

Construction et révélation

L'individu face à l'œuvre

Les pratiques sociales artistiques font acte de création. Comme toute action artistique, elles produisent des idées, des objets, des images, des expériences qui font figure d'existences dans un monde d'individus. Nous dirons alors que l'œuvre d'art intervient socialement. Mais avant d'envisager le groupe social et la situation de l'art dans cette architecture, il convient d'examiner la relation qu'entretient l'individu avec le visuel qui s'offre au premier regard porté sur l'œuvre. Ce premier contact individuel nous ouvre à une meilleure compréhension de l'attitude collective qui en découle, fondement matériel des pratiques sociales artistiques. L'individu fait face à l'œuvre comme il fait face à soi. De cette relation subsiste une opération dialectique de construction identitaire, de représentation et d'édification du monde. L'œuvre apparaît comme un outil d'appréhension de la réalité exerçant l'esprit à un mouvement d'intégration psychique et de construction du lien social. L'œuvre est aussi une image qui s'offre à l'expérience du regard et de surcroît devient une expérience sensible. Élucider les contours de l'œuvre, en tant qu'objet, en tant qu'image, c'est cerner la relation entretenue avec l'individu, interroger son pouvoir, et comprendre, dans les pratiques sociales artistiques, ce qui fait image au sens symbolique.

1

L'œuvre d'art est une production physique d'objet visible. En cela, nous pouvons dire que l'œuvre est une image, au sens où elle est un objet du regard, de la perception. Tantôt possédée, tantôt possédante, elle échappe parfois au spectateur dans une inquiétante ambiguïté. Il arrive qu'elle soit à l'individu comme soumise à sa volonté, pouvant être manipulée, transformée, maîtrisée. Mais elle s'impose aussi dans l'existence comme un obstacle difficile à franchir, « *met en échec l'argument* », désorganise et propose une nouvelle réorganisation, ce que Paul Denis nomme la séduction traumatique.¹ Cette relation bouillonnante pose bien l'image en problème à traiter, à assimiler, à comprendre, et à signifier.

L'œuvre est une forme qui porte en elle des signes, des icônes. J'en appellerai au concept d'*objet-image*, qui désigne l'œuvre comme une succession d'emplacements du langage, sans être à tous les égards un langage à part entière. L'*objet-image* est un lieu où se joue notre relation au monde, dépassant la notion d'utilité, d'esthétique ou du désir de possession. En ce sens, il est un objet de médiation du monde qui permet aussi d'entretenir des relations avec nous-mêmes. Sans parler de fonction ni de rôle, sa raison s'incarne alors dans ce que l'individu en fait. Serge Tisseron² détermine l'image comme un outil pour la pensée. Elle s'exprime, par exemple, dans les objets qui ornent nos intérieurs, empreints d'affects personnels et intimes, comparables à des fétiches. Ils sont comme des réservoirs psychiques extérieurs au corps, mettant en

¹ Paul Denis, « Séduction de l'image, image de la séduction », in *Topique*, revue freudienne, « pouvoir de l'image », n° 53, Paris, Dunod, 1994.

² Psychiatre, psychanalyste et écrivain, il est connu pour ses recherches sur les secrets de familles à partir des albums de Tintin, ainsi que ses propos sur l'image.

jachère certaines expériences mal assimilées — inclusions — en attente d'une meilleure intégration psychique — introjection — : « *la possession d'un objet (...) renvoie à diverses formes du désir de symbolisation* ». ³ C'est ce contenu symbolique qui comble l'*objet-image* et qui devient force de signification pratique. L'objet choisi, désiré, possédé, l'est par sa capacité particulière à contenir tout ce que l'individu a de particulier à cacher, à défendre, à souffrir et à aimer. Ils aident à rassembler les émotions sur des symboles de mise en veille.

Ce besoin « *d'intégration psychique personnelle* » ⁴ me semble participer à une micro-pratique individuelle qui s'exprime dans un désir de symbolisation du monde. C'est pour exercer un contrôle sur le monde que l'individu acquiert un objet en se l'appropriant physiquement et symboliquement. La possession d'une reproduction d'une œuvre comme « *la plage de Sainte-Adresse* » de Claude Monet ⁵, est sans doute une illusion dans laquelle le propriétaire simule le prestige de posséder le tableau. Il se rapporte à elle comme un système de valeur qu'il cherche à dominer dans sa vie quotidienne, valeurs qu'il prélève dans l'interprétation qu'il se fait de l'œuvre au regard de sa vie personnelle. Ce pourrait être, par exemple, le calme et la quiétude du paysage exprimé plastiquement par l'artiste, ou l'idée des loisirs (la mer) qui l'aident à supporter les périodes de travail, ou encore l'évocation d'un ancêtre qui aurait été marin, etc. Cette action de domination symbolique du monde rassure le sujet, structure de façon personnelle ses assimilations psychiques dans la mesure du traitement cognitif qu'il apposera aux objets.

Cette idée s'oppose à celle de Baudrillard qui identifie la justification utilitaire de la possession de l'objet à une preuve aveuglante d'aliénation dans la société de consommation, organisée par le pouvoir, le souci de contrôle social et la société marchande capitaliste. La fonction symbolique de l'objet se substitue à celle d'une « *éternelle combinatoire d'ambiance, dans un printemps perpétuel* ». ⁶ Pour Baudrillard, l'objet d'aujourd'hui est vendu comme une symbolisation préfabriquée qui font croire à des choix personnels de l'individu. Nous nous entourerions d'objets imbriqués les uns dans les autres dans une logique d'assortiment et d'abondance qui nous dépasse. Un objet acheté en appelle un autre. L'individu ne peut plus avoir de contrôle sur le lien qu'il tisse avec l'objet et les relations se transforment et s'uniformisent. Or, en mettant en valeur la force de résistance « *individuelle et inorganisée* » de l'acteur social, il est probable que l'appropriation d'objets soit la conséquence de manipulations, d'interprétations et de projections de soi. Donc, la valeur symbolique de l'objet-image, qu'est l'œuvre d'art, se retrouve aussi dans sa raison pratique individuelle et consciente, malgré ce bombardement d'*objet-images* auquel l'acteur social est perpétuellement soumis. L'objet-image modèle son invisibilité dans les comportements subjectifs issus d'une relation pratique entre elle et l'individu. De même pour l'œuvre, qui est un objet-image, la relation esthétique semble répondre à des finalités pratiques, c'est-à-dire des besoins identifiés par l'individu.

³ Serge Tisseron, *Y a-t-il un pilote dans l'image ?*, Paris, Aubier, 1998, p.35.

⁴ Ibid., p.26.

⁵ 1867, 75,8 x 102,5 cm, Chicago, Art Institute, Lewis Lained Coburn Memorial Collection.

⁶ Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, Denoël, 1970, p.26.

2

L'entreprise individuelle d'appréhension du monde s'effectue sur un terrain d'échanges communs. L'objet-image apparaît sur ce même terrain partagé par des individus. Ils n'auront de cesse de rechercher les liens qui les rapprochent avec l'*objet-image*, pour s'unir entre eux. Cette recherche, cette tentative de compréhension individuelle puis collective, tient du travail d'assimilation psychique du monde dans un mouvement de transformation, d'association d'idées et de cohérence psychique, constituant l'acte de symbolisation. Nous verrons comment la symbolisation de l'*objet-image* rend possible la construction identitaire et sociale.

Tisseron insiste sur le fait que l'assimilation passe par l'extériorisation des sensations et émotions mobilisées par l'expérience du monde, de même pour l'*objet-image*. « *Nous jouons avec les images que nous introjectons alors que nous restons sidérés face aux images qui rencontrent des fragments non symbolisés de nos expériences passées* ». ⁷ Le jeu est à comprendre dans le sens d'une manipulation des éléments du monde par des mises en scène qui traduisent la projection imaginaire de notre vécu. Par exemple, la rencontre entre l'individu et l'œuvre provoque un flux d'entrées et de sorties fonctionnant comme des vases communicants. Le sens, provenant du spectateur, est donné à l'œuvre, puis lui revient. L'extériorisation, nécessaire par la suite à l'assimilation, peut se rencontrer dans trois formes différentes : en créant d'autres images, en énonçant oralement son expérience, ou en accomplissant des actions ou des gestes. Symboliser l'*objet-image*, c'est être en capacité d'extérioriser l'image intérieure qu'on lui assigne au travers de nos expériences antérieures assimilées. Par conséquent, si l'esprit projette dans l'*objet-image* des éléments de son existence, il en fait un terrain de construction identitaire, usant de processus d'identification à l'*objet-image*.

7 Serge Tisseron, op.cit., p.61.

L'identité de l'individu est semblable à une vie qu'il faut construire. À la naissance, il n'y a rien, ou presque rien. Le bébé se dissocie très péniblement de sa mère. Il appartient au corps de sa mère d'où il vient. Dans un ouvrage d'Alain Vanier sur Lacan⁸, il est dit qu'aux alentours des dix mois de l'enfant, se met en place la relation de l'Homme à son image. Commence alors l'identification assumée par une médiation symbolique, objet, image, représentation, l'Autre, etc. Par exemple, l'étude de Marie Bonnafé montre que le dessin est une étape psychique de l'enfance qui montre la capacité à se représenter symboliquement : « *la construction du dessin évolue avec les capacités techniques et la façon dont l'enfant se situe dans son entourage* »⁹, dit-elle. Le dessin permet à l'enfant de détacher quelque chose de son propre corps, allant à la rencontre de l'Autre. Lacan marque l'importance de l'Autre pour le sujet qui se construit par identification. Ceci permet la constitution du Moi comme « *instance imaginaire du sujet* », une image de soi. En étant soutenue par l'Autre, elle montre le désir de l'Autre qui nous signifie que nous représentons quelque chose pour lui. L'individu est donc à la recherche d'un signe de son existence pour se construire. Interrogeons-nous alors pour savoir si l'image d'un Soi possible peut se trouver ailleurs que

8 Alain Vanier, *Lacan*, Paris, éditions Les Belles lettres, 2000.

9 Marie Bonnafé, « *Psychanalyse des arts et de l'image* », *Colloque de Cerisy, 1980*, Paris, éditions Clancier-Guénéaud, 1981, p.227.

chez l'Autre et, dans ce cas, si l'image, que le sujet voit et manipule, ne constitue pas un idéal auquel le Moi s'identifie ?

L'idée du flux communicant que j'évoquais plus haut est le support relationnel entre l'œuvre et le spectateur. Ceci renvoie à la « *La dialectique du visuel* » chez Didi-Huberman¹⁰ qui incarne ces allées et venues qui s'opèrent. L'objet vu représente l'absence de ce qui n'est plus en soi. Il n'y a pas « *d'image dialectique sans un travail critique de la mémoire, confrontée à tout ce qui reste comme à l'indice de tout ce qui a été perdu* ». ¹¹ Cette absence que le sujet vit comme un manque caractérise la mise à distance critique de soi que permet l'image, et le désir que le sujet a d'elle. Ceci signifie que l'*objet-image* est un espace d'expression du manque, répondant au plaisir de le combler par le processus de symbolisation de l'image. Didi-Huberman parle alors de la dimension angoissante de l'image, de restes meurtris du désir. Tisseron évoque l'expérience cathartique de l'image qui « *débloque des sensations et des émotions liées à une expérience traumatique antérieure* ». ¹² L'*objet-image* renferme ce que le sujet n'a plus, ce qui fonde la nécessité de sa production et de son existence critique.

10 George Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les éditions de minuits, 1992.

11 Ibid., p.130.

12 Serge Tisseron, op.cit., p.116.

D'autre part, Lacan affirme que la symbolisation offre une possibilité de substitution de l'objet perdu. Cet objet est l'objet du désir, perdu lors de sa symbolisation donc de sa mise à distance de soi, étant auparavant lié au sujet. Cet événement correspond à la naissance, moment où le bébé se sépare de sa mère. Ici se trouve symbolisée la perte de l'objet dont le lien avec l'Autre, désormais rompu, assurait la pérennité. C'est en ce sens que la symbolisation permet de rejouer la séparation, teintée d'un sentiment éphémère de retour, de rassemblement.

L'œuvre est de même nature que l'image qui accompagne la symbolisation. Elle en est son extension et possède les mêmes fonctions psychiques. Pour comprendre une image, dont l'œuvre est l'une de ses formes, le spectateur tente de reconnaître en elle ce qu'il connaît, et par désir, ce qu'il n'a plus mais continue d'exister dans des souvenirs ou des émotions refoulées. Il distingue des manques que l'image lui révèle. La dialectique de l'image et du spectateur confronte alors ce que le sujet possède, dans une expérience cathartique, et ce qu'il a perdu. Ainsi il est permis de penser que l'absence révélée par l'image se situe aussi dans l'Autre, inauguralement le corps maternelle, et donc l'image perdue de Soi qui renvoie à l'Autre.

L'œuvre, en tant qu'*objet-image*, se présente donc doublement au spectateur. Image, elle se donne comme une béance de soi, une représentation de soi au travers le manque qui comblerait notre plaisir. Objet, elle est une matérialité qui se substitue à l'objet perdu, donc à l'autre, dont la contemplation et la possession soulagent le manque. Si l'œuvre, en tant qu'*objet-image*, se présente comme un substitut à l'autre par le manque qu'elle nous évoque, elle s'assimile psychiquement par un processus d'auto-identification. Autrement dit, le sujet s'identifie à l'objet-image en tant que reflet de soi masqué à la conscience. Ceci atteste que l'œuvre d'art s'offre au spectateur comme un espace de

construction identitaire, tandis que sa symbolisation occasionne sa sociabilité. En conséquence, elle devient, dans un deuxième temps aussi, un outil de construction sociale.

3

La vie s'éprouve et s'endure. L'individu dégage une énergie musculaire pour rester debout, et mentale pour ne pas sombrer dans la folie. La vie est une résistance. Elle rencontre des formes, des images, d'autres individus, des œuvres d'art, autant d'éléments extérieurs à la conscience qui doivent être traités. Chaque fois s'engage une expérience du contact et de la relation. L'impact de l'*objet-image* réside dans sa force d'interpellation qui alimente la dialectique du spectateur avec l'œuvre. La construction identitaire et sociale qui en résulte révèle des enjeux de pouvoir médiatisés par l'émotion, les sensations liées au vécu de la relation. L'*objet-image* est alors attractif pour le spectateur, attraction dont il convient de situer le pouvoir et par quoi il est investi. Peut-on distinguer l'objet-image de l'expérience du réel ? Quoi que fût l'expérience, celle-ci comporte toujours un objet. Si l'image existe par la représentation intérieure que le sujet en fait, alors l'expérience vécue, l'événement quotidien, trouve aussi sa représentation mentale mémorable faisant image. Donc, l'*objet-image* fait expérience dans la mesure où l'expérience se présente comme une image. Cette expérience est cernée par ses acteurs qui tenteront de la charger de sens et d'en ériger son impact identitaire et social.

Force est de constater que l'activité artistique déploie de nombreuses stratégies pour concevoir des *objet-images* de nature à interpeller le spectateur. Le terme d'*objet-image* renvoie aussi aux diverses formes plastiques chorégraphiques, d'attitude temporelle ou éphémère. L'existence de l'*objet-image* fonde sa visibilité plastique. Ces stratégies d'artistes sont en partie expliquées par Freud qui compare l'activité artistique au jeu des enfants. Il oppose jeu et réalité. Or l'enfant joue en réinvestissant des éléments de sa réalité dans une organisation à sa convenance qui lui est propre, ce qu'il nomme un monde de « *fantaisie* » (das phantasieren) qui se distingue de la réalité.¹³ Il est un espace d'extériorisation du vécu, que l'on retrouve dans la nécessité de symbolisation. L'*objet-image*, que constitue l'œuvre, est, ipso facto, cet univers que la fantaisie du créateur met en scène. Cela signifie pour l'artiste parler du monde à travers des métaphores qui le touchent et informent du point de vu de sa perception. Parmi les différents types de stratégies qui gonflent l'impact des œuvres, l'humour et la dérision dans l'art prennent une place importante. Les « *Ready-made* » de Duchamp en sont un exemple, où l'auteur déclare fonder ses choix d'objet sur « *une réaction d'indifférence visuelle, assortie au même moment à une absence de goût... en fait une anesthésie complète* ». ¹⁴ L'objet banal manufacturé en série est alors augmenté (ou réduit) de la main de l'artiste au statut d'œuvre d'art, influençant la relation avec le spectateur sur le versant de la plaisanterie. Duchamp aura lancé le jeu par un mot, qui conduira de nombreux artistes à réinvestir cet humour dans une critique implacable de la société. Wim Delvoye en est un descendant des plus surprenants. Avec « *Cloaca* », machine qui recons-

13 Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres récits*, « Le créateur littéraire et la fantaisie » (*Der dichter und das phantasieren*, 1908), Paris, Gallimard, 1985, p.34.

14 Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, p.191.

titue chimiquement, électroniquement et mécaniquement, tout le système digestif humain, aboutissant à la confection d'un excrément, il donne à l'humour un accent de démesure. L'exploit artistico-scientifique donne double fonction à l'œuvre : celle de se constituer en sculpture de type cinétique, et l'autre de produire des « œuvres d'art » en pâture à tous les grands centres d'art contemporain.

Les associations d'idées et les impressions visuelles des œuvres d'art placent le spectateur dans la perplexité tentante des extravagances de l'artiste. Alors, la conduite du point de vue de l'artiste reconstituée dans le message de l'œuvre et ses stratégies donne à l'*objet-image* un pouvoir de communication. Effectivement, celui-ci est conduit par l'artiste et l'intention qu'il a de créer. Mais les conséquences de l'œuvre, au contact de sa visibilité, sont corrélatives. La sensibilité du spectateur conditionne la réception du message sensible de l'artiste. Celui-ci n'est donc pas tout à fait maître de ce pouvoir de communication. L'injonction de sens par le spectateur renvoie alors la question du pouvoir de l'*objet-image* à sa réceptivité.

Pour Freud, la jouissance esthétique est le fruit d'une marque de style apportée par l'artiste, et destinée à généraliser et enjoliver l'expression des fantasmes suscités par l'œuvre. « *Un tel gain de plaisir, qui nous est offert pour rendre possible par son biais la libération d'un plaisir plus grand, émanant de sources psychiques plus profondes, c'est ce qu'on appelle une prime de séduction ou un plaisir préliminaire.* »¹⁵ L'expérience esthétique soulage le spectateur et l'autorise, sans gêne et sans honte, à dépasser ses désirs par la pensée, l'évocation et l'énonciation (donc la symbolisation) du fantasme. La fantaisie du créateur se substitue à celle du spectateur. Par conséquent, l'individu devant l'*objet-image* dont il n'est pas l'auteur redécouvre des petits plaisirs inhibés qui, pour ne pas se les avouer, ne lui appartiennent pas tout à fait. La contemplation de l'œuvre est un acte pratique, de déculpabilisation et de dissimulation. Cette remarque montre que dans ce mouvement d'assimilation psychique du monde (les représentations mentales) et de construction identitaire, la compréhension et la communication des *objet-images* dépendent des symbolisations personnelles (inclusions et introjections) liées à l'histoire de l'individu. Celles-ci ont une influence directe sur le lien social et le rapport aux autres.

Si l'objet-image se présente sous un angle pratique d'appropriation par le spectateur, son esthétisation pourrait être une qualité conférée pour accompagner sa fonction sociale et psychique. Par ailleurs, Marcel Mauss¹⁶ nous apprend qu'au cours de ses études anthropologiques, il constate que le beau est une valeur qui se construit dans l'imaginaire collectif portée par la reconnaissance du groupe. Selon lui, les phénomènes esthétiques sont comparables à des phénomènes sociaux de satisfactions communes. L'objet esthétique est alors intéressé socialement, communautairement, culturellement et individuellement. Une communauté d'individus constituée autour de plaisirs communs ne doit-elle pas son existence à des intérêts partagés ? Ces rassemblements sociaux ne sont-ils pas l'expression ancestrale de la meute qui forme une résistance dans

15 Sigmund Freud, op.cit., p.46.

16 Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie*, Petite bibliothèque Payot, 1967, p.85-86.

une organisation sociale de la survie face à la reconnaissance d'une peur commune traumatique ?

Chez Tisseron, l'*objet-image* crée un lien virtuel de socialisation entre tous les spectateurs, une sorte de reconnaissance de l'objet qui ensuite peut être érigée en valeur, en normes. D'une part, les attributs esthétiques, comme ceux qui caractérisent et distinguent les courants artistiques entre eux, sont appréciés par l'individu pour des raisons personnelles et pratiques. D'autre part, les individus se rassemblent autour d'un jugement commun pour des intérêts relatifs à la communauté. Ce sont les liens sociaux qui conditionnent alors la réception et la socialisation des images par le groupe. Mais l'intérêt pratique coexiste aussi avec l'intérêt psychique comme fin pratique non avouée. Le groupe se constitue autour de mêmes vacuoles psychiques par un désir d'être ensemble et de s'en libérer. Les liens sociaux permettent donc la mise en scène réelle des images symbolisées, relatives aux expériences individuelles. La capacité de l'*objet-image* à éveiller les fantasmes le charge d'un contenu latent dont l'intuition appartient au spectateur. L'*objet-image* faisant obstacle au psychisme individuel, est élu par le groupe comme médiateur de la propre inclusion psychique commune de ses membres. L'*objet-image* que constitue l'œuvre est alors dépositaire d'une valeur esthétique troublante puisqu'elle est donnée par celui qui la contemple et cristallisée comme stèle commémorative et rassurante du groupe social. Il n'y a pas d'*objet-image* qui ait un pouvoir universel sur les personnes. Il naît, dépend et se consume donc dans le spectateur et ses blessures. Son impact sur le groupe est le résultat d'une concordance sensible entre individus qui s'affecte à leur culture.

L'œuvre d'art est un *objet-image* investi par le spectateur d'un contenu symbolique à vocation pratique. D'abord pour se préserver et satisfaire son désir de domination du monde, l'individu se construit en projetant un idéal auquel s'identifier. Ils s'y créent alors du lien, des repères et des normes nécessaires à sa socialisation. L'image de l'œuvre apparaît alors quand elle excite l'esprit et qu'elle l'incline à s'émouvoir en produisant des gestes, paroles ou d'autres images. Si l'expérience et sa perception créent du visible par la projection de soi, l'identification et la tentative de symbolisation, alors c'est l'expérimentation des pratiques sociales artistiques qui font image, avant l'appréciation visuelle de l'œuvre matérielle définitive.