



HAL
open science

Du dispositif à l'expérience du spectateur : qu'est-ce qu'avoir vu un film ?

Bruno Trentini

► To cite this version:

Bruno Trentini. Du dispositif à l'expérience du spectateur : qu'est-ce qu'avoir vu un film ?. Jean Châteauvert et Gilles Delavaud (dir.). D'un écran à l'autre – les mutations du spectateur, L'Harmattan, 2016. hal-02952002

HAL Id: hal-02952002

<https://hal.science/hal-02952002>

Submitted on 29 Sep 2020

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

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

Du dispositif à l'expérience du spectateur : qu'est-ce qu'avoir vu un film ?

Bruno Trentini, « Du dispositif à l'expérience du spectateur : qu'est-ce qu'avoir vu un film ? »,
D'un écran à l'autre – les mutations du spectateur, Jean Châteauvert et Gilles Delavaud (dir.),
Paris, L'Harmattan, 2016, p. 25-35.

Résumé

À la question « peut-on voir un film sur l'écran de son téléphone portable tenu malaisément dans un métro bondé ? », cet article répond que la pluralité des écrans, et plus généralement des dispositifs de vision, est une fausse manière de se saisir de la pluralité des expériences spectatoriennes. L'écueil d'une étude du seul dispositif pour comprendre la mutation du spectateur réside en ce que chercher à normaliser une expérience en normalisant un dispositif, c'est négliger la complexité des individus à qui s'adresse le dispositif. Il persiste toutefois un dénominateur commun dans l'expérience spectatorielle : être spectateur c'est s'abstraire ou plutôt avoir l'impression de s'abstraire des conditions singulières de réception en se faisant la représentation d'une expérience de réception communicable.

Peut-on voir un film sur l'écran de son téléphone portable tenu malaisément dans un métro bondé ? Cette question est une manière radicale de rendre compte de la multiplicité des écrans au XXI^e siècle et de l'aptitude – plus ou moins bonne – que l'on a à passer des uns aux autres. Elle se pose particulièrement dans le cadre du cinéma dans la mesure où ces pratiques plurielles viennent s'opposer à celle, singulière, de la salle de cinéma. Ainsi, cette question interrogeant le passage d'un écran à l'autre oppose d'un côté une diversité d'expériences possibles et de l'autre côté l'expérience apparemment unique de la salle de cinéma. *Unique* au sens où toutes les salles proposent un dispositif commun, un dispositif qui a une *unité* : le film est projeté ; il y a ou peut y avoir d'autres personnes ; on ne peut pas mettre le film en pause ; etc. Une telle approche du dispositif cinématographique emprunte aux thèses défendues par Raymond Bellour dans son ouvrage *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, paru en 2012. Même si cet ouvrage ne traite pas du cas épineux du film regardé sur son écran de téléphone portable, la question a été abordée par Raymond Bellour le 9 novembre de la même année 2012 lors d'une discussion avec Roger Odin : pour le présenter de manière synthétique, le premier défend l'idée qu'une telle expérience n'est pas du cinéma ; le second qu'on peut très bien s'adapter à la taille des

écrans. On pourrait clore le débat en disant que Raymond Bellour défend un point de vue terminologique et conceptuel alors que Roger Odin défend un point de vue phénoménologique, mais ce serait réduire considérablement leur discussion. D'une part, le cadre-même de ce débat montre bien l'importance de l'expérience subjective de la réception filmique : ce débat s'est tenu lors de la présentation du livre *Audience dirigé par Ian Christie*, lors du colloque *La « direction de spectateur » : création et réception au cinéma* dirigé par Dominique Chateau. Le titre du livre présenté comme l'enjeu du colloque visent bien la prise en compte du spectateur. D'autre part, de manière sous-jacente, discuter du visionnage d'un film sur un écran dans un métro cristallise la question de savoir si l'individu qui a cette expérience de visionnage peut légitimement dire, ou non, « j'ai vu tel film » – en partant du principe sans doute historique et culturel que l'expérience *légitime* est l'expérience en salle et ce au nom de l'unité et de la constance du dispositif. Ainsi, il s'agit de se demander à quel point il y a du commun entre les expériences en salle et hors salle et donc à quel point l'avènement d'une multitude d'écrans et de situations de visionnage de film peut amener le spectateur – cet individu à la fois lambda et théorique – à muter.

Le contexte théorique dans lequel s'inscrit ce présent article n'en indique pas pour autant le programme : il ne s'agit pas tant de répondre à cette question que de dénouer certaines préconceptions qui engendrent la question. Ainsi, cet article défend l'idée selon laquelle la pluralité des écrans, et plus généralement des dispositifs de vision, est une fausse manière de se saisir de la pluralité des expériences spectatorielle. Bien sûr que regarder un film entre amis, en discutant et en mangeant une pizza, n'est pas la même chose que de le regarder au cinéma. Pareil entre un film vu au cinéma ou vu au lit avec l'ordinateur portable sur les genoux, ou encore dans le train avec des écouteurs. Toutefois ces écarts ne sont pas de manière évidente plus grands que celui qu'il y a entre voir un film au cinéma après avoir bien mangé, le voir après une rupture amoureuse ou encore avant un entretien d'embauche. Et on ne pourra pas faire grand chose à cela : ces variations relèvent d'un domaine qui échappe au contrôle du dispositif ; sont-elles pour autant négligeables ? L'écueil d'une étude du seul dispositif pour comprendre la mutation du spectateur réside en ce que chercher à normaliser une expérience en normalisant un dispositif, c'est négliger la complexité des individus à qui s'adresse le dispositif : les spectateurs n'arrivent pas vierges au cinéma.

Ce texte n'a toutefois pas pour but de rappeler que tout le monde est différent ; il s'agit de comprendre en quoi les différences entre les individus, mais aussi entre différents moments d'un même individu, ont un impact non négligeable sur leur expérience spectatorielle, non négligeable devant celui provenant de la variation des dispositifs. Il n'est pas non plus question, après ce constat, de suspendre par relativisme toute possibilité de comparaison des expériences subjectives. Aussi, un horizon théorique plus général constitue la thèse centrale de ce texte : être spectateur c'est s'abstraire ou plutôt avoir l'impression de s'abstraire des conditions singulières de réception – qu'elles concernent le dispositif, la situation sociale ou encore l'état mental – en se faisant la représentation d'une expérience de réception communicable.

Comprendre un dispositif ne permet pas de comprendre une expérience

Une opposition fondamentale en philosophie est celle du sujet et de l'objet. Cette opposition structure également le champ de l'esthétique dans la mesure où l'esthétique – par son étymologie liée aux sensations et aux perceptions, mais aussi par l'usage au sein de la discipline – réside dans la part subjective d'une expérience mettant en jeu de l'objectif. Ainsi, à partir du moment où une esthétique prétend être une philosophie de l'art, il lui est nécessaire d'articuler tant bien que mal l'expérience du sujet à l'objet qui est expérimenté par le sujet. Une telle approche constitue toutefois un réel défi de l'esthétique ; il est plus simple de pencher du côté du sujet ou du côté de l'objet. Les approches en théorie de l'art ont plus souvent tendance à tendre du côté de l'objet parce qu'elle peuvent du même coup rendre compte de l'œuvre d'art qui prend souvent au moins l'apparence d'un objet. À l'opposé les approches en philosophie de l'esprit tendent plus à rendre compte des processus subjectifs, quitte à considérer des expériences devant des objets spécialement fabriqués pour le cas étudié. La plupart du temps, les premières ne rendent pas compte de l'expérience subjective, les secondes ne rendent pas compte des situations artistiques. Mais comme là n'est pas leur enjeu, il n'y a aucun problème. Le problème advient lorsque l'on oublie que là n'est justement pas leur enjeu. Dans la discussion entre Raymond Bellour et Roger Odin, le problème réside en ce qu'il est tenté de déduire un comportement subjectif à partir d'un dispositif objectif. On ne peut pas étudier l'expérience spectatorielle par la seule étude des écrans et des dispositifs de vision. Il est tout de même important de comprendre tout d'abord en quoi cette démarche est tentante.

Il est question de comprendre une expérience liée à une situation objective précise. Dans la balance sujet/objet, c'est donc l'objet qui a le rôle le plus important, le plus prégnant. Le dispositif est la partie tangible, observable, presque mesurable, de l'expérience du spectateur : il y a *objectivement* telle ou telle situation proposée au spectateur. Le clivage disciplinaire de la recherche fait que les théoriciens qui se saisissent de la

question sont davantage formés à l'étude des objets – au mieux des objets tels qu'ils sont perçus – mais peu sont spécialistes de la complexité des processus cognitifs mis en jeu dans l'expérience face au dispositif. Ce n'est en aucun cas un reproche, surtout, que cette complexité est encore peu comprise aujourd'hui et que les approches qui s'y aventurent sont encore jeunes et non unifiées. Et encore il ne s'agirait que de comprendre ce qu'il y a de commun dans les états mentaux ; les pensées singulières de l'individu devant un film ne sont, quant à elles, pas prédictibles. Tout naturellement donc, le chercheur étudie ce qui est étudiable : dans l'expérience du dispositif, il étudie principalement le dispositif, au mieux son ergonomie. Il faut tout de même veiller à ne pas trop sacrifier à l'économie disciplinaire. Autrement dit, à la salle noire du cinéma, ne sacrifions pas la presque boîte noire des individus qui s'y trouvent.

Le dispositif propre au cinéma tel que le défend Raymond Bellour a bénéficié d'une grande importance à tel point que nombreuses sont les personnes qui se sont habituées au cinéma. Les choses auraient pu se passer autrement¹. Pour reprendre l'opposition sujet/objet, le sujet n'a pas nécessairement à s'adapter à l'objet, il peut aussi adapter l'objet à lui-même. Cette relation particulière entre l'individu et le dispositif, précisément dans le cas de l'avènement de nouveaux écrans offrant de nouvelles expériences, est réalisé par Jim Jarmusch dans son film de 2013 *Only Lovers Left Alive*. Dans ce film, les deux personnages Eve et Adam, deux vampires immortels, ont vécu jusqu'au XXI^e siècle. On ne doute pas qu'ils ont ainsi eu à s'adapter au changement et aux nouvelles technologies. À ce sujet, Eve lance un appel avec visioconférence à Adam depuis son téléphone portable. La scène suivante semble être un flashback, mais n'en est pas un : on voit Adam dans une pièce datant de quelques décennies répondre à un déjà vieux

1. D'un point de vue artistique, le dispositif aurait pu être autre. Il ne faut par exemple pas oublier que le monde dans la salle de cinéma était notamment une réponse à des questions de rentabilité : étant un art de masse (Benjamin, 1939), il fallait beaucoup de spectateurs pour tenir le budget.

téléphone fixe, devant un imposant écran de télévision cathodique. C'est sur cet écran qu'il va *tchater* avec Eve. La première pensée en voyant cette scène est peut-être de se dire qu'Adam ne s'est pas adapté aux dispositifs de son époque : il n'a pas de téléphone portable tactile avec appareil photo pouvant servir de webcam intégrée, mais il s'est bricolé un dispositif pour parvenir au même résultat. Ainsi, on aurait tort de penser que seule Eve s'est adaptée. Adam s'est aussi adapté, mais autrement : son regard sur son téléviseur a été suffisamment plastique pour qu'il détourne l'écran de sa fonction initiale et qu'il lui attribue les fonctions qui, pour ses contemporains, sont indissociables d'un écran plat. Il est intéressant de voir à quel point on a tendance à coller une fonction à un dispositif : ceux qui ont connu les écrans cathodiques aux angles arrondis ont sans doute été surpris, pour ne pas dire perturbés, de voir le visage d'Eve si près de l'écran : cette situation n'est pas commune et ne l'était pas à l'époque ; on ne parlait pas avec la personne visible sur ce genre d'écran, mais la même scène sur un écran plat, même très ancien, semblerait plus normale. La suite de champ-contrechamp entre ces deux écrans permet de mettre face à face, voire dos à dos, le système particulier qu'un sujet fait avec un dispositif : il n'y a pas d'expérience sans sujet expérimentant et tout porte à croire que l'expérience d'Adam sur son tube cathodique est bien plus proche de celle d'Eve sur son portable que si Adam avait lui aussi utilisé un téléphone portable. À un même dispositif ne correspond pas une même expérience, mais parfois deux dispositifs distincts peuvent donner lieu à deux expériences proches suivant les modalités adaptatives de chacun.

Le spectateur est en constante mutation puisque l'individu est en constante adaptation

Une des caractéristiques de la complexité du vivant réside dans la faculté qu'a l'organisme à s'adapter à son environnement². D'une part,

2. Il est ici question d'une adaptation à l'échelle de l'individu biologique, de l'organisme, et non à l'échelle des espèces. Cette dernière adaptation, par sélection naturelle, peut éventuellement être corrélée à l'adaptation cognitive, mais il est

L'aptitude à l'adaptation vient des processus de perception qui mettent en avant les variations au détriment de la constance. Ainsi, avec le temps, vous ne *sentez* plus le poids de votre montre au poignet qui vous dérangeait pourtant tant au début ; vous ne *voyez* plus ce bibelot sur l'étagère qui vous a pourtant sauté aux yeux la première fois qu'il y a été mis. De même, au cours du film vous vous habituez un peu à la parallaxe de la salle de cinéma qui déforme l'écran depuis les sièges latéraux, alors qu'elle vous était insupportable les premiers instants du film. Plus précisément, toutes ces sensations sont senties, mais elles ne sont plus fondées en perception. La perception est ainsi soumise à une attention sélective (Sieroff, 1992). C'est cette même perception sélective qui permet d'inhiber partiellement le vaste champ visuel pour se concentrer sur le petit écran qui est devant vous. D'autre part l'aptitude à l'adaptation vient aussi des processus d'action qui conservent une trace corporelle de certains mouvements souvent répétés. On dit que le vélo ne s'oublie pas ; aussi, vous vous souvenez de certains mouvements de danse que vous avez appris enfants, vous tapez de plus en plus vite sur votre clavier d'ordinateur. Il semblerait même que les processus de perception et d'action soient étroitement liés et qu'ils évoluent en synergie, à tel point que le neurobiologiste et philosophe Varela les considère « inséparables » (Varela, 1993, p. 234). C'est par exemple cette synergie qui permet l'immersion vidéoludique avec une manette de jeu – on ne perçoit plus ses doigts qui s'agitent sur la manette –, qui permet d'être spectateur d'art interactif (Couchot, 2013) et qui permet à l'aveugle de *sentir* ce que touche le bout de sa canne et non plus de sentir les mouvements du manche de la canne dans sa main (Merleau-Ponty, 1945, p. 177-178). Bref, l'individu s'adapte constamment à un environnement changeant et il est important de comprendre que toutes ces adaptations se répercutent sur l'être-spectateur qui n'est pas isolé de l'être-vivant comme la salle de cinéma chercherait à être isolée de l'environnement. Ainsi, certains chercheurs expliquent par exemple la modification des comportements des individus lorsqu'ils ont à important de ne pas non plus les confondre.

indiquer une direction par la pratique du SMS : l'index serait de moins en moins utilisé au profit du pouce qui aurait acquis une grande mobilité en écrivant fréquemment des messages puisqu'ils sont inclus dans un forfait illimité (Plant, 2003). De même, sans des temps longs et répétés de transport public dans certaines zones urbaines, le visionnage de film sur téléphone portable aurait sans doute été moins fréquent. Sans doute aussi que les consoles de jeux vidéo de poche ont préparé l'adaptation aux écrans et à l'agilité du pouce. D'un point de vue social encore, il est sans doute dommageable de comparer le visionnage d'un film au cinéma au visionnage à la maison sans comparer aussi la sortie au cinéma à la sortie au restaurant : il ne serait pas étonnant de constater que la fréquentation des restaurants est liée à celle des cinéma (éventuellement une corrélation positive pour les classes aisées qui cumulent les plaisirs lorsqu'elles sortent et une corrélation négative pour les classes moins aisées qui ont des choix de budget à faire entre cinéma et restaurant³). Il semble difficile de tracer une ligne de causalité entre tous ces comportements tant ils sont interconnectés et en synergie. Voilà pourquoi il semble sage de considérer qu'il n'y a pas de module du spectateur au cinéma – au sens où l'entend Fodor (Fodor, 1983) – et par voie de conséquence que la mutation du spectateur doit être abordée de manière globale.

Considérer que le spectateur est en mutation parce que l'individu est en adaptation, c'est considérer qu'il n'y a pas une autonomie du comportement de spectateur devant le reste des comportements de la vie. Rien ne semble en effet justifier une telle autonomie : les processus cognitifs mis en jeu dans la réception cinématographique sont les mêmes que ceux mis en jeu dans le reste de la vie. Il ne s'agit pas non plus de croire que les comportements sont les mêmes : par exemple, lorsqu'un personnage est en danger à l'écran, personne ne cherche à venir à son secours,

3. Ceci n'est qu'une hypothèse de travail ; il ne s'agit en aucun cas d'une corrélation observée par étude sociologique – ou du moins je n'ai pas connaissance d'une telle étude. Il y a en revanche depuis longtemps des travaux sur le cinéma et le restaurant comme étant des lieux de rencontre (Choquet, 1988 ; Bozon & Héran, 1988).

personne ne cherche à agir. Toutefois, le prolongement des processus mis en jeu se voit en ce que le pouls peut s'accélérer, la sueur peut perler davantage, les jambes peuvent tressaillir un peu dans le fauteuil. Parfois, c'est au contraire parce que le film parvient à mettre une distance entre le destin des personnages et les spectateurs que l'œuvre est intéressante, mais dans ces deux cas la réaction des spectateurs est évaluée dans la continuité du comportement en dehors des salles. Cette continuité entre la vie et le cinéma participe grandement à l'intérêt du cinéma. S'il est vrai que les processus émotionnels, en l'occurrence de peur, des individus ne sont pas totalement inhibés au cinéma c'est bien parce que le mythe de la salle noire – équivalent cinématographique du bunker des arts plastiques qu'est le *white cube* (O'Doherty, 1976, p. 35-57) – n'est pas l'abri qu'il prétend insidieusement être. Or, c'est bien ce qui est en jeu dans la salle de cinéma : isoler. L'isolement d'avec le monde extérieur est tellement souhaité qu'il est décrit comme s'apparentant à une forme d'hypnose (Bellour, 2009). Et cette coupure au niveau du dispositif est censée entraîner la coupure de l'expérience, donc la coupure entre l'individu en dehors de la salle de cinéma et l'individu devant le film. C'est se leurrer que de penser qu'une telle coupure existe et, surtout, qu'elle fasse le tri entre une continuité désirée et une continuité à empêcher.

D'un point de vue culturel, certes, l'individu qui entre dans la salle de cinéma le vit un peu comme un passage vers un ailleurs ; tout comme celui qui entre dans un musée. Acheter le billet, faire la queue et passer les éventuels sas de sécurité permettent l'air de rien à l'individu de *passer à autre chose*. On pourrait même en cela trouver une vertu aux publicités séparant la séance du film : tout semble fonctionner comme un sas de remise à zéro, un *reboot* pour l'individu, des stratégies pour le rendre vierge à nouveau. Mais cette virginité, nul réalisateur ne la veut totale ; il a besoin d'une continuité émotionnelle, éthique, culturelle, etc. Et on ne peut pas trier. Il semble donc que la coupure soit culturelle et qu'elle soit presque *jouée* par le spectateur. Ainsi, d'un point de vue non plus culturel mais physiologique cette fois, la coupure est impossible. L'individu qui va

au cinéma ne devient pas un pion une fois assis sur l'échiquier de la salle : il conserve au moins corporellement, qu'il le veuille ou non, son passé proche. Toutes les émotions et autres régulations physiologiques sont là, ses humeurs n'ont pas été réinitialisées et ne peuvent pas faire semblant de l'être. Le mythe de l'individu cartésien qui parvient à s'isoler du monde extérieur par la pensée (Descartes, 1637, p. 89) a déjà été dénoncé par Hume qui considère impossible de penser indépendamment de ses sensations, indépendamment d'une contingence de la pensée influencée (Hume, 1739, p. 342-344). Les recherches actuelles sur les émotions vont majoritairement dans ce sens puisque les émotions semblent avoir une composante physiologique fondamentale dans la constitution des sentiments (Damasio, 2003). Il s'agit de comprendre que ces réactions corporelles participent elles-mêmes aux processus d'adaptation à l'environnement⁴ : tout comme l'individu s'adapte au film projeté, ce même individu s'est adapté aux situations précédant le film. Le premier ne va pas sans le second ; c'est le revers de la médaille. Et comme tout processus d'adaptation, ces réactions corporelles s'installent dans le temps et ne peuvent pas être dissipées instantanément. Ainsi, tout ce qui est arrivé au spectateur avant d'aller voir un film influence de manière non négligeable sa réception du film ; qu'il le veuille ou non, que le réalisateur le veuille ou non ; parfois consciemment, parfois inconsciemment.

Il résulte de ce précédent constat qu'il n'y a pas d'unité intersubjective entre les spectateurs au cinéma, quand bien même il y a une unité forte au niveau du dispositif cinématographique. L'harmonisation de l'expérience est peine perdue à cause de toutes les singularités qui animent les personnes. Dès lors, tout comme celui qui a vu un film sur son écran de téléphone portable ne l'aurait pas vraiment vu, faut-il considérer que

4. L'émotion a un impact sur l'éthique – au sens propre de comportement – de l'individu, on pourrait dire que l'émotion a une valeur agentive – elle prépare une action et permet d'adopter tel comportement plutôt que tel autre. Toutefois, une émotion qui a été sélectionnée par l'évolution peut très bien être contre-adaptative dans certaines situations précises. On aurait ainsi préféré ne pas rougir dans certains moments de honte.

celles et ceux qui ont vu un film au cinéma après une mauvaise journée de travail, après un métro bondé, après avoir appris une bonne nouvelle ou encore avec un mal de tête n'ont pas non plus vraiment vu le film ? Personne n'aurait alors vu aucun film. Pourtant, on parvient à discuter des films que l'on a vus en ayant faim ou non, au cinéma ou non. Plus étonnant encore : si vous avez vu *Titanic* au second degré lors d'une soirée avec des amis, vous serez capables d'en parler au premier degré lors d'une discussion portant dessus. Il semblerait donc que les individus, malgré la situation, parviennent dans une certaine mesure à s'abstraire des contingences singulières de visionnage afin de se faire une représentation de l'expérience du film qui n'a pas été la leur mais qui apparaît communicable.

Être spectateur c'est parvenir à une expérience dé-singularisée

Considérer que les individus peuvent se faire une représentation de l'expérience du film qui ne leur semble pas propre, c'est considérer que l'expérience peut être *désintéressée*. Depuis la naissance de l'esthétique comme discipline (Baumgarten, 1735 ; 1750), la notion de désintéressement est débattue : déjà formulée par Hutcheson lorsqu'il écrit au sujet du sens interne lié au beau que « ce sens est antérieur aux perspectives intéressées, et distinct d'elles » (Hutcheson, 1725, p. 58), elle est bien sûr centrale dans la posture de Kant (Kant, 1790, p. 182-195) qui a été abondamment critiqué sur ce point notamment par Nietzsche (1887, p. 118-121) et Bourdieu (1979, p. 569-574) sur la propension ascétique du désintéressement comme valeur. Le désintéressement peut aussi sembler relever de la distance au sens péjoratif, du dédain, mais il ne faut pas oublier que le désintéressement tel que pensé par Kant est ce qui fonde la communicabilité du jugement. Le désintéressement fonde une expérience de la liberté et de l'altérité :

Car qui a conscience que la satisfaction produite par un objet est exempte d'intérêt, ne peut faire autrement qu'estimer que cet objet doit contenir un principe de satisfaction pour tous. En effet,

puisque la satisfaction ne se fonde pas sur quelque inclination du sujet [...], mais qu'au contraire celui qui juge se sent entièrement *libre* par rapport à la satisfaction qu'il prend à l'objet, il ne peut dégager comme principe de la satisfaction aucune condition d'ordre personnel, dont il serait le seul à dépendre comme sujet. Il doit donc considérer que la satisfaction est fondée sur quelque chose qu'il peut aussi considérer en tout autre (Kant, 1790, p. 189).

Il n'est pas question de revenir sur les discussions autour du désintéressement, toutefois parler du spectateur de cinéma rend légitime le fait de parler de la relation aux autres ; les nombreux autres dans la salle, les nombreux autres qui ont vu ou vont voir le film, les nombreux autres qui écrivent sur les forums de critique de cinéma. Par nécessité, le cinéma est un art de masse (Benjamin, 1939) et convoque la communicabilité. Comme le souligne Kant dans le paragraphe précédemment cité, la communicabilité de l'expérience passe par le désintéressement. Cependant, s'il est un point que Kant a peu développé, c'est de savoir si le désintéressement est un état donné ou si c'est un état auquel on arrive activement. Dans le premier cas, il faudrait n'avoir aucune inclination pour le film pour être désintéressé et donc, par exemple, un marin ne pourrait pas *voir* de manière désintéressée *Titanic* ; dans le second cas, quiconque indépendamment de sa singularité pourrait essayer de faire la part des choses – ou du moins avoir l'impression de le faire – et atteindre cet état de désintéret⁵. Pour ne pas entrer dans le débat autour du désintéressement et pour mettre en avant le fait que l'enjeu réside en ce que le

5. Le paragraphe 6 déjà cité semble aller dans le sens du premier cas, mais d'autres arguments vont dans l'autre sens, notamment le passage dans lequel Kant disserte du rapport que le botaniste peut avoir avec la tulipe : il sait le rôle de l'organe, mais il « ne tient aucun compte de cette fin naturelle quand il porte sur elle un jugement de goût » (Kant, 1790, p. 208). Certes, intérêt et connaissance ne sont pas semblables, mais il serait cohérent que Kant les traite, sur ce point, de manière égale. Je pense que cette distinction – indépendamment de l'avis du philosophe allemand, là n'est pas mon propos – permettrait de lever quelques mésententes sur le traitement à accorder au désintéressement dans l'expérience esthétique.

spectateur mette de côté ses singularités, la qualification adoptée n'est pas désintéressé, mais *désingularisé*. Plus précisément encore, puisqu'il s'agit de défendre le cas d'une singularité acquise et non donnée, c'est le terme composé de *dé-singularisé* qui est finalement retenu. Le trait d'union met l'accent sur le fait qu'il ne s'agit pas de ne pas avoir de singularité, mais qu'il s'agit de s'en abstraire. On est tout d'abord singularisé, puis on se dé-singularise : être spectateur, c'est parvenir à dé-singulariser son expérience esthétique.

À partir du moment où les individus ont pu se faire une représentation de l'expérience de visionnage du film en y soustrayant l'état notamment émotionnel dans lequel ils se trouvaient avant d'aller au cinéma, mais aussi en y soustrayant leur état d'esprit, leurs pensées, bref tout ce qui les constitue en tant qu'individu singulier et donc différent des autres, à partir de ce moment donc, ils ont *vu* le film. L'important est qu'ils aient *l'impression* d'avoir accès à une telle expérience ; c'est elle qui fonde le fait qu'ils ont *vu* le film. Celui qui n'a pas l'impression à parvenir à se détacher de ses singularités – parce que ce jour-là il était vraiment euphorique ou vraiment triste – ne se sentira pas lui-même apte à partager son expérience. Ce n'est pas tant le sens commun qui est au fondement de cette prétention au partage que l'aptitude que les humains ont à la sympathie et à l'empathie, l'aptitude qu'on a se représenter l'état de l'autre et à se mettre à la place de l'autre (Berthoz&Jorland, 2004). Cet autre est tour à tour un inconnu faisant la manche dans le métro croisé avant d'aller au cinéma, le personnage de fiction à l'écran et tous les individus du public. Sauf que, dans ce dernier cas, tous ces individus sont anonymes : tous se mettent à la place de tous en désingularisant leur expérience au lieu de chercher à adopter la singularité de l'autre. Sans doute, seules ces aptitudes permettent de parler au singulier du spectateur, cet individu à la fois lambda théorique.

Conclusion

Si l'on accepte de caractériser le spectateur par cette expérience de désingularisation visant à se faire une expérience partageable, alors le spectateur n'est pas en mutation et ce ne sont pas de nouveaux dispositifs écraniques qui vont changer ce point. On pourrait pourtant penser que le dispositif objectif influence l'expérience davantage que l'état subjectif pour la simple et bonne raison qu'il gêne. Mais ce raisonnement témoigne de l'écueil habituel dès qu'il est question insidieusement de subjectivité et d'objectivité. C'est le contraire qu'il faut comprendre : si l'on a bien conscience du dérangement c'est qu'on peut mieux faire la part des choses. Il est donc bien plus simple de faire la part des choses concernant le dispositif objectif que concernant les singularités subjectives, mais c'est parce qu'on a mieux conscience du dérangement causé par la taille de l'écran que du dérangement causé par les émotions qu'on pense que le premier est plus important.

Ce n'est donc pas le dispositif qui va conditionner la question de savoir si oui ou non le film a été *vu*. Ce n'est pas non plus par la séparation entre l'intérieur et l'extérieur de la salle de cinéma que se joue l'expérience du spectateur. En effet, c'est au contraire par une constance articulation entre l'expérience isolée et l'anticipation d'une communication de cette expérience que se fonde l'expérience désingularisée du spectateur. En revanche, les questions de savoir ce qui fait qu'un individu va tantôt parvenir à se représenter une expérience désingularisée tantôt non et ce qui fait qu'un autre individu va plus facilement y parvenir qu'un troisième restent ouvertes. Ce ne sont sans doute plus des questions relevant de l'esthétique.

Bruno TRENTINI

BIBLIOGRAPHIE

- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb (1735), *Méditations philosophiques sur quelques aspects de l'essence du poème*, publié en Français dans l'ouvrage suivant.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb (1750), *Esthétique précédée des Méditations philosophiques sur quelques aspects de l'essence du poème*, Paris, L'Herne, 1988.
- BELLOUR, Raymond (2009), *Le Corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L.
- BELLOUR, Raymond (2012), *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, Paris, P.O.L.
- BENJAMIN, Walter (1939), *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Payot, 2013.
- BERTHOZ, Alain. & JORLAND Gérard (2004), *L'Empathie*. Paris, Odile Jacob.
- BOURDIEU, Pierre (1979), *La Distinction*, Paris, Éditions de Minuit.
- BOZON, Michel & HÉRAN, François (1988), « La découverte du conjoint », *Population 43^e année, n° 1*, p. 121-150.
- CHOQUET, Olivier (1988), « Les sorties : une occasion de contacts », *Économie et statistique, n° 214*, p. 19-25.
- COUCHOT, Edmond (2013), « La boucle action-perception-action dans la réception esthétique interactive », *Proteus n° 6 Le spectateur face à l'art interactif*.
- DAMASIO Antonio (2003), *Spinoza avait raison*, Paris, Odile Jacob, 2005.
- DESCARTES, René (1637), *Le Discours de la méthode*, Paris, Vrin, 1987.
- FODOR, Jerry (1983), *La Modularité de l'esprit : essai sur la psychologie des facultés*, Paris, Éditions de Minuit.
- HUME, David (1739), *Traité de la nature humaine*, Paris, Flammarion, 1995.
- HUTCHESON, Francis (1725), *Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu*, Paris, Vrin, 1991.
- KANT, Emanuel (1790), *Critique de la faculté de juger*, Paris, GF Flammarion, 1995.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2001.
- NIETZSCHE Friedrich (1887), *Généalogie de la morale*, Paris, GF Flammarion, 1996.
- O'DOHERTY, Brian (1976), *White Cube – L'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich/Paris, JRP Ringier, Maison Rouge.
- PLANT, Sadie (2003), « On the Mobile: the Effects of Mobile Telephone on social and individual life », étude à la demande de Motorola.
- SIEROFF, Éric (1992), « Introduction à l'attention sélective : définitions et propriétés », *Revue de neuropsychologie*, vol. 2, n° 1, p. 3-27.
- VARELA, Francisco J. & al. (1993), *L'inscription corporelle de l'esprit, sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, Seuil.