

Protée



Présentation

Emmanuel Pedler

Volume 27, numéro 2, 1999

La réception

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/030560ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/030560ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi

ISSN

0300-3523 (imprimé)

1708-2307 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Pedler, E. (1999). Présentation. *Protée*, 27(2), 65–66.

<https://doi.org/10.7202/030560ar>

Tous droits réservés © Protée, 1999

Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

La réception visuelle et discursive

Une présentation d'Emmanuel Pedler

Une socio-anthropologie des œuvres

L'observation des activités artistiques et culturelles en leurs parts sociologiques et anthropologiques ne va pas de soi. L'affiche publicitaire, les toiles d'un musée ou les films diffusés sur grand écran ou à la télévision ne peuvent apparaître comme des données immédiates, sujettes à analyse, que si l'on oublie les conditions tacites qui les constituent en catégories propres à une culture. Cet état de fait, bien connu et souvent rappelé, contraint l'observateur à justifier précisément les choix qu'il opère, chemin faisant, pour élaborer une socio-anthropologie des œuvres. Dans les textes que nous lirons ici, deux options assez différentes l'une de l'autre ont été choisies par les auteurs. La première (Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler ; Emmanuel Ethis), qui cherche à explorer le face-à-face entre regardeurs ou spectateurs ordinaires et les pièces exposées ou projetées à leur attention, contourne les constructions langagières et symboliques qui les catégorisent, les traversent et les qualifient, pour objectiver exclusivement l'activité sémique déployée que trahissent les gestes, les déambulations, les dépenses et perceptions temporelles. La seconde (Jacques Cheyronnaud) s'en prend directement à l'entrelacs des mots et des choses, des offres ici publicitaires et des qualifications et des disputes qui les font exister dans l'espace public en donnant, de ce fait, une forme et un contenu à cet espace. Radicales et exigeantes, ces deux approches reposent sur des attendus sémiologiques qui ne seront pas explicités, ce qui ne signifie en aucune manière que ces articles cherchent à ignorer ou à réfuter la pertinence d'une approche sémiologique des sujets qu'ils abordent. Ils construisent, au contraire, un espace d'observation qui se réfère, implicitement ou explicitement, à des courants bien particuliers (pragmatique, sémiologies de la communication, etc.) sans les discuter toutefois. Pour cette raison, il n'est sans doute pas inutile d'introduire à ces textes en pointant, de manière rapide et partielle au demeurant, quelques attendus sémiologiques qui en fondent la réflexion.

Il faut aussi se demander quelles options analytiques adoptent les textes qui suivent pour rendre compte du travail interprétatif des regardeurs face à une toile exposée dans un musée, à une affiche placardée sur des panneaux publicitaires ou à un film présenté en salle. Nous pouvons ici suivre l'analyse que propose Éric Buysens¹ et qui me semble compatible avec les orientations majeures des articles que nous allons lire : « L'artiste est l'homme qui, doué d'une sensibilité supérieure [sensibilité exacerbée n'aurait-il pas été plus neutre ?], éprouve certaines émotions en percevant certains faits et qui reproduit ces faits en les modifiant à sa façon afin de mettre en valeur les éléments qui l'ont ému ». Ainsi, « L'artiste ne copie pas, il modifie son modèle, et souvent même il ne songe plus guère à aucun modèle : il nous transporte dans son monde à lui. C'est dans cet écart entre la réalité et l'œuvre que se manifeste l'art ». Pour sociale qu'elle soit cette mise en valeur n'est pourtant pas une communication dont on pourrait objectiver les circulations : « [...] il n'y a là rien qui ressemble au désir de collaboration qui est la base des sémies. L'art ne répond pas à un besoin social, comme le fait le discours ; il répond au besoin de manifester, d'extérioriser des sentiments esthétiques ». Affirmant le caractère a-sémique de l'élaboration artistique, Éric Buysens pose ici une distinction précieuse en délimitant dans le temps le travail « d'exploitation », par la langue et les usages, des gisements artistiques : « Lorsque le public comprend l'œuvre artistique, c'est-à-dire lorsque l'œuvre produit sur lui l'effet voulu par l'artiste, il s'établit entre l'artiste et le public une communion de sentiment : l'art se révèle après coup comme une possibilité de communication ». L'art serait sémique par destination, pour reprendre une distinction chère aux juristes². Si l'on peut discuter de la restriction liée aux « effets voulus par l'artiste » en préférant pointer les « effets qui prennent un sens dans la réception, de quelque nature qu'ils soient », on peut rejoindre pleinement Buysens lorsqu'il affirme : « Il faut [...] attribuer à l'art une place très spéciale parmi les faits sémiques : il est essentiellement conditionné par le besoin de se manifester ; son caractère sémique est secondaire »³.

1. *La Communication et l'articulation linguistique*, Paris et Bruxelles, P.U.F. et Presses Universitaires de Bruxelles, 1967, p. 23.

2. Je fais ici allusion à la catégorie des « immeubles par destination », c'est-à-dire des meubles qui deviennent immeubles du fait d'un usage qui les immobilise (une statue cimentée sur un perron est ainsi immeuble par destination).

3. *Op. cit.*, p. 24.

Les conséquences qui découlent de ce qui précède sont nombreuses. Je n'en retiendrai ici qu'une seule : si l'activité esthétique se développe sur des plans infralangagiers, il n'y a aucune raison pour que l'enquête l'ignore. C'est à l'exploitation de cette face cachée de l'activité esthétique ordinaire que, durant ces dix dernières années, nous avons réalisé, participé à ou discuté, au sein de notre laboratoire⁴, de nombreuses enquêtes portant sur des objets culturels fort différents les uns des autres : l'écoute des musiques savantes, la réception d'œuvres peintes présentées dans un musée, la perception des musiques de films, l'engagement spectatorial dans les arts de la scène – du music-hall à l'opéra, en passant par le théâtre – ont donné lieu à des publications qu'il serait fastidieux de recenser ici. D'autres sujets donnant lieu à des thèses en cours ou à des enquêtes de terrain viendront compléter cette approche d'une sociologie de la culture sensible à la diversité des objets engagés dans les pratiques : le jeu et le jouet, le jonglage, les danses de couple, pour n'en citer que quelques-uns. En dépit de l'abondance des chantiers ainsi engagés, il n'est pas sûr que la recherche des particularités objectales et donc des registres de pratiques décrits, à partir de leurs différences, aboutira à donner la liste finie des composantes constitutives de la réception des « œuvres » ou des objets de pratiques. À suivre Éric Buysens, on peut même douter que la recherche ou la délimitation de composantes majeures ait un sens puisque la sémisation, et donc la socialisation du travail artistique, est une tâche interminable à laquelle s'attache toute nouvelle génération. En ce sens, dresser une liste isolant les ressorts principaux grâce auxquels les spectateurs prêtent sens aux œuvres est sans doute hors de portée. Une des raisons de cet état de fait tient précisément à la variabilité considérable des catégorisations culturelles qui organisent le face-à-face entre une offre et ses récepteurs. Du reste, on peut se demander à ce point si le travail systématique, qui est au fondement de l'approche sémiologique ou de l'analyse musicale, pour le domaine musicologique, est ici possible. Nous laisserons la question en suspens.

La composante temporelle de la réception

Au-delà de cet aveu d'impuissance, il reste qu'une composante de réception – l'objectivation des formes temporelles de la perception – a été singulièrement bien décrite par les travaux empiriques qui se sont ainsi succédé. La donnée temporelle n'est pas, on s'en doute, l'unique ou même la principale entrée permettant de rendre compte de la réception des « œuvres », elle constitue néanmoins une des armatures fortes du travail par lequel auditeurs et spectateurs domestiquent la matière a-sémiotique qui les constitue. On choisit donc ici une prise qui, donnant accès au travail à l'œuvre, en révèle une part sans doute infime, mais spécifique. Cette donnée n'apparaît pas à la conscience au même titre que différentes adhésions à l'œuvre : lorsqu'un spectateur de cinéma commente ses attirances et ses habitudes, il ne met pas en évidence les textures temporelles auxquelles il est le plus sensible, mais préfère souligner les convergences culturelles et idéologiques qu'il repère entre les univers qui lui sont familiers et ce qu'il perçoit de « l'œuvre ». Les habitués et les virtuoses, excepté quelques esthètes sans doute – ceux qui manipulent avec aisance et habileté les références actives d'une discipline artistique –, n'adoptent pas plus un langage temporel. Pourtant, c'est bien là la donnée perceptive la plus prégnante que puisse isoler l'observateur qui cherche à comparer et à évaluer les perceptions.

Cette donnée ne possède pourtant pas le même sens lorsqu'elle s'applique aux arts visuels ou lorsqu'elle vise les arts du temps : dans « Le temps donné au regard », l'évaluation des temps pendant lesquels l'attention des visiteurs était captée vise à mesurer la densité de l'engagement mental des regardeurs et non leur état mental et leur perception temporelle. Pour le cinéma ou la musique, l'évaluation de la durée perçue – rapportée à d'autres évaluations et à d'autres types d'activités – délimite au contraire leurs inscriptions différentielles dans le temps et la construction culturelle des temps de leur quotidienneté et extraquotidienneté. Néanmoins, et comme le montre Emmanuel Éthis, lorsqu'on s'interroge sur le statut que les œuvres possèdent aux yeux des spectateurs, la question du temps n'est pas seulement nominale. Autrement dit, le temps n'est pas seulement un outil d'objectivation. Les perceptions temporelles et la densité de l'engagement mental des récepteurs sont indissociables. L'implication perceptive des auditeurs ou des spectateurs est ainsi une composante de réception à part entière puisqu'elle témoigne du travail par lequel l'œuvre est domestiquée et intégrée dans leur espace culturel. Au plus gros, il faut admettre que seule la mesure des *implications mentales* des récepteurs est capable d'objectiver la construction culturelle des œuvres – sans évacuer la spécificité artistique de l'opération – et cela de manière différentielle.

4. Dans le cadre du SHADYC, centre de recherche associant l'EHESS et le CNRS fondé par Jean-Claude Passeron et que dirige aujourd'hui Jean-Louis Fabiani.