

# Audience Works

Étudier, par l'image, le public pratiquant des installations interactives

---

Étudier par l'image de nouvelles pratiques de l'image, telle est une des ambitions d'*Audience Works*, longue série de photographies de spectateurs pratiquant des installations interactives dont la plupart intègrent de l'image.

Si, en tant qu'artiste et chercheur, j'ai toujours adopté une double position — me devant d'être à la fois dans la création, en produisant des œuvres, et dans un recul réflexif, en publiant des textes —, avec *Audience Works*, projet que je mène depuis 2006, j'opte pour une position intermédiaire. Il s'agit d'un travail photographique à visée analytique maintenant une exigence esthétique qui le situe également comme une création de second degré sur mes installations interactives. Ce travail photographique a donné lieu à plusieurs publications<sup>i</sup> pouvant être considérées aussi bien du point de vue de la recherche académique que de celui de la création artistique.

La principale de ces publications est l'ouvrage *Audience Works*<sup>ii</sup>, à la fois livre d'artiste et proposition inscrite dans un programme de recherche<sup>iii</sup>. Afin de radicaliser cette démarche, ce livre de photographies est édité sans légende et sans texte en regard. Il comprend seulement un discret système d'indexation renvoyant sur un livret joint, qui, présenté comme un mode d'emploi et intitulé "Manual", comporte un ensemble de notices d'œuvres et une liste d'expositions, le tout en huit langues. Les notices décrivent les installations photographiées et leurs modalités de fonctionnement. Les index associés aux photographies permettent d'accéder à la notice de l'installation concernée et aux informations factuelles relatives aux expositions dans lesquelles ces photographies ont été prises. Comme tout mode d'emploi ou manuel de l'utilisateur, le lire en même temps que l'on découvre l'objet auquel il se réfère — ici, le livre de photographies — s'avère fastidieux. Cette difficulté privilégie alors un regard direct, non circonstancié, sans texte, sur les photographies. Toute interprétation n'est pas élaborée à partir d'un traditionnel rapport texte / image, mais est d'abord fondée sur l'image et seulement celle-ci, sollicitant l'esprit d'analyse et même d'enquête — dans l'image et entre les images — de celui qui veut comprendre. Jouant sur la possibilité d'obtenir des informations complémentaires tout en les mettant à distance, le manuel de l'utilisateur caractérise également, en creux, ce livre de photographies comme un objet bel et bien à manipuler, à pratiquer, à utiliser en adéquation avec son sujet : l'interaction.

Renouant avec d'anciennes pratiques comme celle d'Eadweard Muybridge, d'Étienne-Jules Marey ou encore de Jean-Martin Charcot, ce travail photographique et éditorial, relevant de la recherche comme de la création, pose une problématique en même temps qu'il tente d'y répondre : peut-on proposer une "étude", une analyse, des développements, une réflexion, uniquement par l'image, par une série d'images ? Peut-on envisager les "visuals studies", non pas seulement comme études sur le visuel, mais bien avec celui-ci comme moyen, et, dans une certaine mesure, comme fin ? Et, en admettant que l'on puisse relever ce défi, comment évaluer une telle démarche ? Quelle dimension particulière, que l'on ne pourrait parvenir à développer par le texte, un tel travail avec l'image peut-il revêtir ? Plus simplement : pourquoi l'image plutôt que le texte ?

Pour tenter de répondre concrètement à ces quelques questions, il convient de considérer les images qui résultent de cette démarche mais peut-être davantage encore la façon dont elles ont été réalisées, la manière de construire un regard sur ces œuvres et leurs pratiques. En effet, les modalités de prises de vue de ces photographies ont donné lieu à de nombreuses expériences, variations, dispositifs, une forme de recherche empirique guidée par une volonté non pas de montrer des œuvres, mais bien de comprendre et de présenter des relations en construction et en activité entre des publics et des œuvres : des “spectateurs à l’œuvre”<sup>iv</sup>.

## **Des œuvres à performer**

Ces œuvres, des installations interactives, se prêtent particulièrement bien à un tel travail ; ce ne sont pas des objets figés à contempler, à constater, mais des dispositifs à activer, à performer. Ce qui fait œuvre procède de la rencontre active avec le public. Dès lors, la représentation n’est surtout pas circonscrite aux images et autres “contenus” mis en œuvre dans ces dispositifs : elle est cet ensemble composé du public, du dispositif, des matériaux et éléments de représentations (image, son, texte, lumière, eau, ...) que l’on peut nommer, faute de mieux, “médiats”, mais qui sont parfois qualifiés de “contenus”. Si ce dernier terme est peu approprié c’est bien qu’il laisse à penser que l’on serait alors dans un schéma communicationnel classique dans lequel le dispositif se résumerait à donner accès à un contenu ainsi appréhendable, consultable par le public. Selon cette vectorisation primaire, le public devrait apprécier ce contenu suivant les modalités d’accès spécifiques que lui offre le dispositif<sup>v</sup>. Or, bien plus qu’un contenu, ce qui est en jeu, ce sont les rapports, et, en premier lieu, celui du public avec ce dispositif et les médiats qu’il met en œuvre. C’est cette triangulation entre le public, le dispositif et les médiats qui constitue la représentation<sup>vi</sup>. Celle-ci — comme lorsqu’on parle de représentation au théâtre — relève alors davantage de la “mise en scène des spectateurs” que de la représentation déjà réifiée, enregistrée, de l’image ou de tout autre contenu. Le dispositif préalable (comprenant ces médiats) appelle et conditionne l’activité des spectateurs, qui, en retour, éprouvent et questionnent ces conditions. L’œuvre s’accomplit dans cette rencontre avec le public qui, de fait, participe de cette mise en œuvre et de l’accomplissement de l’œuvre elle-même. Ce postulat d’une représentation largement hybridée avec son contexte qui en permet la réalisation, l’actualisation, est loin d’être spécifique à mes travaux. Il s’agit de propositions qui, de ce point de vue, anticipent et caractérisent nos modes de représentation en devenir, quand, dans une certaine mesure, elles ne tentent pas de participer à leur constitution ou leur orientation en adoptant une démarche à la fois prospective et critique. Les nouveaux médias associent de plus en plus étroitement la représentation réifiée — telles des images enregistrées, des “contenus” — et l’action présente, la représentation en tant que processus à l’instar du théâtre. *Audience Works* rend compte de ces nouvelles formes de représentations, tente de “représenter ces représentations” en focalisant l’attention sur la pratique du public dans ce contexte. La représentation n’est alors réductible ni à l’image ni à l’action qui vient s’y appaier : les deux composent ensemble cette représentation.

## **Les points de vue sur l’œuvre, le point de vue de l’œuvre**

Pour réaliser les prises de vue constitutives d’*Audience Works*, il semble naturel, dans un premier temps, d’accompagner le mouvement du public et donc d’adopter une position similaire à la sienne ou tout au moins parallèle : par exemple, en étant comme lui face à l’écran, s’il y en a un, comme dans *niform*, mais en étant en retrait, derrière le public qui s’engage dans l’interaction [fig. 1]. Cette situation présente un avantage : la discrétion. Car, en me positionnant ainsi, et souvent dans des angles sombres de la pièce, je n’interfère pas ou très peu avec la situation interactive, réussissant à me “faire oublier”. En effet, la présence remarquée d’un photographe, surtout avec un appareil professionnel, ne peut que perturber le

cours des activités, soit en inhibant le public — qui l’est facilement dans cette situation —, soit en renforçant la mise en scène de spectateurs qui voudraient se donner en spectacle, pour l’objectif.

S’ils ne cherchent pas à se mettre ostensiblement en scène, le ou les spectateurs qui agissent font bien souvent l’objet de regards davantage distancés de la part d’autres spectateurs en retrait. C’est ainsi une forme d’étagement du public qui se met intuitivement et collectivement en place, avec une possible rotation des rôles, les uns s’appuyant sur les autres pour anticiper leur action ou pour se faire “supporter” lors de cette dernière, quand d’autres cherchent à faire valoir leur expérience, tout juste acquise, en faisant plus ou moins la démonstration de celle-ci. Ces formes subtiles d’organisation et d’échanges entre spectateurs ont pu faire l’objet de nombreuses prises de vue<sup>vii</sup>, en particulier depuis cette position, en retrait, qui, finalement, pouvait se confondre avec celle des spectateurs les moins aventureux ou les plus en observation. Si, nous le verrons, cette position pose quelques problèmes, elle présente aussi des avantages, en particulier la possibilité d’attendre sans bouger, sans déranger, appareil posé sur un pied. C’est ainsi que j’ai pu éprouver cette remarque que nous partageons avec Nicolas Nova<sup>viii</sup> pour ces expériences de prises de vue : « Wait patiently, and all the forest life will pass before you »<sup>ix</sup>. Cette possibilité offerte par cette position est d’autant plus valable qu’un grand nombre de réglages de l’appareil photo peuvent être configurés à l’avance, y compris le cadrage, le point de vue adopté sur le dispositif ; il ne reste alors plus qu’à attendre et à déclencher. Dans ce cas — mais nous verrons que ce n’est pas toujours si simple — le point de vue rencontre la configuration du dispositif, le cadre de l’image rejoint celui offert par ce dispositif. Car, si la représentation procède de la rencontre avec le public, selon la triade exposée ci-dessus (public - médias - dispositif), le dispositif conditionne cette représentation. Agencement spatial et opératoire, esthétique et technique, le dispositif recouvre les dimensions logicielles et matérielles qui offrent des possibilités d’actions, tel un praticable accueillant les performances du public. En donnant lieu à ces activités, cet espace opératoire les cadre également. Le cadre photographique vient alors épouser le cadre de l’action. Mais, ce dernier peut toutefois prêter à des points de vue différents, pas seulement celui du public en retrait sur le(s) spectateur(s) engagé(s) dans l’action.

Dès lors que le cadrage peut être fixé et les autres réglages tout autant, l’action principale de la prise de vue devient le déclenchement, et celui-ci peut être assuré à distance, grâce à une télécommande. Cette mise à distance de l’appareil permet alors de s’en détacher et de se rapprocher du public quand il ne s’agit pas tout simplement de le rejoindre, de s’y fondre, tout en se tenant hors champ.

Ce même dispositif de prise de vue télécommandée, peut également permettre de se détacher de ce point de vue, celui du public, pour en adopter un autre : celui du dispositif. Plusieurs tentatives ont été faites pour tenter de voir de ce point de vue qui, par extension, pourrait être celui de l’œuvre. Comment les œuvres nous perçoivent-elles ? Cette question n’est pas si surprenante pour des œuvres interactives qui nécessitent de “capter” certaines activités de leur public. Si bien que l’appareil photographique, quand il ne peut être suffisamment dissimulé, est parfois considéré comme faisant partie du dispositif, comme un capteur. Et, de fait, dans certaines de mes expérimentations, l’appareil est intégré à l’installation, comme dans *Ta Garde* lors de son exposition<sup>x</sup> en 2010, où il est inséré dans l’angle de son double écran, percé à cette fin, avec un espace aménagé de l’autre côté de la cloison pour permettre la visée [fig. 2]. Lors de plusieurs autres prises de vue, c’est plutôt en usant d’un point de vue en plongée ou contre-plongée que l’appareil a pu être posé face au public, en dessous ou au-dessus de la partie du dispositif qui lui fait face, parfois légèrement désaxé, dans un angle<sup>xi</sup>. Dès lors, je conserve le même type de positionnement, en retrait, pour une prise de vue de face, permettant de mieux percevoir les gestes, attitudes et expressions du public, en me

concentrant sur ce public, mais en abandonnant, pour une bonne part, la vue sur les effets de ses actes, à l'écran, par exemple [fig. 3].

Une autre solution, un autre point de vue est alors intéressant : celui qui permet de montrer le rapport, à la "perpendiculaire" de la frontalité ou des gestes, dans la mesure où ces derniers sont relativement "vectorisés". C'est par exemple cette configuration qui a été retenue pour le photographe *Tous ensemble*, lors de l'exposition *OPERATION OPERATION*<sup>xii</sup>.

Mais, confronté à l'intérêt propre de chacun de ces différents points de vue, s'est imposée la nécessité de multiplier les points de vue sur une même scène, et, pourquoi pas, de les synchroniser. C'est ce que j'ai tenté avec cinq appareils lors du vernissage de l'exposition *Maintenance*, en 2010, mais avec un échec relatif, n'ayant pas su fixer définitivement l'ensemble des réglages, dont le cadrage, pour ne déléguer que le déclenchement à des assistants. Le projet reste d'actualité, en synchronisant les appareils (à l'aide d'une seule télécommande), avec un doute toutefois : le caractère oppressant d'un tel dispositif dont les spectateurs ne pourront que difficilement faire abstraction.

### **Hors-champ et hors-temps de l'action**

Quand bien même on multiplierait les points de vue, comment couvrir, par exemple, les allers-retours entre le lieu de l'engagement actif d'un spectateur et l'endroit où il lit le cartel, souvent distant. Comment capter la relation qu'il entretient avec d'autres spectateurs l'accompagnant, parfois disposés loin de l'espace d'interaction ? Il reste toujours un hors-champ pourtant crucial car souvent très instructif. D'où l'intérêt de conserver un point de vue mobile en même temps que ceux fixés préalablement. Mais l'exercice est délicat : il demande une concentration double, sinon il faut déléguer le déclenchement du ou des appareils fixes pour se consacrer au seul mobile. Ce hors-champ apparaît d'autant plus important qu'il instruit la situation active et permet de mieux comprendre sa construction et, surtout, sa mise en place, moment crucial et délicat. En effet, comme j'ai déjà pu le noter ailleurs<sup>xiii</sup>, cette phase de démarrage, lors de l'embrayage de l'action, est aussi fondamentale qu'incertaine. Elle constitue non seulement un hors-champ pour l'action, mais aussi un hors-temps : le tout juste avant et le tout juste après de l'action. Le tout juste avant est particulièrement "sensible" : il est fait d'hésitations, d'inhibitions et de volonté, voire de courage, d'attention et d'intention, de vérification de la présence et du regard d'autrui pour s'en détacher, le fuir ou, au contraire, chercher son assentiment, puis de fugaces tentatives, d'allers-retours, d'essais-erreurs, sur un principe d'abductions<sup>xiv</sup>. Il détermine si la relation va "prendre", s'il y aura prise ou non, attachement<sup>xv</sup> ou non. Rien n'est moins sûr avec des œuvres interactives, sans mode d'emploi, sans intention préalable, sans but : il peut ne quasiment rien se passer, comme avec une attente rapidement déçue. Si, en revanche, une forme d'accomplissement peut avoir lieu, celle-ci peut évoluer sur différents registres : selon des modalités ludiques jusqu'à une véritable expérience esthétique à la fois pratique et critique, en passant par des phases d'incertitudes menant ou non au développement d'une activité. Dès lors qu'une telle activité est recherchée, elle rencontre le dispositif et entre dans un cadre attendu qui peut également être celui de la photographie. En revanche, photographier les actions hors champ et hors temps nécessite de se concentrer pour être disponible à l'imprévu. Il le faut d'autant plus que, naturellement, le déclenchement photographique tend à accompagner le mouvement de l'action du public, soulignant celui-ci lors de son accomplissement. Photographier l'avant-coup et l'après-coup nécessite anticipation, maintien de l'attention et rupture de la relation de cause à effet entre l'accomplissement du geste du public et le déclenchement photographique. Il faut désindexer la prise de vue de la prise en main de l'installation par le public.

### **Images en série : des scénarios d'usage *a posteriori***

Cadrer, régler et attendre pour déclencher le moment venu ; tel pourrait être ici le protocole élémentaire de prise de vue, mais le moment en question n'est pas un instant isolé, il s'inscrit dans le continuum de l'activité de spectateurs. Si l'avant et l'après-coup sont aussi importants que l'accomplissement de l'action même, on ne peut se satisfaire de l'un ou l'autre de ces instants isolés de l'activité, l'un informant l'autre. C'est donc dans la durée qu'il faut travailler, pour tenter de couvrir l'ensemble du déroulement de l'activité. La série est, ainsi, privilégiée. Il ne s'agit plus d'attendre le moment mais de l'anticiper, en photographiant tôt, en rafale s'il le faut, et en ne relâchant pas une fois l'action accomplie ; seul l'éloignement du cadre doit arrêter le déclenchement. Ce mode de prise de vue est rendu possible grâce au support numérique permettant un grand nombre de photographies d'affilée, pour une sélection *a posteriori*. Le réglage de la vitesse va aussi jouer un rôle entre la représentation du mouvement et la granularité de la série : plus il sera long, moins il y aura d'images par seconde, mais plus le mouvement sera présent dans l'image, au risque du flou de bougé. Sans entrer dans des considérations trop techniques, par expérience et pour trouver le bon équilibre, ce sont des vitesses autour du 1/20<sup>ème</sup> de seconde qui ont été le plus souvent retenues, dans des environnements souvent sombres. Cette vitesse permet la netteté sur un geste stabilisé là où le mouvement sera correctement figuré pour une action, les deux étant, bien entendu juxtaposables dans une même image.

Dès lors que la production de séries s'impose, pourquoi ne pas finalement adopter la vidéo plutôt que la photographie pour rendre compte de ces activités ? C'est d'ailleurs bien souvent la vidéo qu'utilisent les ergonomes qui analysent, grâce à l'image, des activités de réception ou d'usage. Ce fût ainsi le cas sur mon installation *Valeurs croisées*, en 2008, à la Biennale de Rennes, lorsque Anne Bationo et Moustafa Zouinar ont entrepris, pour le compte des Oranges Labs, une analyse de la mise en œuvre de mon installation, de sa création jusqu'à son exposition, son interaction avec le public<sup>xvi</sup>. Si les ergonomes ont, dans ce cadre, d'abord utilisé la vidéo comme document permettant l'analyse des pratiques de spectateurs [fig. 4], ils font également usage de celle-ci, quand le contexte le permet, suivant un protocole plus élaboré : après avoir filmé discrètement des spectateurs en action, il est proposé à ceux-ci de faire retour sur leur action, d'expliquer celle-ci, leurs intentions et leurs gestes, à partir de la vidéo qui leur est présentée, les ergonomes pouvant également leur adresser des questions relatives à ces faits. Cette démarche, en particulier par son approche analytique, a influencé *Audience Works*. Comment l'image permet-elle de structurer une réflexion sur l'action ? S'il ne s'agit pas de fiction, comment raconter après-coup ce que l'on a fait et pourquoi ? Comment produire une narration scénarisant notre action tout juste passée ? Comment faire parler à partir de l'image et, par extension, faire parler l'image ? Ce sont alors des sortes de scénarios d'usage qui peuvent être déduits de ces différentes prises de vue. Des scénarios après l'usage, *a posteriori*, qui peuvent peut-être permettre d'en anticiper d'autres ou de dégager quelques principes relationnels et opérationnels constants ou inattendus.

La série d'images<sup>xvii</sup> constitue ainsi une sorte de story-board, pour une action qui a eu lieu. Elle ne permet pas, comme une vidéo, une appréhension continue du mouvement. Si l'on souhaite appréhender celui-ci, il faut le reconstituer mentalement à partir des images clés photographiées. En revanche, à la différence de l'image en mouvement qui entraîne notre perception dans son flux<sup>xviii</sup>, la série permet, de fait, simplement, l'arrêt, le retour, et, surtout, la comparaison entre les images, nous invitant à entrer dans la constitution même de l'action. Ces images incitent d'emblée à l'analyse, à la manière d'arrêts sur l'action. Elles permettent à la fois de comprendre le mouvement, de l'analyser — comme le faisaient déjà Étienne-Jules Marey ou Eadweard Muybridge — en même temps que d'entrer dans chacune de ces images, de les parcourir, pour, aussi, mieux les comparer, surtout lorsque le cadre reste fixe. Enfin, pour les mêmes raisons peut-être, la photographie semble davantage "sacraliser" son sujet que la vidéo, et appeler ainsi une forme de concentration entre contemplation et analyse. C'est un

constat que l'on peut faire, par exemple, en comparant les films et vidéos de performances artistiques et les photographies de ces mêmes performances. Ainsi, pour Joseph Beuys<sup>xix</sup>, les photographies d'Ute Klophaus sacralisent l'action — comme dans l'action *Titus / Iphigénie*, à Francfort-sur-le-Main, en 1969 — là où la vidéo<sup>xx</sup>, surtout lorsqu'elle n'est pas montée, donne une lecture beaucoup plus directe de l'action. La tentation est alors grande, avec la photographie en série, de reconstituer l'action, en portant l'attention sur ce que l'on souhaite qui se soit passé, en ne présentant pas les ratés, les aspérités, les temps morts, ou même, lorsqu'il ne s'est rien passé, avec un public pourtant présent.

## Choisir, reconstituer

Le cadrage, la profondeur de champ, la vitesse, le déclenchement, etc. constituent déjà, évidemment, des choix. Les modalités de prise de vue adoptées ici visent à couvrir au mieux les activités accomplies par le public dans le cadre offert par ces dispositifs en mettant également à profit le support numérique qui permet l'enregistrement de nombreuses photographies, des séries, sur le même support, sans surcoût particulier. Un grand nombre d'images peut ainsi être réalisé : dans le cas d'*Audience Works*, plus de 30000 entre 2006 et 2012. Selon quels critères effectuer alors une indispensable sélection, en particulier pour une publication ? Pour l'ouvrage *Audience Works*, le choix des photographies a été guidé par la capacité de celles-ci à se prêter à l'analyse et à un énoncé, à l'interprétation ou la reconstitution de ces "scénarios d'usage" ou d'expérience. Dès lors, comment départager différentes expériences ainsi figurées ? Si l'expérience revêt un caractère novateur et original pour celui qui l'accomplit, la comparaison entre différentes expériences nous permet toutefois de retrouver certains traits communs. C'est ici l'un des principaux critères retenus<sup>xxi</sup> : comment une série photographique peut-elle représenter l'expérience d'une œuvre, une expérience dont la spécificité est pourtant partagée, revêtant un caractère unique en ce qu'il a de semblable, exemplaire en ce qu'il a de commun ? Autrement dit, comment une telle série photographique peut-elle offrir, sous certains aspects, un modèle d'activité ? Et comment, dans le même temps, la mise en regard de plusieurs séries présente-t-elle une multiplicité d'interprétations et d'actions et démontre-t-elle, s'il le fallait, l'impossibilité de réduire l'expérience à quelques invariants et, encore moins, à un unique modèle ? Ces séries d'images représentent ainsi des types d'activités qui incitent à l'interprétation et à l'analyse et peuvent être évaluées en tant que telles. Donnons brièvement quelques exemples d'activités ainsi repérées : l'organisation graduelle du public et le rapport entre son occupation de l'espace et son engagement dans l'action ; le jeu de mains de plusieurs spectateurs sur une même surface tactile pour en prendre possession, pour prendre la main ; la découverte progressive d'un mode opératoire donnant lieu à une attitude et une stratégie de plus en plus affirmées ; l'incompréhension et le refus de manipuler ; l'observation ou contemplation à distance de l'activité des autres membres du public avant de s'engager ou non ; le maintien du contact avec le dispositif le plus longtemps possible, par exemple avec le bras en arrière, pour un détachement en douceur ; l'ultime retournement pour s'assurer d'une forme d'accomplissement ou vérifier un acquis ; les allers-retours entre le dispositif et le cartel avant de passer à l'action et, parfois, après celle-ci ; la démonstration comme position de force vis à vis des autres spectateurs pouvant se traduire aussi bien sous forme d'arrogance que de bienveillance [fig. 3] ; la tentative d'épuisement d'un dispositif, quitte à le violenter ; la prise en main du dispositif pour pouvoir ensuite en jouer et le détourner ; ou encore, comme nous allons le voir, la mise en scène de soi et de son action au profit d'un photographe tiers ou pour sa propre prise de vue. Autant d'activités parmi d'autres qu'il est possible d'identifier et de décrire mais dont l'image conserve la subtilité et la polysémie : ainsi, comment qualifier l'attitude du jeune homme au tee-shirt blanc en situation de démonstration et / ou de médiation improvisée [fig. 3] ?

## Les autres photographes

Ce travail photographique est étroitement lié à cette situation favorisant, pour ne pas dire appelant, une mise en scène par le public et du public : il participe activement de la mise en scène de l'œuvre en se mettant lui-même en scène. Or, celui-ci, ayant conscience de cette dimension, tient régulièrement à la valoriser en même temps qu'à la mémoriser par la photographie, par ses photographies. Ainsi, le public est-il composé régulièrement de photographes en activité qui, parfois, poussent même les autres à agir dans le dispositif en prenant la posture pour les photographier. Peu de ces photographes adoptent une situation analogue à la mienne, cherchant à montrer avant tout les rapports, les opérations qui se jouent entre le public, le dispositif et ses représentations. Bien souvent, le sujet principal n'est pas l'autre spectateur devenu plus que jamais acteur, mais les conséquences des actions de ce dernier sur le dispositif. Ainsi, dans *D'autant qu'à plusieurs*, comme dans d'autres installations de cette nature, le spectateur-photographe va focaliser son attention sur les effets produits sur l'image par le spectateur agissant, pour tenter de fixer les plus beaux : des résultats qui deviennent autant de récompenses d'une performance accomplie à l'écran. Pour cela, ces photographes vont souvent s'interposer dans le dispositif, s'approcher de l'écran, de l'image, de l'effet, quitte à se mettre encore plus en scène que leur proche [fig. 5]. Avec la banalisation des smartphones comprenant un appareil photo, cette situation s'est amplifiée pour devenir assez courante tout comme une autre plus inattendue : des spectateurs qui cherchent à être à la fois l'acteur principal et le photographe de leurs actes. Ils photographient les conséquences de leur activité en même temps qu'ils développent celle-ci, comme s'ils cherchaient à produire un autoportrait de leur geste. Mais cette double activité pose souvent des difficultés, ne serait-ce que pour s'occuper de l'appareil photo d'une main, de l'interface de l'autre et d'adopter simultanément une double visée, celle de l'appareil photo et celle qui doit guider la main sur le dispositif. Dans le cas où celui-ci produit des effets dans le temps et / ou avec une certaine latence, cette temporalité est mise à profit pour faire la photographie de l'image manipulée, juste après qu'elle l'ait été ; on se concentre sur son action sur l'image pour faire vite, ensuite, l'image de son action. Ou, sinon, on adopte la vidéo, qui s'ajustera et se stabilisera, juste après le geste d'interaction.

## Mettre en abyme le geste et ses représentations

Entrepris depuis 2006<sup>xxii</sup>, *Audience Works* est un travail artistique de longue haleine. Si, au début, l'approche était motivée par le désir de documenter et de valoriser des œuvres qui s'accomplissent avec le public, le travail avec des ergonomes, à partir de fin 2007, m'a conforté dans l'intérêt de cette démarche mais en me concentrant sur une approche plus analytique, en adoptant, en particulier, la série. L'introduction institutionnelle, en France, la même année, des Visual Studies<sup>xxiii</sup>, m'a également incité à positionner ce travail dans le champ de la recherche académique et donc aussi sur un registre relevant davantage de l'étude ou de l'enquête, sans sacrifier pour autant sa dimension esthétique.

La photographie permet de rendre compte assez directement et finement des attitudes, des comportements, des pratiques, des usages, au sein d'environnements complexes faits de relations multiples et simultanées. À la différence du texte, l'image permet de capter de telles situations, de présenter d'une façon synthétique un ensemble de rapports en action, d'opérations. En revanche, cette aptitude crée aussi une polysémie, une liberté d'interprétation qui peut prêter à confusion. C'est ici que le rapport texte / image peut pleinement jouer son rôle en orientant l'interprétation. Mais, plutôt que d'adopter cette solution, j'ai, au contraire, dans l'ouvrage *Audience Works*, choisi d'écarter des images tout texte offrant cette possibilité de lecture. Maintenir cet enjeu — étudier par l'image des relations actives aux images — ne peut passer que par une proposition radicale, comme celle de l'ouvrage *Audience Works*.

Dès lors, plus qu'un livre à lire, cet ouvrage met en jeu son sujet en devenant lui-même support d'images à interpréter et, dans une certaine mesure, à activer. Ce rapport à la nécessaire manipulation du livre est remis en œuvre et mis en abyme par la création d'une couverture thermosensible permettant de révéler, cette fois, un texte, le titre de l'ouvrage — *Audience Works* —, sous la chaleur des mains des lecteurs. Et l'ouvrage lui-même peut être exposé dans un mobilier créé spécifiquement : “des vitrines pour toucher”. Ces vitrines relèvent de l'hybridation entre les vitrines de musées — interdisant toute manipulation et sacralisant les objets — et les boîtes à gants des scientifiques, appelant la manipulation mais sans contact. Ce sont ainsi des vitrines qui, munies de trous, offrent la possibilité de glisser les mains dedans pour consulter l'ouvrage *Audience Works* et appréhender ainsi ses propres gestes, en vitrine, valorisés, mis à distance en même temps qu'en exposition [fig. 6].

Si cette démarche tente d'articuler au plus juste un travail de recherche et une proposition artistique, on pourrait alors s'interroger sur la nécessité de publier un tel texte — celui-ci même — après avoir misé exclusivement sur l'image. Mais, s'il peut être lu en regard de l'ouvrage *Audience Works*, ce texte n'est pas édité avec les images en question ; il n'est pas destiné à les accompagner mais bien à rendre compte et partager une démarche prospective pouvant s'inscrire dans le contexte du développement des Visual Studies. Même s'il met en abyme son sujet, *Audience Works* est proposé comme un résultat en soi, une édition, une publication. Mais ne pourrait-il être considéré également comme un corpus, dont l'interprétation serait aussi bien de l'ordre de l'expérience esthétique que de l'étude analytique ?

Samuel Bianchini

EnsadLab / DiiP, laboratoire de l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs

Responsable du programme de recherche “Praticables. Dispositifs artistiques : les mises en œuvre du spectateur” (DALMES - ANR-08-CREA-063) soutenu par l'Agence nationale de la recherche, pour la période 2009-2012.

Texte publié in *À perte de vue, les nouveaux paradigmes du visuel*, Daniel Dubuisson et Sophie Raux (sous la dir.), Dijon, Éd. Les presses du réel, Coll. Perceptions, 2015, pp. 411-427.

---

i. En particulier : Samuel Bianchini, *Viewers at Work*, publication photographique, revue en ligne *Untitled*, n°1 : *Down By Law*, Thessalonique, Hercules Papaioannou et Evdoxia Radi (sous la dir.), avril 2009, anglais et grec [<http://www.untitledmagazine.org>]. Et : Samuel Bianchini, *Spectateurs à l'œuvre*, publication photographique, revue *Culture et recherche* n°121, “Recherche, créativité, innovation”, Éd. Ministère de la culture et de la communication, janvier 2010, 1<sup>ère</sup> de couverture, p. 16 et p. 18.

ii. Samuel Bianchini, *Audience Works*, livre de photographies avec un mode d'emploi, Éd. mfc-Michèle Didier, Bruxelles, janvier 2013. Avec le soutien de l'Agence nationale de la recherche dans le cadre du programme de recherche *Praticables. Dispositifs artistiques : les mises en œuvre du spectateur* (DALMES - ANR-08-CREA-063 - 2009-2012) et de la Fondation nationale des arts graphiques et plastiques.

iii. *Praticables. Dispositifs artistiques : les mises en œuvre du spectateur*, op. cit.



- 
- iv. Expression utilisée pour la première fois lors d'une présentation publique : Samuel Bianchini, *Diaporama #1 – Spectateurs à l'œuvre – niform*, soirée *Open 2007* organisée par le collectif Écholalie, Le Labo, Paris, le 5 juin 2007.
- v. Brièvement, on entend d'abord par "dispositif" l'ensemble des conditions matérielles et logicielles qui permettent d'activer les œuvres en question, à commencer par ce qui constitue leur "interface homme/machine", capteurs comme effecteurs.
- vi. Pour plus de précisions sur ce point, voir : Samuel Bianchini et Jean-Paul Fourmentraux, *Médias praticables : l'interactivité à l'œuvre*, in *Sociétés 2007 / 2*, n° 96, Bruxelles, Éd. De Boeck Université, p. 91-104.
- vii. Voir : Samuel Bianchini, *Spectateurs à l'œuvre*, publication photographique, revue *Culture et recherche* n°121, *op. cit.*, p. 18.
- viii. Nicolas Nova, *Usage-Oriented design: an introduction to the use of ethnography in design*, 2010, cours donné à la HEAD (Haute école d'art et de design), Genève. Matériel de cours disponible à l'URL suivante : <http://www.slideshare.net/nicolasnova/field-research-and-interaction-design-course-3>
- ix. « Attendez patiemment, et toute la vie de la forêt passera devant vous » (traduction de l'auteur) in John Collier, Jr., and Malcom Collier, *Visual Anthropology - Photography as a Research Method* [1<sup>ère</sup> édition par Holt, Rinehart and Winston, 1967], édition revue et augmentée, Préface par Edward T. Hall, Albuquerque, Éd. University of New Mexico Press, 1986, p. 79.
- x. Samuel Bianchini, *Maintenance*, exposition personnelle, École européenne supérieure de l'image, Poitiers, du 4 mai au 4 juin 2010. Commissariat : Jean-Jacques Gay. Cette exposition a été conçue pour donner lieu à des prises de vue dans le cadre d'*Audience Works*.
- xi. Comme pour les photographies de l'installation *D'autant qu'à plusieurs*, dans le cadre de *Hors Pistes*, exposition collective au Centre Georges Pompidou, Paris, du 21 janvier au 6 février 2011. Commissariat : Géraldine Gomez. Ou pour celles de l'installation *Temps libre*, dans le cadre de *Sport factory*, exposition collective, festival *La Quinzaine de l'Entorse*, Gare Saint Sauveur, Lille, du 11 mai au 13 août 2012. Commissariat : Julien Carrel.
- xii. Samuel Bianchini, *OPERATION OPERATION*, exposition personnelle, Ilan Engel Gallery, du 17 mars au 12 mai 2012.
- xiii. Voir : Samuel Bianchini, *Exp. - De l'expérimental à l'expérimentable*, in Elie During, Laurent Jeanpierre, Christophe Kihm, Dork Zabunyan (sous la dir.), *In actu - De l'expérimental dans l'art*, Dijon, Éd. les presses du réel, 2009, p. 300.
- xiv. Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris, Éd. du Seuil, coll. Ordre Philosophique, 1978, p. 188.
- xv. Samuel Bianchini, *Exp. - De l'expérimental à l'expérimentable*, se référant à : Bruno Latour, *Factures / fractures. De la notion de réseau à celle d'attachement*, in André Micoud et Michel Peroni (dir.), *Ce qui nous relie*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2000, p. 189-208.
- xvi. Voir le texte qui rend compte de ce travail : Anne Bationo et Moustafa Zouinar, *Le public en action : analyse ergonomique de la découverte d'une œuvre d'art numérique interactive*, in Jean-Paul Fourmentraux (sous la dir.), *L'Ère post-média. Arts, Humanités digitales et Cultures numériques*, Paris, Éd. Hermann, coll. Cultures numériques, 2012, p. 181-201.
- xvii. Nicolas Nova propose également cette approche : « enregistrer une opération effectuée étape par étape, comment l'usage de certains objets est-il accompli (un plan, un téléphone portable, un ordinateur, un distributeur automatique, une porte de tramway) », *op. cit.*, traduction de l'auteur.
- xviii. Sur ce point, cf. les nombreuses réflexions de Bernard Stiegler, en particulier in : *La technique et le temps 3, Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris, Éd. Galilée, Coll. La philosophie en effet, 2001.
- xix. Voir à ce sujet l'ouvrage : Fabrice Hergott avec la collaboration de Samuel Bianchini et Julie Heintz (sous la dir.), *Joseph Beuys - films et vidéos*, Éd. Centre Georges Pompidou, Paris, 1994.
- xx. La vidéo *Titus Andronicus / Iphigénie* est peu connue, mais produit un contraste saisissant au regard des photographies quant à elles largement diffusées, vidéo réalisée par la Hessischer Rundfunk, au TAT (Theater am Turm), Franfort-sur-le-Main, les 29 et 30 mai 1969.
- xxi. D'autres critères peuvent également intervenir, y compris esthétiques, symboliques (comme un rapport signifiant entre un geste et l'image qu'il manipule), ou encore l'originalité ou la déviance complète d'une action (comme cette demoiselle qui s'obstinait à vouloir regarder à travers un mégaphone, l'utilisant comme une longue-vue, dans l'installation *Temps libre*), etc.
- xxii. C'est à partir de 2006 que j'ai entrepris cette série photographique avec cette visée particulière, mais mes premières photographies (non publiées à ce jour) de spectateurs en activité datent de 1997, lors de l'exposition *Post diplôme de Nantes*, à La Villa Arson, Nice.
- xxiii. Ma recherche a en effet pu rencontrer le développement des Visual Studies en France, porté par le laboratoire IRHiS (Institut de recherches historiques du Septentrion), depuis 2007, qui a également conçu le Réseau thématique pluridisciplinaire (2010-2012) de l'Institut des Sciences Humaines et Sociales du CNRS sur le sujet. C'est dans ce cadre que j'ai pu avancer et étayer les premières hypothèses de cette convergence entre ma démarche et ce nouveau champ de recherche en France, en particulier lors de la journée d'études organisée, pour le compte de ce réseau, par Laurent Grisoni à l'Université Lille 3, le 26 novembre 2010.