

La spectation et l'absorption

LA FONCTION SPECTATORIELLE MISE À L'ÉPREUVE
DU CINÉMA INTERACTIF DU COLLECTIF CIRCUMSTANCE

On pense souvent la notion de « spectateur » comme une position *face* à un mode donné de représentation. Mais on peut également la penser en termes de processus, de rôle, *dans* le contexte communicationnel particulier que serait la médiation artistique.

L'expérience esthétique peut être considérée comme une épreuve de la subjectivité du spectateur : s'il tend à se confronter à l'œuvre avec un « horizon d'attente »¹ – refusant ainsi une passivité réceptive² –, l'expérience esthétique met à l'épreuve son corps³, mais également ses convictions esthétiques et éthiques⁴.

Il s'agit donc non pas seulement de penser un rapport entre une subjectivité et une représentation, mais de comprendre le processus de signification à l'œuvre dans la rencontre entre une représentation, un (ou des) spectateur(s), dans un lieu (ou dispositif) de représentation. Si cette nuance est importante dans toute approche des arts du spectacle et de l'image, elle apparaîtra décisive dans l'étude des œuvres interactives du collectif Circumstance. En effet, nous le verrons, leurs œuvres prennent place dans des lieux supposés ordinaires, et c'est la modification de perception et d'action dans ce lieu, aidé par un dispositif mobile, qui est le principal objet de leur travail.

Par provocation, ce collectif se situe au croisement de deux formes artistiques : l'œuvre interactive *in situ* et le cinéma (puisqu'ils qualifient leurs

dispositifs de « cinéma sonore » ou de « cinéma sans caméra »). Cette provocation nous incite alors à penser la frontière entre ces deux formes artistiques, entre deux formes d'expérience spectatorielle ; cela non pas pour les renvoyer l'une et l'autre dans leur singularité, mais, au contraire, pour voir comment elles s'éclairent respectivement. Mais les œuvres de Circumstance ne s'inscrivent pas seulement dans une perspective cinématographique. Nous verrons qu'elles engagent une réflexion bien plus vaste sur le spectateur, dialoguant avec la théorie du flâneur de Walter Benjamin, les théories de Jacques Rancière et celles de Stanley Cavell. De plus, ces œuvres offrent une entrée critique à l'élargissement de l'espace public, ainsi qu'à celui des processus spectatoriels, provoqués par les évolutions médiatiques (cinéma, télévision, nouvelles technologies de l'information et de la communication).

Ce type d'œuvre est donc particulièrement intéressant à étudier en tant que cas-limite de la notion de « spectacle » et de « représentation »⁵. Notre raisonnement est ici le suivant : ce qui est engagé pragmatiquement, dans ces œuvres, révèle une dimension qui existe par ailleurs au niveau symbolique. Autrement dit, ces œuvres, inscrites dans un héritage artistique représentationnel, ne contredisent pas cet héritage, mais lui offrent des éclairages.

La réactualisation singulière de cet héritage offre une visibilité sur les enjeux contemporains de l'économie symbolique des médias et voit de nouvelles perspectives de réflexion autour du processus spectatorielle.

1. Hans Robert JAUSS, *Pour une Esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

2. Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

Janet STAIGER, *Perverse spectators : The Practice of Film Reception*, New York, NYU Press, 2000.

3. Jean-Marc LEVERAITO, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute, 2006.

4. Stanley CAVELL, *La Projection du monde*, Paris, Belin, 1999.

S. CAVELL, *À la recherche du Bonheur*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1993.

5. Non pas qu'elles ne méritent pas une théorisation qui leur est propre ou un modèle épistémologique à la hauteur de leur singularité. Certains chercheurs se spécialisent dans cette question et nous n'envisageons pas ici de leur retirer toute légitimité. Nous pensons notamment à Nicolas BOURRIAUD, *L'esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du Réel, 1998.

Descriptif des œuvres étudiées : *Our Broken Voice* et *We are Forest*

Ces deux œuvres sont des *subtle mobs*, c'est-à-dire des œuvres narratives et interactives qui prennent place dans un lieu public clairement défini et où les spectateurs/usagers sont équipés d'écouteurs leur offrant habillage sonore et musical, actions à faire et scénario. La distinction entre spectateur et usager, dans un tel dispositif, n'est pas évidente *a priori*, mais se définit en fonction de l'expérience – cette tension constitue la dimension critique de ces œuvres et logiquement est l'objet principal de cet article. Par commodité, nous parlerons donc de participants.

Our broken Voice est, selon ses créateurs, une œuvre cinématographique sans caméra qui recoupe la vie de quatre personnages et qui prend place dans un lieu public effectif¹. Ceux-ci sont dans le même lieu, dans le même temps. Chaque participant reçoit, par son dispositif mobile, une des 4 pistes sonores et devient ainsi l'un des 4 personnages de la fiction. Il y a donc quatre expériences possibles. Les principales différences, entre les différents personnages, consistent dans les actions à faire et dans le point de vue sur la narration. Cependant, l'intérêt expérientiel fondamental n'est pas tant dans le parcours de l'ensemble de l'œuvre (c'est-à-dire dans la recherche, en plusieurs temps, des alternatives « scénaristiques »), que dans l'épreuve partagée, dans un lieu public, avec d'autres participants.

We are Forests se déroule dans une place de marché où les participants sont équipés d'un téléphone mobile (dont ils ont donné le numéro avant le début de l'expérience). Ils reçoivent un appel d'un logiciel qui leur diffuse un texte et qui enregistre leurs réponses. Celles-ci sont compilées et envoyées à d'autres participants, qui, eux-mêmes, apportent leurs contributions. Il s'agit donc, en fait, d'une sorte de cadavre exquis médiatisé par téléphonie mobile et qui prend place dans un lieu public. Autrement dit, l'élabora-

tion narrative est ici participative, ce qui n'était pas le cas dans l'autre *subtle mob* : un scénario singulier se développe, selon ce que les participants apportent et la façon dont ils jouent entre eux dans l'espace. Cette œuvre semble, à ce titre, s'éloigner de la définition de départ du *subtle mob* en tant que pseudogénre cinématographique, en tant que film sans caméra, pour se rapprocher davantage de la culture interactive. C'est le jeu de variation entre les arts institués et ces œuvres, puis entre ces deux œuvres elles-mêmes, qui nous permettent de considérer à nouveaux frais la question spectatorielle. L'événement, à savoir la construction narrative et l'échange d'informations, s'achève avec l'apparition d'une chorale, sur le marché, qui chante les mots des participants.

Dans les notes de projet, l'objectif principal de *Our Broken Voice* est de sensibiliser les participants à leur environnement, aidés par le dispositif sonore qui esthétise l'observation, et celui de *We are Forest* s'intéresse plutôt à la question de l'intimité dans l'espace public.

Ce sont là deux pistes de réflexions absolument déterminantes dans toute théorisation de la place et de la fonction du spectateur dans un procès de signification artistique. Ces deux œuvres interrogent ce qu'est le « devenir spectateur » et rejoignent des réflexions déjà entamées depuis Walter Benjamin jusqu'à Jacques Rancière, en passant par Stanley Cavell. Les *Subtle mobs* offrent des expériences spectatorielles critiquent qui dialoguent aussi bien avec la question du flâneur qu'avec celle du spectateur émancipé et du spectateur moral.

Une expérience modifiée de l'environnement : le flâneur et le devenir-spectateur

Un des aspects fondamentaux de l'expérience de *Our Broken Voice* et de *We are forests* consiste dans la recherche des autres participants – qui peuvent être jusqu'à 150. Chaque participant remarque plus facilement ceux qui partagent le même scénario, puisqu'ils font des actions comparables. Mais, puisque le dispositif prend place dans un lieu public, les participants se retrouvent également parmi des passants.

1. <<http://www.youtube.com/watch?v=dTTZxAH0Ua0>>
<<http://www.vimonda.de/our-broken-voice/>>

Dans l'espace se crée une tension, éprouvée par les participants, entre expérience esthétique et actions ordinaires : l'attention des participants n'est plus simplement portée sur la narration ou sur la dimension ludique du dispositif, mais également sur les interactions entre eux et autour d'eux (y compris avec des personnes non participantes). Les passants deviennent des éléments diégétiques¹ et l'action engagée par le dispositif fait spectacle pour les différents participants. La singularité du travail de *Circumstance* est de faire de ses « participants » les spectateurs d'eux-mêmes, des autres et du récit. Autrement dit, la narration peut devenir prétexte à une approche critique de l'ordinaire et de la vie dans l'espace public, rendue possible par une certaine disposition sensible : celle du devenir spectateur.

C'est moins l'interactivité – au sens strict du terme – et la complexité scénaristique qui constituent le centre d'intérêt principal qu'une certaine forme de partage de passivité². La coïncidence des personnes dans un même espace apporte déjà son lot de signification ; c'est la situation de partage d'un même espace et d'un même principe d'action dont sont rendus sensibles les spectateurs.

Ce dispositif – comme toute forme d'œuvre d'art – établit ce que Rancière appelle un « partage du sensible » :

J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. (...) Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage³.

1. On parle de « diégèse », en narratologie, lorsqu'on évoque l'univers d'une œuvre. Un élément dit « diégétique » est une composante de cet univers. Ici, les passants sont perçus non pas en tant que simples passants, mais en tant que composantes de la narration.

2. Nous préférons ne pas employer l'expression « interpassivité » de peur de créer l'équivoque avec la notion éponyme de Slavoj Žižek.

3. Jacques RANCIÈRE, *Le Partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 1998, p. 12.

Le « partage du sensible » est une « esthétique première » : c'est un mode de perception du monde et un mode d'interaction avec celui-ci. C'est aussi une mise en scène qui accorde des rôles et des responsabilités à quiconque participe de ce « partage ».

Une œuvre propose toujours de telles configurations à son spectateur. Ici, le dispositif rend ce principe plus complexe : non seulement il établit un « partage du sensible » auprès des spectateurs par l'intermédiaire du scénario et des actions à faire (ou du discours auquel répondre), mais il ne propose pas un univers diégétique radicalement séparé et s'inscrit dans un espace ordinaire. À la différence de l'expérience cinématographique, la diégétisation ne crée pas un espace, il propose de s'en accaparer partiellement un – tout au plus, on pourrait dire qu'il *transfigure* (le regard porté sur) un espace. Le participant peut donc à la fois être spectateur du partage du sensible singulier créé par l'œuvre, mais également être spectateur du partage du sensible commun (tout comme il peut rester un interactant, c'est-à-dire ne pas se mettre dans la posture critique).

Nous retrouvons là une posture proche de celle du flâneur qu'a théorisé, à son époque, Walter Benjamin. Le flâneur est le sujet qui, déambulant dans un espace qu'il regarde comme un spectateur, essaie d'établir des relations de sens, qu'ils soient visuels, historiques, contextuels :

la rue conduit qui flâne vers un temps révolu. [...] Cette ivresse anamnésique qui accompagne le flâneur errant dans la ville, non seulement trouve son aliment dans ce qui est perceptible à la vue, mais s'empare du simple savoir, des données inertes, qui deviennent ainsi quelque chose de vécu, une expérience⁴.

Dans nos exemples, il n'est pas question d'une perspective historique, mais *Our Broken Voice* établit néanmoins une posture comparable à celle du flâneur à travers une narration. Benjamin déclare que « la catégorie de la vision illustrative est fondamentale pour le flâneur. [...] le flâneur fait de ses songes des légendes pour des

4. Walter BENJAMIN, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, J. Lacoste (trad.), Paris, Cerf, 1989, p. 435

images¹ » ; la bande son de *Our Broken Voice* et les contributions des participants de *We Are Forest* peuvent apparaître comme des légendes d'un instant dans l'espace public. Autrement dit, dans un contexte résolument contemporain, *Circumstance* offre un dispositif qui substitue, par un prétexte narratif et interactif, ses participants de leurs « absorptions » habituelles pour en faire les spectateurs. Ces œuvres sont des exemples de décloisonnement de l'esthétique : elle ne se résorbe pas dans la question de l'art, mais rejoint également celles de l'éthique (au sens « d'éthos ») et du politique ; elle ne se résorbe pas dans une confrontation à une œuvre, mais est constitutive du rapport à n'importe quel environnement.

Au final, le flâneur est un total spectateur : une personne qui participe d'un environnement tout en conservant une certaine forme de distanciation critique. La tension entre l'expérience esthétique et les actions ordinaires, dans ces œuvres, n'oppose pas ces termes : elle produit la possible épreuve de la flânerie, c'est-à-dire une forme d'expérience de passant-spectateur.

Les théories de Benjamin sur le flâneur sont l'aboutissement d'un travail plus profond sur la figure du spectateur ; il en est de même pour les œuvres de *Circumstance*. La flânerie, revue par *Circumstance*, permet d'éprouver la question de l'accord (explicite ou implicite) dans notre inscription dans un espace public.

En effet, nous indiquions, dans l'introduction, que, par provocation, ce collectif considérait les *subtle mobs* comme un genre cinématographique, comme une forme de « cinéma sans caméra ». Nous allons maintenant prendre acte de cette assertion et voir ce que ces œuvres peuvent dire sur la figure du spectateur cinématographique.

Une critique de la spectation cinématographique

Ces dispositifs, qui se réclament d'un certain héritage cinématographique ne peuvent, évidemment, pas être rangés dans cette forme d'art. Par exemple, à la différence du cinéma, les *subtle mobs* ne s'inscrivent pas dans une « hétérotopie² », mais prennent place dans un lieu public. Ce n'est pas un processus institutionnalisé qui rend l'expérience signifiante. Ils emploient pourtant des systèmes signifiants qui correspondent en partie au cinéma, ce qui conduit beaucoup de participants à évoquer le septième art pour rendre compte de leur expérience³. Sarah Anderson, la compositrice du collectif, crée des habillages sonores et musicaux extrêmement riches et relativement comparables aux traitements sonores de films, et, bien que n'étant pas face à une représentation, le participant est amené à regarder son environnement de manière esthétique. En termes cavelliens, nous pourrions dire que s'il n'y a pas de « monde projeté » (c'est-à-dire de film en tant qu'objet clos projeté sur un écran), il y a néanmoins les projections spectatorielles ; la différence de substance avec le cinéma serait l'absence d'écran, de point de rencontre des projections.

Ce qu'on pourrait appeler l'effet-cinéma, dans le rapport d'expérience qu'offrent quelques participants est en fait une manifestation du devenir-spectateur que nous venons d'évoquer. Cela signifie que ces participants ont été particulièrement sensibles aux modifications perceptives du lieu ordinaire produit par le dispositif. Autrement dit, si, en termes substantiels, le *subtle mob* ne peut être assimilé au cinéma, en termes expérientiels, il y a d'importantes convergences.

1. *Ibid.*, p. 436. D'ailleurs Benjamin déclare un peu plus loin que « le flâneur est l'observateur du marché. [...] il est l'espion que le capitalisme envoie dans le monde du consommateur » (p. 445).

2. L'hétérotopie est une notion inventée par Michel Foucault pour évoquer des « espaces autres », c'est-à-dire des lieux qui ont certaines fonctions sociales et/ou imaginaires, mis à l'écart de l'espace public. À titre d'exemples, on peut considérer les asiles, les cimetières, les cinémas comme hétérotopies.

Michel FOUCAULT, « Des espaces autres » (conférence de 1967), in *Dits et Écrits*, t. 4, Paris, Gallimard, 1994.

3. <<http://www.youtube.com/watch?v=AjwhZ5RQ3tc>>

Les *subtle mobs* de Circumstance soulignent dès lors quelques aspects du processus spectatorial déjà repérés par Stanley Cavell, dont les théories sur le cinéma offrent une entrée intéressante à notre question de l'économie symbolique des médias et à celle du processus spectatorial.

Cavell conçoit le dispositif cinématographique comme producteur d'une double distanciation : le spectateur est à la fois séparé de son expérience ordinaire (puisqu'il est dans une salle obscure) et séparé du monde diégétique du film (puisqu'il ne peut pas intervenir dans le film). Le spectateur est alors plongé dans un étrange rapport spéculatif : sa distance par rapport à sa vie ordinaire lui permet de porter attention à d'autres formes d'existence possible, illustrées par les personnages ; la distance par rapport à ce qui lui est présenté lui permet d'appliquer un jugement esthétique et éthique. Il est dans une posture critique¹. Cependant, l'intérêt cinématographique ne se résume pas à la seule appréciation esthétique et éthique : c'est une expérience de pensée où les critères de jugement du spectateur peuvent également être mis à l'épreuve. Parler de films comme des « mondes projetés », c'est pointer le fait que nous en sommes éloignés, que nous devons nous projeter nous aussi dans ce cadre – que nous devons donc interroger nos propres projections² et les structures du cadre d'intelligibilité. Nous trouvons

là le paradoxe de la pensée cinématographique : nous sommes « absorbés » dans une *Weltanschauung*³, mais, en même temps, nous en sommes séparés, ce qui nous permet de nous questionner sur nos propres « projections ». Dans cette optique,

la façon dont le cinéma rend présent le monde en nous en absentant paraît comme la confirmation de quelque chose qui est déjà vrai de notre stade de l'existence. [...] Le « sens de la réalité » que procure le cinéma est le sens de cette réalité, une réalité à l'égard de laquelle nous ressentons déjà une distance⁴.

Si le film nous « parle », s'il s'ancre dans notre expérience personnelle, c'est parce que nous sommes en accord avec lui. En prenant en considération les détails signifiants qui dictent de la manière dont le film doit être lu, le spectateur reconnaît « l'intelligence déjà appliquée par un film à sa réalisation⁵ » – c'est là une source du plaisir esthétique.

Le spectateur a donc un rôle dans le procès de signification du film, une fonction aussi essentielle que celle du réalisateur. C'est à ce titre que nous parlons de *spectation* (comme on peut parler, parallèlement, de réalisation). Le partage des tâches a une visée : celle de

donner signification et importance aux possibilités et aux nécessités spécifiques du moyen d'expression physique du cinéma [...] et leur assigner signification et importance sont les actes fondamentaux, respectivement, du metteur en scène d'un film et du critique (ou du public) de cinéma⁶.

Ce faisant le spectateur apprend à repérer ce qui peut sembler important (dans l'accord avec le cinéaste) – cela parce que la vérité n'est pas une et extérieure, mais se définit aussi par notre perception de ce qui est pertinent pour nous, de *ce qui compte*⁷. La *spectation* est donc la rencontre de

1. Pour reprendre la terminologie de Michael Fried, on peut se risquer à dire que Stanley Cavell considère l'esthétique du cinéma narratif comme étant une esthétique « antithéâtrale » : les personnages sont « absorbés », sans public. On peut prolonger en disant que la condition première du spectateur de tout spectateur serait de quitter sa sphère d'absorption ordinaire, afin d'observer des formes d'absorption possibles et de les étudier. Dans son œuvre, Cavell digère et retranscrit le film comme une expérience morale, comme pour mieux appréhender le monde comme un ensemble d'éthiques (au sens *d'éthos*).

2. Stanley Cavell a fait part de son intérêt pour le titre français. D'une part, parce qu'il laisse entendre que le film importe ses propres conditions de vision ; ensuite, parce que l'idée de projection rappelle qu'il y a des interventions humaines dans le processus de signification cinématographique (notamment la part du spectateur) ; enfin, parce que le film deviendrait, comme dans l'idée freudienne de « projection », l'incarnation de quelque chose qu'ordinairement on refuse de voir. Voir Sandra LAUGIER & Marc CERISUELO (dir.), *Stanley Cavell. Cinéma et Philosophie*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001

3. Il s'agit de la conception du monde de chacun, selon sa sensibilité et son intelligence particulière.

4. S. CAVELL, *La Projection du monde*, *op. cit.*, p. 281.

5. S. CAVELL, *À la recherche du bonheur*, *op. cit.*, p. 17.

6. S. CAVELL, *La Projection du monde*, *op. cit.*, p. 11-12.

7. L'attention au mode de signification peut prendre appui sur une scène particulière, comme elle peut également être d'ordre plus générale, par exemple, dans le repérage de la

deux projets : celui du film et le regard du spectateur. Le spectateur doit, dans un premier temps, suivre les principes du film, la logique de la diégèse, le fil de la narration, pour en déterminer le propos, la position, le point de vue. On peut parfois s'accorder avec la position du film et, d'autres fois, connaître une déception. Dans tous les cas, le spectateur a fait l'épreuve d'une *Weltanschauung* et a été amené à remodeler les images vues afin de les inscrire dans sa pensée. Autrement dit, il fait un effort de symbolisation de l'expérience imaginaire.

L'expérience cinématographique apparaît, chez Cavell, comme une expérience médiatée, détournée et complexe de toute forme d'accord dans l'espace public ; la puissance critique du spectateur est le produit de ce détournement, du refus de l'absorption ordinaire, rendu possible par le dispositif cinématographique.

Les œuvres de Circumstance rencontrent ces axes fondamentaux de l'expérience de spectateur de cinéma et en offrent des prolongements.

Avec Cavell, nous comprenons que l'expérience spectatorielle ne se réduit pas au contenu textuel du film et ce, pour deux raisons. La première : bien que plongé dans une salle obscure, le spectateur n'est pas seul. Il fait l'épreuve de la réception du film faite par les autres spectateurs – ce qu'on pourrait appeler *l'épreuve de la sociabilité filmique*. Celle-ci peut s'éprouver de manière directe, dans une salle de cinéma ; mais, elle peut également s'éprouver de manière plus sibylline, à travers le dispositif. Par exemple, lorsqu'on regarde un film sur un support autre que la salle de cinéma.

La deuxième raison, pour laquelle l'expérience ne se résume pas au contenu textuel du film, est encore plus évidente : la rencontre des projections dépend de la disposition du spectateur à se laisser guider par le film. Par exemple, le *perverse spectator* de Janet Staiger¹ peut être considéré comme un spectateur qui dénie cette disposition. À ce titre, il risque d'échouer dans une forme d'éducation éthique telle que recherchée par Stanley Cavell.

Ces remarques s'appliquent aux *subtle mobs*. En premier lieu, la question de l'intimité et de l'environnement ne prend sens que lorsque le participant se met en position de spectateur. Autrement dit, s'il y a un principe d'action, l'expérience gagne en profondeur dès lors que l'environnement et les autres usagers deviennent, par nos projections, une représentation. Ces œuvres, nous dirait Cavell, arrivent alors, comme le cinéma, à créer un certain rapport fantasmatique au monde. Cependant, il ne faut pas entendre ici le fantasme comme une illusion, mais comme le lien le plus profond qu'on entretient avec la réalité :

C'est se faire une bien piètre idée du fantasme que de se figurer que c'est un monde coupé de la réalité, un monde qui exhibe clairement son irréalité. Le fantasme est précisément ce avec quoi la réalité peut se confondre. C'est par le fantasme qu'est posée notre conviction de la valeur de la réalité ; renoncer à nos fantasmes serait renoncer à notre contact avec le monde².

Le fantasme, produit dans le regard, n'est pas une fabrique de l'inconscient. C'est plutôt la grille de compréhension du monde, le cadre dans lequel nous élaborons nos pensées et nos actions. Notre rapport au monde est fantasmatique en ceci qu'il est construit – structuré et structurant – par nos actions et nos pensées. Le cinéma nous le montre, les œuvres de Circumstance nous invite à l'expérimenter.

Le principe de réalité cinématographique est de nous mettre face à « *la seule manière que nous ayons d'être convaincus (de la réalité du monde), à moins d'apprendre à rapprocher le monde de ce que notre cœur désire (...) : en en prenant des vues* »³. Nous avons des vues sur le monde et, en nous libérant de la responsabilité de la construction de cette vue-là qu'est ce film, il nous invite à accepter cette condition ; les *subtle mobs*, quant à eux, sont au croisement de la grande distanciation spectateur/film et de la responsabilité ordinaire – une sorte de chaînon manquant entre le cinéma et l'expérience ordinaire. Le *subtle mob* ne sépare pas autant le spectateur de l'espace public que le cinéma (il n'est pas dans un lieu séparé), mais cela

manière dont le film s'inscrit dans une certaine tradition cinématographique – notamment le genre.

1. S. CAVELL, *La Projection du Monde*, op. cit, p. 124.

2. *Idem*.

3. *Ibid.*, p. 142.

renforce la question de la distance symbolique lorsque le regard est critique : une bande son suffit presque à modifier toute la perception d'un environnement.

On retrouve ainsi, en partie, la dimension spéculative du processus spectatorial. Et si le spectateur cavellien essaie de se mettre en accord avec le film, le participant ici doit s'accorder avec le dispositif et les autres participants. Dans un cas comme dans l'autre, le dispositif invite à un mode d'attention particulier qui permet une réflexion sur les actions, paroles et pensées ordinaires. Si la forme esthétique est différente, la dimension éthique de l'expérience est comparable ; elle apparaît même comme un enjeu essentiel.

Vers une autre intelligence de l'économie symbolique des médias

L'épreuve du devenir-spectateur apparaît comme celle d'un affranchissement et la puissance critique des œuvres de Circumstance ne se limite pas seulement à la question de l'épreuve de sociabilité dans l'espace public : elles se positionnent également vis-à-vis de l'espace public médiatique.

Duncan Speakman, qui dirige Circumstance et ces projets, souligne la différence entre *subtle mob* et *flash mob*¹. Si ces deux formes d'œuvres interactives se rejoignent dans le principe participatif, c'est la place du spectateur (et donc la notion même de spectacle) qui change de manière déterminante.

En effet, quelle que soit la quantité de personnes participant à un *flash mob*, elles ne sont qu'acteur, que contenu du spectacle ; ce dernier ne prend sens que visualisé, bien souvent sur des vidéos Internet (Youtube, etc.). Le Flashmob est un art participatif fortement médiatique – le spectacle est différé. Inversement, Speakman dit du *subtle mob* qu'il n'existe que dans un cas de figure : « *you had to be there* ». Autrement dit, les « usagers » sont à la fois acteurs et spectateurs de l'événement. C'est pourquoi ce « genre » est très peu archivé : il prend moins sens dans sa manifestation que dans l'expérience des participants. (On retrouve là une convergence particulièrement

importante avec la difficulté théorique que rencontre Stanley Cavell à définir et à formaliser l'ordinaire : au même titre que l'expérience esthétique des *subtle mobs*, l'ordinaire ne se décrit pas, il s'éprouve).

Ce point nous apparaît essentiel dans la question du spectateur, y compris dans celle du spectateur de cinéma (puisque le *subtle mob* se réfère toujours en partie au cinéma) : le principe du spectacle ne se résume pas à son contenu, mais il prend sens dans l'épreuve spectatorielle, qui prend place dans un mouvement collectif et éphémère.

C'est à ce titre que les œuvres de Circumstance offrent une dimension éthique et politique absolument déterminante dans notre contexte médiatique contemporain. À l'heure de la multiplication des possibilités d'accès aux contenus (par exemple : films en salle, à la TV, en *pay per view*...) et des technologies de communication (réseaux sociaux, téléphonie mobile...), Circumstance invite non seulement à revenir à la source de la notion de spectacle (un événement produit par la rencontre entre un objet et un public) et à la source de la notion de communication (mettre en commun et non pas seulement transmettre des informations).

Une des critiques qu'on peut imaginer de Circumstance contre la télévision et certains usages faits par les nouveaux médias est la subversion du principe de spectacle. La télévision et les diffusions numériques tendent à laisser croire que le spectaculaire est dans la prolifération de contenu, dans la multiplication des accès et du nombre de visionneurs ; les *subtle mobs* rappellent que le spectacle s'éprouve, dans son lieu et dans un partage avec le public, là où on tend à penser. L'importance du « direct » n'est pas seulement une question temporelle, mais également une question spatiale (« *you had to be there* »). Le rapport à une œuvre n'est pas seulement optique, il est total : l'événement est dans l'accord entre les spectateurs et l'œuvre, ainsi que dans l'épreuve singulière de chaque spectateur composant le public.

1. <<http://vimeo.com/31140624>>

Conclusion : réactualisation de la question du spectateur

Chaque œuvre « invente » son spectateur, lui confie un rôle, une responsabilité. Les *subtle mobs* de Circumstance offrent aux participants une certaine disposition sensible, une fonction productrice de sens et une responsabilité critique.

Ces propositions sont résolument singulières et affranchies, mais il nous apparaît cependant important, au vu de leur dialogue avec diverses théorisations du spectateur, de nous servir de leur exemple pour poser quelques bases de réflexion sur la question du processus spectatorial contemporain.

Déléguer aux participants le pouvoir de parole, dans *We are Forest*, signifie refuser d'être maître du discours. Inciter à agir, dans *Our Broken Voice*, sans pour autant exercer de contrôle sur les actions, c'est permettre au participant d'avoir son expérience singulière. En cela, les œuvres de Circumstance rejoignent la posture critique et politique de Rancière, selon qui :

L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution de positions. Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. (...) C'est le sens du paradoxe du maître ignorant : l'élève apprend du maître quelque chose que le maître ne sait pas lui-même. Il l'apprend comme effet de la maîtrise qui l'oblige à chercher et vérifie cette recherche. Mais il n'apprend pas le savoir du maître¹.

Le travail du participant, dans le processus de *spectation* engagé par Circumstance, est total : il ne s'opère pas seulement dans un rapport à un objet artistique, mais dans tout type d'environnement ; l'épreuve critique n'est pas seulement celle d'un affranchissement politique, mais également celle, éthique, d'une éducation morale qu'on se

donne. Les *subtle mobs* nous conduisent à concevoir une articulation des théories de Rancière avec celles de Cavell.

Rancière et Cavell partagent le refus de considérer le spectateur comme un sujet passif, une sorte de mollusque, et conçoivent tous deux l'intérêt de l'expérience esthétique qui offre la possibilité d'éprouver un autre régime de sensorialité (ce que Rancière appelle le « dissensus ») et, possiblement, un autre rapport au monde.

Le premier y voit une détermination politique. C'est moins le discours, le propos d'un artiste, que l'épreuve d'un nouveau regard qui est déterminant pour le spectateur ranciériste : le monde perd de son évidence et on a l'intuition qu'il peut exister une nouvelle topographie du possible. C'est en cela que les théories de Rancière offrent une passerelle avec les problématiques politiques : ces dernières sont aussi des formes d'expériences du sensible, lesquelles nous contraignent à un rôle. Changer de sensibilité et de rôle, le temps d'une expérience esthétique, c'est déjà entrevoir la possibilité d'en faire de même dans l'expérience commune (c'est-à-dire politique).

Le second y voit une détermination morale. Cavell est sensible à notre condition d'être expressif : nous ne nous relions au monde et aux autres que par la surface du langage, de l'interprétation et de nos accords. L'expérience spectatorialle permet d'éprouver une autre forme de sensibilité, et donc d'autres types d'accords possibles. Si Rancière invite à une réforme politique, Cavell invite, quant à lui, à une réforme de notre propre disposition dans le monde. L'un n'empêche pas l'autre ; nous considérons, dans notre construction théorique, que le processus cavellien est nécessaire pour engager le processus ranciériste.

Nous devons donc, à leur suite, cesser de restreindre la question du spectateur à celle d'une position face à une représentation, et l'engager plutôt dans un processus communicationnel complexe qui pourrait permettre, si on accepte les propositions de Cavell et de Rancière, d'associer à la question esthétique celle de l'éthique et du politique.

Si Rancière et Cavell n'appuient pas nécessairement leurs réflexions sur des objets contemporains ou sur des objets issus des arts numériques, interactifs, etc., les passerelles entre leurs théories

1. Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 18.

et les œuvres de Circumstance nous permettent de le faire. Notre parcours nous permet notamment d'engager plus sereinement la question de l'interaction. Les œuvres dites « interactives » de Circumstance ne conduisent pas à une radicale différence d'expérience, mais à une simple différence de procédure, par rapport à ce que Rancière et Cavell ont formalisé. En effet, si Rancière refuse la caractérisation « passive » du spectateur, cela ne conduit cependant pas à un agir communicationnel au sens habituel. S'il y a « action », elle est à entendre dans un sens symbolique. Certaines œuvres, comme celles de Circumstance, incitent, dans un premier temps, à agir pragmatiquement : ce sont les actions du spectateur qui participent à l'élaboration du procès de signification. L'un n'empêche pas l'autre : chez Cavell, l'agir symbolique peut conduire, à terme, une réforme de nos actions dans la vie ordinaire ; de même, nous l'avons vu, l'agir pragmatique des participants n'empêche pas un devenir-spectateur, puisqu'il semble même en être une passerelle.

La dimension active de tout spectateur – la *spec-tation* – consiste à reconnaître la représentation comme *Weltanschauung*, c'est-à-dire comme une certaine conception du monde. Pour qu'une telle reconnaissance ait lieu, il faut qu'il y ait une sorte d'absorption du spectateur dans le procès de signification : l'absorption peut avoir des manifestations concrètes (la salle de cinéma comme hétérotopie, l'appareillage sonore dans les *subtle-mobs*), mais également symboliques. À ce titre, les œuvres étudiées ne contreviennent pas à ce principe : elles en font le prétexte à l'expérience.

Cette reconnaissance ne prend tout son sens que lorsqu'elle met à l'épreuve les convictions esthétique et éthique du spectateur – autrement dit, lorsqu'il spéculé. Une telle pratique est rendue plus complexe qu'au cinéma dans les œuvres de Circumstance, parce que la place du participant n'est pas clairement établie ni aidée par des processus institutionnalisés. Cela dépend de son parcours et de son devenir-spectateur. De plus, si un film n'appelle pragmatiquement pas de réponse, les *subtle-mobs*, quant à eux, le font : le participant est engagé dans l'évolution de l'œuvre et il devient instance de représentation. C'est là aussi une des dimensions politiques de ces œuvres : elles mettent leurs participants dans un rapport de

sociabilité qui pourrait être possible dans l'espace public ordinaire (qu'elles laissent à disposition du spectateur).

Ce parcours expérientiel est, enfin, relié au principe d'épreuve de sociabilité – un spectacle, aussi bien qu'une représentation, contient toujours un principe de publicité. À ce titre, le cinéma a sa vie de salle relativement ritualisée. Mais les œuvres de Circumstance éveillent une problématique importante quant à ce principe. Si Duncan Speakman insiste tant sur la différence entre *subtle-mob* et *flashmob*, c'est qu'il veille à maintenir le spectacle dans un lieu concret de spectacle – inversement, le *flashmob* le rend abstrait (hors lieu). La question de la sociabilité ne disparaît pas avec le hors lieu : elle est simplement implicite, voire impensée. Cet impensé modifie radicalement le processus spectatoriel : on peut penser que l'implication du sujet est radicalement différente et émettre l'hypothèse que l'apposition de jugement domine la question de la mise à l'épreuve des convictions. C'est une interprétation possible de l'exigence « *you had to be there* » pour faire l'épreuve des *subtle-mobs* : un individu qui voit de loin cette œuvre, qui ne s'y implique pas, ne peut pas espérer en saisir le « texte » (d'où la quasi absence d'archive).

Nous ne voyons alors pas de contradiction entre la participation à ces œuvres interactives et le concept de spectateur. Elles proposent, au contraire, des possibilités alternatives pour se confronter à des problématiques finalement comparables. L'interaction pragmatique est une manifestation (plus ou moins ludique ou critique) des relations symboliques entre une œuvre et un spectateur. Nous pouvons même en retour prendre garde aux problèmes qu'alertent ces cas limites : les différentes formes d'implication spectatorielle selon les pratiques dans un espace ou l'accessibilité hors lieu. Comme si, en quelque sorte, ce collectif relançait, dans le contexte contemporain d'économie symbolique des médias, la question déjà posée avec le cinéma par Walter Benjamin dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* : celle de l'appropriation et de l'implication.

Benjamin LESSON