

Voiture et peinture: de l'utilisation à la pratique¹

Eric Landowski

Résumé: Constituer le monde comme univers de sens, c'est se poser en tant que sujet en interagissant avec les éléments du monde qui nous entoure, en *faisant usage*. Dans ce cadre, il faut distinguer deux formes d'interactions correspondant à deux acceptions du mot «usage»: l'une renvoie à l'idée d'*utilisation*, l'autre à celle de *pratique*. Une fois définies, ces deux notions sont ici appliquées à une analyse des usages de la peinture, ce qui amène à distinguer, du côté de l'observateur, la *lecture* et la *saisie*, du côté du créateur le *procédé* et la *vision*.

Mots-gadgets: lecture; pratique; procédé; saisie; usage; utilisation; vision

Abstract: From usage to practice - Most of the objects we have to deal with may be contemplated for themselves and « practiced » as partners in open-ended and creative processes, just as well as they may be « used » so as to obtain predefined results. Taking as examples two apparently opposite cases — paintings and cars —, the article analyses the correspondence between different ways of interacting with the components of our surrounding world (programmation, manipulation, adjustment), and the ways how the world accordingly makes sense for us.

Keywords: use; practice; programmation; manipulation; adjustment

Les modèles que nous mettons tant d'application à construire, à quoi, cher Omar, servent-ils donc? A fixer des grilles à l'intérieur desquelles toute chose aurait par avance sa place assignée, et le devoir de s'y tenir coûte que coûte? — C'est ce que semblent

¹ Trad. ital., «Vettura e pittura: dall'utilizzo alla pratica», in S. Jacoviello, T. Lancioni, A. Mengoni, F. Polacci (éds.), *Testure. Scritti seriosi e schizzi scherzosi per Omar Calabrese*, Sienna, Edizioni Protagon, 2009, pp. 289-302. La version française de 27 de février. 2009 est pour la première fois publiée.

demander beaucoup des usagers de nos typologies, mais pour ma part je ne partage pas cette vision, et je soupçonne que toi non plus. Car tout se passe comme si les objets dont nous avons à rendre compte n'avaient au fond qu'un seul souci: ne jamais être uniquement ce qu'ils sont, et par suite ne jamais être entièrement réductibles à un seul terme d'une quelconque taxinomie. Au lieu de se laisser gentiment enfermer chacun dans sa case (ou sa cage) à l'intérieur des systèmes (carréifiés ou non) que nous aménageons pour les accueillir, ils jouent avec nous à cache-cache en passant sans scrupule d'un pôle à l'autre de nos catégories. Paraissant d'un certain point de vue plutôt *comme ci*, il faut toujours qu'ils soient en même temps, d'un autre point de vue, plus ou moins *comme ça*, c'est-à-dire tout autre chose, et parfois exactement le contraire. Cela vaut pour n'importe lequel des domaines qui nous intéressent: en politique, un homme typé comme «de gauche» par son comportement électoral peut se transformer en parfait réactionnaire si on regarde son comportement domestique ou si on l'interroge sur l'idée qu'il se fait de la «sécurité»; en architecture, un bâtiment classé comme «baroque» peut à la limite passer pour «classique» si on l'envisage sous un autre angle; en matière de design, un objet technique identifié par sa fonctionnalité peut en même temps valoir autant par son esthétique, c'est-à-dire marier l'«agréable» à l'«utile» au lieu d'en faire des qualités mutuellement exclusives qui pourraient servir de critères distinctifs aux partisans d'un strict binarisme.

Dans ces conditions, ce n'est pas là où la plupart le voudraient que réside le principal intérêt des catégories avec lesquelles nous travaillons. Ce qui les rend vraiment utiles, ce n'est pas leur aptitude à servir de grilles pour classer les objets empiriques puisque par définition elles posent des distinctions conceptuellement tranchées (faute de quoi elles n'auraient aucun pouvoir discriminatoire) alors que le réel ne cesse justement, lui, de tout mitiger. Leur vocation est bien davantage de faire fonction de purs instruments heuristiques, de lentilles dont la précision aide à mieux regarder les choses et les gens, à «analyser» de quoi elles sont faites ou comment ils se comportent, c'est-à-dire à repérer et si possible à démêler — à *disimplicare* — les subtiles intrications d'éléments, les tensions entre forces ou les dosages d'ingrédients auxquels le réel doit son impureté typologique et par là sa capacité de résistance aux entreprises classificatoires, ou, si on préfère, sa «richesse» (bien sûr inépuisable par nature).

C'est dans cet esprit que je voudrais soumettre à ton jugement critique un petit modèle (non carréifié) qui m'est cher, et plus précisément la manière dont on pourrait l'appliquer au domaine qui t'est cher — celui de l'art — dans le but non pas tellement de classer les objets qui en relèvent (ou les sujets qui y ont rapport) que de «désimpliquer», sur le plan conceptuel, quelques-unes des variables dont paraissent dépendre à la fois l'identification de ce qu'on appelle des «œuvres d'art» et le genre de valeurs qu'on leur attribue.

Le modèle que je me risque ainsi à mettre à l'épreuve n'a pas été conçu à partir d'un travail sur l'art (d'où le côté téméraire du présent exercice) mais dans le cadre d'une réflexion sur l'usage des «objets» au sens le plus large de ce terme. Il s'articule autour d'une distinction de base opposant l'idée d'*utilisation* à celle de *pratique*, vues comme deux «façons de faire» différentes, en relation avec des objets quelconques (LANDOWSKI, 2009).

Cette distinction a beau ne pas être très originale, elle ne se ramène pas, en tout cas, à celle à partir de laquelle notre cher Jean-Marie Floch avait bâti (en l'occurrence sous la forme d'un vrai carré sémiotique) l'un de ses modèles par la suite les plus exploités, celui où il fondait la distinction entre quatre «axiologies de la consommation» sur l'opposition entre la préférence pour le côté utile, «pratique», des choses qu'on offre à notre convoitise, ou au contraire pour leur aspect agréable, «ludique» (en entendant par là, à la façon de Roger Caillois, «gratuit», «non utilitaire»)². Si je fais allusion à ce modèle déjà abondamment glosé, ce n'est pas pour le discuter à mon tour mais pour préciser en quoi celui que je propose en diffère sur le plan conceptuel bien qu'il lui ressemble du point de vue terminologique. De fait, il est question dans les deux cas de «pratique». Mais alors que Floch emploie ce mot comme adjectif et s'en sert pour désigner le type de valeur qu'on attribue à un objet quand on privilégie sa fonction utilitaire, j'en fais un substantif et m'intéresse à *la* pratique. Et loin d'associer l'idée de «pratique» à celle de fonctions «utilitaires», je les oppose, ou plutôt j'oppose à la première la notion, elle aussi substantivée, d'«utilisation». Il ne s'agit donc pas pour moi d'articuler une valeur, qualifiée de «pratique», à la fonction «utilitaire» qu'elle présuppose mais au contraire d'opposer entre eux non pas, certes, ces deux adjectifs (ce qui n'aurait pas grand sens) mais les verbes d'action correspondants, que je retiens pour désigner deux manières différentes de *faire usage* des objets, l'une consistant à les *utiliser*, l'autre à les *pratiquer*.

Que veut dire alors, dans mon vocabulaire, «pratiquer» un objet? Cela signifie, comme dit Sartre à propos de la neige (en tant que partenaire du skieur), lui *faire rendre* davantage que ce à quoi sa simple «utilisation» permet d'aboutir (SARTRE, 1947, p. 645)³. Ainsi, quand je prends ma belle auto dans le seul but de me déplacer d'un endroit à un autre par le plus court chemin, je ne dis pas que je la «pratiquer». Je ne fais alors que l'«utiliser», comme instrument de locomotion, sur une route que j'utilise aussi, comme voie de communication, et d'autres véhicules ou d'autres chemins, aussi commodes ou aussi pratiques (au sens de Floch), pourraient aussi bien ou encore mieux faire l'affaire. En revanche, quand (chose aujourd'hui très mal considérée) j'entreprends, entre Sienne et Urbino, à vive allure sur quelque route bien escarpée des Apennins, de me livrer avec elle, ma belle auto, aux voluptés du dérapage contrôlé et que j'en fais le partenaire d'une danse où chacun de mes gestes doit s'ajuster de manière aussi sensible que précise à sa

² Parmi les nombreuses analyses conduites à l'aide de ce carré, cf. J.-M. Floch, «J'aime, j'aime, j'aime... Publicité automobile et système des valeurs de consommation», *Sémiotique, marketing et communication*, Paris, P.U.F., 1990, pp. 119-152 et spécialement p. 131, n. 15, sur le sens donné à l'opposition entre valorisations «pratique» et «ludique».

³ Expression dont je tire parti déjà dans (cf. LANDOWSKI, 2003, p. 258).

dynamique à elle, telle qu'elle résulte à la fois des impulsions que je lui donne, de sa masse allègrement lancée et du profil de la route qui se déroule devant nous comme une partition de musique que nous serions en train d'interpréter ensemble, là, oui, je prétends que cette auto, et en même temps cette route, je les «pratique»! Je sais bien que je ne suis capable de leur faire rendre qu'une toute petite partie de ce qu'elles pourraient donner mais c'est déjà, par rapport à l'usage précédent, tout un monde de sens et de valeur qui se crée, si j'ose dire, entre nous, dans cette interaction.

Fonctionnellement parlant, il est vrai que cela ne change rien à rien puisque, utilisation ou pratique, nous finissons toujours, un peu plus tard ou un peu plus tôt (sauf accident), par arriver à mon point de destination. Mais ce qui change, c'est que dans le second cas, à l'obtention de ce résultat pratique se superpose une production d'effets, purement sémiotiques, qui transfigurent tous les éléments de la scène — aussi bien la machine et le pilote que le paysage traversé et que les relations qui s'établissent entre nous trois. En ce qui concerne en particulier la machine, on pourrait dire un peu métaphoriquement (en l'anthropomorphisant) qu'elle aussi elle arrive à un point qu'à sa manière elle visait: non pas son point de destination mais celui de son *accomplissement*. Effectivement, tant que je ne fais que l'utiliser, je lui permets tout au plus d'exécuter, à mon service, les programmes virtuels inscrits dans sa définition de véhicule utilitaire, autrement dit d'effectuer (comme disent presque en chœur le dictionnaire de Greimas et le Petit Robert) son «parcours thématique» de «dispositif servant au transport». Par contre, en la «pratiquant» (ou en tout cas en m'y essayant), je lui donne la possibilité de déployer ses *potentialités* — du moins certaines d'entre elles, à proportion de ma propre aptitude à les deviner, à les solliciter, à les laisser s'exprimer.

Je ne suis donc plus seul à tirer (pragmatiquement) satisfaction de son usage. Elle aussi y trouve en quelque sorte «son compte», en accomplissant sa vocation — j'oserai dire existentielle — de puissance demandant à s'épanouir. Et plus loin je parviens à la laisser déployer son potentiel sans perdre pour autant, de mon côté, le contrôle de la manière dont j'y réagis, plus créatrice de sens et de valeur, et donc plus gratifiante devient notre interaction. Ajustement délicat qui ne suppose pas spécialement, de ma part, le goût du risque mais qui demande son acceptation. Car l'une des conditions d'émergence de la valeur dans toute *pratique de l'autre* est d'assumer le risque minimal qu'implique le fait de se placer dans un rapport d'interdépendance vis-à-vis d'un partenaire dont le comportement n'est pas — pas entièrement — soumis à des régularités qu'on puisse connaître et face auquel, de plus, on ne peut pas non plus prétendre être entièrement maître de sa propre conduite. Or il faut qu'il en soit ainsi puisque, dans le cas contraire, l'autre deviendrait certes un partenaire plus facile ou plus docile (et même, à la limite, un instrument utilisable en toute sécurité) mais en contrepartie disparaîtrait de la rencontre la marge de jeu nécessaire à l'émergence d'effets de sens non programmés⁴.

⁴ Les notions d'ajustement et de programmation, de potentialité et d'accomplissement, de résultat et d'effet, ou, plus bas, de sens et de signification, de lecture et de saisie, etc. sont employées ici selon les définitions posées dans Landowski (2003, 2005, 2009).

Tout ceci peut être résumé en disant que si, dans la perspective de l'utilisation, les choses ont bien une «signification», elles acquièrent moyennant leur pratique un *sens* inédit. Dans le premier cas, on sait à quoi elles servent et c'est cela qui les définit et fixe leur prix en tant qu'«objets de valeur». Ce qui s'y ajoute dans le second, c'est un surplus de sens et un surcroît de valeur qui transcendent leurs fonctions. L'émergence de tels effets suppose, entre sujet et objet, ou plus généralement entre soi et l'autre, une relation qui ne soit pas essentiellement de l'ordre du savoir ou du connaître (connaître la fonction de l'objet et savoir s'en servir) mais de l'ordre du sentir et du comprendre. Je «comprends» ma machine comme je comprends l'autre à partir du moment où, au lieu de l'instrumentaliser, c'est-à-dire d'exploiter dans un but bien précis les programmes auxquels je sais qu'il se conformera, j'en fais le partenaire d'une dynamique partagée dont le résultat peut certes être prévisible mais dont les *effets* ne sont pas pour autant assurés, ni même définissables à l'avance puisque précisément ils ne se configureront qu'au fur et à mesure, «en acte», dans et par le développement même du processus interactionnel. En définitive, alors que l'utilisation est encadrée par des dispositifs préétablis qui la conditionnent et qu'en retour elle consolide en confirmant leur valeur opératoire, la pratique invente ses propres conditions de possibilité et, ne serait-ce que de ce point de vue, elle est toujours en quelque mesure créatrice.

Tu le vois, dans ces confidences à propos de ma belle auto, ce n'est pas tellement d'elle qu'il s'agit que de la grammaire de nos relations, de ce que je fais d'elle et de ce qu'elle fait de moi — deux partenaires qui se comprennent! — par opposition à ce que d'autres en feraient en la conduisant plus «normalement», à savoir un banal instrument. A chacun son régime d'interaction préféré. Comme quoi les automobiles ont beau, en tant qu'objets empiriques, ne pas avoir (en général) été construites par les automobilistes qui les conduisent, en tant qu'*objets sémiotiques* ce sont bel et bien leurs conducteurs qui, précisément en les conduisant, les construisent, soit simplement comme des objets investis de significations convenues, soit comme des potentiels de sens prêts à rayonner. A chacun son régime de sens favori. Tu vas me dire que j'enfonce des portes ouvertes! Mais si maintenant, en généralisant, je dis que ce petit pseudo paradoxe vaut aussi pour d'autres objets empiriques et en particulier pour ceux qu'on appelle aujourd'hui des «œuvres d'art», pour des tableaux par exemple, je crains que tu ne me répondes qu'en mettant sur le même plan la peinture et les voitures j'amalgame un peu vite des choses qui n'ont pas grand chose à voir entre elles. — Risque accepté.

*

Car au fond je dis seulement, à propos de la peinture, qu'elle aussi elle a des «users» et que la signification, ou le sens, et la valeur qu'elle peut avoir à leurs yeux dépend pareillement de l'«usage» qu'ils en font, c'est-à-dire du type de rapport qu'ils établissent avec l'objet empirique — le tableau — *pour le faire exister en tant qu'objet sémiotique*.

Par le terme d'*usager* je désigne d'abord le spectateur. Il ne me semble pas choquant en effet de dire qu'en «consommant» l'œuvre du regard, il en «use» — à titre d'objet signifiant — et même qu'il «s'en sert»: il cherche à s'en approprier le contenu symbolique et à en goûter la saveur esthétique. Et j'applique aussi ce terme d'*usager* au peintre en train de peindre le tableau, ce qui peut évidemment paraître plus étrange. Mais lui aussi, pour composer une œuvre encore à venir, autant que le spectateur pour «s'en servir» quand elle sera exposée, doit effectuer certaines opérations (de construction sémiotique) qui, dans son cas tout comme dans celui du spectateur, peuvent relever de l'un ou de l'autre des deux types d'usage des objets que constituent l'«utilisation» et la «pratique».

Du côté du spectateur, cette alternative détermine deux régimes de regard très différents auxquels je donne respectivement le nom de «lecture» et de «saisie». Ils privilégient chacun une classe déterminée d'éléments repérables dans l'objet empirique, en vue de le «sémiotiser». Ces éléments, tu les connais mieux que moi. En premier lieu, une image (ou toute manifestation visuellement perceptible) se présente comme un assemblage de «formants» à caractère *plastique*: une matière, des couleurs, une taille, des formes, une orientation dans l'espace, etc. Mais il se peut, et c'est même très fréquent, que ces éléments soient de plus organisés de telle manière que leur agencement évoque ou, comme on dit, *figurativise*, et par suite permette de «reconnaître» dans l'image — d'y «lire» — toutes sortes de choses connues par ailleurs parce qu'elles font partie soit du «monde naturel» que tout le monde connaît (le ciel, un arbre, des mains, à la rigueur une pipe), soit de l'encyclopédie visuelle du spectateur, ce qui par exemple nous permet à toi et moi de reconnaître dans un dessin, un film ou une photo aussi bien Berlusconi ou Sarkozy que Dracula ou Attila (que pourtant, pour ce qui me concerne en tout cas je n'ai par chance jamais rencontrés ailleurs que dans d'autres images).

On pourrait à partir de là esquisser une typologie des consommateurs d'art. A un extrême, on rangerait ceux qui sont capables de déceler partout des figures reconnaissables ou des signes lisibles, y compris dans de purs agencement plastiques tels que les nuages qui passent ou les toiles de Pollock. A l'autre extrême, ceux qui, même devant le plus figuratif de tous les pompiers ou de tous les hyperréalistes, ne reconnaîtraient pas la figuration d'un coucher de soleil mais percevraient tout au plus un agréable agencement plastique de couleurs. Et entre les deux (étant entendu que je laisse de côté ceux qui ne verraient rien du tout, bien qu'on puisse certainement en rencontrer pas mal dans beaucoup d'expositions), ceux qui sauraient non seulement *lire* les tableaux, c'est-à-dire décrypter la signification de ce qui (si c'est le cas) s'y trouve figuré ou symbolisé selon certaines conventions de représentation, ou articulé sur la base de régularités dites semi-symboliques, mais aussi, et en même temps, *saisir* au moins quelques-uns de leurs effets de sens potentiels en réussissant à trouver, par rapport à leur organisation plastique, et pas seulement du regard mais pour ainsi dire de tout le corps, une posture, un angle, un mouvement, une respiration, une cadence, une prise — jamais donnés par avance — qui permettent de laisser s'en

déployer les harmoniques chromatiques, cinétiques, éidétiques, topologiques et même «matériques» (la consistance, le grain, la résistance ou l'évanescence, la densité), de les capter, de les épouser, d'y répondre, de les relancer... en somme, tu le vois, exactement selon le même principe d'ajustement que tout à l'heure, le cul dans la voiture, face aux modulations de la route et aux sollicitations de la machine!

Mais restons sur le terrain de l'art et de sa réception. Si c'est la stratégie de *lecture* qui tend à dominer, on penche du côté de l'*utilisation*: une utilisation évidemment d'ordre cognitif, qui fait du tableau en premier lieu le support d'un message dont on considère par hypothèse qu'il est bon de le recevoir, utile de le connaître, profitable de le comprendre. Autrement dit, la peinture est alors vue comme une collection de discours (peut-être dirais-tu même de «textes»), essentiellement figuratifs, chargés de signifier aussi univoquement que possible ce qu'ils sont censés vouloir dire. Il ne faut pas que le spectateur s'égaré dans de vaines conjectures, et pas non plus qu'il se perde en une pure contemplation impressionniste et béate. Pour cela, étant donné la «polisemità delle immagini» — je reprends ici tes propres termes —, «per rendere logica, stabile e intelligibile la trasmissione di senso» (c'est moi qui souligne), il faut qu'un tableau soit structuré par «un sistema di relazioni fortissimo fra i suoi elementi, ancora maggiore che in un testo verbale» (CALABRESE, 1985, p. 5-21). Intuitivement perçu ou explicité par l'analyste, c'est en effet ce système qui, en programmant les opérations de la lecture, en garantit la cohérence et, sur le plan collectif, rend possible un minimum de consensus non seulement sur la signification et la valeur «artistique» des œuvres picturales mais aussi, indirectement, sur leur valeur d'usage et leur *mode d'emploi* dans la vie sociale. Car l'interprétation (naïve ou savante) des œuvres — leur lecture proprement dite — n'est malgré tout qu'une modalité parmi d'autres, et pas nécessairement la première, de leur utilisation en société: à preuve, si besoin est, le fait qu'on retrouve très exactement en ce point précis les fonctions et les types de valorisations du modèle de Floch que j'évoquais plus haut.

Effectivement, une fois mise à part la forme d'exploitation, disons «herméneutique», dont je viens de parler, par quels genres d'usages la valorisation des objets socialement identifiés comme des «œuvres d'art» passe-t-elle aujourd'hui? D'abord par leur utilisation comme de purs objets de connaissance faisant partie d'un «bagage culturel» dont la possession est socialement requise, sauf à passer pour un sauvage: «Quoi! vous ne connaissez pas les gribouillis de Basquiat? Vous ne connaissez même pas *Basquiat*?» L'art: une collection de noms célèbres et de titres répertoriés servant de signes de reconnaissance entre amis, entre gens «comme il faut», comme dans le salon de madame Verdurin: voilà, pour la peinture, la base de la «valorisation pratique» la plus élémentaire et sûrement la plus répandue. Mais en matière d'art, l'appropriation peut aussi prendre des formes plus concrètes que la simple cognition. L'œuvre d'art devient alors un «objet d'art», une valeur économique, un placement et, à ce titre, l'objet des «valorisations critiques» entrecroisées dont dépendent les fluctuations du marché de l'art entre galeristes, salles

des ventes, courtiers et collectionneurs — et accessoirement la fortune ou la misère des artistes. A quoi Floch ajoute, sous le nom de «mythique», la forme de mise en valeur que j'appelais il y a un instant herméneutique: valorisation en forte régression me semble-t-il, bien que, même en temps de crise, découvrir et faire sienne la vision du monde dont une œuvre d'art est porteuse (pour ceux qui savent bien la lire) reste, dit-on, un moyen de «s'enrichir». Et enfin, à ne pas oublier, la fameuse valorisation «ludique», la seule en vérité qui dans la peinture prenne au sérieux sa dimension esthétique, laquelle, en dépit de son caractère soi-disant gratuit, donne lieu à au moins deux derniers usages sociaux de l'art : celui des tableaux-objets — des originaux — comme instruments de délectation feinte ou sincère entre gens raffinés, et, pour un public plus étendu, celui de leurs reproductions *ad infinitum*, en quadrichromie, comme cosmétiques pour «salles de séjour», articles bon marché très appréciés sous toutes les latitudes.

Maintenant, passer de ces différentes formes d'utilisation à la *pratique* — donc de la lecture à la *saisie* — ne consiste évidemment pas, pour le spectateur, à refuser par principe de lire ce qu'un tableau s'applique, souvent avec énormément d'ingéniosité, à dire! Tout en s'efforçant d'en être un aussi bon lecteur que possible, c'est par contre chercher, de surcroît, à dépasser ce premier stade de décryptage et, pour cela, regarder l'œuvre autrement: comme la promesse d'un sens qui ne serait pas seulement à décoder à sa surface mais aussi à construire avec elle. Ceci requiert une certaine disponibilité à s'engager dans un dialogue dont les règles ne sont pas entièrement préétablies, comme si c'était à chaque fois, pour une part, avec chaque peintre, chaque toile, une nouvelle langue qui s'inventait. Rendre compte de cette interaction n'est certes pas facile. Car autant l'analyse sémiotique des procédures de la lecture figurative est bien avancée — ce à quoi tu as grandement contribué —, autant notre connaissance des opérations qu'implique la saisie du sens plastique, ce «senso supplementare», comme tu l'appelles (CALABRESE, 1985, p. 46), reste à développer. Le fait que ce ne soit pas facile (et comment le serait-ce si la théorie standard ne nous fournit pas sur ce point de modèles tout prêts?) sert à certains de nos amis comme justification pour évacuer la question. «Ça n'a pas encore été fait, donc ce n'est pas pertinent», nous disent-ils en substance... Position dogmatique, sécuritaire et stérilisante qui n'était pas, en tout cas, celle du Maître! lui qui au contraire, de très longue date, a attiré notre attention sur ce «langage second» à l'aide duquel les œuvres (picturales, poétiques ou autres), et aussi les objets du monde naturel, nous «parlent autrement»: autrement qu'à travers le filtre des grilles culturelles que nous leur appliquons pour les lire (et les utiliser) en y reconnaissant des «objets nommables» (GREIMAS, 1984, p. 12). En fait, on peut même se demander si, plutôt que second, ce langage plastique — on dirait aujourd'hui, plus généralement, esthétique — qui ne désigne rien mais qui nous parle par le jeu des qualités sensibles qu'il met en œuvre n'est pas premier. Greimas le suggère d'ailleurs lui-même quand il observe, dans le même texte, que «la narration n'apparaît, dans toute sa figurativité débordante, que comme le "bruit"

qu'il faut *surmonter* pour pouvoir dégager les principales articulations de l'objet». Ce bruit de la narration, c'est celui de la figurativité de surface à laquelle s'attache la lecture; par opposition, les articulations «principales» — principales non pas dans l'absolu mais parce qu'elles donnent accès au «sens profond» de l'objet, à son sens «mythique» (l'adjectif étant employé ici dans une acception évidemment autre que chez Floch) — sont celles des formes plastiques. Analyser leur organisation immanente, dans l'objet, mais aussi la dynamique de leur activation dans la pratique que suppose leur saisie, cela n'est-il pas une des tâches qui nous incombe?

*

Mais qu'en est-il de l'autre côté, celui des «producteurs», en l'occurrence les peintres? Distinguer l'utilisation et la pratique oblige-t-il à les parquer en deux zones séparées par une frontière infranchissable — d'un côté les «utilisateurs», fabricants d'un art aux formes convenues, concoctées en rentabilisant l'acquis à partir de recettes éprouvées, de l'autre les «praticiens», accoucheurs inspirés du jamais vu, et personne entre les deux — faute de quoi on serait en droit de déclarer que la distinction n'est pas valide? Il n'en est rien, bien sûr, car l'intérêt d'une catégorie de ce genre dépend entièrement, comme pour tout le reste, de l'usage qu'on en fait. Au lieu de l'*utiliser* comme un cadre figé dans son abstraction et qui ne pourrait en conséquence servir qu'à classer indéfiniment de la même manière tout ce qui se présente, on peut tenter elle aussi de la *pratiquer*, autrement dit de laisser s'en déployer les potentialités heuristiques en lui permettant de jouer au gré de ce dont elle est censée rendre compte mais dont elle ne peut vraiment rendre compte qu'en s'y ajustant. Au fond, même les concepts théoriques ne peuvent vivre qu'*au risque de l'autre* (de leur autre, «l'objet»), sinon ils se transforment vite en coquilles vides.

Et tout ton travail me conforte dans cette conviction. Tu écris par exemple ceci: «in qualunque opera pittorica non siamo di fronte solo ad "immagini", ma ad immagini in trasformazione» (GREIMAS, 1984, p. 21). Les *immagini* (tout court) que tu mets entre guillemets parce que leur statut est problématique, si elles pouvaient exister sans être absolument rien d'autre qu'elles-mêmes, seraient par définition des objets sans paternité ni précédent; pour qu'elles existent il faudrait donc, ou bien qu'elles soient divinement tombées du ciel, ou bien (ce qui est presque la même chose) qu'elles procèdent du pouvoir démiurgique de génies capables d'accomplir le miracle de les «tirer du néant», comme dit superbement le Robert pour définir le verbe «créer». Mais justement, comme tu le montres, on ne trouve pas dans l'histoire de l'art de tels surgissements *ex nihilo*. Les images que nous voyons sont toutes dérivées d'autres images que leurs producteurs avaient eux-mêmes construites en tirant parti d'images précédentes, ce qui est une manière comme une autre de s'en «servir». Et par conséquent, si dans l'activité de production picturale toute création passe par une transformation, la pratique innovante ne s'oppose pas à l'utilisation du déjà vu et de l'acquis mais la présuppose.

Cela revient à dire que de même que l'optimisation de l'activité de réception suppose l'union de deux régimes de regard — à savoir l'exercice d'une saisie qui transcende les limites de la lecture tout en s'y articulant —, de même la qualité du travail de production dépend de la manière dont le peintre parvient à conjuguer les vertus de deux façons de faire auxquelles il faut bien donner aussi des noms: soit, d'un côté (celui de l'utilisation), l'habileté du *procédé*, et de l'autre (celui de la pratique) la justesse d'une *vision*. Le «procédé» recouvre l'ensemble des savoirs, culturels ou techniques, auxquels le peintre recourt, dont il se sert, soit en les suivant à la lettre, soit en les modulant à sa guise, pour installer dans une œuvre des repères qui en feront un discours lisible, qu'il s'agisse d'icônes, de symboles ou de signes proprement dits, ou plus largement de motifs figuratifs, de renvois, explicites ou allusifs, à d'autres œuvres, ou encore de montages semi-symboliques. Autant de ressources diversifiées au service de procédures d'encodage qui constituent le présupposé logique des opérations de décodage en quoi consiste la lecture des significations du tableau par le récepteur. Parallèlement, la «vision» représente l'autre face — le corrélat nécessaire — de la saisie. Définie comme procédure d'appréhension, par le spectateur, du sens qui émane de l'organisation plastique de l'image, la saisie présuppose en effet l'inscription, dans l'œuvre, de formes plastiques traduisant la «vision» du peintre. Mais à la différence du spectateur dont le regard saisit sur la toile des éléments plastiques bien présents, le peintre n'a par définition devant lui, au moment où il peint, qu'un objet potentiel dont, paradoxalement, la forme s'impose à lui bien qu'elle ne soit encore qu'à venir⁵. Pour avoir prise sur elle et être en mesure de la projeter sur la toile, il lui faut la laisser prendre prise sur lui, comme dans n'importe quel rapport d'ajustement puisque dans ce type de rapport l'atteinte du but vers lequel tend l'un des partenaires est conditionnée par l'accomplissement des potentialités de l'autre.

Bien que le «procédé» et la «vision», ainsi entendus, soient des procédures qui s'opposent l'une à l'autre dans leurs principes (selon les mêmes principes que la lecture et la saisie et, en dernière instance, que l'utilisation et la pratique), elles doivent se conjuguer. D'un côté, le procédé, à lui seul, ne peut par définition rien produire de vraiment neuf — tout au plus des variations à l'intérieur du registre où il s'exerce ; par suite, il ne prend picturalement toute sa valeur que dans la mesure où il s'exerce au service d'une vision. Mais en retour, une vision ne peut donner naissance à une quelconque concrétisation plastique appréhensible par des spectateurs qu'à condition d'être adéquatement relayée, secondée, servie par quelque procédé, c'est-à-dire par un savoir-faire nécessairement issu d'une tradition et investi dans certains tours de main. Comme le dit Lévi-Strauss, «pour faire un peintre, il faut beaucoup de science et beaucoup de fraîcheur» (LÉVI-STRAUSS, 1983, p. 333).

De la science... plus de la fraîcheur, une vision... et du savoir faire... ce genre de belles généralités risquent, je te l'accorde, de paraître un peu triviales... Et elles le seraient en effet s'il ne s'agissait que de relever l'existence de deux composantes de la compétence du peintre (ou de tout artiste) qu'on considérerait comme autonomes: au minimum, une

⁵ C'est aussi, je crois, tout le paradoxe de l'écriture (cf. LANDOWSKI, 2009, 3e partie, I.1).

certaine maîtrise des trucs du métier, et autant que possible, en plus, de l'«inspiration» (l'ordre de priorité pouvant aussi bien être inversé)! Mais ce n'est pas à un tel rapport de juxtaposition tranquille qu'on a en l'occurrence affaire. Procédé et vision ne sont pas deux ingrédients, neutres l'un par rapport à l'autre, qu'on additionne pour «faire un peintre» (comme les carottes aux haricots dans le minestrone). C'est en fait une relation dialectique éminemment tendue qui s'établit entre ces deux modalités du faire, comme ce serait le cas à l'intérieur d'un couple où chacun aurait besoin non pas «de l'autre» en tant que tel mais précisément de ce qui, en l'autre, le contredit, le contrecarre, lui insupporte: la vision, ouverture sur le potentiel, a besoin de ce que le procédé lui oppose de plus étroitement réel; et le procédé, conservateur et répétitif par nature, a besoin de ce que la vision lui impose d'inédit à exprimer. La qualité d'une production picturale est suspendue à l'équilibre instable entre ces deux tendances qui ne se soutiennent l'une l'autre qu'en se repoussant mutuellement. Il y a donc là, comme tu vois, du point de vue théorique, un véritable *nœud* problématique! Pour en désimpliquer les fils par une analyse qui porterait sur la grande peinture, il faudrait allier à la lucidité du regard sémiotique une connaissance du terrain qui est la tienne mais dont je ne dispose pas. C'est pourquoi, pour illustrer mon propos, je me rabattraï au niveau de l'amateur et m'en tiendraï aux affres du peintre du dimanche.

Pour lui, tout le problème (qu'il ne parviendra pas à résoudre, sinon il ne serait déjà plus un amateur) serait d'arriver à exprimer sous une forme picturale intelligible, donc en rapport avec des formes déjà existantes, une vision qui s'impose à lui mais qui en tant que telle n'appartient encore à aucun langage. Il se trouve ainsi pris entre deux exigences qu'il vit comme contradictoires: il ne veut rien perdre de l'intuition qui le hante, mais pour que cette intuition, dans sa «fraîcheur», ne reste pas évanescence, il lui faudrait assez de science pour la traduire sur un plan de réalité — pictural, puisque c'est celui qu'il a choisi — qui a en lui-même sa consistance et ses résistances propres et où il ne peut par conséquent intervenir qu'à condition d'en connaître et d'en respecter les principes immanents. Ce qui fait que dans sa recherche d'une forme qui lui paraisse à la fois juste par rapport à son idée de départ et efficace en termes d'exécution figurative et plastique, il balance entre deux écueils. D'un côté, il a si peu de métier que s'il tente d'appliquer le peu qu'il sait des règles de l'art, le simple fait de les suivre lui fera manquer, pense-t-il, ce que sa vision lui paraît avoir de tellement singulier: il a donc peur du procédé et plus que tout cherche à l'éviter. A tort, bien sûr, car d'un autre côté, dans sa détermination de ne pas lâcher prise, de ne pas trahir cette vision qui le requiert avec tant d'insistance, il y a toutes les chances pour que faute de moyens pour l'exprimer il n'aboutisse à rien de plus qu'à quelques barbouillages où pas même lui n'arrivera finalement à la reconnaître: triste et pourtant inévitable issue de tous ses efforts.

Sans rechercher délibérément l'impertinence, je me demande, cher Omar, si ce banal dilemme ne rend pas compte aussi, sur un plan plus général, de la production actuelle dans ses orientations dominantes, autrement dit non pas des réussites de l'art

contemporain (il y en a!) mais de ses impasses — mot que j'emprunte bien sûr au même texte de Lévi-Strauss. Que nous est-il donné à voir? D'un côté, des «détournements» de toutes sortes, des emballages, des reprises parodiques des maîtres, des montages et graphismes aléatoires assistés par ordinateurs, de l'art en ligne (mailart, webart, netart et pixelart): autant de variations techniques plus techniques les unes que les autres où l'exploitation du procédé à l'état pur justifie (bien mieux que le «métier» d'autrefois!) l'économie de toute vision. De l'autre, à l'opposé, un retour au mythe de l'inspiration, une complaisance sans limite pour la vision, statique ou interactive, objective ou subjective, et du coup le triomphe du gribouillage et du barbouillage au nom d'une créativité censément partagée par tout un chacun.

Tu l'as compris, cher Omar, je fais partie des rétrogrades sans vergogne qui croient que, loin de tout cela, l'art est, pourrait ou devrait être, pour ceux qui le produisent comme pour ceux qui le consomment, le domaine par excellence de la «pratique» — une pratique entendue comme tension assumée entre «science» et «fraîcheur» —, choix que ne me paraît ni contredire ni interdire le fait que la peinture ait par ailleurs toujours été prise dans des réseaux exploitant ses divers côtés «utilisables». Mais il me semble qu'aujourd'hui le rapport entre ces deux aspects s'est inversé et que la pratique de l'art, dont j'imagine qu'elle était jadis première et sur laquelle des utilisations de divers ordres pouvaient se greffer, est maintenant devenue seconde et même marginale. Au regard de la majorité de nos contemporains, elle est désormais aussi ringarde, pire, aussi suspecte, que l'idée de faire de la «bagnole» le partenaire d'une expérience en elle-même porteuse de sens. Serait-ce, comme sur les routes, pour notre «sécurité» que les ayatolas de la postmodernité s'acharnent à installer ainsi, jusque dans nos rapports à l'image, la police du «comme il faut»?

*

A supposer que tu souscrives, *in linea di massima*, ne serait-ce qu'à une petite partie de tout cela, n'est-ce pas malgré tout une manière de méconnaître l'art, de le rabaisser, que de l'envisager comme je le fais, sous l'angle de ses «usages»? En français, le mot usager a, il est vrai, une valeur un peu dépréciative. Il a longtemps servi à désigner le public d'établissements offrant des services à caractère modestement pragmatique, rarement celui des institutions à vocation «culturelle». Les voyageurs du métro étaient jusqu'il y a peu des «usagers» de la RATP mais les visiteurs de musées n'étaient pas des usagers de la Réunion des Musées Nationaux⁶. Cependant, le nom importe-t-il tellement? Dans un autre article, précisément sur le métro, Floch a montré que si la majorité des voyageurs ne fait (comme on peut s'y attendre) qu'utiliser prosaïquement le réseau, quelques-uns, les *flâneurs*, ont l'art de le poétiser en en élevant l'usage à la hauteur de ce que j'appelle

⁶ RATP: Régie Autonome des Transports Parisiens, aujourd'hui STIF (Société des Transports de l'Ile-de-France). Il est vrai que conformément à la terminologie officielle désormais en vigueur suite au mouvement de libéralisation tous azimuts des dernières années, cet établissement n'a pas comme son prédécesseur des usagers à servir mais une «clientèle» à gérer (c'est-à-dire à faire rendre, en un sens naturellement post-sartrien), comme c'est le cas aussi des bibliothèques, des musées, des hôpitaux et depuis peu des universités de France, en attendant le tour des écoles et peut-être un jour des églises!

une pratique (FLOCH, 1990, p. 19-47). Qu'ils sachent découvrir et savourer les secrètes potentialités de ses noirs tunnels, de ses longs couloirs ou peut-être (comment savoir?) des rencontres qu'il favorise aux heures de pointe, rien de tout cela ne les empêche de rester des «usagers» du métro. Et inversement, le fait qu'on puisse préférer des termes plus nobles — amateurs, connaisseurs, esthètes pour désigner le public intéressé aux choses de l'art, artistes ou créateurs pour parler des peintres — n'exclut pas qu'on puisse trouver parmi ceux qui se qualifiaient eux-mêmes de cette manière beaucoup de gens qui loin d'entretenir avec l'art un rapport dialogique relevant de la pratique, en font en réalité une chose tout à fait programmatiquement «utilisable». Or, figure-toi, c'est là une question d'une brûlante actualité! «L'art, ancien ou contemporain, nous disent nos informateurs les mieux informés, est devenu à la mode»⁷. De fait, ces temps-ci, à Paris, l'exposition «Picasso et les maîtres» bat son plein. On espère dépasser les 800 000 entrées, chiffre record atteint en 1985 par la «rétrospective Renoir». Rien que cette nuit (car il a fallu ouvrir le Grand Palais «non-stop»), 4 308 visiteurs. Je n'en étais pas. Mais la presse est unanime: ce n'est pas un succès, c'est un triomphe, un raz-de-marée. «Il faut jouer des coudes pour apercevoir les toiles tellement c'est noir de monde». Evidemment, dans ces conditions, «on voit beaucoup de dos et assez peu de toiles». Mais qu'importe, «entre visiteurs nocturnes serrés comme des sardines», «on se fait, paraît-il, plein d'amis!» — Ni plus ni moins, en somme, que dans le métro. Alors, je me demande: utilisation de l'art, comme point de rencontre? ou pratique, mais de quoi donc?

Eric Landowski est directeur de recherche CNRS au CEVI-POF, Centre de recherches politiques de Sciences Po. Ses recherches portent sur l'analyse sémiotique des discours et des pratiques socio-politiques, sur la théorie de l'interaction, sur les processus de construction des identités et sur la dimension sensible du vécu socio-politique. Il tient à Paris un séminaire de socio-sémiotique, co-dirige la revue *Actes Sémiotiques* (Presses de l'université de Limoges), anime le Centre de recherches socio-sémiotique - CPS de la PUC de São Paulo: PEPG Comunicação e Semiótica et est chargé du cours de sémiotique politique à l'université de Vilnius. Il a publié des nombreux articles et des livres: *Les interactions risquées* (2005), *Passions sans nom. Essais de socio-sémiotique III* (2004), *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II* (1997) et *La société réfléchie. Essais de socio-sémiotique I* (1989).

eric.landowski@cevipof.sciences-po.fr

⁷ Ph. Dagen et M. Guerrin, «'Picasso et les maîtres': au profit de qui ?», *Le Monde*, 28-29 déc. 2008. Cf. aussi J.-L. Pinte, «Picasso, Picasso, Picasso !», *La Tribune*, 3 fév. 2009 ; E. Launet, «Ma nuit avec Pablo», *Libération*, 2 fév. 2009 ; C. Georges, «'Picasso et les maîtres' attire la foule même la nuit», *Le Monde*, 1er fév. 2009 ; «Près de 800 000 visiteurs pour l'exposition 'Picasso et ses maîtres'», *Les Echos*, 5 fév. 2009.

Referências

- CALABRESE O. (1985). *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Ri-nascimento e Barocco*. Bari, Laterza.
- DAGEN, Ph. et GUERRIN, M. (2008). 'Picasso et les maîtres': au profit de qui ?. In: *Le Monde*. p. 28-29 déc.
- FLOCH, J.-M. (1995). Etes-vous arpenteur ou somnambule? L'élaboration d'une typologie comportementale des voyageurs du métro. In: *Sémiotique, marketing et communication*. Paris, PUF, p. 19-47.
- GEORGES C. (2009). 'Picasso et les maîtres' attire la foule même la nuit. In: *Le Monde*. 1er fév.
- _____. (2009). Près de 800 000 visiteurs pour l'exposition 'Picasso et ses maîtres'. In: *Les Echos*. 5 fév.
- GREIMAS, A.J. (1984). Sémiotique figurative et sémiotique plastique. *Actes Sémiotiques—Documents*, VI, 60, p. 12.
- LANDOWSKI, E. (2009). Vettura e pittura : dall'utilizzo alla pratica. In: JACOVIELLO, S.; LANCIONI, T.; MENGONI, A.; POLACCI, F. (éds.) (2009). *Testure. Scritti seriosi e schizzi scherzosi per Omar Calabrese*. Sienne, Edizioni Protagon, pp. 289-302.
- _____. (2009). *Avoir prise, donner prise, Nouveaux Actes Sémiotiques*, 112, Limoges, PULIM.
- _____. (2005). *Les interactions risquées. Nouveaux Actes Sémiotiques*, 101-103, Limoges, PULIM.
- _____. (2004). *Passions sans nom*. Paris, PUF.
- LAUNET, E. (2009). Ma nuit avec Pablo. In: *Libération*. 2 fév.
- LEVI-STRAUSS, Cl. (1983). A un jeune peintre. In: *Le regard éloigné*. Paris, Plon.
- PINTE, J.-L. (2009). Picasso, Picasso, Picasso ! In: *La Tribune*. 3 fév.
- SATRE, J.P. (1947). *L'Etre et le Néant*. Paris, Gallimard.

Artigo recebido em setembro
e aprovado em novembro de 2012