

CITATION DE LA VERSION PUBLIÉE :
CÉCILE MÉADEL, « PUBLICS »,
IN C. DELPORTE, J.-Y. MOLLIER ET J.-F. SIRINELLI (DIR.)
DICTIONNAIRE D'HISTOIRE CULTURELLE DE LA FRANCE CONTEMPORAINE
PARIS, PUF, COLLECTION QUADRIGE, 2010, PP 676-680.

LES ÉTATS DU PUBLIC DES FORMES D'ACTIVITÉ DES SPECTATEURS

Toute activité culturelle suppose un processus complexe par lequel est mis en place un face-à-face recherché et énigmatique : un contenu, un spectacle, un programme, face à un groupe de personnes. L'existence d'un tel face-à-face semble manifeste, même si toujours imprévisible, lorsque l'activité culturelle est ancienne et stabilisée. Aussi la notion de public est-elle souvent approchée dans une perspective anhistorique, comme si le public, son comportement, ses approches étaient donnés et immuables, comme s'il s'agissait d'une réalité tangible et non d'une série de représentations, locales, mouvantes et datées.

L'histoire culturelle ne s'intéresse que tardivement au public, souvent réduit à des décomptes, pour quantifier ses choix, mesurer sa participation. Tel ouvrage qui, en 1964, débute en déplorant que « pour l'histoire du théâtre, il semble que le spectateur n'existe pas » recherche dans une analyse des textes et des thèmes des pièces jouées la trace des goûts des spectateurs, comme si la meilleure approche de cet évanescant public ne pouvait passer que par la traduction de ses goûts par les professionnels. Les premiers travaux sur le public se penchent d'abord sur ce que le spectacle, l'ouvrage, l'artiste font au public, plus qu'à ce que le public en fait. Ainsi, la première vague des travaux sur le public du cinéma s'intéresse-t-elle à l'influence du spectacle sur le spectateur. Très précocement, dès ses premières représentations, en 1913, on peut lire dans la presse suisse une statistique des crimes suscités par le cinéma, établie à la suite d'une enquête sommaire en milieu carcéral. On trouve un même déroulement chronologique dans les recherches sur le public des médias, avec les premiers travaux d'importance menés par Paul Lazarsfeld et les sociologues travaillant aux États-Unis au début des années 1940.

Si l'histoire comme la sociologie tardent à se pencher sur le public, et témoignent pendant longtemps d'une « commune impuissance à rendre compte de [son] expérience », c'est que la notion soulève d'amples problèmes, au premier chef celui de sa définition et de son unicité. Quelle similitude entre les spectateurs du cirque romain, les lecteurs de Montaigne, les « fans » de *Desperately Housewife* ou les lecteurs de la presse gratuite ? Beaucoup les distingue : ils pratiquent leur activité

commune ensemble ou séparément, pas obligatoirement au même moment, n'ont pas le même rapport financier avec le contenu, peuvent être attirés par des éléments différents, le lieu, le contenu, une personnalité, le médium... Pourtant tous ont en commun de partager un contenu qui n'est pas destiné à un interlocuteur identifié, mais qui est voué à intéresser des personnes sans liens nécessaires ni entre elles, ni avec le producteur de l'œuvre, du spectacle.

Ainsi la notion de public désigne bien un collectif, même si ses premières acceptions, attestées depuis le X^{IV}e siècle, n'explicitent guère ce qui en fait l'unité hors l'idée de partage : « il n'y a personne qui n'ait son public, c'est-à-dire une portion de la société commune, dont on fait soi même partie » explique au milieu du XVIII^e siècle Duclos dans ses *Considérations sur les mœurs*. C'est un détour par le politique qui a d'abord spécifié la notion : « La notion de public s'est d'abord présentée comme un mot à valeur prescriptive renvoyant au paradigme de la *respublica* et à ses différentes strates : mot susceptible de désigner le corps politique dans sa totalité ou dans ses parties, ses membres et ses biens matériels et spirituels tout comme l'ensemble de ses scènes et manifestations. » Le terme public s'actualise dans une double emprise : d'un côté corps politique, professant une opinion, de l'autre l'ensemble des individus récepteurs d'un même message. Pour Hélène Merlin, tout le XVII^e siècle a vu s'affronter ces deux conceptions du public : le public de la politique, strictement encadré par l'absolutisme et le public des lettres ou des arts, cantonné au for intérieur.

Voici donc dans cette tension notre public « moderne » constitué. Gabriel Tarde s'en fait le premier sociologue dans *l'Opinion et la Foule*, montrant qu'il s'agit dès lors d'un collectif historiquement constitué, d'un groupe qui partage, d'une assemblée qui influence autant son créateur (publiciste) qu'elle est influencée par lui. Qu'est-ce qui fait alors que le public n'est plus seulement un ensemble de personnes partageant un même contenu ? Comment devient-il un acteur collectif ? En fait, au XVII^e siècle, le public s'est construit comme collectif en éprouvant, en partageant, en montrant et en se montrant. Puis on a assisté à une individualisation du spectateur, l'activité commune étant désormais « incorporée » et il n'est plus besoin de s'exprimer pour éprouver collectivement.

Discipliner le public

Le public existe donc d'abord dans la co-présence, dans la participation commune à un événement partagé. Mais qu'est-ce qui constitue le collectif : est-ce le contenu seul, la pièce, le livre, le concert ? Ou est-ce aussi ce que les membres de ce collectif font ensemble ? Aujourd'hui cette notion de public suppose un partage des rôles entre la scène qui agit, qui donne le tempo et le public qui se modèle sur le rythme de la scène et en fonction des prescriptions, sa capacité d'action étant réduite à l'expression de ses goûts et jugements. L'histoire des publics ou celle des spectacles montre que cette répartition des rôles n'est pas acquise dès l'origine.

Au XVII^e siècle, le dispositif théâtral n'est pas conçu pour des spectateurs immobiles et silencieux. Une intense activité se déroule dans la salle : les spectateurs bougent, parlent, mangent, se disputent ; les pickpockets travaillent, les femmes se déguisent pour pouvoir en être... Au parterre, lieu le plus mouvementé, « la consommation excessive de nourriture et de boissons ainsi que l'étalage des fonctions corporelles contraient les processus de la civilité », explique dans une délicate litote Jeffrey Ravel, à partir, il est vrai, des cas extrêmes retrouvés dans les dossiers de police.

Ces bruyantes occupations des spectateurs n'étaient pas considérées comme nuisibles à la qualité du spectacle ; les acteurs ou les auteurs n'attendaient pas des spectateurs qu'ils leur accordassent obligatoirement une attention soutenue et silencieuse. Ainsi Diderot écrit-il en 1758 à propos des théâtres : « On s'agitait, on se remuait, on se poussait, l'âme était mise hors d'elle-même. Or, je ne connais pas de disposition plus favorable au poète. La pièce commençait avec peine, était souvent interrompue, mais, survenait-il un bel endroit ? c'était un fracas incroyable, les bis se redemandaient sans fin, on s'enthousiasmait de l'acteur et de l'actrice. L'engouement passait du parterre à l'amphithéâtre et de l'amphithéâtre aux loges. On était arrivé avec chaleur, on s'en retournait dans l'ivresse. » Le mouvement que se donne le public, ses paroles, loin de l'empêcher d'apprécier le spectacle, sont au contraire la trace de son investissement, de son intérêt.

Mais si Diderot parle avec flamme, c'est que déjà s'est ouverte la « querelle du parterre » : les uns, comme La Harpe, veulent l'asseoir pour le discipliner et éradiquer les scories de la culture populaire, avec ses réputées chaleur et spontanéité ; les autres défendent le mouvement et la souveraineté du public : l'audience assise est considérée comme indolente, avec un jugement moins sûr : et là encore c'est la définition du public comme corps politique qui est en jeu : la position assise, selon ses contempteurs, conduit à la division individualiste, à l'isolement des âmes et à l'insignifiance des opinions.

Au milieu du XIX^e siècle, la messe est dite : le public devient « passif ». Tout est fait pour le discipliner : vers 1870, les lumières sont baissées de façon à renforcer le silence et à centrer toute l'attention des spectateurs sur la scène et, dix ans plus tard, toutes les salles des grandes villes sont plongées dans l'obscurité. Le silence est aussi lié à la taille croissante des salles, comme à Bayreuth ou à l'Opéra Garnier : plus nombreux, les spectateurs doivent être silencieux s'ils veulent entendre. L'anonymat remplace la familiarité : les places ne sont plus nécessairement réservées aux mêmes personnes, titulaires de leur loge. Le public ne doit plus montrer ses sentiments et doit se taire, l'ancienne spontanéité est considérée comme « primitive ».

Public en son for intérieur

Cette attitude retenue et distinguée signale dès lors qu'il s'agit d'un spectacle d'art et de culture : pour ces spectacles, « le public devient le témoin d'un rite « plus

grand” que la vie. Sa fonction est de voir et d’écouter et non de réagir. Rester silencieux et tranquille pendant de longues heures est le signe qu’on est entré en contact avec l’Art » explique Richard Sennett. S’institue alors le « quatrième mur », ce mur imaginaire séparant la salle de la scène dans le théâtre qui suppose une illusion théâtrale : le spectateur assiste à une action qui est censée se dérouler indépendamment de lui, il est le voyeur auquel rien n’échappe mais qui ne doit pas intervenir. Cette frontière est poreuse et le théâtre en particulier ne cesse de jouer sur ses frontières, de mêler la scène et la salle ; le publiciste, l’auteur, le comédien en maîtrisent les passages. Le modèle n’est pourtant pas universel : le chahut, le mouvement et la participation n’ont pas disparu comme pratiques de spectateurs comme on le voit dans les concerts de certains genres musicaux, pendant les événements sportifs, voire lors de certains rares spectacles théâtraux (comme le *Rocky Horror Picture Show*).

Pour l’essentiel, au théâtre comme au concert, le public est désormais régi par le dispositif de mise en spectacle qui en en même temps mise à distance - et sa capacité d’action ne relève plus que de son for intérieur, qui s’exprimera après ou en dehors du lieu de spectacle. Cette coupure est toujours le résultat d’un processus où le public se voit discipliné. Le cinéma connaît, en beaucoup plus accéléré une évolution semblable : dans ses premières années, il n’est pas non plus cette contemplation pénétrée et immobile dans les ténèbres qui exige le silence, la concentration et l’obscurité. Dans les cafés, beuglants, baraques de fêtes foraines, sur les places publiques, dans les granges... où sont projetés les premiers films, les spectateurs interviennent, participent et commentent. Dans les *nickelodeons* américains du début du siècle, le public, avec ses enfants, ses victuailles et ses boissons, vient autant faire acte de convivialité que voir un spectacle.

La TSF naissante des toutes premières années du XX^e siècle ne respecte pas plus la division des rôles. Les radioamateurs cherchent d’abord à entrer en contact avec d’autres, à développer leurs réseaux d’amitiés. La radio ouvre sur un royaume invisible, réservé aux gens épris d’aventure technologique, précurseurs éclairés du futur rêvé. Et lorsque les amateurs se voient interdire la libre disposition des ondes hertziennes aux lendemains de la Première Guerre mondiale, le sans-filiste n’est pas tout de suite coupé de l’univers de la production, ni renvoyé à une attitude que l’on qualifiera ensuite de passive. En France jusqu’aux années trente, les stations restent affaire d’associations composées de bénévoles directement impliqués dans la production des programmes et leur appréciation ; en outre, l’amateur est directement mobilisé par l’instrument même d’audition, le récepteur de TSF, qui n’est pas encore cette boîte noire répondant mécaniquement aux volontés de son détenteur, mais exige des manipulations attentives, voire des compétences pointues. Il s’y ajoute enfin les écoutes collectives, ample mouvement qui contribue à la formation simultanée des publics et des producteurs, comme ce sera également le cas avec les téléclubs des années cinquante. Et puis, là encore, le quatrième mur va s’élever et l’intervention du public se distendre, se médiatiser pour déboucher bientôt sur un procès en passivité.

Paradoxe en effet, l'inactivité du public est considérée tantôt comme une forme de concentration intellectuelle pour les activités "légitimes" d'un point de vue culturel, tantôt comme une passivité stérile voire abrutissante pour les activités "peu légitimes". Dès lors que la participation à un spectacle implique l'intervention d'un médiateur, elle est considérée comme improductive, stérile.

Contre l'anomie du public de la télévision

Cette stigmatisation touche tout particulièrement le téléspectateur : dans les écrits sur la télévision, le téléspectateur devient jouet captif de son loisir favori, victime soumise privée de la capacité de penser et plus encore de juger, apathie dont on craint qu'elle ne soit exportée dans la sphère citoyenne. On retrouve cette même tendance moralisatrice pour le sport avec des condamnations récurrentes sur l'appauvrissement de la nature ludique "authentique" du sport par le spectacle, et l'on blâme la non participation du spectateur-sportif face à celui qui pratique une activité physique utile.

Pour ces activités, le public est dit passif, il est également dit absent ; il devient un résultat et non plus un procédé. Dans ces produits finis que sont le cinéma ou l'audiovisuel, le public vient toujours influencer la production mais après coup, comme un jugement ; la performance devient un fait accompli. En témoignent l'introduction artificielle de réactions d'un public factice dans certains programmes comme les fictions pour feindre un face-à-face désormais différé et médiatisé.

Cette tendance à considérer le public des médias de masse comme absent et passif, outre qu'elle témoigne d'une attitude condescendante envers ces activités, ne permet pas de comprendre ce qui fait de la masse des téléspectateurs individuels, chacun installé dans son espace privé, un public, ni même si les téléspectateurs constituent un public et non pas seulement un ensemble de personnes disjointes. Nombre de recherches se penchent désormais sur ces questions mais elles doivent commencer par inventer leur objet, faute de pouvoir le saisir dans son immédiateté et sa globalité : en effet, comme l'écrit Daniel Dayan, si elles « prétendent étudier [l]a parole [du public], elles doivent commencer par la produire, car le public n'est pas plus doué de parole que les allégories classiques comme la liberté ou l'égalité ». Et de fait, le public de la télévision existe-t-il autrement que comme un élément de l'actif de l'industrie audiovisuelle ou comme une fiction utile pour ceux, et les chercheurs en premier lieu, qui veulent parler en son nom ?

Les recherches sur le public se sont saisies de la question pour tenter de comprendre cette activité si décriée, dès ses débuts : la consommation de contenus audiovisuels. Les premiers travaux sur la radio-télévision commencent par s'inquiéter de l'impact trop important des médias sur les personnes, comme l'exprime l'image utilisée par Harold Lasswell : l'action des médias est vue comme celle d'une « seringue hypodermique » dont le contenu se diffuse dans un corps inerte et malléable. Aujourd'hui, nombre de chercheurs insistent davantage sur le

fait que, passés les premiers moments de découverte d'un média, ses consommateurs sont surtout remarquables par leur manque d'attention, ou à tout le moins leur attention flottante. On retrouve là les formes d'écoute agitées et dissipées du théâtre avant 1850.

Comme alors, le spectacle contribue à la constitution du lien social, non plus cette fois sur la place publique mais à l'intérieur du domicile. À partir du XX^e siècle, on observe en effet un mouvement de privatisation des loisirs ; le domicile joue un rôle de plus en plus important dans la vie privée et devient le lieu central du divertissement. Cette privatisation ne signifie pas nécessairement une fermeture sur la famille nucléaire. Comme l'a montré Lynn Spigel, à propos de l'introduction de la télévision dans les foyers américains, « de façon paradoxale, la *privacy* était alors quelque chose dont on ne pouvait jouir qu'en compagnie des autres ».

Quand, ensuite, l'activité devient routine, quand elle s'individualise, que reste-t-il de la création du lien social, du collectif ? Le public est alors considéré par beaucoup comme passif parce qu'on estime qu'il n'est en mesure de produire une réflexion critique ni sur les contenus ni sur sa pratique de téléspectateur ; au point que certains chercheurs en parlent alors comme d'un « non-public ». En fait, ces « non-publics », même s'ils n'ont pas la légitimité culturelle des spectateurs de concert ou de musée, se livrent pourtant eux aussi à une activité interprétative : ils s'approprient les contenus qui leur sont proposés et sont aptes à en faire des objets de discussion, des prétextes à échange. On peut entendre « appropriation » au sens où l'entend Michel de Certeau, comme la tactique de celui qui n'est pas en position de pouvoir exprimer un jugement reconnu parce qu'il ne dispose pas d'une culture savante qui lui fournisse des schémas interprétatifs : Mary Ellen Brown a montré, par exemple, à propos des *soap operas*, ce genre si mineur de la fiction télévisée, comment ils imprègnent la vie des téléspectatrices et deviennent, non sans inventivité, un sujet de discussion : ainsi, pour reprendre les termes de Jean-Pierre Esquenazi « les non-publics interprètes doivent élaborer une compréhension originale de leurs objets à partir d'une appropriation initiale et non d'un ensemble de clichés ou de modèles ».

Le public de la télévision ou celui de la radio sont bien des collectifs unis par une activité commune qui leur permet de produire, pendant le moment de réception ou après, devant le poste ou ailleurs, des interprétations partagées. Encore faudrait-il ajouter que, plus sans doute que jamais auparavant, les activités médiatiques n'ont de sens qu'en les considérant dans leur pluralité et dans la diversité des activités culturelles qui les nourrissent et qu'elles nourrissent.

BIBLIOGRAPHIE

BOSSÉNO, C.-M., "La place du spectateur", *Vingtième Siècle*, 1995, 46, pp 143-154.

BUTSCH, R., *The Making of American Audiences. From Stage to Television, 1750-1990*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

CEFAÏ Daniel et PASQUIER, Dominique (dir.), *Le sens du public*, Paris, PUF, 2004.

DAYAN, D., "Les mystères de la réception", *Le Débat*, 1992, 71, pp 146-162.

DOUGLAS [Douglas, 1987 #668] Douglas, Susan J., *Inventing American Broadcasting, 1899-1922*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1987, 363 p.

ESQUENAZI, J.-P., "Les non-publics de la télévision." *Réseaux*, 112-113: pp 316-344, 2002

JOHNSON, J. H., *Listening in Paris. A Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1995, 384 p.

LE GRIGNOU, B., *Du côté du public. Usages et réceptions de la télévision*, Paris, Economica, 2003, 239 p.

LÉVY, Marie-Françoise (dir.), *La Télévision dans la République. Les années 50*, Paris, Complexe-IHTP, 1999.

MÉADEL, C., *Histoire de la radio des années trente. Du sans-filiste à l'auditeur*, Paris, INA & Anthropos-Economica, 1994.

MERLIN, H., *Public et littérature en France au XVIIe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, 477 p., p.381.

ORTOLEVA, Peppino, "Plaisirs ludiques et dynamique des médias dans les sports de masse", *Le Temps des médias*, 2007, 9, pp 19-34.

RAVEL, J. S., *The Contested Parterre. Public Theater and French Political Culture (1680-1791)*, Cornell University Press, 1999, 256 p. et "Le théâtre et ses publics: pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIII^e siècle", *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2002, 49, 3.

SENNETT, R., *Les Tyrannies de l'intimité*, Paris, Seuil, 1979, 282 p. p 158

SPIGEL, L., *Make room for TV. Television and the family ideal in postwar America*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

TARDE, Gabriel, *l'Opinion et la foule*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, 184 p.