

Les œuvres d'art sont-elles des coins à pique-nique ?

Bérengère VOISIN
CÉRÉDI, Université de Rouen

Les œuvres d'art sont des coins à pique-nique,
des auberges espagnoles où l'on consomme
ce que l'on apporte soi-même¹.

Formulée dans le cadre d'une réflexion sur l'interprétation des œuvres d'art, la thèse de François Morellet, plasticien non dénué d'humour auquel le centre Pompidou a rendu hommage récemment², est ici au cœur de nos préoccupations. Quel qu'en soit l'auteur, artiste exposé ou non, critique reconnu ou non, il faut bien avouer qu'il y a quelque chose de gênant dans l'analogie ainsi proposée. Pique-niquer, habituellement, n'est pas une pratique muséale accueillie avec bienveillance : c'est une pratique empliée de liberté et de fraîcheur, loin du tumulte de créatures congelées dont parlait Paul Valéry³. Ce qui est certain, c'est que les potentielles actualisations de la scène et de l'activité rendent compte d'un rituel en marge du solennel et du protocolaire. Les œuvres d'art instaurent généralement quant à elles une respectueuse mise à distance⁴, hormis lorsqu'on nous invite à faire le contraire. Œuvre d'art et pique-nique : légère dissonance, appétissante légèreté.

La formule ne se limite pas à déplacer l'œuvre du champ auquel elle appartient communément, à introduire une esthétique et un style ; ce qu'elle affirme tout aussi grandement c'est la place du récepteur, son autonomie et l'importance des phénomènes d'investissement. Précisons le contexte d'énonciation : dans l'article en question, « Du spectateur au spectateur ou l'art de déballer son pique-nique », François Morellet légitime une interprétation quelque peu saugrenue de l'œuvre de Klein :

Donc Yves Klein n'était pas ce qu'il croyait être ni ce que les autres croient maintenant qu'il était, il est ce que l'auteur de l'article veut qu'il soit. Et le critique a raison. Les arts plastiques doivent permettre au spectateur de trouver ce qu'il veut, c'est-à-dire ce qu'il amène lui-même⁵.

¹ François Morellet, « Du spectateur au spectateur ou l'art de déballer son pique-nique » in *Mais comment taire mes commentaires*, Paris, éd. École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2003, p. 50-51. L'auteur exclut toutefois de cette analyse deux formes d'expression artistique : l'art politique et l'art religieux.

² Exposition *François Morellet, Réinstallations*, Centre Pompidou, 2 mars- 4 juillet 2011.

³ Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, « Le problème des musées », Paris, Gallimard, 1934.

⁴ Et c'est sans compter les dispositifs sonores actuellement en charge de nous le rappeler...

⁵ François Morellet, « Du spectateur au spectateur ou l'art de déballer son pique-nique » in *Mais comment taire mes commentaires*, *Ibid.*

François Morellet s'intéresse ici exclusivement aux arts plastiques et formule à cette occasion les principes qui sous-tendent sa conception de l'acte de création et dans le prolongement de celui-ci, de l'acte de réception : « une expérience véritable doit être menée à partir d'éléments contrôlables en progressant systématiquement, suivant un programme. Le développement d'une expérience doit se réaliser de lui-même, en dehors du programmeur⁶ ». Élargir le propos à l'ensemble des formes d'expression artistique, c'est interroger sous cet angle ce qui se passe chez le récepteur lorsqu'il vit cette expérience toute particulière que constitue l'expérience esthétique. On aurait alors sous les yeux cette embarrassante et familière proposition, jetée en pâture : « peu importe ce que l'auteur veut y mettre, l'important est ce que pragmatiquement le récepteur veut et/ou peut y voir ». On pourrait s'insurger une fois encore contre « la mort de l'auteur », contre d'illégitimes ou outrancières propositions, mais on concéderait aussi, parce qu'il en est ainsi en réalité, que l'expérience artistique est une expérience au sein de laquelle chacun trouve ou est frappé par ce qui l'intéresse, ce qu'il comprend, ce qui le touche, ce qui le fait penser à, et que ces événements intellectuels et/ou sensibles résultent d'un engagement plus ou moins volontaire dans une réalité sociale et affective, en fonction de ses goûts, de sa culture, de sa langue, de son histoire, et de ses convictions.

Déplaçons une nouvelle fois le champ. Et considérons le cas des œuvres littéraires. En ce qui concerne la lecture les théoriciens de l'esthétique de la réception ont fourni dans les années soixante-dix des concepts et des outils pour décrire l'effet produit par le texte et les phénomènes liés à l'acte de réception. La relation texte/lecteur était alors envisagée sous l'angle d'une interaction. Si beaucoup s'accordent à dire aujourd'hui que ces théories ont eu le mérite d'accorder une place au lecteur dans l'analyse des textes littéraires et que bien des manuels d'enseignement rendent compte aujourd'hui de cette prise en considération, on leur reproche tout autant collégialement de s'intéresser finalement et essentiellement aux mécanismes enclenchés par le texte, aux parcours de lecture imposés par le texte ; en d'autres termes, de considérer avant toute chose l'objet et non le sujet, la fabrique du sujet par l'objet, même lorsque ces deux pôles sont appréhendés ensemble. Sans doute parce que pour aller plus loin, pour en arriver au lecteur empirique, il faut outrepasser des méthodes acquises et envisager un paradigme habité par la subjectivité.

Le colloque organisé en 2004 par Annie Rouxel et Gérard Langlade, intitulé *Sujets lecteurs et enseignement de la littérature*, s'inscrivait dans cette perspective. Les

⁶ François Morellet, « Pour une peinture expérimentale programmée », 1962) In *Exhibition Catalogue François Morellet*, National galerie Berlin, 1977.

communications alors proposées s'attachaient à décrire la tension entre « données objectives d'un texte et appropriation singulière par des sujets lecteurs » tout en s'interrogeant sur la place à accorder aux lectures subjectives dans l'enseignement littéraire.

Ce qui est en jeu dans l'étude de la réception pragmatique des œuvres c'est évidemment la question de la légitimité de la démarche et de la compétence de ses auteurs : se détacher d'un objet *a priori* maîtrisable (l'œuvre) et considérer des actualisations, des interprétations, des compréhensions mouvantes et plurielles, parfois mal circonscrites, indécises, ou encore incommunicables, ne peut que générer des interrogations épistémologiques. Pourtant, les progrès dans les sciences cognitives ont permis d'appréhender nouvellement le sujet en situation de réception effective et d'affirmer notamment le rôle des émotions au sein même des processus de raisonnement et de prise de décision (tous deux impliqués dans le mécanisme de compréhension). On pense ici aux travaux les plus récents d'Antonio Damasio et à la théorie des marqueurs somatiques développée dans *L'Autre moi-même. La construction du cerveau conscient*, mais aussi *The feeling of what happens: Body, emotion, and consciousness*. Nombre de penseurs cherchent à redonner une place majeure à la dimension somatique, c'est-à-dire personnelle, physiologique, émotionnelle de la relation du sujet aux objets. Susan Sontag défendait déjà l'idée selon laquelle l'activité sensorielle était l'un des modes majeurs d'entrée en contact avec soi et le monde : « car, beaucoup plus que les concepts dont s'encombrent nos cerveaux, nous sommes ce que nous pouvons voir, entendre, sentir, goûter, éprouver⁷ » et plus récemment la philosophie pragmatique de Richard Shusterman (à travers le concept de soma-esthétique⁸) rend compte d'un même objet.

L'enjeu des articles présentés dans cette édition numérique et qui constitue les actes du colloque intitulé *Du récepteur ou l'art de déballer son pique-nique*⁹ est non seulement d'attester de la richesse de ces modes d'appréhension et de les mettre en regard, mais aussi d'ouvrir un axe de travail pluridisciplinaire. Des chercheurs issus de disciplines transversales et dont les outils permettent l'appréhension de plusieurs objets ont déjà proposé des analyses appliquées qui permettent de faire émerger « un même type de fonctionnement dans des phénomènes n'ayant *a priori* aucun rapport entre eux ». C'est le cas notamment de Nicole

⁷ Susan Sontag, « Culture et sensibilité d'aujourd'hui », *L'Œuvre parle*, trad. fr. Guy Durand, Paris, Christian Bourgois, 2010, p. 463.

⁸ Richard Shusterman, *Conscience du corps : pour une soma-esthétique*, trad. fr. Nicolas Vieillescazes, Paris, Tel-Aviv, coll. « Tiré à part », éditions de l'Éclat, 2007.

⁹ Colloque international organisé par le CÉRÉDI (Centre d'Études et de Recherche Éditer/Interpréter, Université de Rouen) en partenariat avec le Musée des Beaux Arts de Rouen, le Pôle image Haute-Normandie et la Librairie Polis, 26-27 mai 2011, sous la responsabilité de Bérengère Voisin.

Everaert-Desmedt qui dans *Interpréter l'art contemporain* rend compte d'une sémiotique peircienne appliquée à de multiples objets artistiques. Il nous semble en effet que les formes d'expression artistique dont il est question ici : la peinture, la littérature, la photographie, le théâtre, tout autant que les formes de transferts artistiques que sont la transposition générique et la traduction ont quelque chose à se dire du point de vue de l'acte de réception et ce en dépit de leur spécificité. Elles engagent un sujet dans une relation cognitive, réflexive, psychique, émotionnelle complexe dont les composantes pourraient bien avoir quelques connexions. Il ne s'agit pas de se targuer d'une transdisciplinarité « à la mode », ni du seul plaisir de travailler ouvertement : il nous semble que le décroisement disciplinaire peut offrir de nouvelles perspectives dont les sciences cognitives pourraient être l'un des pivots.

En guise d'introduction et pour affirmer tant la dimension pragmatique que comparatiste de ces échanges, l'étude qui va suivre se propose d'étudier une situation de réception effective, ou, si l'on préfère, d'étudier ce que peut receler un pique-nique artistique, mais en utilisant les outils d'analyse qui relèvent d'un autre objet.

Grâce aux neurosciences et aux théories de la réception, on peut aujourd'hui penser la lecture littéraire, fictionnelle, sous diverses facettes : lire c'est décoder, c'est anticiper, c'est synthétiser, c'est comparer, c'est penser en vertu d'un horizon d'attente, c'est chercher à comprendre, c'est combler des lieux d'indétermination, c'est imaginer, c'est se souvenir, c'est buter sur des éléments qui échappent à notre format encyclopédique, c'est s'identifier à des personnages ou pas, c'est jouir du plaisir de lire ou pas, c'est relire certains passages, c'est en sauter d'autres, c'est écarter une possible interprétation au profit d'une autre, c'est fragmenter, c'est découvrir un monde, découvrir le monde et l'étendu de son propre monde. Changeons de support. En est-il vraiment différemment lorsqu'il s'agit de regarder une photographie ?

Considérons trois extraits de la série conçue et réalisée par Agnès Varda en 1983 pour la télévision française : trois fois *Une minute pour une image*. Au départ, un concept simple : une photographie est donnée à voir pendant une dizaine de secondes sans qu'elle occupe la totalité du cadre, rappelant au spectateur qu'il regarde une photographie, et sans aucune forme de commentaire ni de renseignement. Dans un second temps une voix off s'élève et décrit ce qu'elle voit, ce qu'elle ressent, ce qui se passe lorsqu'elle regarde cette photographie. C'est seulement à la fin qu'apparaissent le nom du photographe, le titre de la photographie et la date à laquelle elle a été prise. Quelles sont ici les formes de réactions et d'investissement ? À quels types de *stimuli* a-t-on affaire ? Quelles directives l'œuvre propose-t-elle ?

1^{ère} photographie : [Bibi à Marseille, Jacques-Henri Lartigue, 1928]

On assiste d'abord à une réminiscence musicale : c'est ce qui vient en premier. Quelques bribes de paroles d'une chanson et un air fredonné. Réminiscence musicale et culturelle puisqu'il s'agit d'un fragment de *L'Opéra de quatre sous*. Agnès Varda mentionne le nom du compositeur, Kurt Weil. Il s'agit donc d'une traduction. Réminiscence fugitive et lacunaire : elle se souvient uniquement de quelques mots et ces mots sont en français. Agnès Varda le précise. Ce faisant, elle pénètre dans l'image par le biais d'une réminiscence et évalue immédiatement sa conduite. La réminiscence est déclenchée par la perception du navire, le mot « navire » et davantage encore par son signifiant que par son signifié. C'est l'image qui fait le mot et le mot qui fait image sonore. En désignant le navire de la photographie, elle insiste sur le fait qu'il s'agit « vraiment » d'un navire et met du même coup en relation ce qui relève de son « panier » personnel et ce que l'image propose. L'expérience esthétique advient donc par le biais d'un processus de comparaison. La cinéaste met en évidence le caractère fictionnel du navire de la chanson, un navire imaginaire alors que celui de la photographie lui, serait bien là. Agnès Varda (elle-même photographe) sait pourtant qu'il n'est en réalité qu'une image du navire et qu'il n'est pas plus présent que le navire de la chanson. Elle accepte de se laisser piéger et suspend volontairement son incrédulité, « the willing suspension of disbelief » évoquée par S. T. Coleridge. Un autre processus comparatif actif est quant à lui interne à la photographie et met en relation les éléments présents dans l'image, mais en vertu d'une grille signifiante appartenant au répertoire sélectionné par la réminiscence initiale. L'autre bateau n'appartient visiblement pas selon elle à l'univers fictionnel de Weil et de Brecht. « L'autre, je l'appellerais plutôt paquebot », le lexique choisi témoigne d'une subjectivité assumée car rien dans l'image ne permet de justifier véritablement l'usage d'une terminologie différente.

Ce qu'elle sait de l'image : « comme je connais cette photographie, je sais qu'elle s'appelle Bibi », fonctionne comme un filtre sélectif et oriente non seulement la réception, mais aussi la perception de l'image (n'est-ce pas la même chose ?), c'est ce qui lui permet de repérer le chapeau sous l'effet d'une redondance. L'encyclopédie¹⁰ d'Agnès Varda ou son répertoire¹¹ composé d'éléments paraphotographiques tels que le titre et d'éléments extraphotographiques : « je sais que ce type de chapeau se nomme Bibi » crée un chemin signifiant de lecture : il y a isotopie lexicale et c'est ce qui construit la perception.

¹⁰ Terme et concept d'Umberto Eco.

¹¹ Terme et concept de Wolfgang Iser.

Autre stimulus d'importance : ce qui n'est pas compréhensible clairement fonctionne comme une adresse directe au spectateur, une sorte d'appel au questionnement. Agnès Varda s'interroge sur l'expression du visage de la jeune femme : il y a formulation d'une hypothèse. « Elle a l'air embêtée *ou alors* elle a mal au cœur ». L'interprétation est plurielle et à plusieurs niveaux. L'interrogation porte sur la nature de ce qui est vu et perçu et sur la cause de ce qui est vu et perçu : le "ou alors" témoigne d'une indécidabilité momentanée. Ce lieu d'indétermination relève de l'ambiguïté, l'une des quatre catégories d'incertitude évoquées par Jean-Louis Dufays dans *Stéréotype de lecture*¹², puisqu'il y a au moins deux sens distincts. Agnès Varda opte pour la seconde hypothèse car il lui est possible d'établir une connexion entre ce qu'elle sait de ce que la situation implique généralement et ce que la femme semble ressentir : « c'est souvent dans les ports qu'on a mal au cœur. Quand on fait du surplace du surclapotis ». Preuve de l'efficacité du processus, l'interprétation devenue cohérente se prolonge par une réaction spontanée, un commentaire personnel : « il vaudrait mieux ne pas fumer » qui témoigne de l'investissement empathique et rationalisant.

Un autre élément issu de l'encyclopédie, le lieu où a été prise la photographie, associé aux éléments qui composent la scène [une femme – la mer – le port – le navire] génère une identification, « je me vois » dit-elle. La description des circonstances particulières de son premier voyage est alors physiologiquement ressentie et corrobore un niveau d'interprétation soma-esthétique.

Deuxième photographie : [Gladys, Série du canapé (n° 6), 1978]

La réception s'articule ici autour de processus cognitifs et émotionnels majeurs. L'analogie subjective extraite d'un répertoire somatique est le mode d'entrée dans l'image : « c'est comme un frisson d'amour » et entraîne une série de propositions explicatives où le principe de causalité vient lier plusieurs éléments de l'image pour repérer et expliquer ce qui est en mouvement. Les oiseaux qui s'envolent, les feuilles qui tombent constituent les indices de ce qui est là, mais qui ne peut être montré, seulement ressenti. Pour Agnès Varda, c'est une étourdissante association de références culturelles dont la trame commune est l'apparition de chiffres. Le point de départ est autobiographique, le cinq à sept c'est évidemment son film *Cléo de cinq à sept*, puis surgissent Œdipe, Vivaldi, Jacques Prévert. Les lieux d'indétermination relèvent ici de plusieurs catégories. Les « blancs » de l'image sont ce qu'on

¹² Jean-Louis Dufays, *Stéréotypes de lecture : essai sur la réception littéraire*, Liège, Pierre Mardaga Éditeur, 1994.

ne voit pas, ce qui manque : « on en voit, ni sein, ni sexe », « il faut regarder leur jambes mêlées pour identifier la jambe velue d'un homme qui se continue par la cuisse pâle d'une femme », et « on ne peut rien deviner non plus ». Face à ses manques dans l'image, la spectatrice opte pour un processus interprétatif connu qui consiste à modifier le niveau de lecture où la chevelure floue devient signe et symbole. Un autre mécanisme pour investir cette image est l'anticipation, la cinéaste imagine un scénario postérieur à la scène. Cette anticipation, ou protention si l'on se réfère à la terminologie de Wolfgang Iser, inscrit la scène dans une temporalité et une diégèse tout aussi fictionnelle, mais bien déterminée. L'image s'inscrit sur un axe temporel, et survient à un moment d'un scénario attendu.

Troisième photographie : [Nurith Aviv, 1983]

Ce troisième cas de réception rend compte d'une certaine aisance en matière d'analyse de l'image. La composition est analysée en tant qu'élément de compréhension au sens premier du terme : prendre avec soi. Sujet, sujets, lignes, formes, couleurs, situation des éléments dans un cadre sont ainsi repérés grâce à un apprentissage maîtrisé, mais aussi immédiatement contaminés par un style, un horizon d'attente et un goût personnels. On retrouve ici le jeu des associations liées au répertoire culturel et artistique personnel d'Agnès Varda, mais la subjectivité s'affirme davantage encore dans l'importance accordée à chaque élément. Il peut s'agir d'une façon de nommer : « le quatrième mousquetaire », de qualifier : « ronds comme des pommes », de se référer aux valeurs et expressions enfantines : « jeu de mains, mais pas de vilains », de saisir l'universalité, et plus généralement de saisir rythmiquement, par le truchement du langage, de concaténations ou de listes, de reprises et d'échos, un mode de perception et d'appréhension poétique, créatif, ludique et léger, sautant d'un registre à un autre sans hiérarchisation de valeurs et ou de références.

Les trois analyses qui précèdent ont pour objectif de mettre en évidence les formes d'investissements d'un spectateur empirique grâce à des concepts habituellement utilisés dans le champ de la lecture. Regardeur et lecteur : quels processus communs mettent-ils en œuvre dans leur expérience ? Dans quelle mesure ces expériences sont-elles comparables ? Les commentaires d'Agnès Varda ne sont-ils pas si étrangement familiers à ceux de Marthe Robert dans son *Livre de lectures* ? Dans la perspective transdisciplinaire qui est la nôtre ici, on peut s'interroger sur l'effet des directives de l'œuvre sur le sujet, sur le rapport entretenu empiriquement entre ce que le récepteur « amène » et ce que l'œuvre « propose ». Aussi, on

pourrait se demander si l'investissement du sujet est proportionnel à la place que l'œuvre lui assigne ou en d'autres termes : ce que le récepteur investit est-il inversement proportionnel à ce que l'auteur dispose ? C'est la question à laquelle chacun des intervenants, en utilisant des approches différentes, en considérant une ou plusieurs formes d'expression artistique ou encore des publics spécifiques, se propose d'apporter des éléments de réponse.