Une pause de participation émancipatrice? Lambert Wiesing et Jacques Rancière à propos du spectateur

Adrien Bordone

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/edl/3212>

DOI : 10.4000/edl.3212

ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 24 septembre 2020

Pagination : 211-228

ISBN : 978-2-940331-74-1

ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Adrien Bordone, « Une pause de participation émancipatrice? Lambert Wiesing et Jacques Rancière à propos du spectateur », *Études de lettres* [En ligne], 313 | 2020, mis en ligne le 24 septembre 2021, consulté le 25 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/edl/3212> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.3212>

UNE PAUSE DE PARTICIPATION ÉMANCIPATRICE? LAMBERT WIESING ET JACQUES RANCIÈRE À PROPOS DU SPECTATEUR

Lambert Wiesing et Jacques Rancière ont chacun élaboré une théorie du spectateur. Selon l'approche phénoménologique de Wiesing, le spectateur d'une image contemple un objet purement visible et artificiellement présent qui lui permet de vivre une pause de participation. Selon Rancière, l'expérience théâtrale permet au spectateur d'user de manière autonome de son intelligence afin de vivre un moment d'émancipation. En comparant les pensées de ces deux auteurs, il semble pertinent de décrire le propre de l'expérience spectatorielle d'objets relevant des arts mimétiques comme une pause de participation émancipatrice.

1. Introduction

Qu'est-ce qu'un spectateur? Que vit-il? Et quel rapport un spectateur entretient-il avec ce dont il est le spectateur? Il s'agit d'aborder ici ces vastes questions telles qu'elles sont thématisées chez deux philosophes contemporains, l'un français et l'autre allemand, qui s'ignorent (ou en tout cas ne font pas référence l'un à l'autre dans leur travail), mais dont les approches méritent un rapprochement: Lambert Wiesing et Jacques Rancière. Dans leurs réflexions sur notre rapport spectatorial au monde, tous deux mettent l'accent sur la distance qui sépare l'espace dans lequel évolue le spectateur et celui dans lequel se joue (dans le cas de Rancière) la pièce de théâtre ou (dans le cas de Wiesing) l'être de l'image. Contre une certaine tendance de la mise en scène de théâtre qui exige du spectateur qu'il participe, ainsi que contre la volonté de concevoir des images

immersives, ils défendent chacun l'intérêt de ne pas confondre l'espace de la scène et celui du spectateur, de ne pas vouloir à tout prix l'immersion de celui qui regarde dans ce qu'il regarde. L'hypothèse défendue par cet article est dès lors que les analyses que proposent Rancière et Wiesing sont pertinentes au-delà des objets particuliers « théâtre » et « image » : elles rendent possible un questionnement plus général et transdisciplinaire au sujet d'un certain rapport spectatorial non-participatif et émancipateur aux objets relevant des arts mimétiques¹.

2. La question du spectateur chez Wiesing : la notion de pause de participation

2.1. Lambert Wiesing et le *pictorial turn*

Lambert Wiesing est un auteur assez mal connu dans le monde académique francophone, que ce soit en histoire de l'art, en esthétique ou en phénoménologie, soit à l'intérieur de ses principaux champs de recherche. En témoigne le fait qu'un seul de ses ouvrages, *La visibilité de l'image*, a été traduit en français. La question centrale que pose Wiesing dans *Artifizielle Präsenz*, qui constitue un fil rouge dans son œuvre, est la suivante : qu'est-ce qu'une image ? Wiesing s'inscrit en effet dans ce qu'on appelle aujourd'hui en Allemagne la *Bildwissenschaft* (ou *Bildtheorie*)², ainsi que dans ce que W. J. T. Mitchell a nommé en 1992 le *pictorial turn*³, ou encore dans ce qu'au même moment Gottfried Boehm a baptisé *iconic turn*⁴. Sans entrer dans les détails de l'histoire de ce *turn* (qu'il s'agirait évidemment de mettre en question), cet intérêt pour le *pictorial* ou pour l'iconique témoigne d'une certaine volonté de la philosophie contemporaine de comprendre, de décrire, voire d'expliquer un objet qui prend une place considérable dans nos vies : l'image. Or Wiesing définit son intérêt pour les images comme proprement philosophique,

1. La richesse des différentes significations du terme *mimèsis* a récemment été exposée par M. Groneberg in « La mimesis ».

2. Sur les enjeux théoriques et historiques liés à la notion de *Bildwissenschaft*, cf. J. Gaiger, « The Idea of a Universal Bildwissenschaft ». Sur la notion de *Bildtheorie*, cf. la nouvelle introduction à la réédition de *Die Sichtbarkeit des Bildes* de L. Wiesing.

3. W. J. T. Mitchell, « The Pictorial Turn ».

4. G. Boehm, *Was ist ein Bild?*

justement parce qu'il prend pour objet les images « en général ». Il mène une recherche qui ne porte pas sur l'image à une période ou dans un mouvement précis, ni à l'intérieur d'un médium spécifique (comme par exemple la photographie), ni encore sur une image individuelle dont on ferait l'analyse, mais bien sur la définition de l'image en général, autrement dit sur les points communs entre toutes les images, c'est-à-dire (dans un vocabulaire philosophique plus traditionnel) sur l'essence de l'image⁵. Il s'agit d'élaborer une définition de l'image que Wiesing, dans *Artifizielle Präsenz*, propose de poser en des termes explicitement aristotéliens⁶. Il souhaite déterminer à quelle catégorie de choses appartient l'image, puis distinguer sa différence spécifique. Wiesing propose également cette terminologie traditionnelle afin de mieux décrire le champ mouvant de la philosophie de l'image contemporaine qui se divise, selon lui, en trois courants principaux qui sont autant de manières différentes d'attribuer une catégorie et une différence spécifique à l'image en général : les approches anthropologique, sémiotique et phénoménologique de l'image.

2.2. Vers une phénoménologie de l'image

Les approches sémiotiques et anthropologiques de l'image ne seront que brièvement esquissées, Wiesing se réclamant de l'approche phénoménologique. Dans une perspective anthropologique, et dans la lignée de penseurs comme Hans Jonas⁷ ou Hans Belting⁸, l'image appartient à la catégorie des artefacts (elle est nécessairement le produit de l'homme) et a pour spécificité de dévoiler le fonctionnement proprement symbolique de la conscience humaine. L'homme y est décrit comme *homo pictor* (selon la formule de Jonas), c'est-à-dire comme un être dont la nature même est de produire et de consommer des images. Alors que pour l'approche sémiotique, aujourd'hui particulièrement en vogue dans le paysage philosophique anglo-saxon et analytique (qui la désigne sous le

5. Sur le sens plus précis de cet intérêt pour l'image en général, cf. en particulier le premier chapitre in L. Wiesing, *Artifizielle Präsenz*, p. 9-16.

6. *Ibid.*, p. 17.

7. H. Jonas, « Homo Pictor ».

8. H. Belting, *Pour une anthropologie des images*.

nom de *theory of depiction*)⁹, l'image appartient à la catégorie des signes et a pour spécificité de référer de manière singulière à ce qu'elle dénote. L'enjeu principal est de déterminer si ce lien référentiel fonctionne par ressemblance (mais alors qu'est-ce que la ressemblance? Et quel type de ressemblance?) ou par le biais de conventions comme semble le faire le langage verbal (mais alors quelles conventions?)¹⁰. L'approche proprement phénoménologique de l'image se distingue en ce qu'elle considère avant tout l'essence phénoménale de celle-ci, qu'elle situe dans la catégorie des choses visibles. L'image est ici nécessairement une visibilité, elle est même une chose seulement visible (*nursichtbar*)¹¹. L'image est une visibilité qui a de plus pour particularité, selon Wiesing, de présenter de manière artificielle un objet à un spectateur. L'objet seulement visible que je contemple dans une image n'est en effet pas réellement présent, pas là « devant moi »¹², mais il m'est artificiellement présenté (d'où le titre de l'ouvrage *Artifizielle Präsenz*): il m'est présenté par l'intermédiaire de la pure visibilité¹³ que m'offre l'image. On peut dès lors, dans cette optique, exprimer la définition de l'image par la formule suivante: l'image est une pure visibilité artificiellement présente.

Qu'est-ce qu'une « visibilité »? Qu'est-ce qui est visible? Qu'est-ce que voir? Et en quel sens une image est-elle une « présence »? Enfin, pourquoi Wiesing décrit-il l'image comme une présence strictement « artificielle »? Toutes ces questions sont abordées dans les différents ouvrages déjà mentionnés où Wiesing se réfère principalement aux descriptions phénoménologiques d'Edmund Husserl et de Martin Heidegger¹⁴, ainsi qu'à la tradition de l'esthétique formelle représentée par Robert

9. Pour une introduction à ce débat sur la *depiction*, cf. J. Hyman, K. Bantinaki, « Depiction ».

10. Afin de bien comprendre l'origine de cette alternative, il semble pertinent de se référer à E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, et à la critique de N. Goodman (*Langages de l'art*).

11. L. Wiesing, *Artifizielle Präsenz*, p. 31.

12. C'est le sens auquel conduit l'étymologie du mot « présence », dérivé du préfixe latin *prae-* (avant, devant) et du verbe *sum* (être). Sur l'usage de la notion de présence dans la théorie théâtrale, cf. D. Guénoun, « La face et le profil ».

13. La notion de « pure visibilité » est centrale chez Wiesing, qui l'emprunte cependant à Konrad Fiedler (cf. « Vom Ursprung der künstlerischen Tätigkeit »).

14. Le lien complexe que Wiesing entretient à la pensée de ces deux penseurs constitue l'un des sujets centraux de la thèse que nous menons actuellement à l'Université de Lausanne sous la direction de Carole Maigné et Benoît Turquety.

Zimmermann, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin et Konrad Fiedler. Mais la question posée par cette contribution est la suivante : qu'est-ce que cette conception de l'image implique quant à la manière dont Wiesing conçoit le spectateur de l'image ? Quel lien le spectateur noue-t-il selon lui à cette pure visibilité artificiellement présente qu'est l'image ? Pour citer Wiesing : « Qu'est-ce qui se passe avec moi, quand je vois une image ? »¹⁵

2.3. La pause de participation

Dans *Das Mich der Wahrnehmung* (2009), Wiesing tente de répondre à cette question, en partant de Descartes et en passant par Husserl, et de fonder l'approche phénoménologique de l'image. En bref, Wiesing repart du *cogito* cartésien afin de le reformuler en mettant l'accent sur sa dimension perceptive : à la certitude du *cogito*, il préfère ainsi une certitude que l'on pourrait appeler le *percipio wiesingien* qui réside dans l'affirmation suivante : je suis certain d'une chose, c'est que je perçois¹⁶. À partir de cette certitude, que Wiesing tente de décrire à la manière des phénoménologues par des variations eidétiques, il arrive à la thèse suivante : percevoir implique toujours un état de perception dans lequel on peut dégager le pôle du sujet percevant et le pôle de l'objet perçu. Cette relation entre un sujet percevant et un objet perçu implique à son tour que l'objet de ma perception soit toujours présent. Percevoir une maison implique que la maison soit d'une manière ou d'une autre là, devant moi, face à moi, contre moi – qu'elle soit donc en ma présence. Or ce rapport de présence implique la plupart du temps une participation du sujet percevant au monde de l'objet perçu. En effet, si l'objet de ma perception est pris dans une tempête, il y a de fortes chances que je sois moi-même pris dans cette tempête¹⁷. De la même manière, si je perçois quelqu'un qui souffre en face de moi, je ne suis (normalement) pas seulement un spectateur de cette souffrance, mais je suis déjà impliqué dans celle-ci puisque je suis dès lors physiquement dans le même espace que celui qui souffre, qu'il peut me voir, m'appeler à l'aide, provoquer mon empathie. Même ne pas

15. « Was geschieht mit mir, wenn ich ein Bild sehe ? » (L. Wiesing, *Das Mich der Wahrnehmung*, p. 209).

16. C'est le thème central du troisième chapitre (*Das Mich der Wahrnehmung*, p. 109-194).

17. Notre exemple.

apporter d'aide, dans une telle situation, c'est aussi opter pour une certaine manière de participer¹⁸.

Être présent aux objets de ma perception est ce qui me fait ainsi être, selon Wiesing, dans le monde, et non à l'extérieur, ni au-dessus de celui-ci. C'est ce qui me fait participer à ce qui s'y passe, ce qui me force même à y participer.

La réalité de ma perception ne me laisse pas le choix : j'en suis ! Je participe toujours !¹⁹

Il s'agit là d'une nécessité impliquée par la réalité de ma perception quotidienne – à l'exception près que constitue, selon Wiesing, la perception d'images. Une tempête dans une image ne risque pas de m'atteindre, ni la pluie d'un film de me mouiller. La souffrance de quelqu'un dans une image ne me contraint à rien. C'est donc seulement lorsque je perçois une image que je cesse de participer à ce que je perçois et que je ne fais plus « que voir ». Dans mon rapport spectatorial aux images, je peux librement contempler l'objet de ma perception tout en étant conscient qu'il n'est pas réellement présent et qu'il ne me force donc à rien. C'est cette distance entre le monde du spectateur et celui de l'image qui fonde, selon Wiesing, la richesse phénoménale et l'originalité de l'expérience spectatorielle des pures visibilités artificiellement présentes que sont les images.

Avant de se plonger dans le travail de Rancière, on pourrait imaginer ici un contre-argument assez trivial à cette description phénoménologique de la perception d'image. On regarde bien souvent des images en s'immergeant en elles, en ne faisant plus vraiment la différence entre notre perception participative de tous les jours et la perception d'images. On croit alors être « pour de vrai » dans le monde de l'image et il suffit de penser à une expérience particulièrement immersive de cinéma en 3D (ou à ce que permettent de vivre les casques de réalité virtuelle) pour s'en apercevoir. Mais Wiesing répond à ceci que vivre la perception d'une image de manière immersive, c'est justement ne plus percevoir l'image

18. C'est l'attitude éthiquement problématique que l'on nomme en droit la non-assistance à personne en danger. Au sujet de notre rapport à la douleur de l'autre à travers l'image, on lira également S. Sontag, *Regarding the Pain of Others*.

19. «Die Wirklichkeit meiner Wahrnehmung lässt mir keine Wahl: Ich bin dabei! Ich bin immer beteiligt! (L. Wiesing, *Das Mich der Wahrnehmung*, p. 124).

« en tant qu'image ». C'est la concevoir comme présence réelle et non artificielle, c'est se tromper sur sa nature²⁰. On vit dans ce cas quelque chose qui s'apparente en fait à notre perception banale et nécessairement immersive des objets du monde réel, là où l'expérience unique que permet de vivre l'image, c'est d'extraire un instant le spectateur de ce rapport immersif au monde afin de vivre une pause. La valeur particulière de l'image, c'est le fait qu'elle rend possible une relation au monde que Wiesing décrit comme un soulagement (*Entlastung*) et une libération. L'image permet au spectateur d'entrer dans un état qu'il qualifie d'aphysique, qu'il qualifie également d'a-politique. Un état d'exception qui me fait pénétrer, ne serait-ce qu'un instant, dans un « paradis métaphysique » :

On peut condamner la pause de participation car elle serait une fuite artificielle hors du monde, mais on peut aussi la saluer comme un premier pas en direction d'un paradis métaphysique²¹.

3. La question du spectateur chez Rancière : la notion d'émancipation

3.1. Une pédagogie émancipatrice

La question du spectateur ne se pose pas tout de suite dans le travail de Jacques Rancière (ni donc la question plus précise du spectateur de théâtre). Il faut attendre 2007 et un article dans *Art Forum*, puis sa réédition en 2008 dans l'ouvrage intitulé *Le spectateur émancipé* pour trouver esquissée sa réflexion sur un certain rapport spectatorial au théâtre, qu'il décrit alors comme « émancipateur »²². Dans l'introduction, Rancière explique qu'il a écrit *Le spectateur émancipé* à la demande d'une académie d'artistes qui l'invitait à réfléchir au spectateur en partant des réflexions menées dans *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation*

20. *Ibid.*, p. 212.

21. « Die Partizipationspause lässt sich als artifizielle Weltflucht verdammen, aber auch als einen ersten Schritt in Richtung auf ein metaphysisches Paradies begrüßen » (*Ibid.*, p. 228).

22. Rancière mène sa réflexion sur l'émancipation depuis *La nuit des prolétaires* (1981) et la poursuit entre autres dans *Le philosophe et ses pauvres* (1983).

intellectuelle (1987). Il vaut donc la peine de revenir à ce travail afin d'amorcer la réflexion.

Dans *Le maître ignorant*, Rancière part d'une histoire qui est presque une anecdote : l'aventure vécue à la fin des années 1810 par le professeur Joseph Jacotot qui enseigna la littérature aux Pays-Bas tout en ignorant le hollandais. Une aventure qui fut le fruit du hasard, au cours de laquelle Jacotot réalisa qu'il est possible d'enseigner quelque chose à des élèves sans leur expliquer ni leur transmettre quoi que ce soit. En effet ses élèves, privés des explications de leur enseignant qui ne pouvait s'exprimer en hollandais, avaient néanmoins appris à lire le français grâce à ses cours. Il avait fallu pour cela seulement deux composantes (cruciales) : une certaine volonté d'apprendre de la part des élèves, et un objet sur lequel travailler, un intermédiaire entre le maître et les élèves, soit dans ce cas le roman *Télémaque* de Fénelon. Un fait de nature pédagogique était ainsi établi : il est possible d'apprendre seul, sans explications ou grâce à un maître qui ne transmet pas de connaissances – grâce à un maître ignorant. Jacotot tenta de généraliser la portée de cette découverte afin de concevoir une pédagogie révolutionnaire qui s'opposait à ce que Jacotot, et à sa suite Rancière, appellent « la vieille méthode de l'apprentissage » ou plus simplement : « La Vieille »²³.

Selon celle-ci, la situation pédagogique de l'apprentissage est telle que l'on a toujours d'un côté un maître savant et de l'autre un élève ignorant. Cela peut sembler trivial, voire constitutif de toute relation pédagogique : il s'agit de commencer par constater l'existence d'un écart qui sépare un esprit savant d'un esprit inculte, d'établir une hiérarchie entre les deux (entre autres grâce à une institution qui légitime cette hiérarchie). Puis, il s'agit d'élaborer des pratiques pédagogiques qui permettent de combler cet écart et d'atténuer cette hiérarchie, c'est-à-dire de transférer les connaissances d'un côté à l'autre. Or les deux temps de cette relation pédagogique traditionnelle reposent, selon Jacotot et à sa suite Rancière, sur deux présupposés absurdes auxquels s'oppose la pédagogie émancipatrice.

Le premier temps de la relation pédagogique traditionnelle repose en effet sur une certaine idée de l'inégalité des intelligences, selon laquelle le monde serait divisé en « esprits savants et esprits ignorants, esprits mûrs

23. Cette pédagogie est exposée in J. Jacotot, *Enseignement universel*.

et immatures, capables et incapables, intelligents et bêtes»²⁴. À ce principe selon Rancière indémontrable²⁵, il oppose le bon sens et l'observation la plus simple qui font remarquer qu'être homme, c'est être doué de parole – c'est donc être intelligent. Comme il le fait remarquer, chacun peut faire usage d'une intelligence que l'on exerce :

[...] en observant et en retenant, en répétant et en vérifiant, en rapportant ce que l'on cherche à connaître à ce que l'on connaît déjà, en faisant et en réfléchissant à ce que l'on a fait²⁶.

Observer, retenir, répéter, vérifier, rapporter, comparer, réfléchir : voici autant d'activités propres à l'intelligence de l'homme que tout un chacun est capable d'effectuer par lui-même.

Le deuxième temps de la relation pédagogique traditionnelle est l'idée selon laquelle, après avoir affirmé l'existence d'un gouffre entre deux intelligences, il serait possible de combler celui-ci grâce à l'effort effectué par le savant pour transmettre son savoir à l'ignorant. Rancière qualifie cette idée de mythe, car comment ce « passage » de la connaissance pourrait-il bien s'effectuer ? Comment peut-on « transmettre » un savoir d'un esprit à un autre ? Pour Rancière, deux éléments contredisent cette idée. Tout d'abord, le fait que les étudiants de Jacotot ont appris le français sans explications, donc sans transmission, sans « maître explicateur ». Ils l'ont fait grâce à leur intelligence, leur volonté d'apprendre et un objet intermédiaire, ici un roman. De plus, l'apprentissage par excellence, celui de la langue maternelle, ne se déroule pas grâce à un enseignant qui expliquerait les règles du langage, mais bien par notre intelligence proprement humaine qui consiste, dès le plus jeune âge, à observer, retenir, répéter, vérifier, copier, à traduire, réfléchir. La pédagogie traditionnelle est abrutissante, écrit Rancière, car elle pose tout d'abord une hiérarchie absurde entre deux intelligences, qu'elle mystifie ensuite encore plus profondément à l'aide de l'idée étrange d'une « transmission » de connaissances. Elle ne peut ainsi qu'être le fruit d'une volonté de prise de pouvoir qu'il se donne pour tâche de dénoncer :

24. J. Rancière, *Le maître ignorant*, p. 15 sq.

25. Sur le caractère fondamentalement indémontrable du dogme de l'inégalité des intelligences, cf. *ibid.*, p. 79-82.

26. *Ibid.*, p. 21.

[...] on *instruit* les recrues que l'on enrôle sous sa bannière, les subalternes qui doivent pouvoir comprendre les ordres, le peuple que l'on veut gouverner²⁷.

Il faut dès lors, selon Jacotot et Rancière, opposer à cette pédagogie abrutissante un modèle fondé sur l'égalité des intelligences, dans lequel l'élève apprend comme on le fait toujours : sans maître et en usant de sa propre intelligence et de sa propre volonté d'apprendre. C'est en cela que réside l'émancipation que propose Rancière : elle invite à « prendre conscience du véritable pouvoir de l'esprit humain »²⁸, ou encore à « rappeler l'élève à la conscience de son pouvoir intellectuel et de sa propre intelligence »²⁹. Rancière ne dit pas qu'il s'agit là d'une tâche aisée. Il dit au contraire que l'émancipation de l'élève (et du même coup du maître) requiert au moins deux éléments déjà évoqués, mais qu'il vaut la peine de résumer, car ils constituent précisément le point de départ de la réflexion qu'il mène à propos du spectateur.

L'émancipation exige tout d'abord de l'élève qu'il ait confiance en ses propres capacités et que l'on lui fasse confiance. Il faut qu'il soit en mesure de croire suffisamment en sa propre intelligence et qu'il refuse de simplement jouer le jeu (finalement assez confortable) de l'ignorant ; mais surtout, cette méthode nécessite un objet à partir de quoi exercer son intelligence, c'est-à-dire qu'elle requiert un médium, un élément transitionnel entre le maître et l'élève au travers duquel chacun pourra construire son savoir de manière libre et autonome. Étant donné qu'il ne s'agit pas de transmettre des connaissances directement d'un esprit a à un esprit b, il y a besoin d'un objet c autour duquel s'établit la relation entre les esprits a et b. Un objet c sur lequel l'intelligence s'exerce et où elle va elle-même vérifier son savoir : par exemple un livre, une pièce de théâtre... ou une image.

27. *Ibid.*, p. 33. Il apparaît bien dans cette citation que la tâche que s'assigne ici Rancière, comme dans la majorité de son travail, n'est pas d'ordre strictement pédagogique, mais également politique. S'il s'intéresse à une certaine relation pédagogique, c'est pour en dénoncer politiquement les présupposés et les conséquences sur la manière dont s'effectue, pour reprendre une expression qui lui est particulièrement chère, le « partage du sensible ».

28. *Ibid.*, p. 29.

29. *Ibid.*

3.2. Un théâtre émancipateur

Dans *Le spectateur émancipé*, Rancière part d'un paradoxe désigné sous le nom de «paradoxe du spectateur», qu'il semble avoir repéré dans le théâtre contemporain dont il a pu faire l'expérience³⁰, ainsi que dans une certaine tradition philosophique qui s'attache à condamner le spectateur. Ce paradoxe repose sur les deux assertions contradictoires suivantes : (1) il est bon d'aller au théâtre, de voir du théâtre ; mais en même temps (2) «c'est un mal que d'être spectateur»³¹. C'est un mal car dans l'optique que Rancière décrit ici, le spectateur est assimilé à une entité passive et ignorante, qui ne fait «que voir» et n'apprend donc rien, confortablement assise dans son fauteuil. Selon lui, on oppose ainsi à l'activité du travailleur ou à celle de l'acteur cette figure du spectateur consommateur, passif et abruti. Cette condamnation du spectateur traverse, d'après Rancière, l'œuvre de Platon, mais aussi celle de Marx (qui parle alors d'«aliénation»), puis celle de Guy Debord au sujet de notre société spectaculaire³². Selon cette manière péjorative de considérer le spectateur, celui-ci est donc «mauvais» premièrement parce que, comme le résume Rancière, on estime que voir c'est le contraire d'agir, deuxièmement parce qu'assister à une pièce de théâtre, c'est contempler une illusion spectaculaire, c'est donc le contraire de connaître. Il faudrait dans cette optique «un théâtre sans spectateur»³³. Or, c'est précisément un tel dispositif théâtral qu'ont tenté de mettre en place Artaud et Brecht au travers des deux «attitudes fondamentales»³⁴ que résument pour Rancière le théâtre de la cruauté de l'un, et le théâtre épique de l'autre.

Selon la première formule (qui coïncide donc avec l'attitude brechtienne), il faudrait :

30. Rancière n'analyse ni ne mentionne aucune pièce en particulier, ni ne se réfère à des études théoriques contemporaines à propos du théâtre. Ceci pourrait apparaître comme une faiblesse de son argumentation, mais n'enlève rien à la pertinence de son diagnostic.

31. J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, p. 8.

32. Rancière fait à grand trait l'histoire de ce dogme selon lequel «c'est un mal que d'être spectateur». Or cette brièveté est légitime, car l'objectif que poursuit ici Rancière est d'ordre plus théorique et polémique qu'historique.

33. *Ibid.*, p. 9.

34. *Ibid.*, p. 10.

[...] arracher le spectateur à l'abrutissement du badaud fasciné par l'apparence et gagné par l'empathie qui le fait s'identifier avec les personnages de la scène. On lui montrera donc un spectacle étrange, inusuel, une énigme dont il ait à chercher le sens. On le *forcera* ainsi à échanger la position du spectateur passif pour celle de l'enquêteur ou de l'expérimentateur scientifique qui observe les phénomènes et recherche leurs causes³⁵.

Alors que selon la deuxième formule, illustrée cette fois par le théâtre d'Artaud, on cherchera à arracher le spectateur à sa passivité et à son ignorance en abolissant simplement la distance entre la scène et la salle. Le spectateur doit ainsi :

[...] être entraîné dans le cercle magique de l'action théâtrale où il échangera le privilège de l'observateur rationnel contre celui de l'être en possession de ses énergies vitales intégrales³⁶.

Il s'agit, dans le premier cas, d'accroître l'écart entre le spectateur et la scène ou à l'inverse, dans le deuxième, d'abolir cet écart, et ceci à chaque fois dans le but de rendre le spectateur actif et intelligent. Partant de l'idée selon laquelle le spectateur évolue dans un monde séparé de la connaissance et de l'action, on en déduit qu'il faut soit le rendre complètement extérieur à la pièce afin qu'il soit en mesure d'exercer un jugement rationnel sur ce qu'il voit, soit l'immerger complètement dans l'action représentée afin de lui rendre son activité³⁷. Mais quel rapport avec ce que dit Rancière à propos du maître ignorant ? Un rapport d'équivalence puisque c'est, dans le cas de « la vieille méthode abrutissante » comme dans celui qui l'occupe ici, la même logique qui est à l'œuvre, sur laquelle reposait déjà la relation entre un maître savant et son élève ignorant.

Bien que le metteur en scène d'aujourd'hui ne prétende plus éduquer les masses, ni transmettre ses connaissances, il partage avec les

35. *Ibid.*

36. *Ibid.*

37. On peut remarquer le même genre de dispositif dans l'art contemporain qui propose parfois au spectateur un spectacle étrange à propos duquel il est sensé exercer son « sens critique », ou alors qui tente d'abolir la distance entre l'œuvre et le spectateur en l'invitant à s'immerger en elle en participant.

pédagogues abrutisseurs l'idée du « gouffre qui sépare deux positions »³⁸, puisque :

[...] même si le dramaturge ou le metteur en scène *ne savent pas* ce qu'ils veulent que le spectateur fasse, ils savent au moins une chose : ils savent qu'il doit *faire une chose*, franchir le gouffre qui sépare l'activité de la passivité³⁹.

Ainsi, l'idée de ce gouffre repose sur le même présupposé irrationnel que la vieille méthode abrutissante : sur le présupposé de l'inégalité des intelligences. Le spectateur (comme auparavant l'élève) est ignorant et passif et le rôle du metteur en scène (comme auparavant celui du maître) est de le sortir de cette condition. Il s'agit ainsi dans un premier temps d'établir un écart entre le spectateur et l'artiste, entre l'ignorance du premier et la connaissance du second. Écart qu'il s'agit alors, dans un deuxième temps, de tenter de combler grâce aux attitudes formulées entre autres par Brecht et Artaud.

3.3. Une pause de participation émancipatrice

Comme dans *Le maître ignorant*, Rancière invite le lecteur à commencer par abandonner le mythe selon lequel le spectateur est essentiellement passif et dépossédé de son intelligence :

L'émancipation commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est *aussi une action* qui confirme ou transforme cette distribution des positions. Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui⁴⁰.

38. *Ibid.*, p. 17.

39. *Ibid.*, p. 18 sq.

40. *Ibid.*, p. 19.

En d'autres termes, il s'agit à nouveau de commencer par affirmer le principe de l'égalité des intelligences. Puis il faut, pour le metteur en scène (comme pour le maître), tenter d'aiguiser l'attention du spectateur sur une chose, ici une pièce de théâtre, qui n'est donc ni l'artiste lui-même, ni le spectateur, mais un intermédiaire face auquel le spectateur pourra user de sa propre intelligence et de sa propre sensibilité. Il s'agit aussi de faire confiance au spectateur et à ses capacités afin qu'il use de sa sensibilité pour appréhender une pièce dans laquelle l'auteur et le metteur en scène auront placé leur intelligence. Rancière invite ainsi à laisser le spectateur, comme avec *Télémaque*, face à l'objet qui fait le lien entre l'artiste et le spectateur. Cela non pas pour instaurer une hiérarchie entre des individus, ni creuser un écart abrutissant, ni combler ce supposé écart, mais pour permettre une distance émancipatrice face à un objet d'art avec lequel les spectateurs font ce qu'ils veulent. Il s'agit, pour le dire maintenant avec Wiesing, de respecter la pause de participation que permet la vision d'une performance théâtrale, ceci afin de laisser le spectateur ne rien faire d'autre « que voir » la pièce. Il ne s'agit plus d'éduquer le spectateur, ou de le changer, ou de le faire appartenir à une quelconque communauté, mais bien de faire confiance en son intelligence et en sa capacité à user de sa liberté.

Ainsi, et Rancière emploie précisément les mêmes mots que Wiesing : il ne s'agit pas de transformer la représentation théâtrale en « présence »⁴¹ entendue comme présence effectivement réelle, ni de forcer le spectateur à participer à ce qu'il perçoit, mais bien de le laisser user, par le libre jeu de ses facultés, avec le statut artificiellement présent de cette chose qui est là devant lui, comme une image, et qui toutefois ne l'oblige à rien, ne tente pas d'exercer de pouvoir sur lui. Rancière compare l'expérience spectatorielle rendue possible par une pièce de théâtre avec un coup d'œil sur une image⁴². Au-delà de distinctions disciplinaires trop tranchées, il semble donc s'agir chez Wiesing comme chez Rancière d'un phénomène que l'on pourrait qualifier de « pause de participation émancipatrice », au travers duquel le spectateur évolue un instant en dehors des rapports politiques et de pouvoir dans lesquels il est pris dans sa vie de tous les jours, afin de retrouver un espace de liberté. Le spectateur peut ici

41. *Ibid.*, p. 28.

42. *Ibid.*

jouer⁴³ avec la présence si particulière des objets que lui proposent le théâtre et les images, afin de passer un instant un peu hors du monde, dans un espace métaphysique.

À travers cet article, nous nous proposons de comparer deux théories du spectateur qui n'ont a priori pas grand-chose en commun, si ce n'est leur contemporanéité et leur inscription dans le vaste champ de la philosophie. Sont ainsi apparues des similarités entre deux manières de concevoir et de défendre une certaine expérience (ici au théâtre, là face à une image) par le biais de laquelle le spectateur prend une pause, s'extraît un instant du monde réel dans lequel il est toujours en immersion, toujours en train de participer. Par cette entrée dans un monde métaphysique, dans le sens d'un espace au-delà du monde physique habité quotidiennement, le spectateur jouit d'un moment de liberté dont il serait malheureux, comme le montre Wiesing, de sous-estimer la richesse phénoménale, et qu'il serait inexact, comme le montre Rancière, de décrire comme un état de passivité ou d'abrutissement. L'ambition de cette contribution est donc aussi de dépasser des frontières disciplinaires trop rigides (ce que les auteurs invoqués ne semblent eux-mêmes pas toujours enclins à faire), afin de décrire et de défendre une même expérience libératrice et émancipatrice, vécue au travers d'objets dont la nature semble à première vue différente.

Adrien BORDONE
Université de Lausanne

43. La notion de jeu pourrait s'avérer pertinente pour penser le rapport que nouent l'artiste et le spectateur par l'intermédiaire d'un objet, tel que l'a proposé Marco Baschera se référant à la notion de jeux chez le deuxième Wittgenstein dans sa contribution au colloque « Philosophie et théâtre: scènes de jeu » du 18 au 20 octobre 2018 à l'Université de Lausanne. Voir la contribution de ce dernier dans le présent volume.

BIBLIOGRAPHIE

- BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, traduit par Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2004 [2001].
- BOEHM, Gottfried, *Was ist ein Bild?*, München, W. Fink, 1994.
- FIELDER, Konrad, « Vom Ursprung der künstlerischen Tätigkeit », *Schriften zur Kunst*, hrsg. v. Gottfried Boehm, I, München, Wilhelm Fink, 1991 [1887].
- GAIGER, Jason, « The Idea of a Universal Bildwissenschaft », *Estetika. The Central European Journal of Aesthetics*, 2 (2014), p. 208-229.
- GOMBRICH, Ernst H., *Art and Illusion*, Princeton University Press, 2000 [1960].
- GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art*, traduit par Jacques Morizot, Nîmes, J. Chambon, 2011 [1968].
- GRONEBERG, Michael, « La mimesis : aspects ludiques et poétiques », in Michael Groneberg (éd.), *Penser la scène, Études de Lettres*, 306 (2018), p. 145-167.
- GUÉNOUN, Denis, « La face et le profil », in Marco Baschera, André Bucher (Hrsg.), *Präsenzerfahrung in Literatur und Kunst*, München, Wilhelm Fink, 2008, p. 107-117.
- HYMAN, John, BANTINAKI, Katerina, « Depiction », in Edward N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* <<https://plato.stanford.edu>>.
- JACOTOT, Joseph, *Enseignement universel. Langue maternelle, langue étrangère, mathématiques, musique*, Paris, 1829.
- JONAS, Hans, « Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens », in Dietrich Bühler, Michael Bongardt, Holger Burckhart, Christian Wiese, Walter Ch. Zimmerli (Hrsg.), *Kritische Gesamtausgabe der Werke von Hans Jonas*, I/1, Freiburg/Berlin/Wien, Rombach Verlag KG, 2010, p. 277-303.
- MITCHELL, William John Thomas, « The Pictorial Turn », *Artforum*, 30/7 (1992), p. 89-94.
- RANCIÈRE, Jacques, *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayard, 1981.

- , *Le philosophe et ses pauvres*, Paris, Fayard, 1983.
- , *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987.
- , *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- SONTAG, Susan, *Regarding the Pain of Others*, London, Penguin Group, 2003.
- WIESING, Lambert, *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Frankfurt am Main, Campus Verlag, 2008 [1997].
- , *La visibilité de l'image*, traduit de l'allemand par Carole Maigné, Paris, Vrin, 2014 [1997].
- , *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.
- , *Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2009.