

L'expérience du spectateur

Jean-Marc Leveratto et Laurent Jullier

« L'alternative n'est pas entre innocence et savoir (ou entre nature et culture), mais entre une approche totale de l'art, qui tente de le mettre en relation avec tous les aspects de l'expérience, et l'approche ésotérique d'une poignée d'experts spécialisés »
John Berger, *Ways of Seeing*, p. 32

Bien qu'elle constitue, de droit, le cœur de l'étude de la réception littéraire et artistique, l'expérience du spectateur fait rarement partie, de fait, de cette étude. Ce constat est particulièrement fondé pour ce qui concerne la littérature scientifique francophone. L'étude de la réception y désigne généralement un discours sur la perception d'un auteur, la genèse d'un genre, la morphologie d'un public, ou le mode d'interprétation d'un texte. Dans tous les cas, c'est « l'œuvre » qui constitue la motivation et le but de l'étude, c'est-à-dire le cadre, au sens goffmanien, de l'observation. « Public » n'est souvent qu'un autre mot pour désigner l'œuvre, c'est-à-dire, selon la formule qu'affectionnait Leibniz, l'« *opus operatum* », l'effet résultant de son appropriation¹, une approche complémentaire de celle de l'œuvre considérée comme le « *modus operandi* », la manière de faire caractéristique d'un artiste.

On se propose de promouvoir l'autre cadre d'observation de l'événement artistique que constitue l'expérience du spectateur.

Il ne suffit pas, pour ce faire, d'étudier le public d'une œuvre, d'un genre ou d'une technique artistique, ce que font toutes les études de réception. Cette attitude revient, en effet, à appréhender le spectateur au seul prisme de son éducation (ou de son absence d'éducation) artistique et, en ne s'intéressant qu'à la signification artistique de sa conduite, à oublier tant l'engagement corporel du spectateur dans le spectacle que l'ancrage émotionnel du spectacle dans la vie quotidienne qu'il entraîne. Prendre en compte cette réalité corporelle, c'est redonner à la consommation culturelle tout à la fois sa dimension personnelle — sa signification intime et sa valeur singulière pour l'individu auquel elle procure du plaisir — et sa fonction de médiation sociale, le rapprochement qu'autorise l'expression des mêmes émotions devant les mêmes choses. L'expérience du spectateur désigne, en ce sens, en deçà et au delà du contact vécu avec une œuvre, le savoir personnel qui lui permet de tirer du plaisir de cette œuvre et de le relativiser, même sans grande connaissance des choses de l'art. Tant qu'on ne le considère que comme un simple destinataire de l'œuvre d'art, mettre le spectateur au centre de l'observation ne suffit pas à rendre justice à son expérience, « non seulement l'expérience personnelle, mais aussi l'expérience historique essentiel de notre relation au passé, c'est-à-dire l'expérience de chercher à donner une signification à nos vies... »². La prendre au

¹ Littéralement "l'œuvre ouverte", le *fait accompli*, une formule latine utilisée pour désigner l'effet spirituel propre à l'accomplissement d'un rite religieux, qui résulte de la vertu qui lui est inhérente, ou de la grâce qui lui est impartie, *indépendamment de celui qui l'administre*. Il s'agit d'une expression technique utilisée par les théologiens depuis le XIII^e siècle pour signifier que les sacrements apportent la grâce par eux-mêmes aux fidèles qui les accomplissent, indépendamment et distinctement de la grâce dépendante de la personne conférant le sacrement. Dans ce sens, on comprend pourquoi la formule est d'usage courant chez Bourdieu, qui l'utilise pour dénoncer « l'amnésie de la genèse » qu'induit l'approche objectiviste et lui opposer la reconnaissance du « *modus operandi* » de l'artiste qu'apporte la « science des œuvres »

² John Berger, *Ways of seeing*, London, Penguin Books, 1972, p. 33.

sérieux demande d'appliquer la démarche anthropologique au spectacle artistique et de reconnaître le caractère *constituant* de l'engagement du spectateur dans l'activité artistique.

— L'anthropologie du spectacle artistique

Comprise en ce sens, l'application d'une démarche anthropologique aux spectacles artistiques ne constitue pas une alternative, mais un complément indispensable aux deux types d'étude entre lesquelles se partagent aujourd'hui leur expertise, l'approche sociologique (au sens large incluant l'économie, l'histoire culturelle, les sciences politiques) d'un côté, et l'étude esthétique (intégrant l'histoire de l'art, la narratologie, la sémiologie, la psychanalyse, etc). La démarche anthropologique impose en effet de dépasser la séparation entre les choses (les « œuvres d'art », les « productions culturelles », les « biens symboliques », les « textes », etc) et les personnes (les « publics », les « destinataires », les « récepteurs », etc) qui résulte de la mise en œuvre de ces approches spécialisées, et soucieuses de se distinguer, par un effort de scientificité, de la subjectivité de la critique artistique³. La recherche de l'objectivité conduit alors à réduire l'activité artistique, au nom du souci d'observer la chose même, selon sa spécialité, soit à la réalité des choses qui circulent dans l'échange, soit à la réalité des personnes qui font exister l'échange. Cette revendication d'un savoir des conditions de la réussite de l'expérience artistique extérieur à la conscience ordinaire conduit ainsi à oblitérer l'expérience du spectateur, soit au motif de la « programmation » sociale du consommateur (son « habitus » rendant prévisible sa perception et sa réception d'un spectacle déterminé) soit au nom de la « standardisation » technique de l'objet qui impose un cadre uniforme à son usage⁴. Le résultat est que le terme d'expérience artistique en vient à désigner, au lieu de la conscience de l'événement vécu par chacun, une conduite réservée à quelques élus⁵. La démarche anthropologique nous demande au contraire de partir de cette expérience personnelle de l'événement artistique, de l'engagement corporel qu'il requiert, et du plaisir qu'il nous procure⁶.

Pour être effective, cette reconnaissance de l'usage que fait le spectateur de son corps et du corps d'autrui⁷ impose de résister à sa neutralisation par les outils d'analyse que nous

³ Bruno Latour offre, dans *La vie de laboratoire*, un bel exemple d'application de cette démarche anthropologique à l'observation de la science « en train de se faire ».

⁴ Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception*, Paris, PUF, 1993, p. 209, rappellent les limites de cette approche, qui nie l'incertitude inhérente à l'échange artistique : « que tout texte écrit contienne les indices d'une orientation, voire d'une tentative de « programmation » de sa lecture », ne doit pas faire oublier « que le texte peut-être en porte-à-faux par rapport à son public potentiel ».

⁵ C'est cette vision de l'expérience artistique que dénonce, en 1979, *La distinction* de Pierre Bourdieu, tout en confirmant, malheureusement, son appropriation exclusive par les « fractions intellectuelles des classes supérieures »

⁶ Cf Erving Goffman, « Engagement » in Yves Winckin (ed.), *La nouvelle communication*, Paris, Seuil, p. 267-277. C'est l'engagement corporel du chercheur dans l'observation, en tant que compte rendu — « account » — d'une situation que systématise le présent numéro de *Degrés*. Il s'agit d'intégrer systématiquement dans notre observation et notre réflexion, l'analyse de la transmission par le chercheur des situations qu'il observe et l'identification du savoir partagé des objets culturels (livres, films, etc) qu'utilise la communication académique pour convaincre un auditoire

⁷ Le problème de l'usage du corps de l'artiste, qui s'offre à son exploration visuelle et tactile, par le spectateur n'est pas spécifique aux arts du spectacle. Dès lors que le droit établit le caractère d'objet personnel de l'œuvre de l'artiste, le problème que pose l'« usage » de son corps propre par les consommateurs est identique dans le cas des œuvres des arts plastiques et des œuvres littéraires bien que leur réalisation n'exige pas généralement un travail d'incarnation confié à des interprètes (cette

utilisons. Ils *cadrent* en effet notre observation de l'expérience artistique, un cadrage épistémologique dont les conséquences sont facilement observables, par exemple, dans le cas de l'observation ethnographique⁸. Nicolas Dodier et Isabelle Baszanger montrent bien, par exemple, l'effet qu'un cadre de pensée sociologique exerce sur l'interprétation que l'observateur va donner d'une conduite individuelle. L'analyse sociologique vise traditionnellement, après les avoir distingué et opposé d'un point de vue cognitif, à mettre en évidence la dépendance de l'individu à l'égard du collectif, de la société. Que la démarche soit inductive ou déductive, le travail d'observation ethnographique servira donc aux sociologues à confirmer l'appartenance de la personne à un groupe contrôlant ses réactions affectives (« l'ethnographie intégrative » où l'on va rapporter la conduite de l'individu à des normes collectives) ou la qualification personnelle que l'individu retire de sa participation affective à une culture (« l'ethnographie narrative » qui décrira la construction de l'identité au sein d'une collectivité)⁹. Dans les deux cas, il y a une forme d'appauvrissement de la réalité observée, par la dissolution de la personne dans le collectif (1^{er} cas) ou par la réduction de la vie sociale à un vécu personnel (2^e cas).

S'imposer, en tant que chercheurs, cette analyse des cadres scientifiques que nous utilisons pour produire une interprétation de la conduite d'autrui permet, selon Dodier et Baszanger d'éviter cet appauvrissement. Il est ainsi possible de concevoir une « ethnographie combinatoire »¹⁰ prenant en compte la variété des cadres d'analyse savants et profanes d'une même situation, le chercheur s'incluant dans l'observation car il effectue au même titre que les acteurs une construction du sens de cette situation. Cette nouvelle forme d'ethnographie enrichit l'interprétation de l'observateur par la prise en compte de la diversité des formes d'organisation de l'expérience et de la capacité des individus observés à les manipuler.

À l'image de cette « ethnographie combinatoire », l'application de la démarche anthropologique au spectacle artistique permet de réintroduire la contingence qui fait le prix de l'échange artistique, l'engagement personnel du spectateur et la pluralité des cadres de l'expérience qu'il fait communiquer. Il est commun, dans les études de réception, d'utiliser l'œuvre comme un document — un indicateur — de l'intégration de l'individu à un certain groupe social ou d'une opération de construction d'une identité artistique. Entre le plaisir familier du sentiment d'intégration à un groupe social ou l'enchantement prévisible procuré par la technique artistique, l'analyse ne fait jamais que constater *ex post* la force du groupe ou la puissance de la technique capable de s'emparer de la volonté de l'individu. Pourtant, seule l'étude de la mobilisation par le spectateur de son corps dans le spectacle et pour le spectacle peut rendre compte de la singularité du devenir-spectateur, et de l'attachement intime qu'il rend visible.

situation change notablement avec le développement des performances artistiques et le succès du livre audio).

8 Cf. Erving Goffman. Conformément à « l'usage que fait Bateson du terme de cadre », le cadrage désigne à la fois une opération de définition de la situation observée, et le présupposé que les définitions de la situation « sont effectuées en fonction des principes d'organisation qui gouvernent les événements et notre investissement personnel dans ces événements [are built up in accordance with principles of organization which govern events [...] and our subjective involvement in them] » (Erving Goffman. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, Boston, Northeastern University Press, 1974, p. 10).

9 Nicolas Dodier et Isabelle Baszanger, « Totalisation et altérité dans l'enquête ethnographique », RFS, 1997.

10 C'est-à-dire qui adopte comme principe de se focaliser sur la situation et d'examiner les variations des formes de coordination entre les personnes et les objets au sein de la situation observée. Cf. Nicolas Dodier et Isabelle Baszanger, op. cit.

Opposer à la fonction d'intégration et à la valeur identitaire du spectacle artistique, l'engagement corporel qui définit l'expérience du spectacle et la rend partiellement imprévisible n'est pas seulement redonner au corps du spectateur son rôle d'instrument de mesure de « ce qui se passe » dans la consommation culturelle. C'est inséparablement exiger que soit pris au sérieux le rôle que les objets jouent dans l'échange artistique.

Cette reconnaissance des objets est compliquée par la valeur privilégiée souvent accordée au corps de l'objet technique auquel l'œuvre est attachée, « corps de l'objet entendu comme l'expression matérielle plus ou moins stable d'une forme identifiable... »¹¹. En tant que produit exemplaire d'une technique artistique, le chef d'œuvre conjugue ainsi le rôle d'un échantillon de démonstration et d'un guide pour le consommateur. La focalisation, justifiée, sur la réalité corporelle propre de l'œuvre conduit ainsi à sacrifier, au profit de la seule présence de l'artiste qu'elle nous rend sensible, tant la présence singulière des objets avec lesquels l'œuvre nous met en contact — sur la toile, sur la scène, à l'écran —, que le rôle des objets qui nous poussent à nous intéresser à elle. Ces objets ne sont pas uniquement les objets professionnels de la médiation culturelle — des cartels des tableaux aux sous-titres des films, des audioguides aux émissions spécialisées — mais les objets domestiques auxquelles nous sommes attachés et qui nous parlent particulièrement, telle la bouilloire de Charles Dickens¹². C'est cet enrichissement de l'expérience artistique par le spectateur que fait disparaître, au titre de son inauthenticité, la valorisation professionnelle de l'activité artistique. De fait, les mises en forme de l'expérience artistique qu'opèrent les études actuelles de réception tendent à récuser l'ancrage subjectif du plaisir que procure l'expérience artistique au profit des normes sociales ou techniques que le chef d'œuvre permet de diffuser et qui doivent conditionner, selon elles, l'objectivation de ce plaisir. Du point de vue de la rationalité technique, le corps singulier de l'individu ne possède ni la dignité d'un acteur social (du fait des réactions instinctives dont il reste prisonnier), ni l'efficacité d'un objet technique (du fait de son instabilité et de son imprévisibilité). Pour autant, les œuvres admirables légués par la mémoire collective d'un art ne peuvent servir à informer l'expérience du spectateur que parce qu'il les fait fonctionner, pour reprendre les termes de Goodman, que parce qu'il en incorpore la présence, parce qu'il fait l'effort d'absorber leur composition et de se laisser absorber par leur utilisation. Le passage, pour chacun de nous de l'utilisation machinale à la « lucidité de l'usage » — à en tant que « lieu le plus propre du savoir d'une chose »¹³ — n'est possible qu'à travers cette incorporation subjective qui permet, au moyen d'un retour sur soi, d'éprouver la valeur des objets rendus sensibles par la situation (des personnages d'un film à ses mouvements de caméra, des motifs aux touches du peintre, etc). Dans la mesure où « l'acte qui consiste à identifier des objets, physiques et humains, permet d'organiser son action en référence à ces objets »¹⁴, l'expérience du spectateur constitue le cadre effectif de l'événement artistique, un événement dont le travail de l'artiste n'est qu'un composant.

Dans le cas du cinéma, l'histoire du cinéma à succès, c'est-à-dire celle des films adoués par le « grand public », est aussi l'histoire de la prise en compte par l'industrie cinématographique de cette expérience, en tant qu'elle manifeste une augmentation de la capacité d'expertise du spectateur. Grâce au progrès technique, à la fois côté réception

¹¹ Jacques Fontanille, Xochitl Arias Gonzalez, « Les objets communicants : des corps, entre texte et pratiques », Bernard Darras et Sarah Belkhamza (dir), *Objets et communication*, Paris, L'harmattan, 2009, p. 55

¹² « C'est la bouilloire qui a commencé à protester » est la première phrase, célèbre dans le monde anglosaxon, du *Grillon du foyer* (A Christmas Carol) de Dickens, une phrase qui représente, comme aimait à le souligner Eisenstein, l'équivalent d'un gros plan d'ouverture d'un film.

¹³ Jean-Loup Chrétien, *Des promesses furtives*, Paris, Minuit, ?

¹⁴ Anselm Strauss, *Miroirs et masques*, Paris, Métaillé, 1992, p. 48.

(chaînes câblées, *peer to peer*...) et côté fabrication (logiciels de montage et caméscope) le spectateur d'aujourd'hui a pu accumuler une grande diversité d'expérience(s) audiovisuelle(s) : il se comporte donc de plus en plus comme un *expert*. Les professionnels doivent tenir compte, par exemple, du fait qu'il est aujourd'hui capable d'assimiler (et qu'il demande) des modes de narration plus élaborés que du temps où les images animées étaient quelque chose de rare. Hollywood produit en conséquence des *blockbusters* à la narration déconstruite (*reverse storytelling*, *twist ending*...) ce qui aurait été impensable cinquante ans plus tôt. Par ailleurs la compétence du spectateur est devenue, du fait de la prolifération des produits culturels, très intertextuelle. Le spectateur évalue les œuvres au sein d'un « univers étendu » de productions culturelles. Ainsi la situation de réception excède-t-elle la seule perception de l'œuvre en tant que texte : si en voyant une œuvre A on pense très fort à une œuvre B auquel elle renvoie, on est en train de voir « en situation » une œuvre A+B. Les productions personnelles des spectateurs, fan-films, fan-fictions, fanzines, sites internet, qui fonctionnent comme une *objectification* de cette expérience toujours plus « informée », le prouvent souvent : le genre qui y est le plus fréquent est le *cross-over*, c'est-à-dire le mélange d'univers diégétiques différents. C'est aussi ce que l'industrie du cinéma, tout comme celle de l'art contemporain, exploite systématiquement : allusions, clins d'œil et renvois intertextuels sont un procédé bien plus commun et plus systématique qu'il y a cinquante ans et caractérisent ce qui se passe dans la salle de cinéma tout autant que dans le *White Cube*.

Le recadrage du regard du chercheur sur l'expérience du spectateur — qui va agir simultanément en tant que « sujet » qui « évalue l'acte d'un autre » et évalue, en même temps, son propre acte, « comme s'il avait été perpétré par un étranger »¹⁵ —, nous confirme donc l'enjeu épistémologique que dissimule le terme de « objet ». Accepter que le « moi » puisse être, tout autant que l'œuvre, un objet que la situation permet d'évaluer constitue une première forme de décentrement du regard du chercheur qu'impose la démarche anthropologique¹⁶. Il nous oblige à prendre au sérieux le rôle d'instrument de mesure de la situation que va jouer notre corps propre, dans ses réactions spontanées comme dans les traces qu'il va en conserver, dès lors que l'échange artistique est inséparablement une mise à l'épreuve de soi-même et de l'autre (l'artiste, mais aussi « l'autrui généralisé » au sens de Mead¹⁷). Le second décentrement résulte de la prise en compte de tous les objets intermédiaires qui permettent à l'expérience du spectateur de se stabiliser, de s'organiser et de se transmettre. Ces objets qui nous rattachent à d'autres en même temps qu'ils agissent dans la situation — l'audioguide qui s'impose aujourd'hui dans les musées en est un bon exemple — nous rappellent l'impossibilité de réduire l'expérience du spectateur à une expérience individuelle. L'expérience du spectateur inscrit son corps dans un réseau d'objets et de personnes qui contribuent, alors qu'ils peuvent appartenir à des temps et à des espaces différents, à la construction critique du plaisir procuré sur le moment par le spectacle. Symétriquement, son engagement le conduit à participer, en exprimant ses critiques, ses réserves, son admiration, au réseau de sociabilité artistique générée par la passion pour le spectacle, un phénomène de transmission qu'Internet permet aujourd'hui d'observer. Le terme de sociologie de l'acteur-réseau exprime bien la posture et la tâche qu'impose la prise en compte de la multiplicité des intermédiaires humains et non-humains qui informent l'expérience du spectateur et qui la constituent comme une réalité *sui generis*¹⁸. L'expérience du spectateur en effet ne désigne pas l'expérience de laboratoire, la

15 Ibid., p. 36.

16 Ibid. p. 26

17 Cf, à ce sujet, Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Cerf, 2000 (édition originale allemande : 1992, p. 88 à 102 notamment.

18 La « sociologie de l'acteur-réseau » — the Actor-Network Theory — désigne le modèle d'analyse sociologique promu par les travaux de Bruno Latour et de Michel Callon dans le domaine de la sociologie des sciences et par Antoine Hennion dans celui de la sociologie de la musique.

construction d'un acte réflexe par la répétition d'un signal. L'émotion artistique est un fait social total, elle fait communiquer le corporel, le psychique et l'interaction sociale. Comme le souligne Vigotsky, « l'émotion est d'abord socialisation, elle permet d'établir une communion immédiate entre individu et entourage et elle apparaît comme premier état de la conscience de soi »¹⁹.

Ainsi donc, si l'application de la démarche anthropologique est la condition *sine qua non* de la prise en compte de l'expérience du spectateur, elle n'en est pas la condition suffisante.

Il importe d'éviter le piège de la focalisation sur le seul individu, de l'enfermement dans le format d'observation que constitue le spectateur ou l'œuvre, et d'explorer d'un côté la dimension cognitive de cette expérience, la *delectatio* étant inséparable des objets qu'elle met à l'épreuve, et de l'autre sa dimension relationnelle, la valeur des émotions procurées par l'expérience s'éprouvant dans l'échange avec autrui.

L'expérience du spectateur s'entend de ce fait en plusieurs sens, celui de la situation localisée où je fais l'expérience d'un spectacle déterminé (la configuration vécue par ce spectateur), celui du savoir acquis de la variété des situations, celui de la maîtrise que procure la répétition de l'épreuve et de capacité d'action (agency) qu'elle apporte, celui enfin de la transmission qu'impose la réussite de l'expérience, le plaisir qu'elle procure. Le vécu de l'œuvre excède ainsi le cours d'action que constitue sa consommation et intègre les moments où le spectateur communique avec autrui sur l'œuvre. Cette nature hybride de l'expérience artistique — à la fois individuelle et collective — explique l'apport des sciences de la cognition et de la sociologie pragmatique à la description de son fonctionnement.

— Les sciences de la cognition et l'expérience du spectateur

Prenons les sciences de la cognition au sens très large, incluant un panel de disciplines allant de la psychologie évolutionnaire à la théorie communicationnelle de la pertinence. A l'intérieur de ce champ fort étendu se dessine désormais une approche *bioculturelle*²¹, qui s'écarte autant de l'« universalisme » que du « culturalisme », pour mieux explorer les interactions entre le corps (incluant l'esprit incarné et ses routines perceptivo-cognitives) et les produits culturels qui circulent à différentes époques et dans différents milieux. Cette approche fournit de précieux outils pour explorer l'expérience spectatorielle dans ce qu'elle a de plus concrète – *ce que fait* la pièce, le film, le morceau de musique. Prenons l'exemple du cinéma. Des centaines de millions de personnes, chaque jour dans le monde, passent un temps considérable devant un écran, à s'entendre raconter des histoires. Or ce qui émane de cet écran consiste seulement en photons (lus comme images) et en vibrations de l'air (lus comme sons) : en aucun cas ces données physiques ne forment un ensemble autonome contenant en lui tout ce qu'il faut pour être compris. Si ces histoires audiovisuelles ont autant de succès, c'est d'abord parce qu'elles sont *comprises* ; et elles le sont parce qu'elles mobilisent un savoir perceptivo-cognitif acquis dans la vie réelle. C'est ce savoir qui fait passer des objets physiques (photons et vibrations de l'air) à l'histoire, laquelle sera cognitivement construite et éventuellement ressentie comme palpitante, édifiante, amusante, etc., si un investissement émotionnel est consenti. Les sciences cognitives dans leur versant « bioculturel », en ce sens, permet de » comprendre comment le film est compris », selon la fameuse formule de Christian Metz (formule qu'il entendait – paradoxalement, pour qui n'est pas structuraliste dans l'âme - mettre en œuvre sans recourir à la psychologie ni à la sociologie).

¹⁹ Marie Santiago Delefasse, « Une psychologie concrète des émotions », *Psychologie Clinique*, n° 10, 2000, p. 15-34, p. 30.

²¹ Voir pour une défense du terme : Brian Boyd, « Getting It All Wrong: Bioculture Critiques Cultural Critique », *American Scholar*, 75 Autumn 2006.

Que le spectateur se serve de son corps pour éprouver la qualité artistique d'une œuvre n'est une assertion « scandaleuse » que dans certains champs, qui sont loin d'être majoritaires. L'une des branches de la psychologie évolutionnaire qui s'occupe d'esthétique l'a remarqué depuis longtemps. Le livre-phare d'Ellen Dissanayake, *What is art for* (littéralement *pour quoi l'art existe*)²², s'ouvre sur cette constatation fort simple : *les arts* sont un phénomène culturel, mais *l'Art* est une priorité biologique. Dissanayake y signale les limites de la conception moderne de l'art, selon laquelle l'art n'est fait *pour rien* sinon pour lui-même, et qu'il n'est accessible du même coup qu'au regard désintéressé des gens de goût. Une telle conception, outre qu'elle fait le lit d'une politique culturelle élitiste, ne peut prétendre qu'à une validité sociologiquement et historiquement circonscrite, car elle ne tient pas compte de l'évolution humaine²³. Au contraire l'art sert de multiples buts, et il se trouve que l'un de ceux-là est la défamiliarisation, soit par le biais de l'innovation, soit par le biais de la *méta-perception*.

La méta-perception, aux yeux d'un courant disciplinaire au croisement de la sociologie et de la psychologie, nommé « socio-intuitionnisme »²⁴, est la clé de l'expérience du spectateur. On trouve cette idée dans la littérature qui accompagne de très anciens arts du spectacle, ainsi elle apparaît sous le nom de « *rasa* » dans le *Natyashastra* (le « Traité des émotions » de la religion hindoue, rédigé en sanskrit au III^e siècle). « *Rasa* » est le produit des verbes goûter, savourer, échantillonner (*taste, savour, sample*), dans le sens du plaisir, de la jouissance et de la capture d'attention (*pleasure, enjoyment, rapture*). Échantillonner une émotion afin de l'apprécier pour elle-même autorise les spectateurs d'un drame à savourer des états émotionnels négatifs comme le dégoût ou la peur, qu'en d'autres circonstances ils chercheraient à éviter. Il est délectable de les savourer, en effet, parce que leur structure est amenée en conscience au lieu d'être enfouie et de faire effet mystérieusement. Cette particularité est d'ailleurs aux racines biologiques du besoin d'art, selon Ellen Dissanayake – et on la retrouve sous la plume de Descartes dans son *Traité des Passions*. Il y décrit en effet une « joie intellectuelle » qui n'est autre, sous une explication et une étiquette différente, que la méta-émotion du *rasa*. Au théâtre, nous avons « du plaisir de sentir [les passions] exciter en nous », écrivit-il dans une lettre à la princesse Elisabeth²⁵.

Au cinéma, ce « décentrement » est encore plus net car le dispositif même l'objective. Il y arrive couramment que l'on se trouve transporté hors de soi-même pour être le témoin de l'émotion d'autrui. Cette description colle parfaitement au dispositif cinématographique classique. Le spectateur y est « pris à témoin » par le « regard » de la caméra, regard anthropomorphisé par le choix d'une distance focale ressemblant à celle de l'œil humain et par une position « habitable » (à hauteur d'homme chez John Ford). En général, le dispositif classique comprend aussi raccords-regards et champs-contrechamps, qui sont des techniques d'alternances des points de vue (« vu/voyant ») : cela rejoint tout à fait les recherches menées en psychologie expérimentale par Alain Berthoz²⁶ à propos de notre façon de « faire l'expérience du monde » en y étant et en s'y voyant être, en voyant les autres et en s'y voyant vu par eux (ce que Berthoz appelle le va-et-vient entre perspective allocentrique et perspective

²² Ellen Dissanayake, *What is art for ?*, Seattle, University of Washington Press, 1988.

²³ « Si l'espèce humaine a évolué sur quatre millions d'années, comme il est désormais courant de le penser, les 399/400èmes de cette histoire sont ignorés lorsqu'on fait commencer l'histoire de l'art comme dans les livres d'école, à 10 000 ans avant J. C. Il faut absolument penser l'art autrement, non seulement dans le temps mais aussi dans l'espace, et prendre pour ce faire en compte tous les comportements liés à l'art, partout où on les trouve, à moins de se faire des idées fausses sur sa nature » (Dissanayake 1988 *op. cit.* p. 5).

²⁴ Jonathan Haidt & Craig JOSEPH, « The moral mind », *The Innate Mind, Vol. 3*, P. Carruthers, S. Laurence & S. Stich dir., Oxford, Oxford Univ. Pr., 2007.

²⁵ Philippe, Hamou, « Descartes, le théâtre des passions », *Etudes Epistémè* n°1, 2002.

²⁶ Alain Berthoz, *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob 1997.

exocentrique). On voit ici l'utilité de ces outils cognitivistes dans la description de « ce que ça fait » d'aimer une œuvre en s'y engageant. On voit également l'impossibilité de séparer cette expérience, au sens du vécu, de l'œuvre des échanges sociaux dans lesquels elle s'insère, échanges sociaux qui renforcent la puissance de cette expérience en même temps qu'ils justifient sa transmission.

— La sociologie pragmatique du goût

En rappelant que « le goût est un faire », Antoine Hennion résume dans une formule frappante l'apport de la sociologie pragmatique à l'observation et à l'analyse de l'expérience du spectateur. Elle demande, en effet, d'intégrer dans notre compréhension de l'efficacité artistique le rôle que joue le consommateur en prêtant son corps à cette efficacité. La formule exprime bien, en ce sens, la médiation qu'opère le corps propre du spectateur qui s'engage dans une consommation artistique (visite, concert, séance de cinéma, représentation théâtrale, lecture d'un roman, etc) et l'instrument de mesure qu'il constitue de la qualité des objets avec lesquels il a appris à composer (films, pièces, expositions, installations, etc). La familiarité du consommateur régulier, de l'amateur, avec une technique artistique, son expérience lui apporte la capacité à faire fonctionner (Goodman) des objets du même genre et à les évaluer les uns par rapport aux autres, capacité indispensable à la pérennisation d'une technique artistique. L'art se définissant par cette impossibilité de séparer l'objet, l'œuvre, du sujet, la personne humaine qu'elle anime et qui l'anime, la démarche anthropologique est un instrument privilégié de la sociologie pragmatique.

Une bonne définition de cette démarche anthropologique est donnée par Lévi-Strauss soulignant que pour Marcel Mauss, « l'observateur fait partie de l'observation ». Cette consigne oblige, à l'inverse de ce que fera Lévi-Strauss lui-même, de prendre en compte le moyen de connaissance qui constitue l'expérience personnelle d'un phénomène, à l'image de l'usage que l'observateur fait de sa propre expérience pour comprendre ceux avec lesquels il entre en contact. L'œuvre de Marcel Mauss nous apporte, de ce point de vue, de nombreux outils de description de la réception artistique du point de vue du spectateur, à commencer par la notion de « techniques du corps, injustement réduite par ses commentateurs à des schèmes posturaux, des protocoles d'exécution, ou des usages rituels du corps. Considérée sous l'angle de la « culture de soi », de « l'action que le corps exerce sur le corps », la notion rend bien compte de la situation de consommation culturelle. Toute consommation culturelle, qu'elle impose le mouvement ou, à l'inverse, l'immobilité, est une « technique du corps », une « manière de savoir se servir de son corps » pour faire advenir l'événement artistique, éprouver par soi-même et sur soi-même son efficacité esthétique, et la faire partager à autrui. Considérée sous cet angle, et mise en relation avec la notion d'« attente », l'expérience artistique repose sur une incorporation de l'œuvre, un effort d'appropriation corporelle nécessaire pour qu'elle puisse agir adéquatement, et débouche sur une activité de « ritualisation » des émotions éprouvées, au sens éthologique d'une extériorisation verbale et corporelle de ces émotions. Notons que l'œuvre consiste elle-même en une activité de ritualisation de la part de l'artiste, ce qui est particulièrement visible dans le cas du spectacle théâtral ou cinématographique qui nous procure des émotions par l'intermédiaire de la mise en scène d'émotions vécues, bref, qui repose sur l'incorporation par le spectateur d'un récit qui est lui-même pour l'artiste un instrument de ritualisation, d'expression et partage de ses propres émotions. S'il est possible d'oublier ce caractère intersubjectif de l'œuvre, et de la réduire à un simple objet matériel (ou immatériel) c'est que l'engagement corporel du spectateur permet seul de réaliser l'interaction avec l'artiste dont l'œuvre est, en tant que cadre de l'expérience, le lieu et, en tant qu'acteur technique, l'intermédiaire. Une sociologie phénoménologique permet ainsi de réconcilier l'espace technique de la production artistique (la construction technique de l'interaction par le professionnel), l'espace privé du

consommateur (le vécu de l'interaction avec l'œuvre) et l'espace public des échanges sur les œuvres (les interactions verbales, écrites et visuelles — la caricature, la parodie, l'hommage, le commentaire, etc — générées par l'événement artistique, de la conservation amicale aux débats télévisés en passant par les critiques et les livres d'art)²⁷.

Tenir compte des interactions que génère l'œuvre d'art et qu'animent ses consommateurs, c'est réintégrer l'événement artistique dans la durée d'une existence quotidienne scandée régulièrement par des moments de consommation culturelle, dans le temps d'une consommation équipée par la mémoire d'événements équivalents ou concurrents et dans l'espace de circulation des œuvres, des personnes et des discours sur les œuvres. C'est substituer une approche dynamique à une approche statique, pour rendre compte des passages incessants entre l'individuel et le collectif, le local et le global, l'art et les arts, l'œuvre et la personne qui caractérisent l'expérience artistique au delà de l'événement singulier, de l'œuvre unique, que nombre d'écrits esthétiques utilise comme dispositif d'observation et d'analyse de cette expérience.

Du même coup, la sociologie pragmatique autorise une compréhension transdisciplinaire de l'expérience artistique, pertinente aussi bien pour les Arts Plastiques (qui constituent, du fait de la reconnaissance culturelle de l'histoire de l'art, le parangon de l'art dans les sociétés occidentales) que pour les Arts du spectacle. L'abandon de la figuration ou le désœuvrement que revendiquent certains plasticiens contemporains n'empêche pas que l'œuvre non figurative représente une activité de ritualisation par l'artiste de ses émotions, et un moyen de rendre sensible au spectateur sa présence personnelle, sa singularité corporelle. Symétriquement, l'emploi du comédien, le fait que son corps serve à établir sur scène la présence corporelle d'un artefact (le personnage), n'oblitére pas pour autant la perception de présence de la personne qui anime ce personnage, comme celle de l'auteur qui le fait parler et évoluer conformément à un script et à un décor déterminé.

— **Expérience du spectateur et culture artistique**

L'approche transdisciplinaire qu'impose la prise en compte de l'expérience du spectateur ne conduit pas à une confusion des différentes disciplines artistiques. Elle favorise, au contraire, la reconnaissance des différenciations techniques opérées par les individus. Mais elle permet d'éviter l'enfermement dans une approche purement « esthétique », au sens académique du terme, qui réserve cette qualification aux œuvres répondant à une exigence de technicité professionnelle. Elle nous rend attentifs à la diversité des formes de qualification de l'événement artistique, à la pluralité des jugements sur la qualité de l'œuvre. Ils vont différer selon la manière dont l'individu va s'investir personnellement et se positionner cognitivement dans l'interaction artistique et dans les interactions langagières qu'elle va générer. En mettant l'accent, par exemple, sur le test de la performance de l'acteur qu'autorise la médiation de la caméra, Benjamin valorise personnellement l'artefact que constitue le film et l'épreuve d'un certain type de savoir-faire technique dont le spectacle est l'occasion. Ce mode de qualification de l'événement fondé sur la compétence technique qu'apporte au spectateur la consommation régulière de l'artefact qu'est le récit filmé — consommation qui « transforme le

²⁷ Axel Honneth souligne opportunément le rôle que le corps « joue non seulement de manière génétique, mais aussi de manière structurelle dans toutes nos interactions, de sorte que nous gérons et modelons dans nos interactions dans une large mesure au moyen de gestes expressifs corporels [...] On ne met pas assez au centre de la théorie le fait que l'entente au moyen du langage s'effondrerait en quelque sorte sans l'appui et la présence constante du corps. Je pense dès lors que la dimension corporelle de notre comportement assume une fonction capitale dans l'interaction » (Axel Honneth, *La société du mépris. Vers une nouvelle Théorie critique*, Paris, La découverte, 2006, p. 164-5).

spectateur en expert » —, se distingue significativement de sa qualification par la présence de la *personne* — le fameux auteur de la Nouvelle Vague — qu'il permet de ressentir et de dégager de l'étude attentive de sa morphologie. Elle se distingue également de sa qualification par la *valeur d'échange* que l'on peut lui reconnaître dans l'espace public. Ces trois formes de qualification, notons le, ne sont pas incompatibles. La reconnaissance du *chef d'œuvre* résulte, de facto, de leur articulation, le chef d'œuvre désignant un artefact d'une qualité supérieure, portant l'empreinte d'une personne possédant un talent original (un génie au sens kantien) et ayant acquis, de ce fait, une valeur d'échange universelle. Mais ces formes différentes de qualification constituent autant de « modalisations » différentes de l'expérience vécue de l'œuvre. Elles sont, pour reprendre le concept que Goffman emprunte à Bateson, autant de « cadres » de l'expérience artistique, soit trois manières de rapporter l'événement artistique à une attente déterminée et de partager son contenu avec autrui.

Dans le vocabulaire de Marcel Mauss, les « techniques du corps », la « magie », et le « don » rendent compte de ces différents aspects du plaisir du spectateur que constituent la technicité du geste de l'artiste, son efficacité esthétique singulière, et sa « désirabilité » universelle.

La notion de culture artistique ne se laisse pas réduire, dans cette perspective, au capital culturel (la connaissance des œuvres) ou au savoir-faire artistique (les conventions techniques) mais retrouve son sens anthropologique, son contenu ludique et sa valeur cognitive. L'expérience de l'œuvre cesse de servir uniquement de moyen de qualification sociale des personnes qui la possèdent et qui sont du même coup reconnues comme des personnes de goût et des artistes véritables. Elle redevient l'occasion d'une mise en compétition des œuvres dont on joue, en même temps qu'on en jouit, à éprouver la grandeur relative et à défendre ou à contester, au cas par cas, l'utilité éthique.

L'approche interdisciplinaire permet de corriger, en ce sens, les effets négatifs d'une objectivation de l'activité artistique défendue par les professionnels et qui la limite à l'activité de création artistique, c'est-à-dire à la production artistique comprise comme l'effectuation d'un travail artistique. Elle réintroduit dans le regard sociologique le phénomène social total qu'est l'échange artistique.

L'incorporation (au sens de l'appropriation active de l'œuvre) n'est pas seulement, en effet, le moyen pour chacun d'entre nous d'interpréter l'œuvre et de mesurer et d'authentifier de la valeur des émotions qu'elle nous procure. Elle transforme l'œuvre en support d'une « herméneutique de soi » (Ricœur). La ritualisation que représente la conversation artistique mêle inséparablement le plaisir de l'échange social et l'échange du plaisir artistique.

L'expérience du spectateur ne désigne donc pas que le vécu de l'acte de consommation ni le savoir des choses de l'art que procure sa répétition régulière. Elle désigne également un savoir de la transmission qu'illustre, par exemple, la configuration affective particulière que représente, aujourd'hui, dans une famille urbaine, le film que l'on regarde avec ses enfants. Elle associe des « grands » et des « petits », des commentaires explicatifs et des images, des cris d'enfants et des paroles d'adultes, un programme de télévision et une côte morale, une mémoire cinématographique et le conseil d'autres parents, la modernité du film ou du dessin animé et la tradition du conte de fées, etc, etc. Cette configuration constitue incontestablement une forme de transmission en acte du plaisir cinématographique. La construction de cette situation domestique constitue une forme de *rhétorique* (au sens antique d'une action qui vise à persuader celui auquel on s'adresse) du plaisir, dont l'efficacité affective sur l'enfant résulte, comme dans le cas de la lecture du conte à haute voix, de plusieurs facteurs : 1° « le choix du texte à lire (inventio) », 2° une « orientation » (« dispositio »), 3° la capacité à « construire le sens du détail » (elocutio) 4° une « action concrète, matérielle »

(actio) 5° une « intervention de la mémoire » (memoria) ²⁸. Cette transmission intersubjective est ainsi la dimension intime, privée, de « l'économie des singularités », de la circulation des œuvres entre les personnes qu'autorisent les dispositifs de jugement du marché et l'espace public.

Ainsi la sociologie pragmatique permet de ne pas séparer l'étude du processus de cristallisation du plaisir artistique, que recouvre *de facto* le terme de réception, de la prise en compte du phénomène de politisation de ce plaisir, des actions pour orienter et contrôler l'usage de l'œuvre. La recherche universitaire fait partie, tout autant que la critique ou l'éducation artistique, de ces actions de politisation. D'où l'importance pour le chercheur de reconnaître, en même temps que le rôle joué par sa propre expérience personnelle dans le travail d'observation, la participation contemporaines des sciences humaines et sociales à la construction de l'expertise de la qualité artistique par les professionnels comme par les usagers. Interroger l'expérience du spectateur, c'est aussi, en effet, observer les modalités dont le spectateur acquiert, par le biais de l'accumulation individuelle et collective de l'expérience, une expertise et agit pour la faire reconnaître comme telle.

— L'expertise du spectateur

Les articles réunis dans ce numéro visent donc tous, à leur manière, à valoriser la manière dont l'expérience du spectateur enferme et autorise une forme d'expertise. En d'autres termes, d'explorer les modalités de l'expertise profane du connaissance et de redonner ainsi à son expérience sa consistance et sa légitimité.

La conférence inédite d'Antoine Hennion sur « L'opéra, un art de l'amateur » nous a semblé une manière idéale d'introduire le numéro pas la manière à la fois simple et magistrale dont il montre l'intérêt heuristique pour le sociologue de l'art de tirer profit de sa propre passion pour un art, son expérience personnelle de la poursuite d'un certain type de plaisir artistique lui permettant de mieux comprendre « les ressorts de l'attachement » d'amateurs dont il fait lui même partie.

L'analyse de la contribution des écrits de Mauss — sur les techniques du corps et l'expression des émotions — à la compréhension de l'expérience artistique permet ainsi d'opposer à une vision behavioriste de la réception la prise en compte des situations d'échange et les interactions dont l'expérience du spectacle cinématographique est l'occasion.

La description et l'interprétation des échanges entre cinéphiles observables sur Internet, proposées par Laurent Jullier, démontrent pratiquement cet intérêt d'une posture anthropologique, par sa capacité à rendre compte de la domestication contemporaine du spectacle cinématographique et la prolifération des esthétiques cinéphiles générée par l'accessibilité, grâce au numérique, du patrimoine cinématographique et des ressources d'analyse et d'évaluation de la qualité cinématographique.

L'article de Katalin Por apporte une prolongement original à cette observation de la cinéphilie en s'intéressant au rôle conscient que joue, dans son travail de création cinématographique, l'expérience de spectateur du réalisateur. Des entretiens avec un réalisateur contemporain, Pierre Salvadori et son scénariste offre ainsi l'occasion d'observer l'usage qu'ils font des films qu'ils ont aimés pour stimuler leur imagination et enrichir la vaeur esthétique et l'intérêt éthique des situations qu'ils mettent en scène.

28 Cf. Georges Molinié et Alain Viala, *op. cit.*, p. 219.

En conclusion, le modèle d'analyse sémiotique de l'expérience du visiteur de musée élaboré par Marion Colas-Blaise et Gian Maria Tore, à travers l'observation participante d'une soirée promotionnelle du Musée d'Histoire de la Ville du Luxembourg vaut particulièrement par le dialogue qu'il établit entre sémiologie, sciences de la cognition et sociologie. Valorisant la réflexivité de l'institution muséale, les auteurs montrent ainsi comment celle-ci encadre la réflexivité personnelle du spectateur, interdisant ainsi de séparer le contenu de son expérience des cadres et des objets valorisés par la situation dans laquelle il entre.

Pour citer cet article : J.-M. Leveratto & L. Jullier, « L'expérience du spectateur », *Degrés* vol. 38, n°142 : « L'expérience du spectateur » (J.-M. Leveratto & L. Jullier dir.), Bruxelles, été 2010.