pulsion scopique à l'organisation interne de l'enfant, en la dérivant même de la pulsion sexuelle (*Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1962, p. 90). Est-ce cependant un phénomène occidental ou universel ?

4. Marcel MAUSS, « Les techniques du corps », article originellement publié *Journal de Psychologie*, XXXII, n° 3-4, 15 mars - 15 avril 1936, accessible directement sur le site de l'Uqac, Canada.

5. Bronislaw MALINOWSKI, *Une Théorie scientifique de la culture*, Paris, Seuil, coll. Points, 1944, p. 7.

culture doit croiser simultanément les résultats du travail des artistes pour inventer cet art d'exposition et les légitimations nécessaires. Sur le premier plan, les histoires de l'art ont depuis longtemps rendu compte des expériences des artistes en matière de construction d'un nouveau regard, d'émancipation de l'œil médiéval ainsi que ce fut noté ci-dessus, de fabrication d'œuvres fortifiées ou non par des traités et des mots inédits (« perspective », « point du sujet » et « point de fuite », « surface de projection », mais aussi « culture » et « Art¹ »).

Son devenir dans la mondialisation

Du point de vue développé dans cet article, la configuration moderne du spectateur, d'abord européenne, ne résulte donc pas uniquement de considérations internes à la sphère de cette culture. Elle s'est appuyée simultanément sur tout un travail de différenciation externe, repoussant les autres cultures avant de les coloniser. Elle s'est d'abord construite par rapport à un autre fantasmé ; puis elle s'est redéfinie par rapport à un autre réel, rapidement dominé (colonisation) ; enfin, elle a suivi la voie de l'imposition, non sans se heurter à des résistances.

En ce sens, si elle a une histoire – celle de l'émancipation classique ou des Lumières –, c'est aussi qu'elle peut être transformée actuellement, remise en cause autant par les pratiques artistiques nouvelles que par les interférences entre les cultures, ou par des possibilités nouvelles d'émancipation.

Une dernière question se pose cependant à propos de la mondialisation, de nos jours. Cette dernière est accompagnée du déploiement de modèles culturels de la spectatorialité d'art et de culture. Mais ces modèles sont étroitement liés à l'expansion de la culture dite *mainstream*, entendue au sens codifié par Frédéric Martel² en lien

avec l'analyse des industries culturelles mondialisées, à défaut de permettre l'expansion de modèles multiples de spectatorialités dans un monde qui pourrait devenir multipolaire. La culture en question alimente une spectatorialité spécifique – dont témoignent les photographies de l'artiste Andreas Gursky, ou celles d'Olivier Culman, par exemple – promise à une extension mondiale qui tend même à gommer les traits de l'histoire de la constitution du spectateur (renouvellement du « naturel »), ainsi que les polémiques culturelles auxquelles elle prête : polémiques sur les attitudes à prendre, sur le sens du terme « contemplation », sur les usages de l'applaudissement, des pleurs, des rires face aux œuvres, etc. La mondialisation esthétique imposerait une modélisation des spectateurs, alors même qu'elle transformerait tout en spectacle. Sans doute. Mais si on ne souhaite pas tomber dans le piège d'une résistance à la mondialisation en question à partir de la nostalgie d'un spectateur idéal, ou de la définition d'une essence du « bon » spectateur perdue – par perte de valeur conférée à l'image, perte de sens du culturel, banalisation du voir, par rapport aux temps où la représentation était sacralisée, où elle avait le pouvoir magique de rendre présent l'objet absent –, il faut se départir d'une ontologie du spectateur et du visuel, conçue comme moralisation du regard, pensée crépusculaire de la culture, dénonciation des techniques à la clef³.

D'autant que cette mondialisation ou éventuelle esthétisation du monde aurait pour conséquence paradoxale un retour à une nature du spectateur, par fait d'homogénéisation. Un retour calculé, adossé à des théories de la réception ou à des phénoménologies banalisées qui nient les enjeux culturels en pensant uniquement en termes de « gestion de masse » par l'image. Autant dans la culture *mainstream* la question des arts et de la culture – mais pas nécessairement des œuvres – est réduite à la production d'effets sur la spectatrice ou le spectateur, par le truchement de l'esthétisation du corps social et des lieux publics ;

1. Pour autant nous distinguons bien le travail des œuvres qui incluent toujours le regard du spectateur ou une certaine manière de vouloir un type de spectateur (déambulateur, face à face...) ; et le travail des artistes sur le spectateur (le spectateur des arts vu par les artistes).

2. Frédéric MARTEL, *Mainstream, Enquête sur cette culture*

qui plaît à tout le monde, Paris, Flammarion, coll. Essais, 2010.

3. Cf. Christian RUBY, *Spectateur et politique, D'une conception crépusculaire à une conception affirmative de la culture ?*, Bruxelles, La Lettre volée, 2015.

autant dans les théories de la réception une unicité du spectateur est postulée, garante d'un discours visant à chasser les « erreurs » d'interprétation ou les anomalies de comportement.

De fait, la mondialisation esthétique et les discours nostalgiques – contre le spectateur passif, aliéné, soumis à toutes les dérives de la technique télévisuelle vidée de sens – composent les deux faces d'une même perspective, interdisant de penser d'autres devenir de la spectatorialité ou des multipolarités de spectatorialités d'art.

Pourtant, ce qui est étrange dans la situation actuelle tient au fait que les diverses cultures, et la diversité des cultures, ne cessent de s'infiltrer dans cette situation pour y fabriquer des affirmations inédites ouvertes sur des archipels de spectatorialités possibles. Il nous semble – et nous venons de le montrer dans le cadre historique classique – qu'on a tort de se contenter souvent d'une théorie du conditionnement ou du formage de la spectatorialité, au niveau mondial, parce qu'elle rend aveugle sur les contradictions qui peuvent se faire jour, sur les différenciations que beaucoup encouragent ou que certains tentent de faire proliférer dans la sphère des arts et de la culture. Beaucoup y assument en effet plutôt la possibilité pour les spectateurs d'entrer dans des processus de subjectivation et d'émancipation nouveaux qui ne sauraient être négligés¹.

CHRISTIAN RUBY

1. Cf. le précédent numéro de *Proteus*, n°8 ; mais bien sûr il faut référer à Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008 ; Olivier NEVEUX, *Politique du spectateur*, Paris, La Découverte, 2013.