



HAL
open science

Variations sur la forme spectacle

Olivier Roueff

► **To cite this version:**

Olivier Roueff. Variations sur la forme spectacle. Emmanuel Pedler et Jacques Cheyronnaud. La forme spectacle, Editions de l'EHESS, 2018, Enquête, 9782713227592. 10.4000/books.editionsehess.21541 . halshs-01946587

HAL Id: halshs-01946587

<https://shs.hal.science/halshs-01946587>

Submitted on 6 Dec 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Variations sur la forme spectacle

In Jacques Cheyronnaud & Emmanuel Pedler (dir.), *La forme spectacle*, Paris, Editions de l'EHESS, coll. « Enquête », 2018, pp. 103-119

Dispositifs et intermédiaires du spectacle politique

« Spectacle politique » fait partie de ces concepts simultanément scientifiques et polémiques. Scientifique, car il désigne une problématique féconde en sociologie politique, en anthropologie ou en histoire à travers des objets tels que les imageries du pouvoir en son ordre symbolique¹, les « entrées² », lits de justice³ et portraits du roi⁴, les fêtes royales⁵, révolutionnaires⁶ ou républicaines⁷, les protocoles étatiques⁸, cérémonies officielles⁹ et visites présidentielles¹⁰, la communication politique¹¹... À travers la diversité de leurs

¹ Victor Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors : Symbolic Action in Human Society*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1974 ; Clifford Geertz, « Centres, rois et charisme. Réflexions sur les symboliques du pouvoir » [1977], *Savoir local, savoir global*, Paris, Puf, 1986, p. 153-177 ; Georges Balandier, *Le pouvoir sur scène*, Paris, Fayard, 1980 (éd. augm. 1992, 2006) ; Claude Rivière, *Les liturgies politiques*, Paris, Puf, 1988.

² L'historiographie sur les « entrées » est abondante (que l'on pourrait utilement comparer aux voyages présidentiels et autres visites d'élus d'aujourd'hui). Voir, par exemple, Mireille Corbier, Agnès Bérenger-Badel et Éric Perrin-Saminadayar (eds), *Les entrées royales et impériales. Histoire, représentations et diffusion d'une cérémonie publique, de l'Orient ancien à Byzance*, Paris, De Boccard, 2009.

³ Sarah Hanley, *Le Lit de justice des rois de France. L'idéologie constitutionnelle dans la légende, le rituel et le discours*, Paris, Aubier, 1991 [1983].

⁴ Louis Marin, *Le portrait du Roi*, Paris, Minuit, 1981.

⁵ Jean-Marie Apostolidès, *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1981.

⁶ Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire, 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976.

⁷ Olivier Ihl, *La fête républicaine*, Paris, Gallimard, 1996.

⁸ Yves Déloye, Claudine Haroche et O. Ihl, *Le protocole ou la mise en forme de l'ordre politique*, Paris, L'Harmattan, 1996.

⁹ Pierre-Yves Baudot, « The multiple meanings of a "National Funeral": Republican funeral honors in France from 1877 to 2008 », *International Political Anthropology*, vol. 4, n° 1, 2012, p. 61-73.

¹⁰ Nicolas Mariot, *Bains de foule. Les voyages présidentiels en province, 1880-2002*, Paris, Belin, 2006.

approches, de nombreux travaux étudient ainsi la « mise en scène » du politique, le « spectacle » du pouvoir : les manières dont les gouvernants, en telle société, se (re)présentent face aux gouvernés afin d'obtenir acclamation, reconnaissance, voire consentement. Polémique, car « spectacle » vient connoter un excès, une pathologie, une déviation de l'exercice du pouvoir : il renvoie alors au gouvernement et à la manipulation des opinions, voire, lorsqu'il est processualisé (spectacularisation), au dévoiement d'un idéal de transparence et de délibération raisonnée des affaires publiques. Alors que le concept scientifique semble en faire une dimension inhérente à l'exercice du pouvoir, le spectacle se présente ici comme un surplus que l'on pourrait, qu'il faudrait réduire, un écran que l'on pourrait, qu'il faudrait supprimer – au double sens du terme : tout à la fois voile et miroir, l'écran de fumée dissimule le pouvoir qui, sans lui, serait « nu », et l'écran de projection sert de surface réfléchissante où le social peut se voir ordonné, c'est-à-dire unifié et mis en ordre symbolique à travers les figurations du pouvoir.

Pléonasmes : liturgies et symboliques du pouvoir

Il faut d'abord revenir à cette double signification de « spectacle politique » afin d'en explorer les implications. Dans sa première acception, scientifique, l'expression apparaît comme un pléonasme : la mise en spectacle du pouvoir, son institution comme ses détenteurs ou ses prétendants, fait intrinsèquement partie de son fonctionnement. Les agents du pouvoir doivent en effet se mettre en scène au sein de rituels cérémoniaux, protocolaires, communicationnels afin d'inscrire leur être ordinaire et mortel dans l'ordre symbolique qui fonde un système politique. Quand la métaphore théologique de l'opposition entre le sacré et le profane exprime la dimension symbolique de l'argument, c'est plutôt la métaphore théâtrale ou liturgique de la représentation comme constitutive du

¹¹ Entre autres : Jean-Baptiste Legavre, « Du militant à l'expert en communication politique », *Politix*, n° 7-8, 1989, p. 80-90 ; Marc Abélès, « Mises en scène et rituels politiques. Une approche critique », *Hermès*, n° 8-9, 1990, p. 241-259 ; François Rangeon *et al.*, *La communication politique*, éd. par le CURAPP, Paris, Puf, 1991 ; Caroline Ollivier-Yaniv, *L'État communicant*, Paris, Puf, 2000 ; Didier Georgakakis, *La République contre la propagande. L'échec originel de la communication d'État en France (1918-1940)*, Paris, Economica (« Études politiques »), 2004 ; Philippe Riutort, *Sociologie de la communication politique*, Paris, La Découverte (« Repères »), 2007.

politique qui en traite les opérations pratiques. Cette ligne d'investigation est prolifique – et, par conséquent, impossible à ne pas présenter de manière simplifiée, voire simpliste.

Jean Bazin en propose une illustration intéressante, car, d'une part, il y formule de manière ramassée l'argument le plus suggestif et, d'autre part, il appuie la généralité de ce dernier sur l'apparement de contextes éloignés. Il s'agit d'une comparaison entre les « portraits du roi » (Louis XIV) étudiés par Louis Marin¹² et le trouble exprimé par des voyageurs arabes du XIV^e siècle et par des colons européens du XIX^e lorsqu'ils visitèrent certains rois de la région de l'actuel Tchad : ces derniers se présentaient dissimulés derrière un voile, un treillis ou tout autre ustensile destiné à cacher les traits du visage¹³. Les étrangers se demandaient pourquoi cette singulière coutume fondée sur la dissimulation, et allaient jusqu'à douter de la sincérité de la scène : est-ce vraiment le roi qui est derrière ce voile ? Si je ne peux pas voir son visage, comment m'assurer qu'il ne ment pas, etc. ? Bazin remarque que la fonction de ce dispositif est pourtant exactement inverse : il ne s'agit pas de dissimuler, mais de *montrer* le roi, de signifier qu'il s'agit bien là du roi institué au-delà de la personne ordinaire et mortelle à qui le rôle est dévolu – d'en faire donc le portrait magnifié dans la tradition du royaume de France, d'en masquer le visage dans celle de la région du Tchad : dans les deux cas, la logique de représentation¹⁴ prédomine.

L'intérêt de l'analyse de Bazin tient aussi à ce qui y affleure et reste souvent un point aveugle de la problématique du spectacle comme inhérent au politique – point aveugle paradoxal tant cette ligne d'investigation est organisée autour du problème du consentement des peuples : le peuple y apparaît comme éternellement subjugué par le spectacle du pouvoir, et le développement des études d'opinion depuis l'entre-deux-guerres¹⁵ ne vient que graduer

¹² L. Marin, *Le portrait du Roi*, *op. cit.*

¹³ Jean Bazin, « Le roi sans visage », *Des clous dans la Joconde*, Toulouse, Anacharsis, 2008, p. 251-269.

¹⁴ L. Marin a déployé les effets conceptuels à tirer des diverses formes de « (re)présenter ». En compléments utiles, voir les réflexions qu'en a tirées Roger Chartier : « Pouvoirs et limites de la représentation. Marin, le discours et l'image », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, vol. 49, n° 2, 1994, p. 407-418 ; ainsi que les clarifications proposées par Yves Sintomer sur l'histoire du concept : « Les sens de la représentation politique. Usages et mésusages d'une notion », *Raisons politiques*, 2013, vol. 2, n° 50, p. 13-34.

¹⁵ Loïc Blondiaux, *La fabrique de l'opinion. Une histoire sociale des sondages*, Paris, Seuil, 1998 ; et la synthèse proposée par Brigitte Gaïti, « L'opinion publique dans l'histoire politique. Impasses et bifurcations », *Le Mouvement social*, vol. 4, n° 221, 2007, p. 95-104.

cette hypothèse massive, et pourtant peu explicitée, d'un peuple opinant plus ou moins selon la qualité intrinsèque ou la pertinence tactique du « spectacle ».

Le cas étudié par Bazin met en scène des visiteurs étrangers, c'est-à-dire non pas « le peuple » ou « l'opinion » comme instance abstraite et générique, mais un type particulier de récepteurs de la représentation politique. Le spectacle politique est ainsi une pratique d'*adresse* : ses producteurs et organisateurs s'adressent à des récepteurs, et cet élément structurel devrait inciter à ne pas se contenter d'étudier soit les contenus symboliques de la représentation, soit les appropriations pratiques par des récepteurs¹⁶.

Un biais fonctionnaliste traverse en effet cette ligne problématique : le spectacle sert la légitimation du pouvoir, et cette assertion suffirait à rendre compte de sa signification comme de son efficacité – le pouvoir en sortirait bel et bien « légitimé ». Il n'est pourtant pas sûr que l'efficacité du spectacle politique doive être problématisée seulement en termes de légitimation : la félicité des situations de spectacle politique se joue peut-être ailleurs, entre divertissement festif, opportunités de transactions entre individus de statuts différents et habituellement sans contacts, instrumentalisation des rituels d'acclamation comme démonstration de « popularité », crainte des sanctions réputationnelles à ne pas en être, etc.¹⁷ Analyser cela comme une instance à fonction de légitimation reste assez pauvre, car on a tout et rien dit une fois que l'on a étiqueté la multiplicité des pratiques de représentation politique sous « légitimer le pouvoir » ou « transsubstantialiser ses détenteurs et prétendants¹⁸ ». Le spectacle pourrait « fonctionner », certes, mais à la manière d'un rituel : parce qu'il sert, continue de servir de multiples usages¹⁹, et non parce

¹⁶ La référence fondatrice demeure ici Elihu Katz et Paul Lazarsfeld, *Personal Influence : The Part Played by People in the Flow of Mass Communications*, New Brunswick (NJ), Transaction Publishers, 2006 [1955].

¹⁷ Voir les travaux et réflexions de N. Mariot : « Les formes élémentaires de l'effervescence collective, ou l'état d'esprit prêté aux foules », *Revue française de science politique*, vol. 51, n° 5, 2001, p. 707-738 ; « Does acclamation equal agreement ? Rethinking collective effervescence through the case of the presidential "tour de France" during the twentieth century », *Theory and Society*, vol. 40, n° 2, 2011, p. 191-221.

¹⁸ Michel Dobry, « Légitimité et calcul rationnel. Remarques sur quelques "complications" de la sociologie de Max Weber », dans Pierre Favre, Jack Hayward et Yves Schemel (eds), *Être gouverné. Études en l'honneur de Jean Leca*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003, p. 127-147.

¹⁹ Gregory Bateson, *La cérémonie du Naven*, Paris, Minuit, 1971 [1936] ; Alban Bensa, *La fin de l'exotisme. Essais d'anthropologie critique*, Toulouse, Anacharsis, 2006, notamment p. 23-72.

que l'« on » y « croirait »⁷ – comme si les gouvernants avaient si fréquemment besoin de l'adhésion intime des gouvernés pour exercer leur domination !

Sous cet angle, la représentation politique est un rapport social vectorisé, si l'on peut dire, entre des producteurs et des récepteurs, une pratique de mise en relation dissymétrique, avortée ou réussie. L'analyse de Bazin esquisse ainsi une contextualisation de cette activité : à cette période, des rois de cette région se présentent masqués à des visiteurs étrangers, qui en sont troublés – le rapport social instauré par cette configuration d'activité est *utilisé* par ceux qui le produisent et ceux qui le reçoivent ; il est l'objet d'usages et d'aménagements multiples car il sert des *tactiques* dont le sens est indexé à une configuration sociopolitique singulière, et qui peuvent échouer ou réussir, ouvrir parfois sur des effets imprévus. Il s'agit dès lors de focaliser l'observation sur les modalités pratiques des spectacles politiques : plus qu'une « opération symbolique » ou une « fonction », il s'agit d'un *dispositif* instaurant une certaine forme de rapports sociaux qui est mise à profit par des acteurs pour certaines fins *localisées*²⁰. « Légitimer le pouvoir » (ou ses prétendants), certes : encore faut-il décrire les contextes où cette « fonction » fait sens (ce qu'elle sert et qui elle sert, auprès de quels récepteurs, autour de quels enjeux, dans quelle structure de contraintes et d'opportunité), ce qu'elle engage des motivations des participants, et les tactiques qui en passent par sa mise à profit comme les conditions de possibilité de leur réussite.

Un oxymore : rhétoriques des critiques du spectacle

La seconde lignée problématique est celle qui fait de « spectacle politique » un oxymore : plus il y a de spectacle, moins il y a de politique – *authentique*, faut-il ajouter : cette lignée est intrinsèquement critique, et utilise le concept de spectacle comme un opérateur de dénonciation. La critique du spectacle politique est ainsi un lieu commun, plus prolifique encore que le précédent, depuis le xvii^e siècle européen. Elle est pourtant loin de s'y cantonner, attestée par exemple dès l'Antiquité grecque²¹, voire indo-européenne²² : ce

²⁰ Voir la notion d'implémentation élaborée par Jacques Cheyronnaud, *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*, Paris, L'Harmattan (« Anthropologie du monde occidental »), 2002. On trouvera aussi des éléments dans Emmanuel Pedler et J. Cheyronnaud (eds), *Théories ordinaires*, Paris, Éditions de l'EHESS (« Enquête », 10), 2013.

²¹ Noémie Villacèque, *Le spectacle de la démocratie. Politique et théâtre à Athènes à l'époque classique*, Rennes, PUR, 2013.

n'est guère surprenant si l'on admet que spectacle et pouvoir sont intrinsèquement liés. Les travaux qui y sont consacrés²³ permettent ainsi la formulation d'une grille de comparaison des critiques du spectacle. Son principe est analytique et non descriptif : il s'agit de distinguer des thèmes ainsi que leurs articulations possibles en séparant des formules et des problèmes qui se trouvent la plupart du temps associés, de diverses façons, dans tel ou tel contexte critique – et ce dans un lexique par définition anachronique, abstrait des configurations historiques particulières. Néanmoins, sorte de contextualisation *a minima*, cette grille est essentiellement élaborée à partir du contexte (certes large) des sociétés étatisées capitalistes depuis le xvii^e siècle : elle suppose en particulier l'avènement du dispositif spectaculaire moderne, qui aménage une place spécifique, « impersonnelle », au spectateur comme individu détaché de ses inscriptions sociales, et clivé entre contemplation et action²⁴. Et ce, même si nombre de ses arguments puisent aux traditions théologiques (l'instanciation liturgique du sacré, l'incarnation du Verbe) et rhétoriques (l'art de l'éloquence et ses effets de persuasion).

Deux séries thématiques principales se dégagent ainsi, chacune dédoublée selon que la critique vise des *contenus de sens* ou des *personnes* : l'une pose le problème de la *vérité* du spectacle défini comme *représentation*, l'autre celui de la *manipulation* du spectateur par le spectacle défini comme *communication*.

Le problème de la vérité repose au moins implicitement sur une description du spectacle comme activité de *représentation*. Cette critique est en effet focalisée sur ce qui se passe sur scène (littérale ou métaphorique) et, plus précisément, sur la tension entre présence (des corps, décors et paroles sensibles) et absence (de ce qui est représenté ou instancié par ces moyens sensibles). Cette critique s'appuie ainsi sur un idéal de transparence de la représentation sous sa modalité d'*authenticité* : vérité du représenté, sincérité du représentant. Car elle se dédouble selon qu'elle vise ce qui est représenté (les contenus de sens) ou ceux qui représentent (les performeurs). D'un côté, une critique de l'illusion

²² Jack Goody, *La peur des représentations. L'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*, Paris, La Découverte, 2003.

²³ Pour ne citer que deux études consacrées à une période charnière : Henry Phillips, *The Theatre and Its Critics in Seventeenth-Century France*, Oxford, Oxford University Press, 1980 ; Jonas A. Barish, *The Anti-Theatrical Prejudice*, Berkeley, University of California Press, 1981.

²⁴ Voir l'analyse de ce « pur spectateur » proposée par Luc Boltanski (*La souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Métailié, 1993), dont la grille comparative exposée ici constitue un développement.

produite par le spectacle, qui livrerait une fausse réalité en lieu et place de la vérité. De l'autre, une critique de l'insincérité des performeurs, qui exhiberaient de fausses passions pour dissimuler la vérité de leurs sentiments et de leurs motivations. On retrouve ici la tradition réflexive du théâtre, quand il se voit institué à partir du xvii^e siècle comme secteur d'activité spécifique, telle qu'elle a été par exemple formulée dans le débat entre Rousseau et Diderot²⁵. Elle installe, à côté du problème que l'on peut dire romantique ou expressif du langage commun (l'appropriation singulière de symboles partagés, ou *comment parler* avec authenticité : grammaire/parole, extériorisation de l'intériorité, etc.), une problématique de l'autorité ou de la distribution de l'énonciation. Soit, selon le point de vue : le dilemme structural du porte-parole ou la conquête d'une puissance d'agir²⁶ – *qui parle* : le metteur en scène, l'auteur de la pièce ou le comédien, l'individu sensible ou ce qu'il figure, l'instance représentée ou les intérêts dissimulés de celui qui l'incarne, etc. ?

Le problème de la manipulation, seconde série thématique, est, quant à lui, focalisé non sur la scène mais sur le parterre des spectateurs – plus précisément, il concerne les *effets* du spectacle. Cette critique repose au moins implicitement sur une description du spectacle comme rapport de communication dissymétrique : le spectacle transmet des contenus de sens en jouant avec les capacités sensorielles des spectateurs en plus de, voire à la place de leur « raison », et les spectateurs y sont réduits à la position de récepteurs de contenus qu'ils ne contribuent pas à produire, ou bien marginalement par leurs réactions durant la performance ou par leurs commentaires évaluatifs après celle-ci. La critique s'appuie ainsi sur un double idéal d'égalité de participation entre interlocuteurs, voire de « co-construction » du sens, et de format pédagogique de la communication par où les sens devraient servir le Sens ou la Raison²⁷. C'est d'ailleurs sur cet idéal que Jacques Rancière

²⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758) ; Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien* (1773-1777).

²⁶ Sur ces notions : Pierre Bourdieu, « La délégation et le fétichisme politique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 52-53, juin 1984, p. 49-55 ; Gayatri Chakravorty Spivak, « Can the subaltern speak ? », dans Cary Nelson et Larry Grossberg (eds), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois Press, 1988, p. 271-313 ; Judith Butler, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009 ; Bernard Pudal, *Un monde défait. Les communistes français de 1956 à nos jours*, Paris, Éditions du Croquant (« Savoir/Agir »), 2009, en particulier la conclusion.

²⁷ Selon les variantes – Antonin Artaud ou Bertold Brecht pour le dire vite –, c'est par l'abolition de la raison dans l'expérience émotive et sensorielle de la réception que le

s'appuie lorsqu'il critique les critiques du spectacle comme manipulation des spectateurs, pour affirmer « performativement » une liberté d'appropriation des spectateurs²⁸.

Cette thématique se dédouble, elle aussi, selon qu'elle vise les croyances des spectateurs (les contenus de sens) ou leurs volontés (leur agencéité). D'un côté, une critique de l'aliénation des spectateurs : les procédés spectaculaires ont le pouvoir de corrompre le spectateur (abolir son esprit critique) pour contaminer ses croyances et ses aspirations (le spectacle influence, inculque, fanatise, etc.). On peut inclure ici l'évolution de la condamnation ancienne de la représentation des mauvaises passions, argument essentiel des critiques du théâtre avant le xvii^e siècle. En effet, avec la formation du « public » comme entité collective impersonnelle matérialisée par des rassemblements au sein de bâtiments spécialisés, le caractère collectif de la réception se voit de plus en plus thématiqué : l'effet du spectacle n'est plus seulement pensé comme effet sur les âmes individuelles, mais comme effet sur le corps formé par l'ensemble des spectateurs, dont l'irrationalité est démultipliée par cette fusion des âmes, voire susceptible de déborder la situation spectaculaire pour devenir foule émeutière²⁹.

De l'autre côté, on trouve une critique du détournement des attentions et des puissances d'agir. C'est le thème « du pain et du cirque » : le spectacle séduit et détourne les attentions des choses sérieuses. Ou c'est le thème de la déviation des pulsions d'agir : le spectacle est une expérience contemplative et passive qui abolit la volonté d'agir ou bien la détourne vers des échappatoires idéelles – catharsis fictive et ponctuelle du regardeur contemplant la souffrance d'autrui plutôt qu'engagement durable et pratique auprès du regardé souffrant³⁰. Saisie dans cet esprit, la structure argumentaire des critiques du spectacle peut se schématiser ainsi :

Structure argumentaire des critiques du spectacle

Critique	Cible	Description	Appui critique	Contenus	Agents
----------	-------	-------------	----------------	----------	--------

spectateur peut accéder au sens, y compris rationnel, ou bien c'est par la perturbation systématique des inclinations spontanées de cette expérience que la rationalité implicite qui y est logée peut être mise au jour et modifiée.

²⁸ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

²⁹ Sylvaine Guyot et Clotilde Thouret, « Des émotions en chaîne. Représentation théâtrale et circulation publique des affects au xvii^e siècle », *Littératures classiques*, vol. 1, n° 68, 2009, p. 225-241.

³⁰ L. Boltanski, *La souffrance à distance...*, op. cit.

Véracité	Scène (performance)	Représentation (incarnée)	Authenticité	Illusion	Hypocrisie
Manipulation	Parterre des spectateurs (effet)	Communication (dissymétrique)	Égalité/raison	Corruption des croyances et désirs	Détournement de l'agir

Le spectacle comme dispositif : une définition prospective

Ce que les deux lignées d'usage métaphorique du spectacle ont en commun, c'est une approche essentiellement sémiologique du spectacle politique : dimension symbolique, représentation, communication. Mais elles incluent aussi, on l'a vu, des ouvertures vers une appréhension plus technique ou pratique de ce qu'est un spectacle – agencements matériels, usages tactiques, effets esthétiques, etc. Remarquons néanmoins qu'un double point aveugle demeure ici. D'une part, si l'on s'intéresse à la *pratique* du spectacle politique, ne faut-il pas observer aussi l'ensemble des agents qui contribuent à mettre en relation des producteurs (les performeurs du spectacle) et des récepteurs puisque ce sont eux qui, pour l'essentiel, organisent, mettent en scène, commentent... bref agencent et utilisent le dispositif spectaculaire – à savoir ceux que l'on peut appeler des intermédiaires pour les subsumer sous une même étiquette désignant leur activité générique³¹ : communicants, ingénieurs du son et de l'image, journalistes, militants, nettoyeurs, collaborateurs d'élus, transporteurs et logisticiens, etc. ? D'autre part, si le spectacle est un rapport social « vectorisé » ou une performance « adressée », il est nécessaire de poser la question des activités de réception : la nature de ces pratiques, leur dimension critique éventuelle, les propriétés des récepteurs. Ces problèmes seront abordés ici sous un angle limité, à travers l'hypothèse d'un partage plus ou moins poreux entre différents cercles de récepteurs, en particulier entre un premier cercle des acteurs établis de la sphère publique (performeurs et intermédiaires, justement, lorsqu'ils sont en position de réception ou, peut-on dire, de

³¹ Il s'agit de transposer une problématique du domaine artistique vers le domaine politique, et je me permets en conséquence de renvoyer à plusieurs de mes publications – aussi pour signaler que le registre prospectif de ce texte s'appuie néanmoins sur des enquêtes empiriques antérieures.

« grands amateurs³² ») et les autres, composés de l'ensemble des citoyens qui n'accèdent jamais ou rarement aux positions de performeurs et d'intermédiaires³³.

Il convient ainsi de reprendre la définition du spectacle comme dispositif, avant de revenir à sa qualification comme politique. Cette définition est idéal-typique au sens où elle a pour principe, dans un premier temps, de durcir ses critères pour construire un objet aux contours clairs et précis, ceci afin de permettre éventuellement, dans un second temps, de lever un à un ces critères et d'observer les effets de connaissance que cela produit.

Partons pour cela de l'expérience esthétique telle que l'étudie John Dewey³⁴, selon l'hypothèse que le spectacle en est une forme d'exploitation ou de configuration (au sens actif d'exploiter et configurer). Une expérience est esthétique, selon Dewey, lorsqu'un agent marque un arrêt face à un élément de son environnement pour le contempler et ainsi se faire disponible aux effets psychosensoriels de sa saisie comme forme (plutôt qu'instrument pour d'autres finalités, compte tenu du fait que cette saisie d'une totalité formelle peut être fugitive et pourra servir d'autres buts). Cet élément de l'environnement est ainsi constitué d'objets ou de personnes, et d'objets et de personnes destinés ou non à cette expérience – par exemple un passant jetant un coup d'œil à un rassemblement urbain, comme l'analyse Anthony Pecqueux dans ce volume. Or certaines activités se fondent sur les propriétés de ce type d'expériences pour en multiplier les occasions, en raffiner les techniques, en intensifier les effets : en particulier les institutions et dispositifs des mondes de l'art, musées ou salles de concerts, livres ou théâtres – mais aussi les foires et expositions universelles, dont le texte traduit de Simmel ici même rend compte de quelques éléments de configuration de l'expérience (juxtaposition des objets, seuils d'intensification). On peut alors parler d'expérience artistique, comme exploitation des modalités de l'expérience esthétique naturelle : l'intervention d'agents tiers – les intermédiaires – organisant la relation entre

³² Olivier Roueff, *Jazz, les échelles du plaisir. Intermédiaires et culture lettrée en France au XX^e siècle*, Paris, La Dispute, 2013 ; « site-compagnon » : www.plaisirsdujazz.fr (consulté en février 2018).

³³ Je reprends la métaphore des cercles à E. Pedler, « En quête de réception : le deuxième cercle. Approche sociologique et culturelle du fait artistique », *Réseaux*, n° 68, 1994, p. 85-104.

³⁴ John Dewey, *Art as Experience*, New York, Perigee Books, 1980 [1934] (trad. fr. Gallimard, 2005). Voir l'usage qui en est proposé dans Anthony Pecqueux et O. Roueff (eds), *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, Éditions de l'EHESS (« En temps & lieux »), 2009, préface de J. Cheyronnaud.

objets et sujets de la contemplation est ici décisive. Enfin, parmi les expériences artistiques, certaines prennent la forme spécifique du spectacle, lorsque les objets de la contemplation sont pour l'essentiel des corps (chantants, déclamants, dansants, etc.) en situation de performance adressée à un public, et que les effets esthétiques en jeu incluent simultanément (au moins) la vue et l'ouïe³⁵.

Plusieurs points de cette définition doivent être soulignés. En premier lieu, le dispositif spectaculaire se distingue par ce que l'on peut appeler l'« effet rampe de scène ». La rampe de scène, c'est cet agencement matériel qui configure un *rapport social à trois termes* – on pourrait ajouter un quatrième terme avec les entités représentées ou instanciées par le spectacle³⁶, mais comme ce n'est pas le cœur du présent propos, je me limiterai aux agents « charnels ». Ce rapport différencie et relie en effet trois places ou trois activités *interdépendantes* : la place de producteur de contenus de sens, la place de récepteur de ces contenus, et, aussi, la place d'intermédiaire aménageant et contrôlant plus ou moins la rampe elle-même et ses effets (programmateur, producteur, ingénieur son ou lumière, tourneur, technicien, metteur en scène, administrateur, décorateur, promoteur, etc.). Enfin, ces places interdépendantes sont aussi *dissymétriques* : l'initiative et la définition des contenus sont disputée entre les producteurs et les intermédiaires (avec historiquement une emprise globalement croissante des intermédiaires), et refusées aux récepteurs. Ces derniers apprécient en effet les contenus en aval de leur production et mise en scène – il s'agit là d'un élément constitutif du dispositif spectaculaire, d'ailleurs principal appui de ses critiques comme on l'a vu. Cette place secondaire, au sens temporel, n'est cependant pas une place « sans pouvoir » du fait de l'interdépendance du rapport social en question : producteurs et intermédiaires ont besoin des récepteurs, qui sont la cible de leurs activités.

³⁵ Il faudrait aussi définir le spectacle par la coprésence des objets et des sujets de la contemplation, mais seulement comme référent normatif parmi les configurants de l'expérience et non comme dimension nécessaire : le film, la captation télévisuelle de concerts ou de pièces (voir ici même les textes d'E. Pedler et de J. Cheyronnaud) sont communément considérés comme des spectacles sans qu'il y ait coprésence – et non le disque, qui ne « prélève » pas les corps instrumentistes de la situation d'enregistrement mais uniquement les sons, et s'écoute par conséquent sans en appeler à la saisie visuelle des performeurs.

³⁶ J. Cheyronnaud, « La parole en chantant. Musique et cultures politiques », *Protée*, vol. 30, n° 1, 2002, p. 79-94.

Ces constats semblent évidents. Pourtant, l'étude des mondes de la production et celle des pratiques de la réception sont la plupart du temps dissociées – professions et carrières, champs ou mondes sociaux de production, formes symboliques, activités et organisation du travail, etc., d'un côté, et, de l'autre, ethnographies de la réception, appropriations socialement différenciées, usages politiques, compositions sociales des publics, etc. Or les activités des producteurs et des intermédiaires répondent certes à des logiques spécifiques, mais elles sont adressées à des récepteurs sous leurs multiples figures, de quelques pairs individués à la masse anonyme du « grand public », pour être *sanctionnées* par la réception.

Les luttes internes sont en quelque sorte arbitrées par les sanctions externes. En effet, bien qu'elles en soient grandement indépendantes *dans leur principe* (c'est-à-dire dans les causes et les raisons qui les déterminent), les luttes qui se déroulent à l'intérieur du champ littéraire (etc.) dépendent toujours, *dans leur issue*, heureuse ou malheureuse, de la correspondance qu'elles peuvent entretenir avec les luttes externes (celles qui se déroulent au sein du champ du pouvoir ou du champ social dans son ensemble) et des soutiens que les uns ou les autres peuvent y trouver³⁷.

C'est d'ailleurs cette sanction que les intermédiaires promettent d'anticiper, d'orienter et de capter (d'en exploiter les effets) afin de construire leurs divers territoires d'activités³⁸ : on peut les définir comme des spécialistes du contrôle – plus ou moins stratège, plus ou moins direct et plus ou moins incertain – des conditions et des effets de l'épreuve de réception³⁹.

³⁷ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil (« Points. Essais »), 1998 [1992], p. 416 (souligné par l'auteur).

³⁸ « Territoires d'activités » traduit la notion de *jurisdiction* proposée par Andrew Abbott, en l'ouvrant à des systèmes de division sociale du travail aux frontières entre spécialités plus poreuses (moins certifiées par le droit, moins organisées sous la forme professionnelle) : *The System of the Profession : An Essay on the Division of Expert Labour*, Chicago, Chicago University Press, 1988.

³⁹ P. Bourdieu propose cette articulation entre stratégies du champ de production et sanction du champ de consommation en la faisant reposer sur un « effet automatique » des homologues structurales (entre les schèmes de perception des consommateurs et l'espace des prises de position possibles pour les producteurs), plutôt que sur l'*activité* des intermédiaires telle que permise et contrainte par l'état, à un moment donné, de ces homologues qu'il s'agit de traduire *pratiquement* en rencontres effectives entre offres et demandes. Voir O. Roueff, « Une magie sociale sans magiciens ? La place des intermédiaires dans la fabrique des valeurs », dans Philippe Coulanges et Julien Duval (eds), *Trente ans*

Ainsi, cette interdépendance – ou dépendance aux sanctions de la réception pourtant placée en aval des initiatives des producteurs et intermédiaires – doit être pleinement prise en compte. Pour tenter une analogie, certes lointaine, c'est en quelque sorte ce qui oppose la classe sociale selon Max Weber (une simple répartition inégale des ressources et, partant, des « chances de vie ») et la classe sociale selon Karl Marx (des positions dissymétriques dans les rapports de production où les exploités dépendent des exploités pour valoriser leur capital⁴⁰).

Trois remarques importent ici. Dans certaines circonstances, la place de récepteur, secondaire au sens défini, peut néanmoins s'avérer une source d'emprise « première » sur la relation : quand le récepteur est aussi le commanditaire du spectacle, et qu'il intervient donc en amont. Mais, précisément, on peut établir que la montée des intermédiaires permise par l'utilisation extensive du dispositif spectaculaire depuis son institutionnalisation moderne est ce qui a permis aux producteurs de s'émanciper de la dépendance à leurs clientèles⁴¹, le point crucial étant celui de l'initiative : lorsque les récepteurs ne sont plus des commanditaires mais des spectateurs ou des consommateurs, les éventuels commanditaires étant quant à eux des intermédiaires, ces récepteurs perdent la capacité à susciter la production et à en définir le contenu *a priori*. Leur pouvoir est cantonné à l'appréciation, avec ses espaces, ses techniques et ses *activités*, et son poids relatif dans l'économie de la production.

Deuxième remarque. Ce mouvement de montée des intermédiaires et de cantonnement des récepteurs est aussi un mouvement de dépersonnalisation : avec le spectacle moderne, la place du récepteur devient pour l'essentiel celle d'une audience impersonnelle aux limites extensives⁴² – c'est d'ailleurs en grande partie en promettant de réduire l'incertitude sur le

après La Distinction, Paris, La Découverte, 2013, p. 153-164. La notion de sanction peut ainsi être rapprochée de celle d'épreuve en ce qu'elle pointe les situations pratiques où des enjeux sont acheminés et soumis aux modalités interactives de leur réussite ou de leur échec (L. Boltanski et Laurent Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991).

⁴⁰ Erik Olin Wright, « The shadow of exploitation in Weber's class analysis », *American Sociological Review*, vol. 67, n° 6, 2002, p. 832-853.

⁴¹ O. Roueff, « La montée des intermédiaires. Domestication du goût et formation du champ du jazz en France (1941-1960) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 181-182, 2010, p. 34-59.

⁴² Voir bien sûr Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1993 [1962] ; et parmi les

succès généré par ce cantonnement vers l'aval des récepteurs, saisis comme une instance d'adresse inobjectivable, qu'apparaissent des intermédiaires : ils prospectent les désirs supposés des récepteurs et les font remonter en amont au cœur du processus de production⁴³ et, en particulier, de l'aménagement des dispositifs spectaculaires. En résumé : le spectacle est un dispositif centré sur l'effet « rampe de scène » et la configuration dissymétrique que cet effet instaure entre producteurs, récepteurs et intermédiaires ; et les récepteurs y sont cantonnés à la place d'instance d'appréciation impersonnelle, concrétisée ponctuellement par diverses formes de sanction (recettes d'entrées ou votes, critiques théâtrales ou politiques, etc.). Ceci signifie – troisième remarque – que le dispositif spectaculaire inclut sa propre critique, essentiellement sous la forme des commentaires de performances. Pas seulement au sens où il l'implique logiquement puisque, dès lors qu'il y a représentation ou communication, il y a la possibilité d'un soupçon sur la véracité ou la manipulation. Mais aussi au sens où, pratiquement, la place de l'appréciation est aussi celle de la sanction des stratégies déployées par les producteurs et/ou les intermédiaires – si ces derniers ont l'initiative de la relation spectaculaire, c'est pour obtenir une forme ou une autre d'assentiment, et ils ne sont jamais certains de l'obtenir (même si cette incertitude est parfois minime en pratique⁴⁴). La place de l'appréciation-sanction est donc la place privilégiée de la critique du dispositif spectaculaire, critique de ses utilisations ou critique de ses principes. La critique du spectacle, y compris la critique radicale de ses fondements, fait partie du dispositif spectaculaire comme un corrélat nécessaire ou, pourrait-on dire, sollicité, et non comme un point d'extériorité : son omniprésence est au cœur de la dynamique des activités

nombreux débats que l'ouvrage a suscités, les ajustements qu'il apporte sur ce point Hélène Merlin-Kajman, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 2007.

⁴³ On trouvera chez Antoine Hennion (*Les professionnels du disque. Une sociologie des variétés*, Paris, Métailié, 1981) une analyse du travail des producteurs de variétés en ces termes.

⁴⁴ On peut faire l'hypothèse que les situations pratiques d'incertitude faible sur le succès reposent essentiellement sur la confiance accordée à des réseaux d'intermédiation routinisés, initialement mis en place précisément pour faire face à une incertitude plus grande. C'est sur cette hypothèse que Lucien Karpik fonde sa typologie des dispositifs instrumentant les choix de consommation (*L'économie des singularités*, Paris, Gallimard, 2007). Centré sur une question de coordination marchande, il fait néanmoins l'impasse sur les rapports sociaux de pouvoir qui déterminent les conditions et les effets différenciés de cette confiance.

spectaculaires (réussites et échecs, innovations et ajustements, etc.) sans qu'elle l'empêche de fonctionner – elle en fait partie. Il ne s'agit pas d'exclure la possibilité d'une critique radicale du spectacle qui parviendrait à se déployer et à raréfier, voire à faire disparaître les usages du dispositif spectaculaire. Mais force est de constater que, jusqu'à présent, aucune critique n'a endigué la prolifération d'ensemble de ces usages. Au risque de l'argument spéculatif, on pourrait faire l'hypothèse que, dans un avenir incertain, leur raréfaction significative résulterait fondamentalement moins des effets de la critique que de la disparition de leurs raisons d'être – le spectacle apparaîtrait alors *moins utile* à ses praticiens.

Comment penser et décrire le spectacle politique « moderne » ?

La naissance du spectacle « moderne » à partir du xvii^e siècle se caractérise ainsi par deux traits, à savoir l'émergence d'intermédiaires spécialisés dans sa prise en charge, et celle d'un public impersonnel, numériquement et qualitativement indéfini, comme instance d'adresse de la plupart des performances publiques. C'est toute l'ambiguïté de l'impératif de publicité et de discussion raisonnée des normes dont Jürgen Habermas a retracé la genèse⁴⁵ : il s'inscrit dans une relation spectaculaire fondée sur l'effet rampe de scène et sa dissymétrie constitutive – la critique entre pairs égaux revient à *commenter* en aval les initiatives en amont des producteurs et intermédiaires, l'un des enjeux politiques majeurs consistant alors à trouver les moyens pour que ces commentaires « portent », contraignent effectivement l'élaboration des initiatives qui échappent aux membres du « public ». L'institutionnalisation de la sphère publique permet d'imposer aux performeurs une norme de justification rhétorique, non de faire participer les spectateurs critiques à la *fabrique* du spectacle autrement que par la sanction ponctuelle de ses résultats⁴⁶. C'est précisément parce qu'il

⁴⁵ Bien que les éléments de périodisation proposés ici soient très courts, il vaut la peine de souligner que la plupart des critiques d'Habermas discutent ses concepts et modélisations bien plus que son enquête historique, pourtant très documentée et encore stimulante aujourd'hui.

⁴⁶ Cet argument est congruent à la double hypothèse, partagée à ce niveau de généralité, qui pose, au nombre des conditions de possibilité de l'émergence d'une sphère publique moderne, la concentration étatique des pouvoirs matériels et symboliques vis-à-vis de laquelle une société civile se constitue (avec, selon les travaux, le rôle du compromis laïcisant issu des guerres de Religions, celui des juristes, celui de l'absolutisme, celui des commerces coloniaux, celui des conflits entre Cour et Parlement...) et la formation d'une

aménage cette séparation entre performeurs et récepteurs, dont la relation est prise en charge par des intermédiaires, que le dispositif spectaculaire est utilisé comme modèle d'agencement d'un nombre croissant de rapports sociaux soumis à l'allongement et à l'impersonnalisation des chaînes d'interdépendance (État et marché, pour le dire vite⁴⁷). En pratique, la sphère publique est construite certes contre l'absolutisme royal, mais aussi contre la *place* publique, ses attroupements et son chaos passionnel, sa menace de prise de pouvoir par les gouvernés, ce qu'atteste, par exemple, l'évolution du droit régulant les espaces citadins⁴⁸, les travaux approfondissant l'étude de la « sphère publique plébéienne » dans les termes habermassiens⁴⁹, ou encore, plus tard, le rôle joué par les entrepreneurs politiques qui, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, ont délaissé les répertoires d'action violente et légitimé, en entrant dans le jeu, la formation d'un champ professionnalisé de la représentation politique⁵⁰.

Ainsi, la question des différentes positions disponibles pour les publics devrait *a minima* traiter la distinction entre un premier cercle et d'autres plus éloignés de la fabrique de la sphère publique. Cette différenciation simple des multiples figures de récepteurs vise moins

subjectivité bourgeoise au croisement du développement capitaliste et de l'avènement généré d'une sphère privée domestique.

⁴⁷ On peut inclure à cet argument l'histoire des architectures d'assemblée proposée par Jean-Philippe Heurtin, *L'espace public parlementaire. Essai sur les raisons du législateur*, Paris, Puf, 1999. Les débats qui courent de la Révolution jusqu'à la Troisième République portent précisément sur les implications du modèle théâtral, et les conséquences de sa victoire. Plus largement, cela permet d'inscrire dans une même histoire des dispositifs de gouvernement les régimes représentatifs et autoritaires ; la thèse d'une « esthétisation » du politique peut ainsi être dissociée de l'argument fonctionnaliste de George Mosse, *The Nationalization of the Masses : Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*, New York, Howard Fertig, 1975 (la Révolution et les démocraties modernes auraient suscité un besoin de « religion civile » satisfait par la démultiplication des liturgies et mises en scène symboliques).

⁴⁸ Dominique Reynié, *Le triomphe de l'opinion publique. L'espace public français du XVI^e au XX^e siècle*, Paris, Odile Jacob, 1998.

⁴⁹ Notamment Arlette Farge, *Dire et mal dire. L'opinion publique au XVIII^e siècle*, Paris, Seuil, 1992 ; Daniel Roche, *La France des Lumières*, Paris, Fayard, 1993.

⁵⁰ Parmi les premiers travaux : Daniel Gaxie, *Le cens caché. Inégalités culturelles et ségrégation politique*, Paris, Seuil, 1978 ; Michel Offerlé, « Mobilisations électorales et invention du citoyen », dans D. Gaxie (ed.), *Explication du vote*, Paris, Presses de la FNSP, 1985, p. 149-174. Sur le point de bascule de la révolution de 1848 : Samuel Hayat, « La république, la rue et l'urne », *Pouvoirs*, n° 116, 2006, p. 31-44.

à rendre incommensurables les pratiques ordinaires et expertes⁵¹ qu'à distinguer graduellement deux formes génériques d'expérience de la sphère publique selon la fréquence des permutations de rôle entre récepteur et producteur/intermédiaire. Certains récepteurs, non impliqués dans la fabrique de la performance politique qu'ils apprécient, sont néanmoins par ailleurs des producteurs et intermédiaires d'autres performances (ils constituent le « deuxième cercle ») : journalistes, sondeurs, élus et leurs collaborateurs, communicants, militants, etc.⁵². D'autres récepteurs endossent, quant à eux, rarement ou jamais le rôle de performeurs politiques : les citoyens ordinaires, qui, cependant, peuvent occasionnellement voter, manifester, participer à un débat public, témoigner pour des journalistes, etc. Du fait de leurs ressources et accès différenciés aux rôles de production et d'intermédiation, leurs commentaires critiques des performances ont plus ou moins de chance de « porter » au sein des pratiques de fabrique de la sphère publique, et engagent ainsi des rapports distincts à l'appréciation des performances – plus ou moins stratégiques, c'est-à-dire orientés vers une réponse possible par d'autres performances, ou « obliques », pour reprendre le terme de Richard Hoggart caractérisant le rapport des classes populaires à la culture légitime⁵³. La sociologie des mobilisations est riche d'études analysant les manières dont les citoyens-spectateurs distants de la fabrique de la sphère publique parviennent ou non à s'en rapprocher, à constituer, par exemple, un « public » au sens du passage de l'indifférence au public concerné, voire au public mobilisé⁵⁴, mais aussi des

⁵¹ E. Pedler, *L'esprit des lieux. Réflexions sur une architecture ordinaire*, Paris, Éditions de l'EHESS (« En temps & lieux »), 2016.

⁵² Frédérique Matonti propose l'une des rares enquêtes sur les représentations politiques tenant pleinement compte de leur co-construction par les acteurs politiques, les communicants et les journalistes, et des circonstances d'opportunités et de contraintes dans lesquelles ils agissent (*Le genre présidentiel. Enquête sur l'ordre sexuel en politique*, Paris, La Découverte, 2017).

⁵³ Richard Hoggart, *La culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, trad. par Françoise Garcias et Jean-Claude Garcias, présentation par Jean-Claude Passeron, Paris, Minuit, 1970 [1957].

⁵⁴ J. Dewey, *Le public et ses problèmes*, trad. et présentation par Joëlle Zask, Pau, Farrago-Léo Scheer, 2003 [1927] ; ainsi que l'usage qu'en propose Louis Quéré, « La structure de l'expérience publique d'un point de vue pragmatiste », dans Daniel Cefaï et Isaac Joseph (eds), *L'héritage du pragmatisme. Conflits d'urbanité et épreuves de civisme*, Paris, Aube, 2002, p. 131-160. Voir aussi l'étude de l'émergence pratique de publics au théâtre par Jean-Louis Fabiani, *L'Éducation populaire et le théâtre. Le public d'Avignon en action*, Grenoble, PUG, 2008. Ou encore, parmi les analyses en termes de construction des causes, Johanna Siméant, *La cause des sans-papiers*, Paris Presses de Sciences Po, 1998.

« contre-publics » selon la réélaboration du modèle habermassien que propose Nancy Frazer⁵⁵.

Une étude comparée plus systématique des configurations pratiques des situations de performance/réception publique pourrait de plus insister sur leurs dimensions esthétiques⁵⁶. Si le meeting électoral constitue un objet d'études riche⁵⁷, sa forte ressemblance avec le spectacle artistique ne doit alors pas masquer la diversité des usages du dispositif spectaculaire ramené à ses principales composantes – une rampe de scène configurant une interdépendance dissymétrique entre performeurs, intermédiaires et cercles de récepteurs concrets à travers des relations esthétiques au minimum vocales et visuelles. La question de l'incarnation performative de la représentation, avec ses postures corporelles et ses effets esthétiques, est, par exemple, cruciale pour observer des contextes délibératifs ou participatifs (assemblées, réunions, débats, concertations, consultations, enquêtes collectives, forums...⁵⁸) mais aussi médiatiques : faut-il en effet remarquer que nombre de producteurs d'actualités politiques résolvent le problème de l'illustration/explication de propositions informatives en montrant des *corps* mis en situation de performance (conférences de presse, allocutions, manifestations, cérémonies, meetings, visites d'usines ou de quartiers, passants performant une « opinion »...) ? Comme le souligne Roger Chartier⁵⁹, les « performeurs » politiques sont souvent d'abord des corps en représentation avant d'être des corps « parlants » – ce que, de fait, ils ne sont pas toujours et, quand ils le sont, c'est bien en tant que corps : les postures énonciatives encadrent la perception des énoncés⁶⁰. Cet aspect fournit une littérature stimulante, depuis les critiques féministes du

⁵⁵ Nancy Frazer, « Repenser l'espace public. Une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », dans *Qu'est-ce que la justice sociale ? Reconnaissance et redistribution*, Paris, La Découverte, 2005, p. 107-144.

⁵⁶ Pour un abord rigoureux de la dimension esthétique (sensorielle) des rapports sociaux : A. Pecqueux, « Pour une approche écologique des expériences urbaines », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 22, 2012, p. 27-41.

⁵⁷ Paula Cossart, *Le meeting politique. De la délibération à la manifestation (1868-1939)*, Rennes, PUR, 2010.

⁵⁸ Voir par exemple D. Cefaï, Marion Carrel, Julien Talpin *et al.*, Dossier « Ethnographies de la participation », *Participations*, vol. 3, n° 4, 2012.

⁵⁹ R. Chartier, « Pouvoirs et limites de la représentation... », *op. cit.*

⁶⁰ Voir par exemple l'analyse des pratiques vocales en conseil municipal proposée par Lucie Bargel, Éric Fassin et Stéphane Latté, « Usages sociologiques et usages sociaux du genre. Le travail des interprétations », *Sociétés & Représentations*, vol. 2, n° 24, 2007, p. 59-77.

modèle habermassien⁶¹ jusqu'à l'étude des processus d'incarnation des rôles politiques⁶², que la perspective spectaculaire permettrait de prolonger.

Enfin, en supplément de ces dimensions sensorielles du spectacle politique, l'approche en termes de dispositif spectaculaire ouvre aussi un espace d'enquêtes centrées sur les systèmes d'intermédiation qui structurent la sphère publique. Au-delà de la dimension pragmatique des dispositifs, c'est bien l'étude des activités d'intermédiation et celle de leurs spécialistes, qui mériteraient des développements. Il s'agit de prolonger les monographies, en nombre croissant, de spécialités ou de métiers – communicants, agents électoraux, journalistes, sondeurs, collaborateurs d'élus, cadres partisans... – pour restituer la manière dont ils font système, plus ou moins stabilisé et plus ou moins exclusif dans un contexte donné. Approfondir et élargir la sociohistoire du politique, assez largement focalisée sur la genèse du champ politique au XIX^e siècle, est une manière de remettre à l'agenda la question de la division sociale du travail de production et d'utilisation des dispositifs de publicité⁶³. Ce travail est en particulier l'objet d'incessantes luttes de frontières entre territoires d'activités, plus ou moins professionnalisés et plus ou moins monopolisés⁶⁴. Car, en politique comme dans les arts⁶⁵, le cumul et la succession des rôles pour un même individu sont fréquents, et les carrières ne peuvent être simplement étudiées comme autant de parcours linéaires au sein de sous-champs juxtaposés le long de frontières bien délimitées entre professions institutionnalisées. Saisir la dimension spectaculaire de ces activités d'intermédiation, particulièrement sous leur dimension agonistique, permet ainsi de travailler l'articulation

⁶¹ Suite notamment à Joan B. Landes, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, Ithaca, Cornell University Press, 1988.

⁶² Voir en particulier Catherine Achin, Elsa Dorlin et Juliette Rennes, « Capital corporel identitaire et institution présidentielle. Réflexions sur les processus d'incarnation des rôles politiques », *Raisons politiques*, n° 31, 2008, p. 5-17.

⁶³ L'étude du travail des élus et de leurs collaborateurs est devenue une entrée stimulante de ce point de vue : Didier Demazière et Patrick Le Lidec (eds), *Les mondes du travail politique*, Rennes, PUR, 2014 ; Delphine Gardey, *Le linge du Palais-Bourbon. Corps, matérialité et genre du politique à l'ère démocratique*, Paris, Le Bord de l'eau, 2015 ; Julien Boelaert, Sébastien Michon et Étienne Ollion, *Métier : député. Enquête sur la professionnalisation de la politique en France*, Paris, Raisons d'agir, 2017 ; Willy Beauvallet et S. Michon (eds), *Dans l'ombre des élus. Une sociologie des collaborateurs politiques*, Strasbourg, Presses universitaires du Septentrion, 2017.

⁶⁴ Voir par exemple Antoine Vauchez, « Elites politico-administratives et barreau d'affaires. Sociologie d'un espace-frontière », *Pouvoirs*, n°140, 2012, p. 71-81.

⁶⁵ Laurent Jeanpierre et O. Roueff (eds), *La culture et ses intermédiaires dans les arts, les industries créatives et numériques*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2014.

des échelles de l'analyse. La relation à trois termes que définit le dispositif spectaculaire, entre performeurs, intermédiaires et récepteurs, se joue en effet à l'échelle des structurations historiques de leurs territoires institutionnalisés respectifs, tout comme à l'échelle des déroulements interactionnels où ces rapports structuraux sont mis à l'épreuve et sanctionnés⁶⁶. Il s'agit notamment d'envisager les luttes de frontières entre activités d'intermédiation comme opposant différents accès et différentes techniques de (tentative de) contrôle des conditions et des effets de la réception des performances politiques : en situation d'incertitude sur les chances de succès d'activités sanctionnées par la réception publique, les intermédiaires ont en commun de promettre la capacité à anticiper sur les catégories de l'« opinion », à faire remonter ces catégories à différents moments des processus de production des performances publiques pour en réguler l'orientation et en assurer la réussite, et, en aval de la sanction publique, à capter les effets des différents contextes de réception – électifs, délibératifs, participatifs, insurrectionnels...

⁶⁶ Une manière de traiter cette articulation consiste à distinguer les motifs de l'action en fonction de leur portée temporelle : la satisfaction des motifs immédiats, indexés aux situations d'usage pratique des dispositifs, consiste en l'acheminement et en la mise à l'épreuve (ou la sanction) « interactionnels » de motifs « structuraux » de plus longue portée, indexés, par exemple, aux carrières professionnelles ou aux rapports de classe. Voir O. Roueff, « L'interaction comme engrènement de processus. Autour d'un concert de musiques improvisées », *Temporalités*, n° 14, 2011, en ligne : temporalites.revues.org/1767 (consulté en février 2018).