Notre recherche se fonde sur une forme de relation particulière entre lʼœuvre et le spectateur, lorsque la participation de ce dernier est interactive, cʼest-à-dire physique, active et effective.

Nous situons au préalable la notion de participation de manière générale, au regard de lʼart dit traditionnel, cʼest-à-dire dans le rapport frontal du spectateur face au tableau afin de témoigner des liens qui étaient admis jusque-là entre eux. En nous plaçant successivement du côté du spectateur puis du côté de lʼœuvre, nous souhaitons montrer combien le regard du spectateur est capital et déterminant dans le sens où il parachève lʼœuvre et souligne conjointement la nature *ouverte*[[1]](#footnote-1) et non finie de celle-ci. Alors il semble que lʼœuvre dʼart comporte a priori un espace dans lequel la participation peut se loger, un interstice où elle peut se développer et grandir. Aussi, à lʼaune de lʼart contemporain, nous pouvons considérer cette ouverture telle une brèche : le tableau se fissure peu à peu, lʼobjet se désagrège, perd de son autonomie, jusquʼà ce que le cadre explose totalement.

Nous poursuivons alors par lʼobservation de ces différentes lézardes qui apparaissent dans les années cinquante[[2]](#footnote-2) et sillonnent lʼhistoire de lʼart jusquʼà nos jours. À partir de cette décennie, de nombreuses œuvres partent, en quelque sorte, à la recherche du spectateur. Or cette démarche est à comprendre dans un contexte particulier, un moment de rupture où lʼon assiste à une forte remise en cause de la nature traditionnelle de lʼœuvre, ce qui explique lʼémergence de nouvelles formes artistiques. Et cʼest en les parcourant que notre premier chapitre pose les bases dʼune participation interactive. Nous avons aussi choisi de réordonner ces œuvres ou mouvements selon des catégories qui échappent aux classifications standards en les groupant selon leur modalité de participation, conformément à cette première question : de quelle manière le spectateur peut-il participer à lʼœuvre ? Quatre catégories sont alors dégagées, témoignant de la place nouvelle que tend à occuper le spectateur et du rôle actif que lui attribue lʼartiste :

* **Regarder** : La question du regard est ici réinvestie à lʼaide de lʼart optique, de lʼart minimal et de la présence du miroir dans certaines œuvres. Entraînant parfois le mouvement du corps, le regard constitue le moteur de lʼœuvre et génère une interaction ; la réception de lʼœuvre est dynamique, elle suppose également une expérience personnelle dʼespace et de temps.
* **Entrer** : Dans cette partie, nous examinons comment la forme du tableau et celle de la sculpture ont évolué dans le but de créer un espace habitable qui englobe le spectateur. Ces espaces intérieurs dessinent une place en creux pour le visiteur, lʼinvitent à lʼexploration et tentent de créer avec lui un lien de proximité physique. La réception de lʼœuvre demande au spectateur de sʼengager dans un processus dʼimmersion.
* **Ressentir** : Au sein dʼinstallations et dʼenvironnements, le spectateur vit une expérience sensible. Entre lieu intime et espace spectaculaire, ces œuvres génèrent des complexes dʼémotions et de sensations qui submergent le visiteur lors de sa découverte. De plus, lʼinteraction avec lʼœuvre nʼest plus seulement de nature individuelle mais crée des liens entre les différents spectateurs.
* **Assister (à)** : Le spectateur assiste aux expos-spectacles et aux actions-spectacles mais il assiste également lʼartiste, le soutient lors de ses performances. Ces œuvres lʼinvitent à partager un moment avec elles, créant un lien de proximité immédiate. Création et réception se faisant dans une temporalité partagée, le spectateur est pris dans le dispositif, à la fois témoin et acteur de lʼœuvre.

Toutefois, nous notons pour chaque catégorie la nature parfois ambiguë de la place qui est attribuée au spectateur, ou même son caractère illusoire. Il nʼest pas évident aussi pour le spectateur de sortir du schéma traditionnel (attitude passive, position frontale) tout comme il est problématique pour lʼartiste dʼen créer un nouveau.

Ensuite, au sein dʼun second chapitre, nous nous concentrons sur les œuvres les plus participatives que lʼon puisse trouver, cʼest-à-dire, des œuvres qui ont réellement besoin du spectateur pour exister, dont la forme est tout autant définie par le spectateur que par lʼartiste, voir même davantage par le spectateur. Quatre catégories se dessinent à nouveau :

* **Figurer** : Motif plastique figuratif ou figurant au rôle prédéfini, le spectateur constitue un matériau indispensable à lʼartiste pour créer son œuvre. Soit il fait le choix de participer au projet de lʼartiste, auquel cas il se soumet à sa volonté, soit il intervient fortuitement dans lʼœuvre et conserve sa liberté dʼaction. Dans les deux cas, il se retrouve au centre de lʼimage (photographique, vidéographique, spéculaire), au cœur dʼun dispositif que lui seul peut alimenter.
* **Agiter** : Cette catégorie regroupe des œuvres à la lisière de lʼaction sociale et du combat politique, lorsque le spectateur témoigne ou agit afin de dénoncer ou même modifier certaines situations. Enrôlé et dirigé par lʼartiste, il prend part à la création de lʼœuvre ou participe de son champ dʼaction en tant que donateur ou bénéficiaire. Cette catégorie apparait en contrepoint direct de « Figurer » : après le rôle limité et parfois aliénant proposé au spectateur, lʼartiste lui demande tout et même lʼimpossible : changer sa façon de vivre, celle des autres, changer le monde. Nous mesurons aussi la dimension utopique de son action.
* **Expérimenter** : Tous les sens du spectateur peuvent être sollicités au sein dʼœuvres à activer, tester, ou simplement utiliser. La plupart du temps ludiques, le spectateur se laisse prendre au jeu de ces dispositifs interactifs, quitte à parfois se faire piéger. Il est également invité à faire lʼexpérience de situations qui transforment sa perception de la vie ordinaire. Entre manipulation et libre expérimentation, entre programmation et indétermination, de lʼaction impersonnelle au geste subjectif, cette forme de participation se présente pleine dʼune ambivalence quʼil convient de discerner.
* **Partager** : Certaines œuvres réalisent une zone dʼéchange entre lʼartiste et le participant. De la vente au troc puis au don, lʼenjeu économique sʼestompe pour révéler la véritable valeur de ces œuvres qui se tient dans lʼéchange même quʼelles proposent. Ce groupe présente un double mouvement, celui de la dispersion et de la distribution dʼobjets, dʼhistoires, de nourriture, comme celui de leur rassemblement et de la réunion de personnes afin de partager un moment ensemble ; une nouvelle communauté se fonde dans lʼœuvre devenue objet de cohésion sociale.

Lʼobjectif de cette classification typologique est dʼoffrir une vue dʼensemble qui soit claire et qui permette de mieux comprendre le vaste panorama des œuvres dʼart participatives. Sans viser lʼimpossible exhaustivité, nous convoquons cependant un très grand nombre dʼœuvres dans le but de mettre en évidence des rapports et créer des rapprochements significatifs. Par ailleurs, si cette recherche semble à première vue suivre un mouvement diachronique (le préambule évoque des œuvres antérieures à 1950, le premier chapitre concernerait des œuvres comprises entre 1950 et 1980 tandis que le deuxième sʼintéresserait à des œuvres de 1980 à nos jours), cette chronologie nʼest pas respectée car la participation du spectateur ne peut pas se traduire de manière linéaire, tout comme elle nʼappartient pas à un mouvement structuré. Notre démarche typologique nʼest du reste pas une classification rigide. Les catégories demeurent ouvertes, perméables les unes aux autres. Certains artistes se retrouvent par exemple dans plusieurs groupes ; certaines œuvres sont à la lisière de plusieurs catégories, etc.

Notre réflexion se construit aussi à lʼaide de ces deux questions successives : de quelle façon le spectateur a-t-il la possibilité de participer ? Quel est le but recherché par lʼartiste ? Nous prenons aussi la mesure de la contribution du ou des spectateurs dʼune part, évaluons les valeurs éthiques que tendent à véhiculer certains projets artistiques de lʼautre, et nous décelons un certain nombre de pièges et de dérives qui semblent guetter ces œuvres, tantôt faisant lʼobjet de banales animations culturelles, réduites au divertissement, tantôt se perdant au sein de luttes sociales et politiques. Analysant les critiques formées à leur encontre, en formulant dʼautres, puisant dans les domaines de la philosophie, de la sociologie ou de lʼanthropologie, nous cherchons donc à cerner les enjeux spécifiques de chaque forme de participation. Lʼœuvre dʼart participative révèle alors sa pleine ambivalence, une nature ambiguë qui constitue sa force comme sa faiblesse. De même, lʼacte participatif, entre action et passivité, proximité et distance, dessine la figure nouvelle dʼun *spectacteur*.

1. Il sʼagit dʼun terme conceptualisé par Umberto Eco au sein de son essai *Opera aperta* quʼil publie en 1962 et auquel nous faisons ici directement référence. [↑](#footnote-ref-1)
2. Dès 1951, Yaacov Agam réalise ses premiers *Tableaux transformables*. En 1952, deux œuvres majeures de John Cage voient le jour : la pièce musicale *4ʼ33ʼʼ* et *Untitled Event*. [↑](#footnote-ref-2)