

Le théâtre de la réception

RÉFLEXIONS SUR LA MÉDIATION

MATHIEU MENGHINI

Historien, anciennement directeur du Centre culturel neuchâtelois, du Théâtre du Crochetan et du Théâtre Forum Meyrin, conseiller de la Fondation nationale pour la culture Pro Helvetia, chroniqueur dans *Les Matinales* d'Espace 2, Mathieu Menghini a conçu et organisé les festivals *Poétiser la cité* (Neuchâtel, 2002) et *Poétiser Monthey* (2003) et a coécrit le concert poétique et visuel *La Scène révoltée* (2012).

Aujourd'hui engagé par la Haute École spécialisée de Suisse occidentale (HES-SO), il est chargé d'enseignement en histoire et pratiques de l'action culturelle et titulaire de plusieurs mandats dans le domaine des politiques publiques de la culture. Basé à la Haute École de travail social de Genève, il collabore notamment avec la HETSR (Manufacture), les universités de Lausanne et Genève ainsi qu'avec l'École nationale supérieure des beaux-arts (ENSBA) de Paris. Il est par ailleurs chroniqueur dans le quotidien romand *Le Courrier*.

Traversant les disciplines du droit, de la psychothérapie, de la philosophie, de la théologie et bien d'autres, la « médiation » a une signification fortement circonstancielle. Appliquée à la culture, elle est loin d'être stabilisée. Différents courants, en effet, se disputent l'interprétation de son objet et de ses méthodes. S'agit-il de « médier » un genre artistique, une institution comme lieu, une œuvre en particulier ? Et dans ce dernier cas, quelle approche privilégiera-t-on : évaluative ? herméneutique ? pragmatique ? Quel aspect : formel ? contextuel ? esthétique ?

Maints intervenants travaillent ce champ sans se soucier de théoriser leur pratique ; quand ils témoignent de cette attention, bien souvent leur analyse échoue à rendre la part sensible de leur action.

Par-delà les querelles « d'écoles », l'idée même de médiation divise. Les artistes, avant tout, mais pas uniquement ; elle froisse également certains intervenants sociaux. Si les premiers déplorent une forme de scolarisation¹ de la sortie culturelle et le court-circuitage de la rencontre avec leurs œuvres (voire avec eux-mêmes), les seconds dénoncent un nouveau visage du marketing culturel.

Avant de reprendre ces griefs souvent fondés, convenons que les arts et le théâtre en particulier – art que nous privilégierons dans les pages qui suivent – ne se vivent pas dans l'im-médiateté ; convenons que leurs financeurs, leurs lieux ordinaires, leurs us, leur répertoire, leurs canaux de communication, par exemple, sont autant de médiations qui trient les œuvres et le public ou, du moins, s'intercalent entre les artistes et la population.

POURQUOI LA MÉDIATION ?

Nous proposerons ici quelques réflexions en matière de pratiques de la médiation en réduisant notre objet, du côté de l'« offre », à la seule culture publique (celle qui se trouve financée par les subventions de la collectivité et qui *devrait* bénéficier à tous) et, du côté de la « demande » (si l'on peut dire), en réservant notre attention à cette partie de la population généralement absente des statistiques de fréquentation.

Prenons le premier point. En quel sens la culture participe-t-elle de l'action de la démocratie ?

L'affectation des deniers publics se trouve définie par les gouvernants, les administrations culturelles, des experts parfois et, en dernier ressort, par les parlements. Or, dans nos systèmes électifs, les assemblées législatives évoluent en claudiquant : tantôt elles ambitionnent d'être des *phares* pour leurs administrés, tantôt elles s'imaginent en *miroirs* du corps social. Le premier dessein invite les élus à considérer la culture comme un instrument moral et civique ; le second, comme un bien de consommation.

De la sédimentation des périodes politiques successives sourd, aujourd'hui, un certain nombre de motifs pour appuyer l'engagement de l'argent public dans la culture. Enumérons-en quelques-uns :

a) Héritiers des Grecs classiques, nous reconnaissons une action *civique* à la culture. Pour mémoire, les grands concours tragiques rassemblaient un nombre très significatif² de citoyens et non un public particulier d'amateurs de théâtre. Mêlant interaction et interlocution, la tragédie leur permettait d'aiguiser leur jugement relativement aux discours, aux idées et aux comportements des hommes.

On dira que toute œuvre ne peut se targuer d'un tel pouvoir, qu'il est réservé aux productions narratives. Gardons-nous de toute exclusive : un monochrome (pour quitter le domaine des planches) faisant d'une couleur une *finalité* tandis qu'elle avait jusque-là été *moyen* ne nous invite-t-il pas à interroger nos statuts sociaux ? à nous envisager nous-mêmes *finalité* plutôt que *moyen* ?

b) L'aptitude des œuvres à *édifier* trouve également ses sources historiques dans l'Antiquité. Citons la fameuse formule de l'*utile dulci* employée par Horace dans son art poétique : la poésie doit à la fois *plaire* et *instruire*. Aujourd'hui, malgré les réticences fameuses de Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, cette vertu connaît une nouvelle vogue. Ainsi, dans *L'Art d'être juste*, la philosophe américaine Martha C. Nussbaum soutient que les arts représentationnels épanouissent en nous « l'imagination empathique » et que de cette faculté dépend notre manière d'envisager nos semblables : les considérera-t-on comme de simples instruments de nos intérêts propres ? Les réduira-t-on à des entités abstraites et indiscernables ? Ou les regardera-t-on comme fins en soi, comme des êtres doués de dignité et d'individualité, dotés d'une vie intérieure d'une certaine complexité ?

c) Les défenseurs de la tradition clament que les pouvoirs publics ont vocation à perpétuer l'identité *symbolique* dont les œuvres passées sont porteuses ; la continuité de la communauté et du sentiment d'appartenance à celle-ci se jouerait là.

Paradoxalement, les tenants de l'avant-garde énoncent un discours symétrique : en soutenant la création et la recherche – que les recettes commerciales ne sauraient financer seules –, la collectivité révèle sa préoccupation pour le patrimoine de demain.

d) Un quatrième ordre de motif tient à la nécessité des *loisirs* et du *divertissement*. Dans le meilleur des cas, cette nécessité est rapportée à l'entretien d'un équilibre vital entre obligations et distractions³; dans une hypothèse plus suspicieuse (celle de l'évergétisme du *panem et circenses* moqué par le satiriste latin Juvénal), ce souci du divertissement vise à la sécurisation de l'ordre social.

e) Distinguons une dernière motivation (entre bien d'autres). La plus prosaïque manière de défendre la culture (mais sans doute la plus douce aux oreilles de certains édiles aujourd'hui) consiste à dresser l'inventaire des externalités économiques positives de la présence des institutions de l'art, en dégageant ses effets directs, indirects et induits. Sur un mode à peine moins « épicière », on s'ingénie à souligner le bénéfice qui en résulte en terme d'*image* ou, avec plus de chaleur, le *rayonnement* ainsi émis.

Si l'on excepte l'argument de la « politique d'image », tous les autres – qu'ils soient totalement convaincants ou non, d'une inspiration cynique ou, au contraire, sous-tendus par un idéal émancipatoire – semblent devoir s'adresser à la collectivité *largement* comprise.

Qu'en est-il dans les faits ?

Pour répondre à cette question, il convient de nous tourner du côté de la demande. Or, force est de reconnaître qu'enquête sociologique après enquête, la « culture légitime » – celle traditionnellement financée par les pouvoirs publics (cœur de notre analyse) – n'est toujours pas également partagée.

Si l'on s'en tient aux arts de la scène par exemple, seuls 15% environ de la population se rend au moins une fois par année au théâtre ou au café-théâtre. Un cadre ou un représentant des professions libérales a entre quatre et huit fois plus de chances statistiques de s'asseoir dans un fauteuil qu'un employé, un ouvrier, un agriculteur ou un chômeur.

On pourrait bien sûr ajouter à la discrimination selon la catégorie socioprofessionnelle, celle tenant au niveau d'instruction⁴, mais cessons là l'étalage de ces facteurs et probabilités.

Que déduire ? Qu'une certaine démocratisation culturelle a montré ses limites : une démocratisation de type malrucien fondée sur la conviction que seuls les obstacles de la géographie et de l'argent compromettaient l'abord de l'art. Sans aucun doute, la décentralisation (pensons, pour le cas suisse, à la démultiplication des scènes municipales) et les avantages tarifaires ont-ils contribué à l'augmentation des pratiques culturelles, mais ils n'ont finalement que peu ouvert l'éventail sociologique des publics de l'art.

Deux éléments viennent expliquer cette situation. D'abord, la vive concurrence de l'industrie des loisirs qui, débordant les services publics culturels, a su toucher les masses ; ensuite, le déni – par la *première* démocratisation – d'obstacles particulièrement retors dans l'accès à l'art.

Il ne nous appartient pas ici d'incriminer ou de vanter la culture de masse ; Adorno et Horkheimer (cf. *La Dialectique de la raison*) l'ont dénoncée avec profondeur, et Morin (cf. *L'Esprit du temps*), défendue avec finesse⁵.

Quant à ces obstacles insidieux et négligés, ils sont nombreux : citons, en vrac, l'inégalité devant la disponibilité, les barrières physiques et psychiques (fatigue, situations de handicap, etc.), la longue omission des institutions fermées (prisons, etc.), l'écueil de la langue mais aussi et surtout les obstacles d'ordres symbolique et cognitif (relatifs à la variété des goûts, des expériences personnelles, des visions du monde et des codes culturels) et les inhibitions psychosociales.

Pensant à des difficultés de ces deux derniers types, Pierre Bourdieu pointait dans un large pan de la société un sentiment d'« inaptitude » et/ou d'« indignité » face à la culture.

Ce que nous entendons ici par « médiation » travaille ces deux sentiments en priorité et participe ainsi d'une nouvelle phase de la démocratisation culturelle. Avant d'en dire davantage, il convient d'évoquer une difficulté fondamentale. Peut-être même une aporie.

D'UNE DIFFICULTÉ CUISANTE

Nous avons annoncé plus haut nous concentrer sur la culture publique, arguant son rapport particulier à la démocratie ; mais nous avons sous-entendu – dans l'énumération de ses effets possibles – qu'elle pouvait être le jouet des puissants, un panneau-réclame ou une diversion. C'est ici que se situe la contradiction : la culture « légitime » – celle des beaux-arts et des scènes les plus subventionnées – est-elle réellement un instrument de liberté, ou les visions du monde infusées dans ses œuvres et leur radiation sensible instillent-elles une

domination dans les corps et les esprits ? Appuient-elles des distinctions de nature à tordre l'idéal démocratique ?

Y a-t-il, au fond, une authentique culture « générale », un ensemble de référents vecteurs universels d'émancipation, ou uniquement de l'idéologie jusque (ou surtout) dans la plus frivole distraction ?

Pour dépasser ce nœud, il conviendrait de définir la ou les pratiques culturelles susceptibles d'affiner notre rapport au monde en éveillant nos sens, d'élargir nos perspectives en nous décentrant et de rehausser ainsi en nous et la puissance et l'humilité.

Comment, en d'autres termes, établir un canon, dépasser les indigences du pur relativisme ? Notons que le jugement de goût, parfois, fait à peu près consensus : *pour qui connaît les deux personnages*, la supériorité artistique de Charlie Chaplin sur Michaël Youn est assez incontestable. Comment, cependant, en rendre compte ? Nous ne pouvons ici en dire beaucoup plus ; citons, toutefois, la manière empiriste dont Hume, traitant du goût et de son excellence, cherche à dépasser les contingences intersubjectives, culturelles ou historiques : une certaine norme, dit le philosophe écossais, peut être établie par des juges répondant grosso modo à quatre exigences : 1° La délicatesse de l'imagination, soit l'aptitude à ressentir et discerner les émotions les plus ténues. 2° Une pratique éprouvée – qui permet non seulement d'exercer et fortifier la délicatesse citée en 1, mais également de faire des comparaisons pour appuyer son jugement. 3° Qualité qu'une longue pratique peut contrarier, l'absence de préjugés constitue une troisième condition. 4° Pour Hume, les juges gagneront à s'appuyer sur la raison : on appréciera comme un tout les parties d'une œuvre ; on jaugera les correspondances mutuelles entre les parties ; enfin, on n'omettra pas le dessein visé par l'œuvre quand il est brandi et les règles qui orientent son procès quand elles sont connues.

Nul n'est besoin d'apprécier Youn pour réfuter Hume, mais force est de reconnaître que la contradiction est malaisée. Ceux que l'élitisme sous-jacent de ce canon exaspère et que l'intention (d'un Antoine Vitez, par exemple) de l'étendre à tous n'apaise pas contreront l'ambition de la *démocratisation* par l'idéal de la *démocratie culturelle*, de la pluralité des goûts, des différentes manières d'être présent au monde et d'envisager la vie. Ceux-ci s'appuient sur la grande leçon de l'ethnologie : on ne saurait, de la différence, déduire une infériorité !

Ces deux opinions (démocratisation vs démocratie) – que nous opposons trop carrément – peuvent sembler figurer deux conceptions distinctes de la démocratie : vision *républicaine*, d'un côté ; vision *libérale*, de l'autre ; foi en un référent commun, dans le premier cas, culte de la liberté individuelle, dans le second. L'une des tâches les plus aiguës des tenants de la démocratisation pour ne pas verser dans le prosélytisme consiste, selon nous, à démêler les *différences* des *inégalités*. Dans le champ qui nous occupe, cela reviendrait à questionner les pratiques et leurs origines : que doivent-elles, par exemple, à la rémanence de rapports sociaux inégaux ? Sont-elles façonnées par une situation d'*exploitation*, d'*aliénation*, pour user de vieux mots jugés aujourd'hui surannés (tandis que la chose, elle, nous hante toujours...), ou par l'expression d'un goût libre ? Difficile tamisage !

La culture vraie de soi tient sans doute dans une spirale dialectique consistant à *s'affirmer* et à *sortir de soi* en répétant ce mouvement à une altitude sans cesse nouvelle.

POUR UNE APPROPRIATION COLLECTIVE

Ce circuit liant affirmation et dépossession, décentration, désintéressement est d'une vertigineuse exigence ; peut-être n'est-il envisageable qu'à plusieurs...

Arrivé en ce point, reprenons nos deux visions de la démocratie et opposons à la définition *libérale* de la liberté, à la déification de l'individu une conviction éthique : on ne saurait être libre seul.

Le poète martiniquais Aimé Césaire considérait avec pertinence qu'il était « deux façons de se perdre : par ségrégation muré dans le particulier ou par dilution dans l'universel. » Ainsi, entre un républicanisme abstrait et le repli monadique, entre l'aristocratie d'un canon esthétique et le faux nivellement de la démocratie culturelle, le déploiement de collectifs concrets offre une perspective désirable.

Devisant sur la liberté et la démocratie, nous ne nous sommes éloigné qu'en apparence des enjeux de la médiation. Le *sens* de l'art – si l'on nous passe ce gros mot⁶ –, sa raison d'être, sa *valeur* (autre terme polémique) constituent l'un des moments de l'expérience esthétique. Un brin péremptoire, le philosophe analytique Jerrold Levinson affirme même que « le plaisir lié à l'expérience d'une œuvre d'art tient uniquement à ceci : il s'agit typiquement d'un plaisir de faire quelque chose – écouter, voir, assister, *organiser*, *projeter*, *conjecturer*, *imaginer*, *spéculer*, *faire des hypothèses* [...] – plutôt que de juste permettre aux choses de se produire sur un plan sensoriel. »

Sens et valeur de l'art ne sont donc pas des émanations transcendantes ni le produit de codes celés dans les œuvres qu'il conviendrait simplement de déchiffrer. Ils sont matières à jeu des interprétations ; le sens, notamment, n'est jamais épuisé puisque « l'activité représentationnelle exercée sur l'objet » (pour reprendre l'expression de Jean-Marie Schaeffer) varie en fonction des conditions sociales, historiques, culturelles dans lesquelles se trouvent les récepteurs, dans lesquelles se tient l'expérience esthétique. D'où l'intérêt de socialiser la réception, d'élargir sociologiquement le public en prenant en compte les obstacles symboliques et psychosociaux dans l'accès à l'art, et de démultiplier les perspectives. Une transaction collective du sens libère la réception, épanouit la polysémie des œuvres.

Conçue comme le miel d'authentiques rapports humains, semblable médiation charrie une dimension sociale : pour paraphraser Antoine Hennion, il n'y a rien à partager de plus important que le partage lui-même, que cette rencontre humaine, ce *commun* autour d'un objet.

Par la reconnaissance de « l'égalité⁷ » des participants, par l'affirmation de leurs points de vue, par la mise en débat de ceux-ci, notre médiation se veut non seulement l'occasion d'un approfondissement du rapport aux œuvres mais aussi un exercice de citoyenneté (d'*empowerment*, comme disent les anglophones) permettant à des sujets sociaux⁸ de quitter l'inertie à laquelle la société de consommation (quand ce n'est pas la société politique elle-même !) nous incite le plus souvent.

« Coauteurs » des œuvres, nos participants peuvent s'imaginer avec plus de conscience en coauteurs de la vie sociale. Habermas ne faisait-il pas de la translation de l'expression partagée des goûts à l'échange sur les affaires communes l'origine même de l'espace public ?

Ainsi entendue⁹, cette médiation est de nature à révéler le potentiel interprétatif des œuvres, l'étendue de leur polysémie. Il n'est pas interdit de penser qu'il y a là un étalon susceptible de distinguer le bon grain de l'ivraie et de contribuer à affiner le canon qui nous occupait il y a de cela quelques paragraphes.

Un avant-dernier mot, puis nous concluons.

La naissance du théâtre classique est quasiment contemporaine de celle de la démocratie, de l'histoire et de la médecine. Une telle concomitance pose question. Un élément unissant ces quatre disciplines l'explique peut-être : l'effort d'élucidation des causes et des conséquences.

Éprouvons notre hypothèse.

Une tragédie, écrivait Aristote, propose une action complète comportant un commencement et une résolution : or, placer ces deux curseurs est une opération d'une prodigieuse intelligence.

Le citoyen, en démocratie, est sommé de prendre part aux décisions ; lui aussi gagne donc à parvenir à débrouiller la motivation de ses choix et à méditer leurs conséquences.

L'histoire, elle, fait de cette « hygiène » le moteur même de ses enquêtes.

Quant à l'art du médecin : n'est-il point charlatanerie s'il ignore les symptômes et méprise ses conséquences ?

Ce point devrait nous permettre de ramasser les différentes étapes de notre raisonnement : l'évocation de la *liberté* et celle du *perspectivisme*.

Se fondant sur l'interlocution d'un collectif concret, la médiation que nous avons esquissée révèle ce qu'il y a de commun – sous certains aspects et à certains moments – dans chacun de nos mondes propres. Révélant cela, elle favorise cette liberté que nous souhaitons collective et éclaire la voie de ceux qui – dans la conscience et le respect d'autrui – ambitionnent d'être *causes* d'eux-mêmes. Nourri par l'art et entretenu par le médiateur, ce dialogue entre le singulier et le commun, entre le sensible et le rationnel nous paraît rapprocher l'esthétique de l'éthique.

OUVERTURES

Nous concluons en deux temps.

Premier temps : la médiation pour pallier la sectarisation et la déradicalisation de l'art.

Autonomistes de l'art, certains acteurs culturels n'envisagent plus que de toucher leurs pairs et les happy few partageant leur goût.

D'autres, moins insensibles à la vogue, rabattent de leurs audaces.

Nous avons cherché, dans ces pages, à montrer une troisième attitude, exigeante et ouverte, car l'autonomie artistique nous semble un fanion trompeur : l'affranchissement de l'artiste des tutelles de l'Église ou de l'État s'est-il étendu à celle de l'argent ? Et que dire d'une liberté jugée pure à la condition de ne s'engager point ? Il est temps d'envisager une désautonomisation qui ne soit pas régression dans des schémas serviles, mais épanouissement de l'interpellation de l'art.

Quant à la démission de l'exigence, elle fait honte au récepteur ; nous n'épilouterons donc pas.

Second temps : la médiation pour donner un nouveau sens aux lieux physiques de la culture.

Pour maints observateurs, l'exigence démocratique en matière artistique pourrait aujourd'hui s'accommoder de la marginalisation des lieux physiques de la culture. Scène immatérielle, la Toile atteint de fait une population nettement plus importante que les institutions en dur.

Cette abdication nous inspire, cependant, une certaine circonspection : nombreux, le « public » d'Internet est ordinairement distrait, distant, lunatique, réduisant la réception en une forme de consommation. Le plus souvent aussi, ce public est atomisé ou alors superficiellement assemblé. Or, avec la séparation des corps menace la lente dépolitisation d'une société.

Redonner sens aux institutions¹⁰ – entendues comme lieux de production et de représentation des œuvres, comme lieux de rassemblement des corps – nous paraît devoir passer par une transformation de leurs missions, un rééquilibrage de leurs fonctions.

Envisageons un théâtre soucieux de prolonger l'interpellation des œuvres au cours d'une délibération sensible, soucieux d'une appropriation collective de ses créations.

En somme : aspirons à un théâtre de la production comme de la réception.

1. Dans un discours prononcé à l'occasion de l'inauguration de la Maison de la culture d'Amiens, le 19 mars 1966, André Malraux – en sa qualité de ministre plus que d'écrivain – distinguait le registre des institutions de diffusion de l'art de celui des académies en usant de deux couples de notions opposées : aimer/enseigner ; révélation/explication. Laissons-lui la parole : « [...] L'Université est ici pour enseigner. Nous sommes ici pour enseigner à aimer. Il n'est pas vrai que qui que ce soit au monde ait jamais compris la musique parce qu'on lui a expliqué *La Neuvième Symphonie*. Que qui que ce soit au monde ait jamais aimé la poésie parce qu'on lui a expliqué Victor Hugo. Aimer la poésie, c'est qu'un garçon, fût-il quasi illettré, mais qui aime une femme, entend un jour : "lorsque nous dormirons tous deux dans l'attitude que donne aux morts pensifs la forme du tombeau" et qu'alors il sache ce que c'est qu'un poète. Chaque fois qu'on remplacera cette révélation par une explication, on fera quelque chose de parfaitement utile, mais on créera un malentendu essentiel. » Malraux nous invite à une attitude très révérencieuse à l'endroit de l'ordre symbolique ; faut-il, cependant, que le rapport aux œuvres se résume à un exercice d'admiration ? Apprécient que l'art nous touche... jusqu'au cerveau, nous ne pouvons nous résoudre à attendre, genoux fléchis, quelque révélation que ce soit (ni d'ailleurs à confondre l'œuvre avec un sec mode d'emploi).

2. La tragédie était de fait le seul genre littéraire de l'époque à toucher les couches moyennes et inférieures de la société.

3. On connaît la critique de Pascal de la démission des hommes devant la dureté de leur condition fragile et mortelle : « La seule chose qui nous console de nos misères est le divertissement, et cependant c'est la plus grande de nos misères » (*Pensée* n° 171 selon l'édition Brunschvicg).

4. On sait l'insistance du sociologue Pierre Bourdieu (cf. *La Distinction*) sur les facteurs scolaire et socioculturel pour expliquer l'orientation des goûts et la présence ou l'absence de pratiques culturelles ; les remarques de Bernard Lahire (cf. *La Culture des individus*), relevant au niveau des individus des « dissonances » entre niveaux culturels et pratiques, ne corrigent finalement son constat qu'à la marge ; mettons qu'elles l'affinent.

5. Selon nous, le mérite ou le poison de l'industrie culturelle tient, pour beaucoup, aux modalités, au caractère de sa réception.

6. Nous le préférons à « signification » qui pourrait donner le sentiment que l'œuvre artistique n'est que l'indice d'autre chose qu'elle-même.

7. Au sens fort où l'entend Jacques Rancière.

8. Nous avons dit privilégier les publics ne fréquentant pas ordinairement les institutions culturelles.

9. Nous nous permettons de renvoyer, pour plus de détails méthodologiques, à notre article *Pour une inscription politique de la médiation*, dans *La médiation dans les arts de la scène*, La Manufacture, Lausanne, 2011.

10. Que l'on ne se méprenne pas : ce n'est pas parce que nous défendons ici une certaine idée des institutions que nous ne sommes pas enthousiasmé par les formes subculturelles de l'art, les praxis communautaires intégrant la population à même la production des œuvres (atteignant im-médiatement le partage et l'interpellation visés par notre médiation, elles rendent du même coup celle-ci superflue).