



La réception les yeux fermés ? Spectacles non vus et controverses théâtrales

Maxime CERVILLE,

Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis,
CEMTI

Le mouvement de contestation qui s'est exprimé contre le spectacle *Exhibit B* de Brett Bailey a donné à voir et à entendre des publics déclarant ne pas avoir vu l'œuvre qu'ils critiquaient. La question de la (non)vision de l'œuvre fut même constituée en enjeu de la controverse qui s'en suivit : ne pas avoir vu l'œuvre apparaissant comme un mode de disqualification central. Exclure les contestataires de la catégorie même de « public » au titre qu'ils n'auraient pas vu le spectacle revient cependant à ignorer que ce dernier les meut au point de manifester. *A contrario*, on peut plutôt se demander de quoi ces publics sont-ils vraiment les publics, si ce n'est de l'œuvre ? Et à quel type de réception a-t-on ici affaire ? En d'autres termes, par quels processus une signification en vient-elle à être attribuée à un spectacle non vu – signification suffisamment consistante pour rendre possible une mobilisation ? Au travers de l'étude du face-à-face entre les refus de regarder et les injonctions de voir l'œuvre, cette contribution propose de dégager quelques pistes de réflexion sur la dissociation des positions de « public » et de « récepteur ».

MOTS-CLÉS : RÉCEPTION, PUBLICS, THÉÂTRE, REGARD, MÉDIATIONS, CONTROVERSE

Many activists engaged in the protest movement against Brett Bailey's theatrical performance *Exhibit B* publicly declared that they hadn't seen it. In the controversy following the protests, the question of whether the work had been seen or unseen even surfaced as a central mode of disqualification. However, excluding the protesters from the very category of "public" on the pretence that they haven't seen the performance tends to obscure the fact that the show has moved them to the point of demonstrating against it. Conversely, one could ask what these publics are really the publics of, if not of the performance itself? And what kind of reception is this? In other words, by what processes does a meaning come to be attributed to an unseen show – a meaning so powerful that it makes demonstrations against it possible? Through the study of the refusals to see and of the injunctions to look facing each other in this controversy, this contribution proposes to explore the dissociation of the positions of "public" and "receiver".

KEYWORDS: RECEPTION, PUBLICS, THEATRE, GAZE, MEDIATIONS, CONTROVERSY

La vie sociale des œuvres va bien au-delà du cercle de leurs publics effectifs. Leurs modes d'appropriation ordinaires ne requièrent pas nécessairement qu'on les ait vues. En témoignant par exemple les usages conversationnels des films qui, comme le démontre Laurent Kasprowicz (2005), peuvent être l'objet de discussions voire de jugements esthétiques y compris pour celles et ceux qui n'en auraient pas été spectateurs. C'est particulièrement vrai des cinéphiles, à propos desquels Pierre Bourdieu note qu'en « privilégi[ant] le savoir au détriment de l'expérience [et en] sacrifi[ant] la contemplation de l'œuvre au discours sur l'œuvre [...] ils savent tout ce qu'il faut savoir des films qu'ils n'ont pas vus » (1979 : p. 71-72, mes italiques). Le rapport aux œuvres déborde ainsi largement la confrontation directe et l'expérience sensible. Les travaux sur la réception et l'activité interprétative des publics se sont toutefois rarement penchés sur ce que ces rapports obliques disent des régimes de consommation culturelle.

Les modélisations du public qu'élaborent les études de réception présentent souvent un récepteur abstrait et idéalisé. Nombreuses sont les recherches dans lesquelles le récepteur est implicitement dépeint comme ayant une attention soutenue et continue, plutôt qu'oblique ou intermittente. Si les intuitions de Richard Hoggart (1957) sur « l'attention oblique » portée par les classes populaires aux médias de masse ont nourri des enquêtes ethnographiques sur les pratiques de réception de la télévision (Berjaud, 2015) ou de la photographie (Dacos, 2002), force est de constater que la figure du récepteur idéalisé conserve sa centralité dès lors qu'il s'agit de rendre compte de la réception d'une œuvre en particulier – la focalisation sur les publics de *telle* série télévisée, de *tel* spectacle ou de *tel* film – plutôt que de reconstituer des « carrières » et pratiques concrètes de (télé)spectateur. Les effets sur l'interprétation de la vision partielle d'un programme télévisé, de l'endormissement dans une salle de cinéma ou encore de la sortie d'une salle de théâtre avant la fin de la représentation sont peu considérés. Au-delà, ce sont même les rapports pourtant riches que peuvent entretenir certains publics avec des œuvres qu'ils n'ont pas vues qui restent, pour une grande partie, à éclaircir. On peut penser à ces situations dans lesquelles le refus explicite de voir une œuvre dénote l'existence d'un rapport affectif fragile mais déterminant dans la volonté de mise à distance. Tout comme l'on peut évoquer le cas de mobilisations contre des œuvres que les contestataires n'ont pas toujours vues, voire qu'ils revendiquent parfois de ne pas avoir vues du tout.

« Heureux celui qui croit sans avoir vu » déclarait à un journaliste du *Monde* (Carpentier, 2011), l'un des militants catholiques traditionalistes proches des milieux d'extrême-droite manifestant à Paris devant le Théâtre de la Ville pour demander la déprogrammation de la pièce de Romeo Castellucci, *Sur le concept du visage du fils de Dieu*. Cette mobilisation contre un spectacle que les manifestant-es affirment clairement ne pas avoir vu constitue un cas particulièrement saisissant pour illustrer la nécessité de comprendre comment s'activent ces

formes de réception qui se jouent en deçà des œuvres. La série de controverses qui a agité le secteur du spectacle vivant français depuis 2011 témoigne d'ailleurs avec force de l'importance des médiations qui préfigurent la réception et qui fixent la signification prévalente d'une œuvre. En dépit de leurs profondes différences en termes de configurations militantes, de types de revendications formulées et de fondements politiques, les mouvements de contestation qui se sont exprimés contre des spectacles tels que *Golgota Picnic* de Rodrigo García (en 2011), *Exhibit B* de Brett Bailey (en 2014) ou *Kanata* de Robert Lepage (en 2018) ont en commun d'avoir donné à voir et à entendre des publics déclarant ne pas avoir vu l'œuvre qu'ils critiquaient. La question de la vision des dites œuvres fut même, dans la plupart des cas cités, constituée en enjeu de la controverse : ne pas avoir vu l'œuvre contestée apparaissant comme un mode de disqualification central. Exclure les contestataires de la catégorie même de « public » au titre qu'ils n'auraient pas vu le spectacle revient cependant à ignorer que ce dernier les meut au point de manifester. *A contrario*, on peut plutôt se demander de quoi ces publics sont-ils vraiment les publics, si ce n'est de l'œuvre ? Et à quel type de réception a-t-on ici affaire ? En d'autres termes, par quels processus une signification en vient-elle à être attribuée à ces spectacles non vus – signification suffisamment consistante et puissante pour rendre possible une mobilisation ?

Ce texte se focalise sur un des cas de controverses théâtrales parmi les plus médiatisés et les plus significatifs en termes de constitution du « voir » en objet de débat et instrument rhétorique : la controverse française autour du spectacle du metteur en scène sud-africain Brett Bailey, intitulé *Exhibit B*. Cette installation-performance présentée comme antiraciste par son créateur et par les lieux culturels qui l'ont programmée proposait de détourner le dispositif scopique des zoos humains au travers de tableaux vivants dans lesquels les modèles noirs, immobiles et mutiques au cœur de scènes de violence (post)coloniale, renvoyaient le regard aux publics. En dépit de ces intentions, elle a toutefois été vivement contestée par des associations antiracistes telles que le Conseil représentatif des associations noires (CRAN), la Brigade anti-nérophobie, le Centre Dumas-Pouchkine des diasporas et cultures africaines, ainsi que par un collectif *ad hoc* dénommé Contre Exhibit B et constitué lors de la présentation de l'œuvre au Théâtre Gérard Philipe à Saint-Denis et au 104 à Paris en novembre et décembre 2014. Jugeant le spectacle raciste, ces associations ont lancé une pétition demandant sa déprogrammation, ont organisé des manifestations et ont déposé – sans succès – une plainte en référé devant le tribunal administratif de Paris pour « atteinte à la dignité humaine ».

Il ne s'agira pas ici d'étudier le cadrage médiatique de cette controverse, de rendre compte des conflictualités et lignes de partage dont elle est l'indice – ce que j'ai pu faire par ailleurs (Cervulle, 2017). Surtout, l'enjeu n'est pas d'évaluer la pertinence du geste artistique du spectacle contesté ; pas plus que de prendre

position dans le débat sur le libre droit à la création qu'ont largement nourri cette controverse et les suivantes. Je souhaite plutôt dégager quelques pistes d'analyse pour penser la réception de spectacles non vus et les conditions dans lesquelles ces derniers en viennent à mobiliser. Je m'appuie pour cela sur l'étude d'un corpus de la presse quotidienne nationale¹, ainsi que sur une enquête par entretiens avec une trentaine d'actrices et acteurs de la controverse. Ont été interrogés les directeurs des théâtres français concernés, les responsables des publics et chargés de l'accueil de ces mêmes établissements, les journalistes ayant couvert la controverse, des comédien·nes qui ont joué dans le spectacle, ainsi que des militant·es qui ont pris part à la mobilisation.

Refus de regarder et injonctions de voir

La mobilisation contre *Exhibit B* a fait face à de puissantes injonctions de voir l'œuvre, qui ont constitué une part centrale de la réponse faite à la pétition et aux manifestations. Dans un communiqué de presse largement repris dans les quotidiens, les directeurs du Théâtre Gérard Philipe (Jean Bellorini) et du 104 (José-Manuel Gonçalves) écrivent par exemple à propos des « anti-*Exhibit B* » : « Les auteurs de cette pétition reconnaissent ne pas avoir vu l'installation-performance. Comment peut-on juger une œuvre sans l'avoir vue et demander son annulation sans la connaître et en l'accusant du contraire de ce qu'elle dénonce ? »². Dans la presse, en effet, force est de constater que les manifestant·es sont majoritairement décrit·es comme n'ayant pas vu l'œuvre qu'ils contestent, voire même comme refusant explicitement de la voir.

Plusieurs des militant·es mobilisé·es soulignent en entretien la portée de leur refus de voir le spectacle. Comme l'exprime un membre du collectif Contre Exhibit B, « [ce refus] avait une dimension politique » : la volonté d'échapper à ce qui était alors perçu comme un piège rhétorique tendu par les adversaires que représentaient les directions des théâtres, qui s'attachaient à discréditer les prises de position de celles et ceux qui n'auraient pas vu l'œuvre. Un autre militant engagé dans le collectif Contre Exhibit B, historien de profession, déclare ainsi : « on refusait d'accepter l'argument comme quoi ceux qui n'ont pas vu n'ont pas le droit de parler ». Il explicite sa position en affirmant qu'on peut « écrire des bouquins sur la Première Guerre mondiale sans l'avoir vécue ». L'image employée pour justifier le refus de voir est ici particulièrement frappante en ce

1 Constitué via Europresse, ce corpus comprend 41 articles publiés entre le 27 novembre 2013 (date de la première représentation d'*Exhibit B* à Paris) et le 17 septembre 2015 dans les titres de la PQN : *Le Figaro*, *La Croix*, *Aujourd'hui en France*, *Le Monde*, *Libération* et *L'Humanité*.

2 Jean Bellorini et José-Manuel Gonçalves, « Le débat oui, la censure non », communiqué de presse, cité dans Mereuze, 2014.

qu'elle substitue à l'événement esthétique que constitue la rencontre avec une œuvre la saisie indirecte d'une conjoncture politique et sociale. Le spectateur comme figure privilégiée de la réception est ainsi remplacé par celle de l'historien, en tant que témoin *distant* travaillant à la reconstruction d'un contexte par le travail sur documents. Ce qui se joue ici porte à la fois sur l'objet de la controverse – qui varie selon le point de vue adopté (l'œuvre ou son contexte) – autant que sur les manières de l'alimenter et de construire son argumentation.

Pour les directions des théâtres et pour la majeure partie de la presse, la controverse porte sur le spectacle lui-même, sur ses qualités esthétiques et sa capacité à donner une forme dramaturgique à l'antiracisme. Pour les manifestant·es cependant, l'objet de leur engagement ne concerne l'œuvre que de façon indirecte. Leur engagement porte plus largement sur les conditions de représentation des populations noires en France (c'est la position de la Brigade anti-négrophobie et du Centre Dumas-Pouchkine), il interroge le répertoire limité de récits dans la programmation actuelle des théâtres subventionnés et en particulier l'absence d'échos avec le vécu des populations faisant l'expérience du racisme (comme l'explique en entretien un membre du CRAN) ; il questionne enfin la place accordée aux professionnel·les non-blanc·hes dans le monde théâtral, aussi bien sur les scènes qu'en coulisses (un enjeu qui irrigue particulièrement le collectif Contre Exhibit B, dans lequel militent un certain nombre d'artistes). Les premiers préconisent donc de se confronter à l'œuvre et de discuter de ce qu'elle donne à voir tandis que les seconds proposent de réorienter le regard des publics de la controverse vers le contexte institutionnel dans lequel l'œuvre s'inscrit.

Outre de rediriger le regard et l'attention au-delà de l'œuvre même, les manifestant·es semblent déployer, pour fourbir leurs arguments, des stratégies interprétatives fort différentes de celles liées au jugement esthétique ordinaire. C'est bien en témoins distants qu'ils se positionnent, prenant appui pour contester l'œuvre sur différents ordres de médiation qui leur permettent de lui attribuer une signification centrale, celle d'être un spectacle qu'ils jugent raciste, quand bien même les notes d'intention de Brett Bailey afficheraient une visée inverse. L'interprétation du spectacle par les manifestant·es qui ne l'ont pas vu se fonde sur des sources multiples : d'abord, la communication militante liée aux mobilisations contre *Exhibit B* qui se sont auparavant déroulées – bien que sous des formes différentes – à Berlin, à Édimbourg et à Londres (McGuinness, 2016) ; ensuite, les tribunes et articles publiés dans la presse française et internationale ; enfin le recours aux récits de personnes l'ayant vu, soit dans le contexte même des mobilisations, soit antérieurement, par exemple lors de sa présentation au festival d'Avignon en 2013 ou au Théâtre Auditorium de Poitiers quelques mois auparavant. « On avait lu tout ce qui avait été écrit sur le spectacle », me confie un militant en entretien. Il raconte par ailleurs que les soirs

de manifestations devant le Théâtre Gérard Philipe, certains membres du public venaient à la rencontre des personnes mobilisées pour discuter de l'installation-performance qu'ils venaient de voir.

Ce qui se trouve ici au cœur de l'évaluation de l'œuvre, ce sont ces types de médiations ordinaires que sont le récit de visionnage (ce qu'on appelle couramment le « bouche-à-oreille ») et le recours à la critique professionnelle. On aurait finalement affaire à un mode de préfiguration de la réception tout à fait courant, à ceci près que ces médiations orientent dans le sens d'un refus complet de rencontre avec l'œuvre. Ceci n'est pas si étonnant si l'on en croit la théorie de la réception développée par David Morley (1999), dont l'un des apports réside dans la prise en compte du rôle que peuvent avoir les rapports sociaux de race dans l'interprétation des contenus. Identifiant les déterminants sociaux de la lecture oppositionnelle³ d'un programme télévisuel et tentant de décrire les formes qu'elle revêt, Morley constate que celle-ci peut se manifester de deux manières. Elle peut, d'abord, correspondre au refus du mode d'adresse (la place du téléspectateur imaginée et encodée dans le programme) ou de la « problématique idéologique » de l'émission. Parmi les *focus groups* qu'il construit à partir de différentes variables (catégories socioprofessionnelles, genre et expérience du racisme), Morley remarque que les groupes rejetant le plus fortement l'émission sont ceux composés d'étudiant-es noir-es qui formulent une critique de sa problématique idéologique. Aux yeux de Morley, ce rejet – qu'il explique avant tout par leur position au sein des rapports de race – est si fort qu'il semblerait même situé à l'extrême limite du mode de décodage oppositionnel, confinant à un véritable refus de lecture.

Dans le cas d'*Exhibit B*, les deux types de lecture oppositionnelle se trouvent combinés. Les manifestant-es contestent d'une part la problématique idéologique de l'installation-performance, considérant que la mise en spectacle de corps noirs souffrant ne saurait constituer une occasion de prise de conscience du racisme, mais qu'elle renverrait plutôt à une trivialisation des vies noires et à une esthétisation des violences infligées – ce qu'explicite en entretien un membre de la Brigade anti-nérophobie. D'autre part, ils remettent en cause le mode d'adresse, considérant que cette installation-performance présentée comme visant à faire prendre conscience du racisme ne saurait s'adresser qu'à un public n'en faisant pas l'expérience, et donc « à un public blanc » comme le détaille un membre du collectif Contre Exhibit B, perçu par ailleurs comme le public quasi exclusif des salles de théâtre subventionnées. La convergence de ces deux modes de lecture oppositionnelle ne peut aboutir qu'à un total refus de lecture ou, plutôt, à une

3 Le concept de lecture oppositionnelle est emprunté à Stuart Hall (2017). Il désigne, dans l'opération de décodage propre à la phase de réception, une contestation du sens dominant du message médiatique tel qu'il a été encodé.

lecture indirecte. Cette lecture indirecte est élaborée à partir de médiations (le bouche-à-oreille et la presse) qui sont aussi autant de manières de mettre à distance un objet culturel dont on perçoit qu'il serait de nature à renforcer un sentiment d'exclusion ou à confronter à une iconographie de la violence dont on peut souhaiter se préserver (Cervulle, 2017b). Certains des publics mobilisés contre *Exhibit B* expriment ainsi en entretien le refus de s'exposer à une situation de vulnérabilité spectatorielle qui viendrait selon eux renforcer leur vulnérabilité ordinaire au racisme.

Ce refus de confrontation directe à l'expérience sensible, cet appui sur les médiations, n'est pourtant pas le fin mot de l'histoire. En effet, les injonctions de voir qui ont saturé la médiatisation de la controverse passent outre le fait que toutes les militant·es antiracistes mobilisé·es contre *Exhibit B* n'ont pas fait le même choix, certain·es ayant en réalité bien vu le spectacle. Dans le cours de mon enquête, j'ai ainsi rencontré des professionnel·les du spectacle vivant qui ont pu voir le spectacle en Avignon ou à Poitiers, et qui ont ensuite rejoint ou soutenu la mobilisation – un engagement qu'ils expliquaient en référant à leur expérience personnelle du racisme dans le monde théâtral, expérience dont *Exhibit B* constituerait « un symptôme ». Une de mes enquêtées, danseuse de profession, a même joué dans le spectacle en Avignon, avant d'abandonner son rôle et de s'impliquer dans le mouvement de contestation à Londres en 2014 – elle sera, lors du déploiement de la controverse en France, une interlocutrice privilégiée de la mobilisation. Face à ces contre-exemples, on peut s'interroger sur le fait que la communication des théâtres comme la couverture médiatique persistent pourtant, tout du long de la controverse, à enjoindre les contestataires de simplement « voir le spectacle ». Comment comprendre cette occultation des pratiques spectatorielles effectives d'une partie des publics mobilisés ?

La persistance des injonctions de voir, y compris face à des manifestant·es ayant bien vu le spectacle, témoigne d'abord d'une volonté d'exclure les contestataires du champ des publics. On peut considérer que cette exclusion symbolique de la catégorie de « publics » permet avant tout de refuser le terrain de conflictualité que propose la mobilisation, qui consiste à interroger le racisme structurel du théâtre français subventionné. En réservant la catégorie de « publics » à quelques-uns, on délégitime les points de vue contestataires en rejetant la critique qu'ils formulent aux marges du monde théâtral. Les manifestant·es ne sont plus dès lors des « usagers » exprimant impatience et colère à l'égard d'un théâtre « de service public » ne remplissant pas pleinement ses missions, mais des importuns mettant en danger la liberté de création et l'autonomie des institutions culturelles.

L'injonction de voir semble ensuite viser une résolution simple du conflit : tout se passe comme si la vision de l'œuvre était de nature à faire disparaître l'antagonisme et tomber les résistances. Ceci dénote une forme de déni non seulement de la nécessaire conflictualité des interprétations, mais même de la profonde ambivalence interprétative de toute œuvre, son indépassable incertitude herméneutique. Aussi la possibilité d'une lecture oppositionnelle informée, fondée sur la confrontation au spectacle, paraît-elle impossible aux yeux des responsables des théâtres comme de la plupart des titres de la presse quotidienne nationale. Le spectacle est antiraciste, et cela ne se débat pas. L'intention artistique vaut pour point final de l'interprétation. Il s'agit donc moins, avec cette injonction de voir, d'appeler à une véritable confrontation au spectacle que de prescrire une certaine manière de voir l'œuvre et d'en imposer une certaine signification. Lorsqu'un soir de manifestation, un militant de la Brigade anti-nérophobie consent à venir voir l'installation-performance au Théâtre Gérard Philipe, à sa sortie la déception est grande pour l'équipe de direction qui s'étonne qu'il ne change pas d'avis et n'appelle pas, une fois sur le parvis, à l'arrêt de la mobilisation. C'est ainsi la conception même de l'expérience spectatorielle qui se trouve appauvrie, l'expérience sensible étant réduite à la seule validation du discours de médiation des théâtres. La catégorie de « publics » apparaît alors comme réservée, servant à distinguer celles et ceux qui endosseraient l'interprétation « officielle » de l'œuvre et les affects qu'elle prescrit face à l'incompétence esthétique de perturbateurs inopportuns.

La formulation d'une injonction de voir semble ainsi participer de l'élaboration d'une position d'« autorité visuelle » (Mirzoeff, 2011, p. 89). C'est cette autorité, cette prétention à orienter le regard, que contestent les « anti-Exhibit B ». En faisant apparaître la possibilité d'un autre point de vue, qui décentre l'œuvre, ils troublent l'agencement du visible pour donner à voir les absences constitutives du monde théâtral tel qu'il est structuré. Aussi l'affirmation publique de la non-vision du spectacle – quand bien même certain-es militant-es l'auraient bien vu – doit-elle être avant tout comprise comme une position tactique visant à éviter la réduction du débat à une simple querelle esthétique.

S'abstenir de voir revient enfin, pour celles et ceux qui font effectivement ce choix, à faire défaut à l'institution théâtrale, à refuser totalement son mode de médiation de l'œuvre ainsi que la manière dont celle-ci invite à « faire public ». Les publics défectionnaires se constituent ainsi en public non de l'œuvre même, comme y invitent les théâtres, mais de ses médiations institutionnelles. Depuis cette position en marge du spectacle, ils formulent une critique de l'antiracisme « officiel » que les institutions culturelles et les pouvoirs publics (en l'occurrence le Ministère de la Culture, la Mairie de Paris, les principales associations professionnelles du secteur vivant et les théâtres subventionnés impliqués) présentent

comme sa seule version acceptable. Le refus de voir est ici un refus de souscrire à une certaine vision de l'antiracisme, qui limite le racisme à un simple résidu idéologique, pour affirmer à l'inverse sa matérialité dans la division raciale du travail créatif et dans la construction par les pratiques de médiation d'un public insuffisamment diversifié. Depuis ce point de vue, une œuvre présentée comme antiraciste mais qui ne remettrait pas en question le racisme structurel qui en conditionne la production et la réception ne peut être considérée que comme l'une des « formes esthétiques du respect de l'ordre établi » (Fanon, 2002, p. 42). La médiation culturelle qui organise la rencontre avec l'œuvre ne peut quant à elle être perçue que comme « un intermédiaire du pouvoir [qui] n'allège pas la domination, ne voile pas l'oppression » mais qui « les manifeste avec la bonne conscience des forces de l'ordre » (Fanon, 2002, p. 42). Les soirs de représentation d'*Exhibit B* au Théâtre Gérard Philipe et au 104 ont illustré de manière vertigineuse cette confrontation des antiracismes et la configuration profondément asymétrique de leur face-à-face : un spectacle annoncé comme antiraciste était protégé de manifestant·es d'associations et collectifs antiracistes par des barrières et par un important déploiement de CRS.

Comment parler des spectacles que l'on n'a pas vus ?

Nos modes de fréquentation des œuvres sont caractérisés par le trouble. Entre les œuvres que l'on a vues partiellement, regardées distraitemment, pleinement vues mais à demi-oubliées, jamais vues mais dont on a largement entendu parler, comment établir une distinction nette entre le vu et le non-vu ? Pierre Bayard pose une question similaire dans un ouvrage de 2007 où il souligne la part de non-lecture dans toute lecture : ce que la lecture implique en termes de choix (et donc de livres que nous ne lirons jamais), d'oubli des pages parcourues (la « délecture ») ou de substitution imaginaire, qui fait que l'on ne parle jamais véritablement des livres réels mais de « livres-écrans », qui sont autant de fragments recomposés à partir de notre mode d'appropriation personnel (« le livre intérieur »). Dépasser la distinction entre le lu et le non-lu – et par extension, entre le vu et le non-vu – requiert d'une part de considérer qu'une œuvre ne se limite pas à elle-même, qu'elle est toujours débordée « par l'ensemble mouvant des séries d'échanges que sa circulation suscite » (Bayard, 2007, p. 49). Cela nécessite, d'autre part, de reconnaître la possibilité d'une non-lecture que Bayard nomme « active », dans laquelle « la personne qui ne lit pas s'en abstient pour saisir [...] l'essentiel du livre, qui est sa situation par rapport aux autres » (p. 29). C'est en effet sur cette « bibliothèque collective » (p. 27), cet ensemble des ouvrages qui composent la trame d'une culture, que portent avant tout les échanges à propos d'un livre.

La non-vision d'*Exhibit B* par certains de ses contempteurs dénote bien une position active, qui vise à positionner l'œuvre dans une série plus large – ce qu'on pourrait nommer un répertoire collectif, en référence à la notion développée par Bayard. Ce répertoire collectif ne se limite pas toutefois à une histoire des formes théâtrales, mais porte sur l'ensemble des pratiques représentationnelles de racialisation. Le mode d'interprétation que les publics mobilisés déploient inscrit en effet l'œuvre dans le contexte général d'une critique de l'objectification des populations noires, manifeste dans l'oscillation culturelle entre leur invisibilisation et leur spectacularisation (DuBois, 2007). En ce sens, la critique de l'œuvre n'est qu'un prétexte pour la mobilisation : le préambule d'une critique plus ambitieuse des exclusions qui parcourent le monde du spectacle vivant – en l'occurrence le constat que les militant·es formulent d'une absence structurelle de diversité dans le domaine de l'activité théâtrale –, exclusions qui sont interprétées comme étant à la fois le reflet et la condition de possibilité de la mise en spectacle de corps noirs réduits au silence et à l'immobilité.

Rendre pleinement compte des relations qui peuvent se nouer entre un « lecteur » et un « texte », selon l'ambition des études de réception, implique de prendre en considération les pratiques d'évitement des œuvres, les abstentions tactiques et les refus affichés de s'y confronter. Comment se détermine le choix de voir ou de ne pas voir une œuvre⁴ ? Jusqu'à quel point ces choix de non-vision relèvent-ils d'une abstention active et sur quelles médiations reposent-ils ? Enfin, dans le cas du spectacle vivant, que nous dit cette abstention du rapport entretenu non seulement avec l'œuvre mais avec l'institution théâtrale elle-même ?

Une étude telle que celle présentée en ces pages permet de souligner la place qu'occupe la non-vision dans l'éventail des pratiques des publics. Ce faisant, il s'agit de lier la question de la construction du sens par les publics à celle de sa préfiguration par les multiples médiations inhérentes à la circulation sociale des œuvres. Au-delà, il s'agit surtout d'apprécier les effets de la dissociation possible des positions de « récepteur » et de « public »⁵. Comme nous l'avons vu, il est des manières de faire public qui s'affirment dans une posture de rejet de l'œuvre, que l'on refuse effectivement de la voir ou que l'on se contente d'afficher publiquement un tel refus. Dans le cas de la controverse autour d'*Exhibit B*, une partie des manifestant·es revendique même haut et fort cette dissociation : refusant la position de « récepteur » et revendiquant celle de « public ». L'étude des diverses formes d'abstention face aux œuvres implique ainsi d'associer la sociologie de la réception et la sociologie des publics, et donc de porter simultanément attention aux pratiques de décodage et aux usages sociaux propres à l'affirmation de l'appartenance à un public.

4 À ce sujet, voir par exemple l'étude de Ferrandi et Kruger, 2009.

5 Sur ce point, voir aussi Pasquier, 2009.

RÉFÉRENCES

Bayard, P. (2007). *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* Paris : Éditions de Minuit.

Berjaud, C. (2015). Retour empirique sur l'attention oblique. Les cas des discours télévisés d'Hugo Chávez. *Réseaux*, 190-191, 217-246.

Bourdieu, P. (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Éditions de Minuit.

Carpentier, L. (2011). Au Théâtre de la Ville, la violence d'un état de siège. *Le Monde*, 26 octobre, en ligne.

Dacos, M. (2002). Le regard oblique. Appropriation de la photographie amateur dans les campagnes (1900-1950). *Études photographiques*, 11, 44-67.

Fanon, F. (2002). *Les Damnés de la terre*. Paris : La Découverte.

Ferrandi, J.-M. et Kruger, A. (2009). L'importance et la confiance accordée aux sources d'informations. Spécificités des seniors dans le cadre du processus de choix d'un film au cinéma. *Management & Avenir*, 30, 165-182.

Hall, S. (2017). Codage/décodage (M. Albaret et M.-C. Gamberini, trad.). In : Hall, S., *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, éd. établie par M. Cervulle (251-268). Paris : Éditions Amsterdam.

Hoggart, R. (1970). *La Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre* (F. Garcias, J.-C. Garcias et J.-C. Passeron, trad.). Paris : Éditions de Minuit.

Kasprowicz, L. (2005). Le cinéma comme on le parle : conversation ordinaire et expertise du spectateur, *Le Portique*, 3, en ligne. URL : <https://journals.openedition.org/leportique/749>.

Mereuze D. (2014). Brett Bailey, enfant blanc de l'Apartheid. *La Croix*, 24 novembre, 20.

Mirzoeff, N. (2011). *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*. Durham : Duke University Press.

Morley, D. (1999). The Nationwide Audience : Structure and Decoding. In : Brunson, C. et Morley, D., *The Nationwide Television Studies* (117-301). Londres et New York : Routledge.

McGuinness, C. M. (2016). Protesting Exhibit B in London : Reconfiguring Antagonism as the Claiming of Theatrical Space. *Contemporary Theatre Review*, 26, 211-226.

Pasquier, D. (2009). Publics et hiérarchie culturelle. Quelques questions sur les sociabilités silencieuses. *Réseau Canopé*, 155, 32-38.