L'ACTE DE LA RÉCEPTION DU SPECTACLE

Ion Pascadi

I. PRÉMISSES

Une recherche ayant pour objet l'acte de la réception du spectacle est possible, étant donné qu'il s'agit de *relations sociales* existantes et que, outre son contenu spécifique, cet acte représente un processus aux multiples implications dans toutes les sphères de la vie des individus, des groupes, des classes. L'objet de la réception serait, donc, le spectacle qui, dans le cadre du flux social, est mis en contact direct avec les sujets, ceux-ci pouvant l'accepter ou le refuser, en créant une ambiance spécifique, une atmosphère qui s'intègre dans l'ensemble. La réception est étroitement unie à l'acte interprétatif, on peut même affirmer qu'elle fait partie du spectacle, en contribuant à sa permanente construction et reconstruction.

La pratique sociale inclut non seulement des *faits* concrétisés dans des objets palpables, mais aussi des *événements* pouvant être enregistrés dans le temps et des *relations* d'où résultent, selon Marx, non seulement un objet pour le sujet, mais aussi un sujet pour l'objet. Le spectacle est un tel événement, dans la mesure où il détermine une relation entre la scène et le public, chaque représentation contribuant au développement des facultés de l'individu, à sa capacité de représentation, la valeur spécifique théâtrale étant le produit de ce contact. La réception de l'art du spectacle s'intègre, par sa nature synthétique (sensorielle, affective et rationnelle), dans les modalités qui permettent à l'homme de rapporter l'esthétique à la pratique, étant constituée au point de vue historique comme une des relations sociales validées par le temps.

Évidemment, afin de pouvoir comprendre l'importance de la réception théâtrale dans l'ensemble de l'attitude artistique, nous prendrons pour point de départ la source du spectacle, c'est-à-dire son *émetteur*, qui est de *nature collective* (texte, mise en scène, interprétation, scénographie, musique) ainsi que la typologie des récepteurs, en observant les conditions où a lieu le *contact* entre ces deux facteurs et ensuite les processus d'assimilation, *d'appréciation*, de *hiérarchisation* et *d'interprétation* réalisés par les spectateurs. Il est certain que ces moments ne sauraient être distingués que sous l'aspect méthodologique, de même qu'ils ne sauraient être isolés d'autres moments liés au mode d'existence, à la circulation, au rôle, à la sanction sociale et aux effets du spectacle, qui constitue, en fin de compte, l'objet du processus de réception.

Définir *le statut social de la réception du spectacle* c'est essayer de déterminer intrinséquement la nature de cet acte, afin d'en pouvoir caractériser extrinséquement les implications sociales-humaines, en cherchant des concepts opérationnels pour la description sociale et esthétique de ce processus. Nous trouverons de nombreuses études qui ont en vue, sur un plan plus général, la fonction culturelle du loisir, la structure du processus culturel de masse, le rôle des différents arts dans l'éducation esthétique, et nous nous référerons à des techniques et à des méthodes sociologiques différentes, appliquées aussi à d'autres domaines: l'analyse *(quantitative, du contenu, structurale, information*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nelle, typologique), pour le spectacle, *l'enquête, la recherche comparative historique, expérimentale, le choix de l'échantillon, le modelage, la taxonomie*, pour son public.

II. LE SPECTACLE

L'émission du spectacle vers son récepteur est un processus actif, non médiat (d'une même nature dans le théâtre, dans le ballet, dans la musique) ou médiat, quand intervient une chaîne de transmission (film, radio, télévision). C'est le contact direct qui est idéal pour le cas qui nous préoccupe, comme étant le seul à transformer le public en un participant au déroulement du spectacle, non seulement par l'ambiance qu'il crée, mais aussi par ses représentants directs (le chœur antique ou l'appel à la réaction du public exprimée d'une manière spectaculaire). La sélection et la hiérarchisation, le choix du répertoire et des programmes de la transmission sont déterminés dès le début par un point axiologique, dont il est impossible de ne pas tenir compte. Puisque l'*orientation*, la *fréquence*, la *distribution* peuvent être déjà établies par l'émetteur (du moins en ce qui concerne le début), il est évident qu'elles serviront d'indices opérationnels, pouvant être analysés au point de vue de la qualité autant que de celui de la quantité. Ceci concerne moins la politique du répertoire (soumise aux débats, analysée, pesée) que, surtout, la politique du spectacle même, laissé en proie au subjectivisme ou à d'autres critères strictement commerciaux, voire au hasard.

Le statut social de l'émetteur direct — du spectacle — peut aussi constituer un objet d'investigation pour établir *l'influence, le prestige, les conditions dans lesquelles il émet, la structure de son organisation* et ses paramètres — *la place tenue dans le contexte de la culture, ses possibilités d'intervention, son degré d'indépendance relative* — pourront être naturellement observés par différentes voies. L'investigation que fait l'émetteur pour établir son influence sur la réception ne sera, bien sûr, qu'un point de vue initial, puisque l'on ne saurait déterminer la *qualité*, le *sens* et *l'ampleur de la réception* en partant seulement d'ici, mais qu'il n'en est pas moins significatif de suivre la transition du direct à l'indirect, les changements qui surviennent dans le rôle des créateurs, l'influence des transformations sociales sur le statut du théâtre, le rôle de la révolution techno-scientifique pour ce qui est des moyens utilisés. La recherche de l'immense appareil institué à la suite des transformations révolutionnaires, afin de faciliter le processus de la réception, ainsi que les possibilités de diffusion des biens culturels est révélatrice.

Le problème de la relation *demande — offre* dans le domaine de la culture est, peut-être, l'élément fondamental que nous devons analyser lorsque nous nous référons au statut social du spectacle considéré soit comme une unité, soit dans la diversité de ses composants (texte, mise en scène, interprétation, scénographie, effets sonores). Les moyens utilisés aujourd'hui en ce but sont extrêmement rudimentaires et, d'ailleurs, l'étendue de la recherche ainsi que les aspects poursuivis sont très limités, ce qui fait que les conclusions restent empiriques.

D'après les quelques données recueillies on observe pourtant un phénomène en apparence paradoxal: les spectateurs ayant un niveau de culture plus élevé, basé sur une formation littéraire, s'intéressent presque exclusivement au texte, tandis que le gros du public, même s'il est moins bien préparé au point de vue esthétique, est mieux placé pour avoir une vision synthétique du spectacle, résultant de la tonalité de ces composants. Il n'en est pas moins vrai que l'absence d'une formation spécialisée l'empêche de retenir la *signification différenciée* des éléments du spectacle, de discerner l'aspect

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

esthétique du décor, des costumes, des sons, de sorte qu'il doit se limiter souvent à des associations extra-artistiques, dépourvues de signification.

Dans les recherches effectuées sur le spectacle il est important de dépister et de signaler le *code spécifique* utilisé, plus exactement la *correspondance entre les systèmes de codes qui le composent*. Au point de vue sociologique ceci a de l'importance moins pour déterminer la valeur esthétique que pour assurer la capacité d'assimilation de ce qui est transmis. D'ailleurs, en dehors de la structure de l'émetteur, nous considérons nécessaire un *sous-système pour la réglementation des relations émetteur-public*, justement par la découverte de moyens pour apprendre ce code.

III. LE PUBLIC

Une étude sociologique du récepteur semble plus abordable parce qu'elle offre de nombreux indices pouvant être quantifiés ou, du moins, faciles à constater. Une gamme comprenant *l'âge, le sexe, l'occupation, la formation culturelle générale et de spécialité, le milieu environnant*, auxquels on pourrait ajouter des investigations sur le *standard de vie et sur les loisirs dont on dispose*, est assez facile à établir et à suivre mais, malgré toutes les informations qu'elle nous fournit, reste insuffisante. Le manque d'homogénéité d'un public qui, outre les données qui sont à peu près les mêmes, présente une grande variation individuelle, rend les testes difficiles, d'autant plus que la psychologie de l'art offre, tout au plus, des indices pour tester les aptitudes créatrices et non celles de réception.

Dans l'acte de la réception du spectacle nous faisons une distinction entre une *réaction individuelle et une réaction collective* (influencée par la mode, par la pression du contact, par la nature collective de l'acte de réception même). Dans les deux cas nous devons prendre pour point de départ *l'homme concret*, avec ses goûts et ses préférences, avec sa sensibilité artistique spécifique et les idéaux artistiques et généralement sociaux qui le guident. Cette réaction, même si elle n'a qu'un caractère partiel d'empathie, possède une vive teinte affective, son caractère étant en premier lieu axiologique. L'explication de la réaction spécifique théâtrale est extrêmement révélatrice, dans la mesure où elle réussit à rendre évidentes les motivations des opinions artistiques qui les ont guidées et, en dernière instance, la base sociale de ce phénomène.

La découverte de la nature des motivations *(de culture générale, de conformisme social, ludique* ou *spécifiquement artistique)* a une grande valeur euristique. Nous dirions même que tout le processus de la réception théâtrale est intensément influencé par la nature de ces motivations, puisque le contact, l'assimilation et même l'appréciation en dépendront. La mesure dans laquelle — au moyen de *l'enquête, de l'interview, de l'observation directe, de la comparaison analogue*, etc. — le sociologue réussira à leur appliquer un diagnostic esthétique correct sera déterminante pour la marche à suivre de la recherche, qui est loin de s'arrêter en ce point. Les différenciations qui s'établissent à partir de ce point sont des phénomènes tout à fait naturels, qui contribuent à détruire le mythe classique, subsistant encore, d'un prétendu récepteur universel, pouvant effectuer un acte abstrait d'enregistrement des biens culturels qui s'offrent à lui.

Le récepteur a — comme tout système humain — une grande *capacité d'autoréglage*, ce qui fera que ses réponses soient nuancées et qu'une investigation en masse soit difficile; néanmoins, les recherches statistiques nous apprennent qu'à partir d'un certain niveau la loi des grands nombres reste valable, même pour ce domaine « ineffable » et, pour d'aucuns, inacces-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sible avec des moyens rigoureusement scientifiques. Il y a aussi des micro-groupes qui peuvent avoir des réactions identiques, mais une recherche des motivations s'impose car, au-delà de l'homogénéité sociale et culturelle, c'est une autre homogénéité qui peut agir, apparue *ad-hoc*, comme suite d'une participation empathique collective au spectacle et pouvant réunir pour un instant des gens ayant des formations, des sensibilités et des intérêts artistiques extrêmement différents.

IV. L'ACTE COMMUNICATIF

Le contact entre l'objet et le sujet s'établit pendant la *transmission de l'émetteur au récepteur*, qui est un processus de *communication réalisé*. Le contact est absolument nécessaire pour la constitution de la pièce en tant que *fait social né d'une relation* et n'existant d'une manière permanente que dans son cadre, de sorte que le résultat de la communication ne sera jamais identique avec ce qui a été transmis. L'investigation peut se fixer aussi bien aux deux *extrémités du flux*, pour constater ce qui a été transmis ou capté, que sur le contexte qui se constitue au point de vue esthétique dans l'acte du spectacle.

L'investigation du processus de communication peut s'accomplir soit en appliquant la théorie de l'information, pour établir le nombre de « bits » transmis, soit par la méthode structurale, pour surprendre le message et l'organisation du langage utilisé, ou sémiotique, pour établir le répertoire des signes, et, enfin, à l'aide de la sociologie, pour suivre la vision transmise sur le monde (Lucien Goldmann), la manière dont elle s'insère dans la pratique (J. Leenhardt), son rapport avec les récepteurs, en tant que public potentiel et actuel.

Dans tous ces cas on opère avec un concept de *cohérence*, transmis en totalité — puisque l'œuvre n'existe qu'en totalité et ne vit qu'en tant que manifestation d'un ensemble unitaire —, même s'il est capté de façon diachronique et discontinue. L'investigation scientifique doit par conséquent dépasser le caractère fragmentaire des réactions individuelles ainsi que le caractère unilatéral proposé par chacun des éléments qui composent le spectacle. Il ne faut pas oublier que — malgré le fait qu'ils tendent vers un effet unique — ces éléments présentent de grandes différences, par leur nature même: la déclamation ou la récitation du texte transmet par la voie sonore des significations inscrites dans la parole, le décor — resté relativement immobile pendant un certain temps — visualise des significations plus diffuses, la musique qui, quand elle est suffisamment expressive, réussit tout au plus à suggérer une ambiance. Leur unification doit être effectuée par le spectateur, s'appuyant sur la cohérence du spectacle ainsi que sur sa propre capacité de synthétiser.

L'acte de communication du spectacle dépassera inévitablement la sphère d'une relation stricte entre objet et sujet, puisqu'il se situe au niveau de la pratique et que le domaine de l'art ne saurait être isolé des domaines politique, juridique, éthique, philosophique, scientifique, constituant en même temps une modalité d'être rapporté à la réalité qui, même si elle n'est pas existentielle, ne fait pas moins partie d'un mode de vie. Le concept essentiel dans le théâtre est le *contexte*. Son investigation est basée sur un critère synchronique ou diachronique, spatial ou temporel et utilise les paramètres suivants: *la densité culturelle, la fréquence du retour, l'intensité de la relation.*

Comme il s'agit d'un processus de communication, tous les principes généraux de la théorie des communications sont applicables. Toutefois, bien que dans le domaine du théâtre la *transmission* ne s'effectue pas par l'intermédiaire d'une chaîne qui modèle et qui filtre même le

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

message, elle est en un certain sens indirecte. Le processus de décodage se heurte à *une construction de nature connotative* et, sur le plan spirituel, ce fait agit comme une médiation, en dépit du contact non médiat et du fait qu'apparemment le spectacle se trouve devant la vie même.

Le cadre non organisé ou, par contre, le caractère institutionnel de l'acte spectaculaire a une importance de premier ordre non seulement en ce qui concerne son *efficience*, mais le *réglage même de la réception* comme telle, dans le sens que cette dernière peut être selon le cas, en profit ou en perte. En tout cas, le théâtre suppose une spontanéité, même s'il ne peut pas éviter un caractère institutionnel qui, dans les conditions d'aujourd'hui, s'avère nécessaire aussi dans le cas des amateurs, pour assurer la circulation normale des valeurs.

V. LANGAGE ET ASSIMILATION

La réception de l'art suppose la *compréhension* et *l'approbation*, dans le sens de *processus actif, ayant une réaction positive d'approbation et d'acceptation* intérieure; le refus, l'inadéquation, la compréhension erronée sont, naturellement, des réactions existantes et non moins significatives, puisqu'ils constituent justement les indices de la non réalisation du processus de réception. Ils pourront être analysés pour établir non seulement la *cote de popularité* d'un spectacle, mais aussi les causes de son inacceptation ou bien d'une acceptation dans des cercles restreints. La compréhension et l'assimilation du spectacle élèvent l'important problème de son *accessibilité*. Nous préciserons qu'il ne peut s'agir d'une accessibilité abstraite, considérée comme attribut intrinsèque de l'œuvre, ni d'un public réceptif par principe ou, par contre, difficile, même si les deux pôles — le spectacle et celui qui y assiste — ont un statut social.

La compréhension et l'assimilation artistique du spectacle impliquent de la part du public une connaissance du code utilisé pour sa réalisation, c'est-à-dire du *langage spécifique théâtral* dans lequel il est communiqué. Par conséquent, nous ne commettront aucune erreur en affirmant que la réception ne saurait s'arrêter au stade de la *contemplation* et qu'elle doit s'efforcer de comprendre le spectacle en le *décodant*, aussi bien dans l'ensemble que dans les parties qui le composent.

Le processus de décodage ne doit pas être compris — ainsi qu'il pourrait ressortir d'une description théorique — comme une opération abstraite, étant donné qu'il représente le moment du contact actif et intense avec l'œuvre, comportant une participation affective et non la dissection à froid d'un objet neutre. *L'empathie*, qui suppose un flux psychologique ininterrompu véhiculant les significations de la pièce vers son récepteur, fait que le décodage soit plus ou moins spontané, à condition que le flux ne s'interrompe pas. Le décodage exige *la connaissance d'un répertoire de signes ainsi que des configurations où ils sont structurés*. De par sa spécificité, le théâtre comporte des répertoires de signes, situés dans des registres différents (littéraire, plastique, musical) et dont la synthèse donne une image unique.

Ainsi que dans d'autres cas, il est difficile d'effectuer une investigation directe du décodage, mais il est néanmoins possible de suivre son image inverse *(décodage aberrant)* ou ses effets. Précisons d'abord que le décodage aberrant est absolument normal dans une communication et peut être facilement constaté en sociologie ou en psychologie. Selon la classification d'Umberto Eco, ses formes seraient, en principe, les suivantes: a) le récepteur ignore le code; b) le code se superpose à un message étranger; c) nous avons affaire à des traditions herméneutiques différentes; d) la tentative d'appliquer le propre code à des œuvres ayant une tradition culturelle différente.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro