

Les voies de l'interprétation : un rendez-vous à l'aveugle

Nicole EVERAERT-DESMEDT
Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles
Université du Luxembourg

Ce sont les regardeurs qui font les tableaux
(DUCHAMP, 1975, p. 247).

Dans des travaux antérieurs ¹, nous avons élaboré, à partir de la théorie sémiotique de Ch.S. Peirce, un modèle de la communication artistique qui met en rapport la production et la réception d'une oeuvre. Dans les lignes qui suivent, après avoir résumé le versant de la production, nous approfondirons davantage celui de la réception, que nous illustrerons par l'analyse d'un cas concret : une installation de Luis Bisbe.

1. La production d'une oeuvre d'art

Nous considérons que l'objectif d'une oeuvre d'art est de capter ce que Peirce appelle des « qualités de sentiments » (de l'ordre du possible, de la *priméité*), qui, au départ, sont vagues et confuses. L'artiste les rend intelligibles sous la forme de signes iconiques ou « hypoicônes » (de l'ordre de la *tiércéité*). Il y parvient en suivant un processus comparable à celui de la recherche scientifique - que Peirce a précisément étudié -, au cours duquel une abduction (ou hypothèse) est suivie d'une étape de déduction et d'induction. L'hypothèse de l'artiste consiste à « laisser venir » des qualités de sentiments, à essayer de les saisir, à les considérer comme *appropriées* sans savoir précisément à quel objet elles sont appropriées. Ensuite, par une sorte de déduction, l'artiste projette son hypothèse dans son oeuvre, c'est-à-dire qu'il va incarner les qualités de sentiments dans un objet auquel elles pourraient être *appropriées*. Ainsi, en construisant cet objet auquel les qualités seraient appropriées, l'oeuvre crée son propre référent, elle est auto-référentielle. La projection permet de clarifier l'hypothèse, de la préciser, afin qu'elle puisse être « testée » par induction, lors de la dernière étape de la création : le jugement de l'artiste sur son oeuvre. Si l'artiste constate que son oeuvre est auto-adéquate, c'est-à-dire qu'elle exprime un sentiment intelligible, il juge son travail terminé.

1. EVERAERT-DESMEDT, 2004 a, 2005 et 2006.

L'oeuvre d'art est un signe iconique ou une hypoicône² : la seule façon de rendre intelligibles des qualités de sentiments est par le moyen de signes iconiques. Car rendre intelligible nécessite l'intervention de la *tiércéité*, l'usage de signes ; mais puisque les qualités de sentiments se situent à un niveau de *priméité*, elles ne peuvent être exprimées que par des signes iconiques (signes qui renvoient à leur objet à un niveau de priméité).

Cependant, les signes ne parviennent jamais à matérialiser complètement la priméité. L'icône pure demeure irréprésentable. Elle ne peut être que pensée, ou plutôt « vue en pensée », sentie en pensée, pensée iconiquement. Ce que fait essentiellement une oeuvre d'art - sa spécificité, à notre avis -, c'est, par un agencement de signes iconiques, conduire le récepteur au-delà de la limite du réprésentable, à un niveau de *pensée iconique*, c'est-à-dire une pensée capable d'envisager une qualité totale et infinie, d'atteindre le possible en tant que possible, d'entrevoir la *priméité* dans une sorte d'instant intemporel.³

2. La réception d'une oeuvre d'art

Avant d'être interprétée, l'oeuvre réalisée est inerte. Elle est un objet (un livre, un film, un tableau, une sculpture, une installation, voire un objet quelconque de fabrication industrielle) ou un événement (une représentation théâtrale, une performance, voire une action quelconque de la vie quotidienne), qui existe comme phénomène, dans l'ordre de la *secondéité*. C'est l'interprétation⁴ qui active le support matériel et le transforme en médium artistique. C'est l'interprétation qui opère la « transfiguration du banal »⁵:

Je considérerai donc les interprétations comme des fonctions qui transforment des objets matériels en oeuvres d'art. (...) C'est uniquement en relation à une interprétation qu'un objet matériel est une oeuvre d'art (DANTO, 1993, p. 63).

-
2. Pour une présentation succincte de la théorie sémiotique de Peirce, voir EVERAERT-DESMEDT, 2004 b.
 3. Clarice Lispector exprime bien la saisie de la priméité comme qualité totale, dans un instant intemporel : « Elle a atteint une extase en perdant la multiplicité illusoire des choses de ce monde et en commençant à tout sentir comme un » (LISPECTOR, 1998, p. 191) ; « (...) j'aurai atteint l'éternité, fût-elle éphémère il n'importe » (ibid., p. 172).
 4. Nous ne suivons pas SCHAEFFER (1996, pp 90-107) lorsqu'il considère, en s'opposant à Goodman, qu'une oeuvre d'art n'est pas un signe et ne doit pas être interprétée.
 5. Titre du bel ouvrage de DANTO, 1989.

L'interprétation fait passer l'objet ou l'événement dans une **réalité « autre »**, celle de l'oeuvre. A. Danto l'a montré par de nombreux exemples : de deux choses perceptuellement indiscernables, l'une peut être une oeuvre d'art et l'autre pas, en fonction de l'interprétation. C'est évident dans le cas des boîtes de potage Campbell présentées par Warhol, ou dans celui des ready-mades de Duchamp, comme l'urinoir devenu *Fontaine* :

En tant qu'objet introduit dans le monde de l'art, les propriétés de *Fontaine* sont celles que cet objet partage avec la plupart des objets de porcelaine industrielle, alors qu'en tant qu'oeuvre d'art, *Fontaine* partage certaines de ses propriétés avec le *Tombeau de Jules II* de Michel-Ange et le *Persée* de Cellini (DANTO, 1989, p. 160).

Le fonctionnement même d'un objet comme oeuvre d'art implique son inscription entre parenthèses ou entre guillemets :

Le cadre d'un tableau, les vitrines d'une exposition sont du même ordre que la scène du théâtre, et leur présence est suffisante – à condition que nous soyons au courant des conventions qu'ils impliquent – pour nous empêcher de réagir à ce qu'ils délimitent comme s'il s'agissait de la réalité (DANTO, 1989, p. 61).

L'art contemporain questionne la frontière entre l'art et la réalité, mais il ne peut l'abolir. Il faut qu'un marqueur subsiste pour qu'une oeuvre d'art puisse être interprétée comme telle et remplir sa fonction :

Ainsi, lorsqu'on fait du théâtre de rue, il faut veiller à ce qu'il apparaisse clairement que ce sont des acteurs qui jouent et non des gens réels agissant réellement : d'où la nécessité de se servir de dispositifs particuliers, tels les masques, les costumes spéciaux, le maquillage, les intonations caractéristiques et ainsi de suite (DANTO, 1989, p. 63).

Prenons l'exemple d'une installation réalisée en 1991 par Helen Escobedo dans le parc de Chapultepec à Mexico. L'installation s'intitulait « Negro basura, negro mañana » (« Noir ordures, noir lendemain ») et consistait en 10 tonnes d'ordures déversées sur un plastique gris, étendu au milieu d'un chemin piétonnier sur une longueur de 100 mètres. Cependant, comme l'explique G. Schmilchuk (2005, p. 194), en raison du dégoût éprouvé par les autorités devant ce contact direct avec les ordures, l'artiste a recouvert celles-ci d'un filet de fer et d'une couche de peinture noire. Ces marqueurs étaient nécessaires pour que l'installation soit perçue comme telle, c'est-à-dire comme « quelque chose fait avec des ordures » et non pas, littéralement, comme des ordures.

Même une oeuvre qui affirme qu'elle n'est qu'un objet, comme dans le cas de l'art minimal, entre, par cette affirmation même, dans une réalité « autre » et se distingue d'un simple objet réel. En effet, ce dernier n'affirme rien à son sujet, il s'utilise en transparence. Le projet de « sculpture sociale » de Beuys, ou celui de Klein d'être peintre sans plus devoir peindre en apparence, ou toutes les interventions et perturbations que les artistes contemporains réalisent ne font que déplacer la frontière, sans l'annuler.⁶

Quand le travail de l'artiste est terminé, son oeuvre reste ouverte, capable de croissance ; elle continue à se développer en s'ouvrant aux interprétations. En tant que signe, l'oeuvre doit être interprétée, et cette interprétation nécessite, dit Peirce (C.P. 5.113), de la « sympathie intellectuelle ». La réception artistique n'est pas une perception spontanée d'une qualité de l'oeuvre, ni une contemplation,⁷ mais une cognition, un **processus cognitif**. C'est dans l'activité cognitive elle-même que réside le plaisir artistique⁸ : plaisir de sentir qu'il y a quelque chose à comprendre, qu'on est sur le point de comprendre, que quelque chose d'absolument nouveau est sur le point de devenir intelligible, que l'on va découvrir du *possible*.

Considérer une oeuvre comme ouverte ne signifie pas pour autant que les récepteurs puissent la remplir de n'importe quoi ni n'importe comment. Toutes les interprétations ne se valent pas :

Je pense que nous ne commettrions pas d'erreur fondamentale en admettant que l'interprétation correcte de l'objet-comme-oeuvre d'art est celle qui coïncide au plus près avec l'interprétation de l'artiste lui-même. S'en remettre à une coïncidence des interprétations nous met dans une position différente face à l'artiste

-
6. Nous n'approuvons pas du tout la critique faite par SHUSTERMAN (1994, pp 140-143) à la distinction que Danto établit entre l'art et la réalité. Contrairement à ce que prétend Shusterman, cette distinction n'implique pas que l'on considère les oeuvres artistiques comme « irréelles », ni que l'on nie la « valeur cognitive » de l'art. Bien au contraire, l'oeuvre est un phénomène réel, et sa spécificité réside dans le processus cognitif qu'elle est susceptible de déclencher lorsqu'elle reçoit une interprétation artistique. « La dichotomie art/réalité doit être surmontée, prétend Shusterman, afin que l'art soit plus insufflé de vie et que la réalité soit plus esthétiquement gratifiante ». Ce souhait gomme une autre distinction, sur laquelle nous reviendrons en note plus loin (note 8), entre « esthétique » et « artistique ».
 7. « Le tableau parfait ne permet pas la contemplation, sentiment banal et sans intérêt » (Magritte, 1979, p. 274).
 8. Nous distinguons le plaisir artistique et le plaisir esthétique. Ce dernier est lié à l'appréciation du beau, il peut être provoqué par une oeuvre d'art ou par toute autre chose sans intentionnalité artistique (un paysage, une personne agréable à regarder) ; tandis que le plaisir artistique ne concerne pas le « beau » mais le « kalos », c'est-à-dire l'admirable en soi, qui correspond, selon Peirce, à l'accroissement d'intelligibilité de la priméité.

que la tentative de découvrir quelles ont pu être ses intentions (DANTO, 1993, p. 69).

L'artiste est, en effet, le premier interprète de son oeuvre, au cours de la dernière étape du processus de production : l'induction. Une interprétation qui va à l'encontre de celle de l'artiste n'est pas pertinente. Elle est peut-être une projection psychologique, ou un exercice de virtuosité intellectuelle, ou que sais-je, mais elle n'est pas une « interprétation artistique », entendue comme une interprétation susceptible de conduire le récepteur d'une oeuvre à la priméité qui s'y trouve captée, au possible qui s'y trouve intégré. Le récepteur que nous envisageons est un récepteur modèle,⁹ qui entre dans la **logique de l'oeuvre**. C'est à cette condition que la réception réactive et poursuit le mouvement de la production : le mouvement d'accroissement d'intelligibilité de la priméité.

Nous avons montré, par exemple (EVERAERT-DESMEDT, 2006), qu'une interprétation symbolique de l'oeuvre de Magritte court-circuite le processus qui devrait déclencher chez le récepteur la **pensée iconique**, ou, comme dit Magritte, la pensée de la ressemblance, seule capable de saisir le Mystère. Or, dans ses écrits, Magritte s'est opposé explicitement à toute interprétation symbolique ou psychanalytique de ses tableaux :

(...) Les symboles dans les arts de représentation étant surtout utilisés par des artistes très respectueux d'une habitude de penser : celle de doter d'une signification quelconque et conventionnelle un objet. Ma conception de la peinture tend, au contraire, à restituer aux objets leur valeur en tant qu'objets (ce qui ne manque pas de choquer les esprits qui ne peuvent voir une peinture sans penser automatiquement à ce qu'elle pourrait avoir de symbolique, d'allégorique, etc.) (MAGRITTE, 1979, p. 596).

Nous avons décrit également (ibid.) comment les tableaux monochromes bleus de Yves Klein provoquent la pensée iconique, permettant au récepteur d'envisager l'immatériel. Or, Yves Klein lui-même disait, à propos des récepteurs qui n'avaient pas poursuivi suffisamment leur processus interprétatif : « Ils n'y ont vu que du bleu », c'est-à-dire qu'ils se sont arrêtés à la perception de la matière, alors que, précisément par la saturation de la matière (peinture bleue), Klein cherche à atteindre la limite au-delà de laquelle se situe la qualité infinie, qui ne peut pas être matérialisée, qui ne peut être que pensée iconiquement, et qu'il nomme l'immatériel.

Le processus de réception d'une oeuvre est déterminé par le processus de conception. Les deux points de vue sont étroitement liés : en même temps qu'une oeuvre se construit, elle construit son récepteur modèle. Dans certaines analyses que

9. Nous reprenons la notion de « lecteur modèle » à ECO, 1979, p. 56.

nous avons réalisées, lorsque nous disposons de commentaires de l'artiste à propos de l'élaboration de son oeuvre, nous avons pu mettre en **parallèle** les processus de **production** et de **réception**.¹⁰

Cependant, les récepteurs peuvent entrer de différentes façons dans le processus interprétatif d'une oeuvre d'art. Pour interpréter une oeuvre, il faut d'abord la rencontrer, y être confronté : le cas du visiteur qui se rend au musée ou dans une galerie pour y voir une exposition d'art est différent de celui du promeneur qui découvre par hasard dans l'espace public un objet ou un événement, dont il ignore le statut artistique. Si le promeneur est surpris par ce qu'il découvre, il s'y arrêtera avec intérêt et fera l'hypothèse, à partir d'indices (repérage des « guillemets »), qu'il s'agit d'une oeuvre d'art. La connaissance préalable (dans le cas du visiteur) ou la reconnaissance (dans le cas du promeneur) du **statut artistique** déclenchera une « mise en énigme » (HEINICH, 1998, p. 189) ou une **hypothèse interprétative** : cet objet ou cet événement, étant une oeuvre d'art, doit avoir une signification¹¹ qui vaut la peine d'être cherchée, et que le récepteur s'attend à découvrir :

Une telle attente peut prendre deux formes opposées : soit la dénonciation déçue de l'absence de signification, caractéristique de la mise en énigme déceptive (« ça ne veut rien dire ») ; soit l'hypothèse qu'il existe bien derrière la matérialité de l'oeuvre une signification cachée – c'est la mise en énigme positive. Dans cette seconde hypothèse, le spectateur pourra chercher lui-même à construire une signification (...) (HEINICH, 1998, p. 189).

Le récepteur (re)construit l'oeuvre au cours de son interprétation : il en relève les éléments pertinents et les organise. Des **informations collatérales** viennent enrichir son interprétation : connaissances historiques (tout n'est pas possible à n'importe quel moment de l'histoire de l'art, cfr DANTO, 1989, p. 90), connaissances de données techniques, connaissances culturelles diverses.

Une interprétation peut être plus ou moins riche, plus ou moins attentive :

Il y a donc manifestement dans la relation aux oeuvres d'art ce que j'appelle tant bien que mal des *niveaux de réception*, que rien n'oblige à disposer sur une échelle de valeurs, mais qui se distinguent sans doute par des degrés quantitatifs dans la considération des données perceptuelles (attention primaire) et conceptuelles (attention secondaire) propres à chaque oeuvre (GENETTE, 1997, p. 232).

10. Ce fut le cas dans notre étude de l'oeuvre de Magritte et dans celle d'une installation photographique de Humberto Chávez (EVERAERT-DESMEDT, 2004 a et 2006).

11. « Voir une chose comme de l'art, c'est être prêt à l'interpréter quant à sa signification et quant à sa manière de signifier » DANTO, 1996, p. 63.

A présent, nous allons examiner comment fonctionne l'interprétation **quand le récepteur** ne connaît pas le processus de production et quand il **ne sait même pas**, au départ, qu'il se trouve en présence d'une oeuvre d'art, c'est-à-dire un objet ou un événement qui a une intentionnalité artistique.

3. La réception d'une installation de Luis Bisbe

3.1. La découverte de l'installation

En juillet 2005, à Zumaia (côte basque espagnole), nous avons découvert, au hasard d'une promenade,¹² un objet qui s'est avéré être une installation de Luis Bisbe...

Cet objet s'aperçoit de loin, car il se trouve au bout d'un chemin qui monte doucement en ligne droite jusqu'au sommet d'une falaise surplombant la mer ; il se dresse à l'horizon, opérant une liaison visuelle entre la terre et le ciel (on ne voit pas encore la mer) (photo 1).

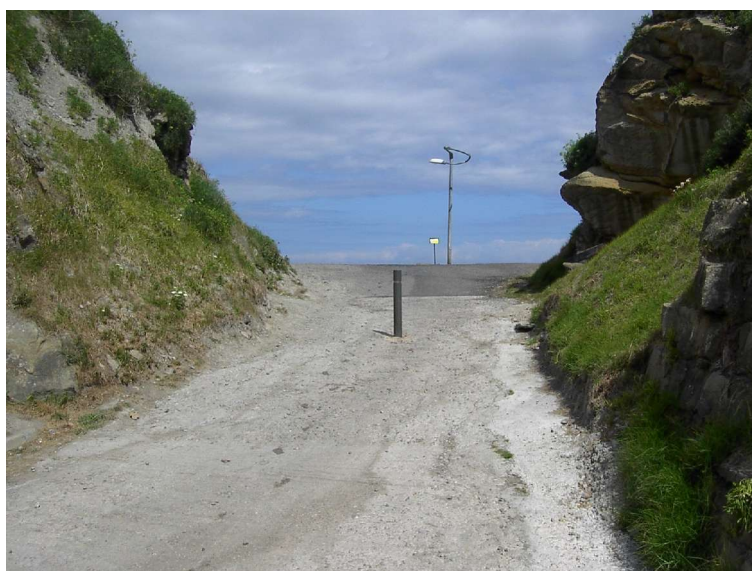


photo 1

Nous reconnaissons d'emblée un élément de mobilier urbain, un réverbère, qui pourrait avoir été placé là par décision communale, afin d'éclairer les promeneurs à la tombée du jour. Ce réverbère a cependant une tournure un peu particulière : le haut du poteau est incurvé en forme de boucle. Si l'on peut croire un instant qu'il s'agit d'une nouvelle forme de réverbère, cette hypothèse est infirmée lorsqu'on s'approche, car la courbure n'est manifestement pas d'origine. Le poteau n'a pas été fabriqué de cette

12. Nous nous étions égarés à l'extrémité de la ville de Zumaia, à la recherche du GR (sentier de grande randonnée), et non pas à la recherche d'une oeuvre d'art!

façon à l'usine, mais il a été déformé ensuite de manière artisanale ; la déformation est trop régulière pour être accidentelle, elle est donc intentionnelle.

L'hypothèse du **statut artistique** de cet objet est d'ailleurs confirmée par un marqueur bien visible : un panneau explicatif. Le promeneur se dirige spontanément vers ce panneau pour le lire, à moins que, juste avant d'y parvenir, il n'assiste au surgissement d'un jet d'eau. Dans ce cas, il ne s'approchera du panneau qu'avec circonspection, pour éviter d'être aspergé. Car l'eau jaillit soudainement et par intermittence, à côté du réverbère (photo 2). Les jets sont d'une durée variable (entre 30 et 60 secondes) et se produisent à intervalles irréguliers (d'environ 2'30''). L'eau retombe plus ou moins loin selon la force et la direction du vent. Les gouttelettes sur le panneau plastifié ne manquent pas de rappeler au promeneur l'imminence du « danger » pendant sa lecture.



photo 2

3.2. Le texte explicatif

Le panneau (photo 3) porte le nom de l'artiste : Luis Bisbe ; ses lieu et date de naissance : Málaga, 1965 ; et un texte en trois langues : basque, espagnol et anglais. Le texte commence par spécifier qu'il s'agit d'une « installation » et qu'elle porte un « titre » : l'intention artistique est donc bien marquée.



photo 3

Nous traduisons ci-dessous le texte en français :

Titre : Blind Date

L'installation de Luis Bisbe, « Blind date » (rendez-vous à l'aveugle), célèbre sa propre rencontre avec le visiteur, en projetant en l'air, à partir d'une bouche d'irrigation, un jet d'eau qui aspire à lécher la lumière d'un réverbère.

À l'aide de deux éléments habituels du mobilier urbain, l'oeuvre célèbre le contact entre des natures différentes en associant la lumière électrique et l'eau de mer. Le titre fait référence à la rencontre entre des inconnus qui ne savent pas ce qu'ils peuvent en attendre.¹³

Comme souvent dans les arts plastiques contemporains, le texte fournit une **clef d'interprétation** de l'oeuvre. Le titre annonce un « rendez-vous », et le commentaire précise qu'il s'agit d'une double rencontre : entre *la lumière électrique et l'eau de mer*, d'une part ; entre *l'installation et le visiteur*, d'autre part. Dans les deux cas, le rendez-vous se produit « à l'aveugle », entre des inconnus *qui ne savent pas ce qu'ils peuvent en attendre*.

Le visiteur assiste donc à un événement représenté dans l'installation, et le fait même qu'il y assiste constitue un événement du même type : un rendez-vous à

13. Notre traduction suit la version espagnole. La traduction anglaise de la dernière phrase est un peu différente, et correspondrait en français à ceci : « Le titre fait référence à une rencontre entre deux inconnus qui ne savent pas ce qui va se passer (ce qui est sur le point d'arriver) ».

l'aveugle. L'installation, qui est un récit, engage le visiteur dans un récit semblable : le visiteur, en se faisant interprète, devient protagoniste.

Nous allons considérer tout d'abord (3.3.) l'événement représenté dans l'installation que le visiteur interprète. Nous verrons ensuite (3.4.) comment l'interprétation est à son tour un événement vécu qui transforme le visiteur.

3.3. L'événement représenté

Les acteurs qui jouent un rôle dans l'installation sont *deux éléments habituels du mobilier urbain* : un jet d'eau et un réverbère.

Cependant, ces deux éléments sont détournés de leur fonction urbaine habituelle. Au lieu que le réverbère éclaire l'environnement pour permettre aux promeneurs de voir, il est devenu un objet que l'on voit, que l'on regarde, qui est mis en scène. Et au lieu de s'allumer uniquement lorsque l'obscurité tombe, il s'allume à chaque jet d'eau. Quant au jet d'eau, sa fonction n'est pas ici d'agrémenter tout simplement l'espace, mais d'être en relation avec le réverbère. Lumière et jet d'eau fonctionnent de concert : le réverbère s'allume quand l'eau le touche et s'éteint lorsque le jet s'arrête.

Le texte nous permet d'interpréter la relation entre le jet d'eau et le réverbère comme un rendez-vous entre deux personnes. Nous savons, par nos **connaissances socio-culturelles**, qu'un rendez-vous¹⁴ consiste en un accord préalable, impliquant qu'un sujet attend un autre sujet en un lieu et un temps déterminés et dans un but donné. Nous comprenons alors toute l'histoire : le réverbère attend au lieu convenu ; il se tord comme pour guetter l'arrivée de l'eau et se mettre à sa portée ; l'eau est en retard, mais voilà qu'elle arrive ; elle se jette au cou du réverbère, qui s'allume de plaisir ; puis l'eau s'en va. Et l'histoire recommence...

Il s'agit chaque fois d'un nouveau rendez-vous avec une personne inconnue, comme le signifie le titre original de l'oeuvre, qui est en anglais.¹⁵ Un tel rendez-vous n'est pas sans danger, il comporte des risques... D'ailleurs nous savons, par nos connaissances **techniques** élémentaires, que la rencontre entre l'eau et l'électricité risque de provoquer un court-circuit. Mais ici, ô surprise, au contraire de couper le circuit, l'eau le branche, puisque c'est au contact de l'eau que le réverbère s'allume.

14. Nous avons analysé le « motif » du rendez-vous dans *En attendant Godot* (Beckett), in EVERAERT-DESMEDT, 2000, pp 126-132. Nous retrouvons ici les composantes de ce motif.

15. « Blind Date » constitue une expression toute faite en anglais, qui signifie : rendez-vous avec quelqu'un qu'on ne connaît pas.

Le texte, en précisant que « l'oeuvre célèbre le *contact entre des natures différentes* en associant la lumière électrique et l'eau de mer », ouvre la voie à une interprétation d'ordre **mythique**. La lumière et l'eau représentent en effet des natures différentes. Et l'histoire de la rencontre entre le réverbère et le jet d'eau peut appeler en intertextualité la chanson bien connue de Charles Trenet :

Le soleil a rendez-vous avec la lune.
Mais la lune n'est pas là et le soleil l'attend.

Ici, le soleil est remplacé par le réverbère, figure ascensionnelle et lumineuse, figure du feu ; tandis que le jet d'eau joue le rôle de la lune : « la lune est un astre qui croît, décroît, disparaît » (DURAND, 1969, p. 111), qui est cyclique ... comme le jet d'eau dans l'installation. Et d'ailleurs :

La plupart des mythologies confondent les eaux et la lune dans la même divinité (Id., p. 110).

Le soleil et la lune, ou le feu et l'eau : l'installation suggère un contact possible entre des éléments naturels qui habituellement s'excluent. Voilà que l'eau allume le feu, au lieu de l'éteindre. L'installation opère donc une conciliation des contraires, non pas définitivement, mais de façon éphémère et à peine esquissée : quelques gouttes seulement, au sommet du jet d'eau, éclaboussent la lampe, avant de retomber au sol (photo 4). Le contact entre l'eau et le feu se produit en l'air. Comme le promeneur l'a remarqué en arrivant, le réverbère surgit de la terre et s'élève dans l'air, de même que l'eau, qui vient de la mer, passe sous terre dans une canalisation, avant d'être projetée dans l'air, où elle effleure¹⁶ le feu, puis elle retransverse l'air et pénètre à nouveau dans la terre. C'est donc une symbiose entre les quatre éléments naturels (feu, eau, terre et air) que cette installation nous donne à penser. Elle nous met ainsi sur la voie de la pensée iconique, qui s'ouvre sur le possible et envisage une **qualité totale**.

16. Elle le « lèche », dit le texte.



photo 4

L'événement représenté dans l'installation peut donc, en fonction des connaissances diverses des récepteurs, se lire sur différents registres ou isotopies : un rendez-vous amoureux entre deux personnes, une rencontre techniquement risquée entre l'eau et l'électricité, une union mythique entre le soleil et la lune, voire une symbiose entre les quatre éléments naturels. Ces interprétations s'enchaînent en cascade, et chaque nouvelle découverte accroît le plaisir du récepteur.

3.4. L'événement vécu

L'installation de Luis Bisbe attend le promeneur au bout du chemin : elle est au rendez-vous. Le promeneur s'approche, surpris de la rencontre. Par sa lecture du panneau, il devient « récepteur » (ou visiteur, interprète), c'est-à-dire qu'il active l'oeuvre, tout comme le jet d'eau déclenche l'éclairage du réverbère. Sa lecture lui permet d'interpréter le rendez-vous mis en scène dans l'installation, tout en le faisant participer à un rendez-vous du même type : un rendez-vous à l'aveugle. Les deux opérations ont lieu en même temps : en lisant le panneau, le visiteur interprète l'événement représenté (le récit énoncé) et vit un événement semblable qui se produit dans la réception (l'énonciation) de ce récit. C'est dans cette adéquation entre l'**énoncé** et l'**énonciation** que réside, nous semble-t-il, toute la force de cette installation de Luis Bisbe.

Le visiteur ne sait pas ce qu'il peut attendre de l'installation. Il est interpellé cognitivement, et aussi physiquement. Il court un risque car il peut lui arriver la mésaventure d'être mouillé, ce qui n'est pas nécessairement agréable (s'il est vêtu pour entreprendre une randonnée, ou s'il porte un appareil photographique qui craint l'eau, par exemple). S'il est mouillé par le jet d'eau sous le réverbère, il « baignera dans la lumière », littéralement : il sera baigné (par l'eau) de lumière (par la lampe

allumée) ! Cette expression évoque bien l'union des contraires qui se produit dans l'installation.

La participation physique du visiteur, avec le risque qu'elle comprend, nous fait considérer « Blind Date » comme de l'art de la perturbation (DANTO, 1993, pp 154 et suivantes), qui perturbe la vie réelle en la mettant en danger. Cette mise en danger n'est pas accidentelle, mais bien intentionnelle ; elle fait partie de l'oeuvre. Danto envisage des cas extrêmes :

Un sculpteur illustre a réalisé un jour une oeuvre composée de lourdes plaques d'acier en équilibre précaire, maintenues en place par la force de leur friction. Afin de faire l'expérience de l'espace qu'elle créait, on était censé y entrer, mais au risque de la voir s'effondrer, et de fait quelqu'un s'est fait tuer (DANTO, Id., p. 160).

Le danger, dans la réception de « Blind Date » est nettement moindre, heureusement bénin, plutôt ludique, mais quand même ...

Il importe peu que le visiteur ait été ou non effectivement mouillé dans l'installation. L'important est qu'il « s'y soit mouillé », pourrait-on dire, c'est-à-dire qu'il ait couru le risque d'être mouillé en s'approchant de l'installation pour l'interpréter. Il aura fait ainsi l'expérience d'un rendez-vous à l'aveugle. Cette expérience nous semble en mesure de transformer le visiteur, d'enrichir – tant soit peu – sa vie quotidienne en stimulant chez lui l'ouverture au possible, ou « l'attente de l'inattendu » (GREIMAS, 1987, p. 98), autrement dit la faculté de réception artistique.

Le rendez-vous est à l'aveugle dans les deux sens : l'installation ne sait pas non plus ce qu'elle peut attendre de ceux qui l'approchent ... Comme toute oeuvre d'art, elle attend, bien sûr, d'être interprétée, accueillie cognitivement. Mais en outre, nous avons vu que cette installation faisait appel à la participation physique du visiteur. Or, nous avons décrit jusqu'ici le comportement le plus courant à l'égard de « Blind Date » : le visiteur s'approche pour lire le panneau, au risque d'être mouillé. Mais nous avons pu observer un comportement très différent, qui nous a surpris : un monsieur est arrivé d'un pas décidé, en maillot de bain et chaussures en plastique ; il s'est placé entre le réverbère et le panneau, où il a résolument attendu le jet d'eau pour prendre une douche ; puis, il s'en est retourné comme il était venu, sans un regard ni pour l'installation, ni pour l'espace environnant, ni pour les visiteurs (photo 5). Il n'était pas visiteur, lui, il n'est certes pas venu à un « rendez-vous à l'aveugle ». C'était un homme pratique, qui, par son attitude, a refunctionalisé le jet d'eau que l'artiste avait défunctionalisé. Il a détourné l'oeuvre qui elle-même avait détourné le mobilier urbain.



photo 5

3.5. Impact d'une installation rencontrée par hasard

Au moment de rédiger cette étude, nous avons cherché sur Internet des informations concernant l'artiste, et nous avons appris que « Blind Date » faisait partie d'une exposition organisée par « Divergentes » (www.artesdivergentes.com) dans la ville de Zumaia, du 2 juin au 4 septembre 2006, sur le thème du « Dialogue entre l'art et la technologie ». Dix artistes internationaux avaient été invités à séjourner dans dix entreprises novatrices du Pays Basque pour réaliser une oeuvre en exploitant les technologies, les matériaux ou les processus organisationnels de ces entreprises. C'est ainsi que Luis Bisbe a utilisé l'infrastructure technologique de l'entreprise IK4, notamment un système de pompes pour amener l'eau de la mer dans son installation.

Le projet de « Divergentes » nous semble très intéressant, mais lorsque nous étions sur place à Zumaia, nous ignorions tout de ce projet. À cause de cette ignorance, nous n'avons pas vu les oeuvres des neuf autres artistes. Mais grâce à cette ignorance, nous pensons avoir rencontré l'oeuvre de Luis Bisbe dans les meilleures conditions. Car une installation rencontrée par hasard dans un espace public produit un effet de surprise plus accentué que celui que peut provoquer une oeuvre que le visiteur a décidé d'aller voir dans une exposition :

Le caractère involontaire de la rencontre d'objets artistiques en rue ou dans des lieux destinés à d'autres usages (...) fait disparaître le poids de la décision préalable de s'adonner à une activité culturelle (SCHMILCHUK, 2006)¹⁷

17. C'est nous qui traduisons.

Le premier plaisir cognitif, dans une telle rencontre, consiste en l'hypothèse que le promeneur est amené à faire pour se rendre compte qu'il s'agit d'une oeuvre d'art. Dans le cas de « Blind Date », la rencontre imprévue a d'autant plus d'impact qu'elle coïncide avec le sujet même de l'oeuvre : avec cette oeuvre, qui nous parle d'un rendez-vous à l'aveugle, nous avons eu un rendez-vous à l'aveugle !

Conclusion

Une oeuvre d'art est un objet ou un événement intentionnellement produit par un artiste pour tenter de capter, en la rendant intelligible, la *priméité* (des « qualités de sentiments », du possible). Pour fonctionner comme telle, une oeuvre d'art doit être interprétée. L'interprétation est un processus cognitif qui réactive et poursuit le processus de la production : le mouvement d'accroissement d'intelligibilité de la priméité.

Pour interpréter une oeuvre d'art, il faut d'abord faire l'hypothèse de son statut artistique. Il faut ensuite entrer dans la logique de l'oeuvre, suivre en quelque sorte la piste tracée par l'artiste pour conduire le récepteur à la pensée iconique. Une oeuvre peut recevoir des interprétations plus ou moins riches et sur différents registres, selon l'attention et les connaissances collatérales des récepteurs. Face à une oeuvre d'art, le récepteur ne peut prévoir où le conduira la cascade des interprétations : toute oeuvre est un « blind date », un rendez-vous de tous les possibles.

Bibliographie

- DANTO, A., 1989, *La transfiguration du banal*, Paris, Seuil.
- DANTO, A., 1993, *L'assujettissement philosophique de l'art*, Paris, Seuil.
- DANTO, A., 1996, *Après la fin de l'art*, Paris, Seuil.
- DE DUWE, Th., 2000, *Voici, 100 ans d'art contemporain*, Paris, Flammarion.
- DUCHAMP, M., 1975, *Duchamp du signe* (Textes recueillis par SANOUILLET, M), Paris, Flammarion.
- DURAND, G., 1969, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas.
- ECO, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.

- EVERAERT-DESMEDT, N., 2000, *Sémiotique du récit*, (3e édition), Bruxelles, De Boeck-Université.
- EVERAERT-DESMEDT, N., 2004 a, "Une pensée plus iconique qu'une image. A propos d'une installation photographique de Humberto Chávez", in *Peirce et la question de la représentation/ Peirce and the Notion of Representation*, VISIO (Revue de l'association internationale de sémiotique visuelle), Vol. 9, n° 1-2, pp 91-109.
- EVERAERT-DESMEDT, N., 2004 b, "La sémiotique de Ch. S. Peirce", in *Signo, Site Internet de théories sémiotiques*, <<http://www.uqar.qc.ca/signo>>.
- EVERAERT-DESMEDT, N., 2005, "Sens d'une oeuvre et sens d'une exposition : le parcours du visiteur", in *Protée*, Vol. 33, n° 2.
- EVERAERT-DESMEDT, N., 2006, *Interpréter l'art contemporain*, Bruxelles, De Boeck.
- GENETTE, G., 1997, *L'oeuvre de l'art. La relation esthétique*, Paris, Le Seuil.
- GOODMAN, N., 1990, *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon.
- GREIMAS, A.J., 1987, *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac.
- HEINICH, N., 1998, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit.
- MAGRITTE, R., 1979, *Ecrits complets*, Edition établie et annotée par A. Blavier, Paris, Flammarion.
- PEIRCE, Ch. S., 1931-1935, 1958, *Collected Papers, Vol. 1-6, Collected Papers, Vol. 7-8*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- SCHAEFFER, J-M., 1996, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard.
- SCHMILCHUK, G., 2005, *Helen Escobedo : Footsteps in the Sand*, Mexico, CONACULTA / UNAM / TURNER.

SCHMILCHUK, G., 2006, "Públicos y no públicos de arte", in *PORTO ARTE*, n° 23.

SHUSTERMANN, R., 1994, "L'art en boîte", in *Critique*, n° 562.