

- Reichert J. (1994a), „Ich liebe, liebe, liebe Dicht!“ Zum Gebrauch der Fernsehsendung „Traumhochzeit“ durch die Kandidaten, In: *Soziale Welt*, 1, S. 98–119.
- Reichert J. (1994b), „Nur die Liebe zählt!“ Zum Verhältnis von Fernsehen und Kandidaten, In: Müller-Doohm St., Neumann-Braun K., Hrsg., *Kulturinszenierungen*, Frankfurt/M., S. 114–140.
- Reichert J., Schröder N. (1993), Erheben. Auswerten. Darstellen. Konturen einer hermeneutischen Wissenssoziologie, In: Schröder N., Hrsg., *Interpretative Sozialforschung. Auf dem Weg zu einer hermeneutischen Wissenssoziologie*, Opladen, S. 56–84.
- Reichert J., Soeffner H.-G. (1994), Von Texten und Überzeugungen, In: Schröder N., Hrsg., *Interpretative Sozialforschung. Auf dem Weg zu einer hermeneutischen Wissenssoziologie*, Opladen, S. 310–327.
- Schneider M. (1991), Was zerstört die Zerstreuung? In: Tietze W., Schneider M., Hrsg., *Fernseishows. Theorie einer neuen Spielwelt*, München, S. 9–24.
- Schütz A. (1971), *Gesammelte Aufsätze*, Bd. 1, Den Haag.
- Sennet R. (1983), *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt/M.
- Schmidt W.-R. (1991), Fernsehen als Religion? In: Eurich C., de Haen I., Hrsg., *Hören und Sehen*, Stuttgart, S. 113–118.
- Schulze G. (1993), *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt/M.
- Siebert G. (1993), *Marktmacht Medienforschung*, München.
- Simmel G. (1993), *Schriften zur Soziologie*, Frankfurt/M.
- Simmel G. (1985), *Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter*, Frankfurt/M.
- Soeffner H.-G. (1992a), Luther – Der Weg von der Kollektivität des Glaubens zu einem lutherisch-protestantischen Individualitätstypus, In: ders., *Die Ordnung der Rituale*, Frankfurt/M., S. 20–75.
- Soeffner H.-G. (1992b), Die Inszenierung von Gesellschaft – Wählen als Freizeitgestaltung, In: ders., *Die Ordnung der Rituale*, Frankfurt/M., S. 157–176.
- Soeffner H.-G. (1993), Die unsichtbare Religion. Ein Essay über Thomas Luckmann, In: *Soziologische Revue*, 16. Jg. S. 1–5.
- Soeffner H.-G. (1994), Das „Ebenbild“ in der Bilderwelt – Religiosität und die Religionen, In: Sprondel W. M., Hrsg., *Die Objektivität der Ordnungen und ihre kommunikative Konstruktion*, Frankfurt/M., S. 291–317.
- Soeffner H.-G., Hitzler R. (1993), Prämissen einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik, In: Schröder N., Hrsg., *Interpretative Sozialforschung. Auf dem Weg zu einer hermeneutischen Wissenssoziologie*, Opladen, S. 28–55.
- Tenbruck F. (1984), *Die unbewältigten Sozialwissenschaften oder Die Abschaffung des Menschen*, Graz.
- Tietze W., Schneider M., Hrsg. (1991), *Fernseishows. Theorie einer neuen Spielwelt*, München.
- Trilling L. (1983), *Das Ende der Aufrichtigkeit*, Frankfurt/M.
- Viseur R. le (1993), Erfolg ist eigentlich ganz einfach, In: *Bunte*, 6. S. 18–21.
- Vögler G., Welck K. V., Hrsg. (1985), *Die Braut*, 2 Bde., Köln.
- Woisn M. (1989), „Das Fernsehen unterhält sich“. *Die Spielshow als Kommunikationsereignis*, Frankfurt/M.
- Wüllenweber W. (1994), *Wir Fernsehkinder*, Reinbek.
- Wyss B. (1991), Kathedrale des Kapitalismus, In: *Kursbuch*, 106. S. 19–32.

Anschrift des Verfassers:

Prof. Dr. Jo Reichertz, Universität GH Essen,
Fachbereich 3 Kommunikationswissenschaft,
Universitätsstrasse 12, D-45117 Essen

LA RÉCEPTION DU MUSÉE DE L'ART BRUT PAR SON PUBLIC : DIFFÉRENCIATION DES APPROCHES INTERPRÉTATIVES DE L'EXPOSITION

Esther González Martínez*

Groupe de recherche FNRS-Musique. Institut de sociologie des
communications de masse, Université de Lausanne

Dans cet article, nous présenterons quelques aspects d'une étude portant sur la réception que les visiteurs font d'une exposition d'objets présentés comme artistiques. De ce fait, notre travail s'insère dans la problématique propre à une sociologie de l'art qui étudie les publics de l'œuvre comme participant à l'élaboration de celle-ci et dont l'intervention contribue à lui accorder sens et valeur.

L'importance que prennent les pratiques des visiteurs des musées aux yeux d'une sociologie des publics de l'art coïncide avec l'intérêt grandissant de la part des institutions muséales pour de leurs usagers. Les images d'atroupements devant les portes des musées témoignent de l'augmentation de la fréquentation de ces lieux et suscitent, parfois, des analyses sommaires, entachées de mépris. Qualifier l'affluence de visiteurs de phénomène de consommation de masse conduit à traiter ces publics comme des foules asservies, de consommateurs manipulés par les médias et poussés par la recherche de la distinction. La capacité du public à se forger des opinions et à les exprimer, son aptitude à constituer un système de valeurs lui permettant d'appréhender ce qu'il voit, sont, de cette façon, sous-estimées.

Une partie considérable des études réalisées jusqu'à présent sur les visiteurs des expositions est consacrée soit à déterminer l'intensité de la fréquentation des musées par les différentes catégories de public, soit une fois fixés les objectifs de l'exposition, à évaluer l'efficacité de celle-ci.

Dans la présentation qui va suivre, il ne sera plus question de la composition du public, ni de l'adéquation de la visite aux intentions du musée, mais nous porterons notre intérêt sur la réalité même de la pratique du spectateur de l'exposition. Deux idées sont à la base de notre recherche. D'une part, nous postulons qu'il existe un processus de création de l'exposition au terme duquel surgit une œuvre-exposition, dont la nature est autre que l'ensemble d'objets

* Je tiens à exprimer ma gratitude aux professeurs Jean-Yves Pidoux et Paul Beaud qui ont dirigé cette recherche. Je remercie également le professeur André Ducret pour les commentaires qu'il a bien voulu apporter tout au long de la rédaction de cet article.

qui la compose. Cette oeuvre n'a pas un sens inhérent et univoque, mais ce sont tous ceux qui s'y intéressent, entre autres les visiteurs, qui attribuent à l'exposition les contenus de pensée que celle-ci représenterait. D'autre part, nous établissons un parallélisme entre l'acte de lecture textuelle et la visite d'une exposition. Les deux actes supposent un processus d'interprétation des signes présentés et débouchent sur la création d'un sens¹. À partir de ces postulats, nous avons cherché à éclairer le processus de lecture de l'exposition mis en œuvre par ses visiteurs. Il s'est agi de restituer les démarches interprétatives réalisées par le public pour donner un sens à ce qu'il observe. C'est donc l'étude de l'activité intellectuelle et sensible de la réception qui a été abordée, réception perçue comme l'ensemble des démarches empiriques de lecture développées par le visiteur en contact avec l'exposition.

1. Le visiteur à l'œuvre

Le cadre choisi pour la réalisation de notre recherche a été le musée de l'Art Brut à Lausanne (González, 1994). Nous avons envisagé l'analyse de la réception de son exposition permanente dans trois perspectives différentes.

D'abord, une fois brossée la composition socio-démographique du public et ses attentes au sujet du musée, notre attention s'est concentrée sur les démarches de lecture développées par les visiteurs en contact avec l'exposition. Ceci nous a amené à décrire cinq des figures que peut revêtir l'acte de lecture. La présentation de ces figures, que nous avons appelées «approches», fera l'objet de ce texte.

Un deuxième moment de l'analyse a consisté à extraire quelques thèmes articulant les discours des visiteurs, thèmes sur lesquels se concentrent leur intérêt et vis-à-vis desquels ils se positionnent diversement. Les «investissements» (Heinich, Pollak, 1989a, 157), dont nous avons essayé de reconstituer la logique, sont précisément les facettes de sens créées tout au long des opérations de lecture signalées antérieurement.

Au travers de l'exposition, le concepteur propose au public d'accepter un «jeu» (Davallon, 1986, 10) dont l'intérêt est la transmission de ses propres idées à l'égard des objets exposés. Une fois observés les différents rapports

¹ La comparaison entre la lecture et la visite d'une exposition ne peut pas être transférée sans réflexion à l'étude de la réception d'autres musées. Le comportement des visiteurs, par exemple, des éco-musées s'approche plus de la visite au luna-park ou de la réunion sociale que de la lecture individuelle et réfléchie d'une oeuvre littéraire. Voir à ce sujet l'article de O. Donnat (1993).

établis entre le producteur de l'exposition et le récepteur, il a été possible d'entrevoir une relation entre ces attitudes et la capacité du visiteur à «jouer le jeu de la culture» (Bourdieu, 1979, 365-431).

La recherche de pistes explicatives des réceptions observées nous a conduit à réaliser une analyse de la structure de l'objet-exposition et à mettre en rapport les deux instances, celle de la production de l'exposition et celle de sa réception.

Considérer les deux instances, production et réception, impliquait un double terrain de recherche. En ce qui concerne l'étude de l'exposition, un travail documentaire, des entretiens avec l'équipe du musée et l'analyse sur place de l'exposition ont été les moyens de déceler les conceptions intégrées à sa réalisation. Cela nous a également permis d'esquisser une analyse de la mise en scène des objets et des contenus présentés. Du côté des indicateurs de la réception, notre matériel empirique était formé de messages laissés par le public dans le livre d'or du musée et de dix-neuf entretiens semi-directifs avec autant de visiteurs².

2. La réception médiatisée d'oeuvres «immédiates»

L'exposition permanente du Musée de l'Art Brut montre des objets créés principalement par des personnes dépourvues de formation artistique et vivant dans des situations de marginalité : malades mentaux, prisonniers, vagabonds ... Le présumé qui organise la sélection et la réunion de ces productions est qu'un objet devient une véritable oeuvre d'art du moment où «... il livre d'une manière très véridique et immédiate – tout chauds, pourrait-on dire, et tout crus – les mouvements d'humeur de l'auteur ...» (Dubuffet, 1967, 206). Cette expression intérieure pouvant surgir plus facilement quand l'individu est libéré de l'influence d'une culture transmise par une éducation institutionnelle.

À l'image de l'immédiateté de la création de «l'oeuvre brute», le conservateur du musée, Michel Thévoz, attribue la même spontanéité à la rencontre du

² Parmi les «témoignages de réception» du livre d'or, seuls ont été choisis les messages écrits (français, allemand, anglais, espagnol, italien et portugais) et quelques dessins se référant au musée ou à des objets s'y trouvant. Ces messages, 473 au total recouvrant la période allant d'octobre 1988 à janvier 1993, furent extraits et introduits dans une base de données afin d'en effectuer une analyse systématique.

Par ailleurs, nous avons conçu des entretiens se développant dans un contexte aussi proche que possible de celui de la visite et permettant une expression verbale abondante et ouverte. Se déroulant en trois phases ces entretiens débutaient à l'entrée du musée afin de saisir les premières attentes du public au sujet de l'exposition. Une fois le visiteur à l'intérieur de l'exposition, il était invité à s'exprimer sur un choix de tableaux. À la sortie de la salle, nous avons demandé à la même personne son avis sur l'ensemble du musée.

visiteur avec les objets présentés. En effet, la visite ne serait pas influencée par le cadre de l'exposition en tant que médiation. Notre travail prétendait, au contraire, substituer ce discours sur la transparence par la mise en évidence des opérations nécessaires, tant de la part des producteurs que des récepteurs, à l'établissement de la compréhension entre l'œuvre et le visiteur.

Le public du Musée de l'Art Brut est composé par des individus ayant une certaine familiarité avec l'art brut, l'art et la culture en général. Il est à remarquer la présence dominante d'étudiants, de personnes ayant poursuivi une formation en sciences humaines, exerçant des professions libérales ou développant, plus ou moins habituellement, une activité artistique³. La position sociale des visiteurs semble les pousser à la contestation de la hiérarchie culturelle et sociale, et les prédisposer à accueillir avec sympathie un musée se situant aux marges de la «culture légitime»⁴ (Bourdieu, 1979, 365-431).

La majeure partie de la collection est placée dans un vaste espace clos dont les plafonds, sols et murs sont noirs. Une notice biographique et une photographie de l'auteur accompagnent les œuvres dépourvues, cependant, de titres et de fiche muséographique. L'exposition présente une forte cohérence entre les différents objets, contenus et outils muséographiques qui la composent. A l'extérieur de la salle d'exposition se trouvent des textes introductifs à la collection.

D'un point de vue général, le Musée de l'Art Brut s'insère dans le nouveau modèle muséographique qui, au moyen d'environnements fondés sur l'hybridation des techniques muséales et du spectacle, cherche à faire éprouver des émotions au visiteur pour ainsi le séduire (Perraton, 1987).

3 En ce qui concerne nos interviewés, des dix-neuf personnes choisies au hasard, neuf réalisent leur première visite du musée, trois viennent pour la deuxième fois et sept ont visité le musée auparavant au moins deux fois, une personne travaille avec des handicapés mentaux. Notre échantillon était composé de sept visiteurs artistes, artistes amateurs ou ayant fait des études artistiques. Afin de comprendre la spécificité du groupe étudié, il est aussi à remarquer que dix-sept personnes ont atteint le niveau du baccalauréat ou un niveau de formation équivalent. Parmi eux, douze ont poursuivi dans des études supérieures ou universitaires.

4 Les produits culturels que les musées offrent attirent d'avantage des groupes d'individus dont les prédispositions, marquées par leur origine sociale, leur formation ou leur parcours personnel, amènent «naturellement» en ce lieu. Le conservateur du Musée de l'Art Brut affirme que son public ne correspond pas au genre «visiteur de grand musée» ou touriste; «ça fait plus le public des concerts de jazz ou de la cinémathèque» (citation extraite de l'entretien avec Michel Thévoz du 15 octobre 1993). Mis à part ces commentaires nous ne disposons pas d'études visant à cerner la composition du public du musée. Toutefois, les mots du conservateur dessinent une constellation de préférences culturelles caractéristiques d'une petite bourgeoisie nouvelle (Bourdieu, 1979), l'Art Brut étant une des formes les plus légitimes «d'art moyen».

3. Jalons pour une analyse de la réception

Les travaux d'histoire de l'art traditionnels utilisent le terme de réception comme l'équivalent de celui d'accueil. Dans cette optique, une analyse de la réception consiste à élaborer l'histoire des interprétations, des phénomènes d'adoption et d'incorporation. Elle étudie ces manifestations réalisées en fonction d'une œuvre ou d'un auteur par un autre auteur, par un public déterminé, ou encore par la critique. Dans le cadre de l'Ecole de Constance⁵, le mot «réception» doit être compris comme une traduction du terme allemand «Rezeption», qui en dépit des connotations d'activité passive, d'acceptation, «... exprime une idée de prise en charge, une dynamique de l'acte de recevoir» (Chevrel, 1984, j-5). Par réception, nous ferons donc référence au processus actif de lecture au terme duquel le lecteur arrive à donner un sens à l'œuvre.

Couramment, on entend par exposition un espace aménagé où un ensemble d'objets organisés autour d'un thème est montré à un public. La production d'une exposition présuppose l'existence d'un regard constitué à partir d'une idée qui opère la sélection des objets et qui, en les lisant, leur donne un sens qui justifie l'ensemble. Ce travail de création, mené à terme par l'auteur de l'exposition, dont résultera un objet différent de l'ensemble d'éléments qui le composent, nous autorise à parler de l'exposition en tant qu'œuvre. Une telle analogie nous permet de transférer des concepts développés dans le domaine littéraire à l'étude de la réception d'une exposition.

Dans les conceptions courantes de la communication littéraire, le sens d'une œuvre est déjà présent et la lecture ne fait que le découvrir plus ou moins entièrement. Tout autrement, l'Ecole de Constance postule que l'œuvre est une structure de signes de nature purement matérielle, un artefact dépourvu d'un sens en soi ou d'un sens préexistant à sa lecture. Cette structure, texte ou exposition, pour être constituée et comprise, formule des directives à suivre. De tels éléments constitutifs de l'œuvre ont la fonction spécifique d'informer et, par ailleurs, de stimuler le lecteur à donner un sens à ce qu'il perçoit.

Notre recherche ne peut qu'aller à l'encontre de l'application simpliste de la théorie de l'information à l'étude de la réception. Ce modèle supposerait que la visite constitue un moment où s'établit une communication à sens unique entre un émetteur et un récepteur, visant à transmettre un message défini. Adopter ce point de vue mène à étudier la réception sous l'angle du décalage et

5 La base théorique de notre recherche est composée, pour une grande partie, des apports de l'Ecole de Constance à l'étude de la réception de textes littéraires (Jauss, 1978 et Iser, 1985). C'est à cet univers que doivent se référer les concepts de : «artefact», «horizon d'attente», «concrétisation de sens».

des absences relatives aux contenus émis par l'auteur de l'exposition, ou par rapport au sens univoque que l'oeuvre proposerait. Nous postulons, au contraire qu'il est impossible de déduire les effets de ce qui est exposé. L'exposition conduit le visiteur dans sa façon de l'aborder et l'incite à faire appel à un certain type de connaissances. Toutefois, ce cadre n'est pas contraignant au point de rendre l'individu passif. L'exposition ne détermine jamais un sens mais est à considérer comme une complexité de sens potentiels qui vont être mis en mouvement par le visiteur.

Dans notre cas s'impose la distinction entre les intentions des différents auteurs⁶ de l'exposition et les significations virtuelles de l'artefact-exposition. L'intention de l'oeuvre ne coïncide pas avec l'intention de ses auteurs, et elle ne se limite pas à dire ce que son concepteur a voulu qu'elle exprime. L'objet soumis à la réception n'est pas l'exposition telle que le conservateur a eu «l'intention» de réaliser, mais l'exposition telle qu'elle se présente aux yeux des visiteurs.

Notre point de vue est opposé, également, à la conception de la lecture comme simple enjeu de facteurs subjectifs. Comme s'attache à l'expliquer H. R. Jauss (1978), chaque récepteur détermine le sens de l'oeuvre orienté par le texte, les normes et mesures de valeur spécifiques de sa société et de l'histoire artistique de son groupe. Le texte, autant dans sa forme que dans son contenu, porte la trace du système de références et de valeurs qui constituent l'horizon d'attente ou «toile de fond» sur laquelle il se détache. Le lecteur, à son tour, s'inscrit dans un contexte structuré par des normes et des conventions qui régissent son rapport à l'objet. La lecture, la contemplation d'un tableau ou encore la visite d'une exposition constitue un procès établissant un rapport entre l'horizon implicite par l'oeuvre et l'horizon relatif au lecteur.

Cela dit, et par rapport aux horizons d'attente, notre propos n'a pas été la reconstruction ou l'étude historique du mode de formation des «catégories de perception» (Bourdieu, 1992, 431-441) engagées dans la réception de l'oeuvre d'art. Notre optique est, à l'instar des ethnométhodologies, de prétendre que les règles suivies par les individus pour interagir avec un objet sont actualisées par des «pratiques» et que c'est la description de ces «méthodes» qui met à jour les codes investis. Ainsi, la prétention d'une restitution en un seul bloc du système normatif qui détermine la lecture réalisée par le public étudié a été

6 L'élaboration d'une exposition résulte de la coopération d'une série d'auteurs. Si nous considérons l'exposition comme un ensemble de tableaux, le premier auteur est le producteur matériel de ceux-ci. Le collectionneur qui a sélectionné et accumulé les objets et le théoricien qui établit des rapports entre les oeuvres, sont des nouveaux auteurs. La sélection des objets et leur mise en scène ont pour artisans le concepteur et le réalisateur de l'exposition. A chaque sélection ou lecture, l'objet ressort modifié.

remplacée par la mise en évidence des opérations empiriques de lecture menées à terme par les visiteurs; ce qui ne nous procure qu'une récupération par bribes des codes engagés. Néanmoins, l'exposition «non agglutinatrice» reproduit la forme de production «en cours d'action» de ces normes et nous semble mieux les révéler telles qu'elles sont «portées» et utilisées par les individus.

Si nous cherchons à déterminer la nature du processus de lecture d'un public défini comme non-spécialiste, nous dirons qu'il ne constitue pas un acte où le lecteur tente consciemment de découvrir le code utilisé dans la production de l'oeuvre afin de la déchiffrer (Bourdieu, 1992, 431-441). Il ne s'agit pas non plus, seulement ou forcément, d'une absorption passive, mais plutôt, d'un travail voué à rendre semblable l'objet «... à ce qu'on est, le faire sien, se l'approprier» (De Certeau, 1990, 241). Nous faisons ainsi l'hypothèse que dès le moment de son entrée au musée, le visiteur réalise une série d'opérations de lecture qui lui permettent de lire l'exposition et de la rendre «assertorique» (Passeron, 1991, 257-288). Se forme alors dans l'esprit du visiteur une configuration spécifique de contenus, appelée «concrétisation de sens». Cette concrétisation est le résultat de l'agencement des significations produites par le lecteur au cours de sa visite et du processus de coopération de l'oeuvre et du visiteur pour la constitution d'un sens.

C'est à l'intérieur de cet acte intellectuel et sensible de compréhension et de production que l'analyste tente de pénétrer afin de rendre compte de la réception de l'exposition.

4. Approches interprétatives de l'exposition

L'acte de lecture au travers duquel l'artefact-exposition se concrétise est composé par un ensemble d'opérations de lecture qui s'informent mutuellement et continuellement. Le spectateur sélectionne des éléments de l'oeuvre proposée. Ces éléments deviennent par la suite des motifs d'appel et d'attribution d'un sens. Avec un regard qui oscille entre le moi et l'objet, le visiteur fonde plus ou moins inconsciemment sa lecture sur l'ensemble de son expérience. Il s'interroge, se formule des réponses et lance des hypothèses. Tout un travail cognitif d'élaboration et de combinaison des données lui permet de donner une cohérence à ce qu'il voit et, ainsi, de poursuivre sa lecture (Rutten, 1980).

Les «approches»⁷ sont les différentes formes que revêt le processus de lecture de l'exposition. Elles peuvent être appliquées autant à une seule oeuvre

7 La division en approches et leur définition, se construit à partir de la différenciation en modes d'explication des tableaux d'Anna Matuchniak-Krasuska (1992) ainsi que des différents

qu'à l'ensemble de l'exposition. A chaque approche correspond une série d'opérations interprétatives propres. L'association de quelques actes interprétatifs d'une façon bien déterminée, à laquelle procèdent certains visiteurs, est appelée «procédure interprétative». A l'intérieur du musée, les visiteurs développent successivement plusieurs approches. Nous avons pu remarquer qu'ils passent d'une approche formelle à une recherche de contenu pour finir dans une approche émotionnelle.

Avant d'exposer ces différentes approches de lecture, il convient de mentionner deux particularités de la visite du Musée de l'Art Brut.

Les conservateurs des musées font grief aux visiteurs de négliger la lecture des notes adjacentes aux objets. Le public de l'Art Brut, au contraire, lit les textes de présentation des œuvres et des auteurs et intègre dans son raisonnement les contenus offerts. Le visiteur, regardant les objets et consultant les notes biographiques, déploie un «regard lecteur-spéculateur» qui reconstitue, de manière avide, le sens entre l'objet et le texte.

La manière qu'adopte le public pour décrire les œuvres ainsi que son sentiment à leur égard est une deuxième particularité de la réception du Musée de l'Art Brut. Le visiteur «se lit en train de lire l'objet». Les propos recueillis montrent son intérêt autant pour les œuvres que pour l'effet que les œuvres produisent sur lui. Attentif à la moindre émotion ressentie, il se promène à l'écoute interne de ses sentiments, signes d'une communication établie. Nous pourrions parler d'une «auto-récitation du vécu» et d'une «esthétisation et de l'expérience et du commentaires». Le visiteur pris par les tableaux est aussi pris et épris par et de son discours. Il en découle, contrairement à l'impossibilité de parole que présentent les visiteurs d'autres expositions⁸, une aisance dans le discours. A la base de cette facilité d'élocution se trouveraient et la condition sociale du public et le mode d'entretien proposé, ainsi que le caractère non culturel des œuvres du musée qui réduirait leur «pouvoir d'imposition» (Bourdieu, 1979, 366).

niveaux de perception et d'interprétation des œuvres d'art, dont parle P. Bourdieu (1968) en reprenant les travaux de E. Panofsky.

8 L'ouvrage de Nathalie Heinich (1986, 40) parle de l'impossibilité des visiteurs de s'exprimer avec clarté sur les choses de l'art. Doublement interrogés, par les œuvres et par l'enquêteur, les visiteurs qui arrivent à sortir de leur mutisme s'expriment au travers d'une «rhétorique du désespoir».

4.1 Approche formelle

Dès son entrée dans la salle d'exposition, le visiteur est frappé par la forme, le style, les couleurs utilisées et l'apparence des matériaux des œuvres présentées. L'exposition est vue, au premier abord, comme un ensemble de taches de couleur («des tableaux avec beaucoup de choses là dessus; il y avait souvent des yeux et il y avait des choses et c'était souvent écrit des choses et c'était comme un cercle et les couleurs c'était plutôt dans le brun, beige»)⁹. Le visiteur, en adoptant l'approche formelle, focalise son regard sur l'aspect visuel externe des œuvres présentées. Nous avons remarqué que cette approche est la première à être adoptée dans le cas des tableaux réalisés en couleurs et dans lesquels le sujet n'est pas identifiable au premier abord. Conséquemment à l'absence de repères thématiques clairs, les œuvres sont identifiées et nommées par leurs aspects formels («le jaune, là»).

Certains visiteurs font de cette approche leur mode de réception principal. Leurs propos présentent divers degrés d'explicitation autour de la «couleur», de la «forme», de «l'organisation des choses», du «graphisme» et de «l'harmonie», allant jusqu'à des expressions présupposant une culture spécialisée («Il a une facture, une composition des couleurs qu'on dirait le fruit d'un développement formel...»).

L'approche formelle, tout comme l'approche émotionnelle, sont les recours adoptés par ceux qui opposent à une recherche de contenu, une attitude plus «contemplative» («Je regarde, je vois, je reste là (...) Je regarde aussi la structure, les couleurs aussi, surtout les couleurs, je suis très attirée par la combinaison des couleurs et des différents plans»).

4.2 Approche technique

En rapport avec l'approche précédente se trouve l'approche technique. Celle-ci consiste à observer les objets en prêtant attention aux caractéristiques du processus matériel de production : les matériaux utilisés et la technique employée pour élaborer l'œuvre.

A partir des déclarations des visiteurs, il résulte qu'une des particularités des tableaux exposés dans le Musée de l'Art Brut est de favoriser le contact entre le spectateur et l'œuvre d'art au travers de l'observation du mode de

9 Afin de contrecarrer la perte d'individualité des propos des visiteurs et de les remplacer dans leur contexte d'émission, nous les avons accompagnés, lors de la rédaction de notre rapport de recherche, de deux numéros. Le premier ramenait le lecteur à un tableau avec des données sur le visiteur et l'entretien correspondants. Le deuxième numéro faisait référence à l'œuvre dont le visiteur parlait.

production. Cela pourrait provenir de l'aspect «rudimentaire» que gardent certaines oeuvres; ainsi peut-on observer la précarité des matériaux, les traces de la maladie du peintre ou d'accidents survenus au cours de sa fabrication. Cette visibilité du travail réalisé semble être un élément qu'un grand nombre de visiteurs prend en compte pour aborder les oeuvres.

Nous avons observé que la référence aux caractéristiques techniques peut être investie par le public de deux façons différentes. D'abord certains visiteurs, ayant souvent un contact étroit avec la création artistique, sont attirés par quelques éléments du tableau portant sur le procédé d'élaboration de celui-ci («c'est le papier et c'est très fort comme couleur. Je ne sais pas si c'est de la gouache qu'il met sur du papier gras»). Ce registre technique «pur» permet par ailleurs de prendre une position d'objectivité et de distance par rapport aux objets montrés.

D'autres visiteurs détournent la nature première de cette approche et découvrent dans les oeuvres des éléments bien réels qui les autorisent à des déclarations plus subjectives. Dès cet instant, la valeur d'objectivité de ce registre disparaît. Ainsi trois éléments du tableau, format, matériaux et technique employés, sont interprétés comme des signes d'une déviation anormale du caractère de l'auteur («Je me demande avec quoi c'est fait parce qu'on dirait que c'est fait avec un stylo bille. C'est effarant, c'est immense (...) c'est un tas d'efforts, il faut une patience folle pour faire tout ça»).

Cette approche prend, particulièrement, pour certains objets, une forme spéciale; nous avons appelé cette procédure : «l'artiste à son ouvrage». Elle implique un travail de représentation de l'artiste et consiste en une reconstruction du moment où l'oeuvre a été produite. La réflexion sur le mode de réalisation permet au visiteur d'entrer dans le tableau, les caractéristiques techniques de l'oeuvre fonctionnant comme un guide de réception («Moi, je me fais une idée de ce qu'il a eu envie de faire; de remplir des cases. Je ne sais pas. On dirait qu'il fait des cases et puis qu'après, ils les remplit d'un côté à l'autre. (...) Comme s'il aimait bien, comme s'il avait besoin pour commencer par faire une espèce de squelette de mettre le cadre et puis, après, remplir»).

4.3 Approche sémantique

Entreprenant différentes démarches interprétatives, le spectateur passe de l'appréciation de la qualité sensible du tableau à la recherche de son sens. L'approche sémantique englobe toutes les démarches au travers desquelles le visiteur s'interroge sur la signification narrative de ce qui est montré. Et ceci

d'une façon qui se rapproche assez de l'interprétation à trois niveaux des oeuvres proposée par E. Panofsky (1967).

L'approche sémantique consiste, d'abord, en une exploration de l'image qui figure sur le tableau, ensuite en une identification des formes comme représentations d'objets naturels. Toutefois, partir à la recherche de la signification primaire du tableau, en raison de la complexité des oeuvres exposées, est un travail souvent malaisé à réaliser. Nous avons remarqué que l'identification pure et simple n'est tentée que par deux visiteurs qui se sentent spécialement désorientés face à l'exposition; les autres investissent le registre sémantique en se réfugiant dans l'analogie.

Afin de faire parler l'image, les visiteurs s'introduisent dans un jeu où l'objet fait figure de source évocatrice. Différents univers de référence seront ainsi mobilisés afin d'y trouver des éléments pour les comparer aux formes des objets. Il en résulte de nombreuses expressions du genre «ça me rappelle», «ça me fait penser», «ça ressemble à» qui révèlent l'effort réalisé par le spectateur pour ancrer l'objet dans son vécu.

L'analyse des données montre une procédure propre à la recherche de la signification primaire : la «mise en mouvement du tableau». Elle consiste à relier différents éléments de l'oeuvre afin de créer une histoire qui se développe en étapes sur la toile. De cette façon, celle-ci devient un écran où se projettent des images en mouvement.

Une fois que le visiteur a essayé d'identifier le sujet primaire et qu'il s'est livré aux plaisirs de l'association, il peut se lancer à la recherche de la «signification secondaire». Pour découvrir ce que «voudrait dire» l'oeuvre, l'attention se concentre sur certains éléments significatifs capables de dévoiler le sens caché derrière les formes («Je viens ici, donc j'essaie de comprendre. Je remarque que là par exemple, je m'arrête et je me dis : «tiens, est-ce que là, il y a un personnage central ici qui pourrait me permettre d'entrer dans le tableau avec un sens qui pourrait être appliqué au tout». Alors, c'est ça que j'essayerais de faire. Je vois un personnage plus grand, là-haut qui pourrait évoquer la mère»).

L'activité du visiteur qui se déclare persuadé que l'auteur a placé des éléments prêts à le guider dans le tableau, consiste à les découvrir. Et une fois ceux-ci trouvés, il semble avoir parcouru l'exposition ou l'oeuvre en cherchant à confirmer leur validité («ce que j'ai tout de suite remarqué est qu'il évitait de dessiner des bouches. Et puis qu'il y avait que les animaux qui avaient des bouches et que c'était souvent des bouches avec des dents, des bouches d'animaux féroces presque»).

Une autre démarche de recherche de l'élément signifiant se trouve dans une analyse symbolique des couleurs. A ce moment, celles-ci sont prises en compte, non pas pour réaliser une recherche de leur signification esthétique, c'est-à-dire étudier leurs relations internes, mais afin d'éclairer la signification narrative de l'image.

Nous avons également repéré une «lecture métaphorique du tableau». Une fois localisé l'objet auquel le tableau ressemble, le visiteur essaie d'exploiter cette analogie pour connaître l'intention de l'artiste. Ainsi un médecin identifie le tableau de Vojislav Jakic à un puzzle, pour après parler de la psychose que l'auteur tenterait de représenter dans sa toile.

Les visiteurs se différencient dans leur façon d'attribuer une «signification secondaire» à l'exposition. Certains le font à travers une analyse de chaque objet. Cependant les plus nombreux ne tentent pas de les décrypter séparément. A ce moment, un concept, souvent très simple et formé d'a priori, guide leur regard. Il articule leur discours et leur visite et fonctionne comme clé pour interpréter le musée. La meilleure expression de cette visite dirigée par une signification préexistante est celle, qualifiée de «rituel», d'un touriste espagnol. Extraordinaire connaissance du musée, cette personne, même pendant la partie dédiée au commentaire d'un tableau, remplace une analyse de l'image par un récit de sa «théorie de l'art brut» («ici, je viens déjà avec une façon de voir établie à l'avance (...) Ici, c'est l'art de la subjectivité malade (...) Tous les tableaux sont dans la même ligne, la sincérité, la subjectivité non médiatisée par des connotations mercantiles de l'esthétique dominantes»).

Une autre des différences séparant nos visiteurs entre eux, est la préférence pour une «perception stabilisantes» ou bien «libérales» (Matuchniak-Krasuska, 1992, 105). Certains cherchent à trouver «l'histoire», essayant de réduire la polysémie de l'œuvre à une univocité, tandis que d'autres jouent à «se raconter des histoires» et entretiennent sans difficulté plusieurs interprétations d'un même objet.

Par ailleurs, à toutes les opérations de recherche de contenu développées par les visiteurs peut être appliquée la description que fait K. Stierle de la «réception quasi-pragmatique des textes de fiction». Dans cette forme de réception, qui aurait un équivalent dans les arts plastiques, «... le texte de fiction s'efface au profit d'un au-delà textuel, d'une illusion que le récepteur – sous l'impulsion du texte – produit lui-même» (Stierle, 1979, 300). Des déclarations des visiteurs du Musée de l'Art Brut on déduit qu'ils ont mis en marche une extraordinaire machine à fabriquer. Le public, incapable de voir dans ce qui lui est offert, superpose aux éléments de l'œuvre, réduite à sa fonction

de déclenchement¹⁰, les stéréotypes de son expérience, et avec ces mêmes stéréotypes répond aux stimulations de celle-ci.

La recherche de la «signification secondaire» s'accompagne d'un travail de représentation de l'artiste. Les visiteurs font appel à des aspects supposés appartenir à la vie de l'auteur, afin de donner une explication aux éléments du tableau. Cependant, le mouvement peut se faire en sens inverse. A ce moment les formes du tableau constituent des données les aidant à reconstruire l'image de l'artiste.

Panofsky entendait, par recherche de la signification intrinsèque, réaliser une analyse dans laquelle la composition, les thèmes, la forme de l'œuvre sont traités comme symboles culturels, comme l'expression de la mentalité de base d'une nation ou d'un groupe social. Les visiteurs de l'Art Brut accèdent à ce niveau en considérant le tableau comme un document de la mentalité, réduite à «disposition d'esprit», d'un seul individu l'auteur de l'objet, ainsi qu'en s'interrogeant sur le rapport existant entre la personnalité de l'auteur et les éléments formels de l'œuvre.

Dans ce jeu de renvoi, d'explication des formes par la vie de l'artiste et de cette vie par les formes, le public trouve la définition de l'art brut. D'abord, et de façon réursive, l'art brut se voit identifié par les visiteurs avec ses auteurs («Je sais que c'est des gens, comment je pourrais dire ..., il y a des déficients, des gens qui avaient des maladies psychiatriques. Tous ceux qui ont fait des œuvres d'art sont exposés ici», «(Après la visite) Qu'avez-vous vu ? «Il y a des artistes où on voit qu'ils sont un peu plus atteints, disons, au niveau psychologique. J'ai été marqué par Erika, je ne sais pas si vous voyez qui c'est, celle qui a des problèmes d'anorexie»). Ensuite, le musée abrite des œuvres, expression de l'intérieur de l'artiste. Le visiteur perçoit les motifs du tableau comme des transpositions directes des mouvements d'humeur de l'auteur («Il y a vraiment l'intérieur des gens qui sort comme ça», «Art Brut ... ou chacun enfermé dans son imaginaire ne pouvant que le répéter»). On ne peut mieux dire que «ce sont leurs tripes».

4.4 Approche évaluative

I. A. Richards (1978), dans son travail sur la réception des poèmes, met en évidence la présence, dès le début de la lecture, d'un jugement de valeur qui conditionne toute l'interprétation du texte. Des expressions telles que : «Ici au moins c'est de l'art vrai», «L'art brut est si exceptionnel, et pourtant c'est

10 T. W. Adorno (1994, 14) décrit un processus similaire dans sa typologie d'auditeurs de musique.

comme tout, soit on aime, soit on n'aime pas. Je n'aime pas (sauf exceptions)» laissent transparente l'existence d'un moment évaluatif où la réflexion du visiteur porte sur la valeur de l'oeuvre. L'évaluation est un moment charnière de l'attitude des interviewés. En effet, tel qu'il se présente chez les visiteurs du musée, il décide de l'abandon de catégories telles que le plaisir, le beau, ainsi que du changement d'une approche formelle ou sensorielle vers une approche émotionnelle (*«Je commence à apprécier l'art pas seulement à cause de sa beauté mais pour quelque chose d'autre»*).

Si nous nous interrogeons sur la forme que prend le moment évaluatif et la nature du jugement de valeur dans le Musée de l'Art Brut, nous devons commencer par dire que le visiteur fait une différenciation entre le plaisir de ses sens et ce que sa raison trouve intéressant. De cette façon, un professeur de français *«aime bien»* le tableau de Franz Knebel; mais c'est celui de Franca Settembrini qu'elle *«trouve le plus intéressant»*. Quand elles sont formulées, les questions telles que : *«Lequel aimez-vous le plus ?»*, ou *«lequel préférez-vous ?»* semblent détourner le visiteur et sont ressenties comme non appropriées (*«on ne peut pas venir regarder et dire, oui, c'est très beau, au revoir, comme on peut faire dans les arts décoratifs normalement»*).

Par ailleurs, il arrive fréquemment que le visiteur fasse la déclaration suivante : *«Je ne mettrais jamais un tel tableau dans ma maison»*, *«Mais, ce n'est pas un tableau que j'irais accrocher dans mon salon»*. Cependant, le livre d'or, d'habitude consacré à recueillir les plaintes du public, constitue un vrai cahier d'éloges et les visiteurs donnent de nombreuses preuves qu'ils apprécient les oeuvres.

Nous avons remarqué qu'en réalité seuls quelques visiteurs se placent devant les objets et les jugent selon des critères de beauté formelle. Ces personnes disent *«aimer»* les compositions aérées à forte représentation des éléments de la nature, caractérisées par leurs couleurs unies et leurs formes simples. Néanmoins, cette attitude consistant à aimer les oeuvres parce qu'elles sont *«belles»*, est entravée d'abord par l'aspect complexe qui caractérise les objets qui sont montrés et qui rend difficile l'identification des formes représentées. De plus, il ressort également que la capacité d'apprécier et de trouver une valeur aux formes non recherchées et enfantines ne semble pas être à la portée de tous les visiteurs (Abbey et al., 1969).

Le refus de cette forme de jugement de valeur conduit le public à considérer certains objets comme inadéquats à l'art brut. Ceci se produit avec les oeuvres richement travaillées de Metz, qualifiées à plusieurs reprises *«d'art décoratif»*.

L'analyse de nos données montre que le jugement de l'objet en fonction de sa beauté formelle est remplacé par l'attribution d'une nouvelle valeur à l'oeuvre :

l'authenticité. Les visiteurs se donnent des raisons selon lesquelles des objets, aux formes et aux matériaux inusuels, créés par des personnes sans formation artistique et souvent par des malades mentaux, ont une valeur et peuvent être qualifiés *«d'art vrai»* et *«d'art à son état pur»*.

La recherche de contenu débouche sur la définition de l'art brut comme expression de l'intérieur de l'artiste. La solidité du lien entre les formes de l'objet et les mouvements d'humeur du créateur repose sur l'utilisation dans le raisonnement du visiteur d'un ensemble de motifs relatifs aux conditions de production de l'oeuvre et au vécu, ainsi qu'à la personnalité de son auteur¹¹. Le portrait de l'artiste et de sa démarche qui en résulte permet à l'oeuvre de répondre à divers critères d'authenticité et atteste de sa valeur (*«Merci, c'est merveilleux ! Et quelle leçon d'humilité et d'honnêteté artistiquement donnée. Ici, il n'y a ni fumistes ni imposteurs. Bravo»*).

4.5 Approche émotionnelle

Interrogés sur la volonté de communication de l'artiste au travers des oeuvres exposées, la plupart des visiteurs nient l'existence d'un message formulé consciemment par leur auteur. La signification de l'oeuvre est en rapport avec des sentiments que l'artiste éprouve et qu'il traduit en objets. Ce message, d'ordre affectif, ni *«concret»*, ni *«conscient»*, s'accorde parfaitement avec une approche émotionnelle et permet au visiteur, fort de son sentiment d'être en consonance avec la nature de l'oeuvre, de contester la démarche interprétative (*«Enfin, je sens si ça me fait quelque chose ou pas. Mais c'est plutôt, comme je réagis. C'est comme ça me fait comme impression. Je ne réfléchis pas à si jamais il y a trois personnes au long que ça peut être l'histoire byzantine du ... C'est plutôt émotionnel»*).

L'approche émotionnelle consiste dans la recherche de la signification expressive des objets. Il s'agit d'effectuer une compréhension des sentiments exprimés par le tableau d'une façon plus intuitive que rationnelle et de donner une réponse émotive à l'oeuvre. Deux motifs propres à l'approche émotionnelle sont d'une part l'écoute et le récit postérieur des sentiments ressentis en contemplant les objets, et d'autre part l'évocation des oeuvres comme sources

11 La brièveté exigée par un article nous limite à brosser la forme que prend le moment évaluatif au Musée de l'Art Brut. La production du portrait de l'artiste et de sa démarche, ainsi que l'invention de l'authenticité par les visiteurs, étaient deux thèmes largement traités dans notre recherche. La création de la valeur de l'oeuvre suppose l'existence d'un travail de gestion du qualificatif de *«fou»* attribué aux artistes. L'éventail des tactiques développées par les visiteurs pour rendre cette folie positive et contrecarrer le risque de discrédit ont été, également, sujet de notre attention.

d'émotions («j'attends d'un tableau qu'il me provoque une émotion. Ce n'est pas moi qui vais aller analyser le tableau pour pouvoir être ému»).

L'idée que se font les visiteurs de leur rencontre avec l'art brut correspond à une vision fort répandue de l'expérience esthétique, similaire à «un coup de foudre». La visite est vue comme une expérience à haute charge émotionnelle, une communication spirituelle et une fusion affective où la raison n'aurait pas sa place. C'est le moment «d'émerveillement» où à travers l'œuvre s'établit un contact entre le visiteur et le peintre absent («Par exemple Podesta, je suis toujours très touchée. Chaque fois que je viens, je m'arrête avec beaucoup d'amour pour ce monsieur (...) Devant une œuvre, je ne me pose pas de questions, pourquoi ? comment ? C'est plutôt l'émerveillement, sinon, si ça ne me plaît pas, et si je n'accroche pas, je passe (...) Il y a un dialogue qui s'entame avec l'œuvre. Mais au premier abord, c'est vraiment comme quand on rencontre quelqu'un (...) Et on a l'impression de mieux décrypter ce type de travail, ça parle dans le cœur»).

Toutefois, la possibilité d'une participation affective avec les objets se base sur une série d'opérations de lecture qui font qu'un tableau devient une véritable «machine à sentir» (Morin, 1978, 108). L'attribution de sentiments et traits de caractère proprement humains à certains éléments des tableaux, aux personnages représentés ou aux œuvres, est propre à l'approche émotionnelle («Je ne sais pas, mais c'est quand même triste ... Dans les regards, les visages, c'est ce gris. Ça a l'air tourmenté. Je ne sais pas. Ça ne respire pas la joie»).

On voit qu'aux objets dotés d'une énergie ou d'une âme, le visiteur peut attribuer ensuite la capacité d'agir sur lui. De cette façon, nombreux sont les visiteurs à dire qu'un tableau les «attire», «frappe» ou «dérange» («On ne ressort pas d'ici sans avoir ressenti une impression de malaise ou d'étrange réalité face à des œuvres qui nous regardent»). Cette procédure de «personnification du tableau» se prolonge à l'ensemble du musée. Cela est exprimé graphiquement par un dessin laissé dans le livre d'or où les murs de la salle d'expositions adoptent des formes de visages humains et disent «au revoir, see you» au visiteur quittant la pièce.

Néanmoins, l'approche émotionnelle ne se limite pas à l'attribution de sentiments aux œuvres. Le visiteur éprouve le besoin de compatir avec l'auteur, de donner à son tour aux objets une réponse émotive. L'exposition semblerait être le lieu où le visiteur traverse une série d'états affectifs provoqués par des œuvres qui le bouleversent, le touchent et le dégoûtent («Je trouve cela hyper-beau, mais quelque part, ça oppresse; cela prend là. C'est sûrement fait exprès. C'est bien. Ça met mal à l'aise !»).

Le «parcours émotif» est un élément distinctif de la réception que nous avons présentée auparavant comme typique du Musée de l'Art Brut : la réception quasi-pragmatique ou «l'illusion». Une des particularités de cette réception est que ce qui est ressenti finit par se présenter avec une extraordinaire violence («ce sont des tableaux qui parlent, qui bousculent des choses, qui font réfléchir. Je me rappelle la première fois que j'étais venue au musée, j'étais peut-être restée une demi-heure et après j'ai dû sortir parce que ça me tournait tellement. C'était émotionnellement tellement fort que j'ai dû sortir un moment pour reprendre après. Il fallait que je m'habitue. Parce que ce sont justement des tableaux qui parlent»).

Le besoin de compatir et le parcours émotif sont des attitudes d'autant plus pertinentes que le musée, en exposant des œuvres arrachées à leur contexte et maintenues à l'écart de toute altération, produit un «effet cimetière» sur le public. Ceci est rendu visible par la stupeur d'une infirmière quand elle remarque la date, 1990, du tableau de Franz Kernebeis ou par le passé qu'emploient de nombreux visiteurs pour se référer aux artistes («Ils n'ont pas pu s'adapter à la société dans laquelle ils vivaient. A leur époque ils n'arrivaient pas à s'intégrer», «... les gens qui ont ici leurs travaux, maintenant ils reposent en paix parce qu'ils sont morts»).

Par ailleurs et ainsi que l'observe K. Stierle, la réception «quasi-pragmatique» conduit le lecteur à adopter une «perspective identificatoire» (Stierle, 1979, 300). L'approche émotionnelle implique chez le visiteur le développement d'un sentiment de reconnaissance entre soi-même et l'objet. En effet, il semble qu'une majorité des visiteurs trouve, que ce soit dans la vie des artistes ou dans un élément du tableau, une surface de résonance («Des folies, des désirs, des fantasmes. Où trouver le juste milieu ? S'y comparer ou en fuir. Bonne réflexion et continuation», «Je ne sais pas pourquoi, je me sens tellement chez moi ici», «Chacun peut se voir dans la glace»). Grâce à ces affinités, une relation s'établit entre le public et l'auteur qui s'accordent spontanément («Moi aussi je suis une vraie brute», «Je sais maintenant que je ne suis pas seul»).

Toutefois, le plus frappant dans le cas de l'Art Brut est que les visiteurs établissent un parallélisme entre les émotions qu'ils ressentent et celles qu'ils attribuent au peintre. Ceci nous conduit à parler de l'existence d'un «cercle communicatif» auquel participent l'artiste, l'objet et le visiteur et dans lequel circulent, dans un rapport d'identité, les émotions ressenties par l'auteur, celles exprimées par l'œuvre et celles éprouvées par le public. De cette façon, une visiteuse retrouve dans le regard des personnages représentés dans la toile les sentiments de peur et de scepticisme qu'elle avait attribués auparavant au peintre. Par la suite, en se référant aux émotions que lui procure le tableau, elle exprimera les mêmes sentiments «de peur, de rejet d'un côté, d'intérêt».

Des déclarations des visiteurs, nous tirons la conclusion qu'un des éléments autour duquel s'organise la réception du Musée de l'Art Brut est «l'hyper-présence de l'artiste». Le public fait en sorte d'élargir le tableau jusqu'à y inclure la photo du peintre et le texte biographique, et place ainsi ces éléments au centre de son intérêt. Le fait de passer sous silence le caractère marginal que le musée attribue aux créateurs, les phénomènes d'identification du visiteur avec les artistes, le travail de représentation de ceux-ci et l'identification de l'art brut à ses producteurs, révèlent l'effort produit par le visiteur pour s'approcher de l'auteur. Ces mouvements s'inscrivent dans une volonté générale qui consiste à intégrer, à rendre familier, à réduire la différence. Une volonté qui transforme le Musée de l'Art Brut dans un Musée de l'Humain.

L'hyper-présence de l'artiste s'accorde avec une absence de considérations relatives aux concepteurs du musée¹² ou sur le musée comme «média». Lorsque les visiteurs se réfèrent aux outils d'exposition, c'est pour demander des audiovisuels, un environnement sonore ou pour remercier par des textes qui «intensifient l'effet». Ainsi que l'affirme E. Morin (1978, 98) pour le cinéma, la qualité du spectacle-exposition est le «ressenti», l'affectivement vécu. Ces messages qui font référence à la matérialité de l'exposition corroborent notre idée d'un visiteur désintéressé à «voir» l'exposition mais appliqué seulement à la sentir.

La voie fortement descriptive adoptée permet de mettre en relief la diversité d'opérations de lecture et les formes variées que prend la réception du Musée de l'Art Brut par ses visiteurs. Les propos recueillis témoignent d'une activité d'interprétation se situant au-delà d'une simple divagation subjective ou d'une reproduction passive des contenus présentés dans l'exposition.

Le désintéret vis-à-vis d'une analyse formelle de l'oeuvre, la préférence pour une approche émotive de l'exposition, la réduction du tableau à sa fonction de simple déclencheur de la réception ainsi que la focalisation sur les caractéristiques psychologiques et biographiques de l'artiste sont autant d'aspects du processus de lecture de l'exposition mis en oeuvre par le public. Cet ensemble de démarches interprétatives dissipe l'illusion d'un «oeil brut». Les visiteurs, dans leur rencontre avec le musée, mobilisent leurs savoirs antérieurs, ils sont guidés par des dispositifs de lecture et développent des procédures d'appropriation de ce qui leur est montré. Tout ceci est loin de révéler une approche spontanée et démunie de l'exposition.

12 De 473 messages, seuls deux font référence à Jean Dubuffet et deux au conservateur Michel Thévoz. Un seul visiteur interviewé a nommé Dubuffet.

L'origine de la satisfaction exprimée par la plupart des visiteurs au terme de leur visite se trouve dans la capacité du public à trouver des moyens d'accès à l'oeuvre¹³. Nous rejoignons P. Bourdieu (1969) quand il dit qu'on n'aime que ce dont on a le concept ou encore sur le besoin de posséder un chiffre afin de rendre l'objet culturel intelligible. Toutefois, nous avons voulu appuyer sur le caractère dynamique de cet acte de déchiffrement. Le modèle qui s'ajuste le mieux à la réception du public non-spécialiste n'est pas celui de l'application consciente, à l'exposition, d'un code préexistant à part entière à la visite. Il s'agit plutôt d'un processus de lecture au travers duquel le visiteur élabore, teste et utilise des manières d'interpréter la réalité présentée et se donne un concept en guise de signification. De cette façon, rendre compte du code utilisé équivalait à reproduire le processus, par ailleurs fortement déterminé, de production et d'emploi, «en cours d'action», des voies d'appréhension de l'Art Brut.

En conclusion, le travail de lecture observé nous amène, sans vouloir nier le pouvoir qu'exerce l'exposition, ou exalter le caractère créatif de la lecture réalisée par le visiteur, à remplacer l'image d'un spectateur passif et silencieux par celle d'un lecteur qui développe, manipule et (re)produit ce qui lui est présenté.

Le visiteur se situe par sa lecture dans la chaîne d'auteurs de l'oeuvre. Au travers d'une série d'accomplissements pratiques, il construit, lui aussi, l'objet artistique.

Nous avons présenté quelques aspects d'une réflexion de base qui a consisté à entrevoir les procédures d'étude d'une production qualifiée d'aléatoire et d'arbitraire. Notre souci a été de trouver un équilibre entre une approche de la réception désincarnée socialement, relevant de l'analyse psychologique, et celle qui ramène le comportement des visiteurs uniquement à des principes structuraux. La voie intermédiaire implique la réhabilitation de la production du visiteur que nous avons prise comme centre de notre travail. L'activité interprétative s'avère ainsi être un moment sociologiquement valable, d'autant qu'on peut lire, en filigrane, dans ce moment herméneutique, les traces de quelque chose qui le dépasse.

13 Les réactions de mécontentement, de frustration ou d'incompréhension, la demande de repères, les réactions négatives, le sentiment d'exclusion ou l'impossibilité d'exprimer des émotions et opinions sont presque absents de nos entretiens. Sur 473 messages laissés dans le livre d'or, seuls 39 reflètent une insatisfaction ou une critique. Nous sommes bien conscients que le livre d'or ne recueille qu'une partie des réactions des visiteurs et que l'entretien est une situation artificielle qui provoque l'expression de réactions mitigées. Toutefois nous insistons sur l'amplitude et l'absence des déclarations.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Abbey D. S. et al. (1969), Attitudes du public à l'égard de l'art moderne, *Muséum*, 22(3-4), 153-211.
- Adorno T. W. (1994), *Introduction à la sociologie de la musique*, Contrechamps, Genève.
- Bourdieu P. (1968), Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique, *Revue internationale des sciences sociales*, 20(4), 640-664.
- Bourdieu P. (1969), *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*, Minuit, Paris.
- Bourdieu P. (1979), *La distinction : critique social du jugement*, Minuit, Paris.
- Bourdieu P. (1992), *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris.
- Chevrel Y. (1984), Théories de la réception : perspectives comparatistes, *Degrés*, 12(39-40), j-115.
- Davallon J. (1986), Avant propos, in Davallon J. (sous la direction de), *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers : la mise en exposition*, Centre Georges Pompidou. Centre de création industrielle, Paris, 7-16.
- De Certeau M. (1990), *L'invention du quotidien : 1. arts de faire*, Gallimard, Paris.
- Donnat O. (1993), Les publics des musées en France, *Publics et Musées*, (3), 29-43.
- Dubuffet J. (1967), *Prospectus et tous écrits suivants*, Gallimard, Paris.
- Gamboni D. (1983), Méprises et mépris : éléments pour une étude de l'iconoclisme contemporain, *Actes de la recherche en sciences sociales*, (49), 2-28.
- González Martínez E. (1994), *Le visiteur à l'œuvre : analyse de la réception du Musée de l'Art Brut par le public*, Mémoire de Maîtrise de 3ème cycle en Sociologie et Anthropologie. Université de Lausanne. Faculté des sciences sociales et politiques.
- Heinich N. (1986), Un événement culturel, in Carrier C. (sous la direction de), *Les Immatériaux au Centre Georges Pompidou en 1985 : étude de l'événement et de son public*, Exponedia, Paris, 25-122.
- Heinich N. (1987), *Le Pont-Neuf de Christo : ouvrage d'art, œuvre d'art ou comment se faire une opinion*, Adresse, Paris.
- Heinich N., Pollak M. (1989a), *Vienne à Paris : portrait d'une exposition*, Centre Georges Pompidou. Bibliothèque publique d'information, Paris.
- Heinich N. (1989b), Au pied du mur : sur une fresque en milieu urbain, *Sociologie et Sociétés*, 21(2), 91-101.
- Iser W. (1985), *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, Bruxelles.
- Jauss H. R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris.
- Leenhardt J. (1980), Introduction à la sociologie de la lecture, *Revue des sciences humaines*, 49(177), 39-55.
- Liebes T., Katz E. (1993), Six interprétations de la série Dallas, *Hermès*, (11-12), 125-144.
- Matuchniak-Krasuska A. (1992), De l'interprétation des tableaux : l'étude sociologique de la réception de la peinture, *Sociologie de l'art*, (5), 97-107.
- Morin E. (1978), *Le cinéma ou l'homme imaginaire : essai d'anthropologie sociologique*, Minuit, Paris.
- Panofsky E. (1967), *Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Gallimard, Paris.
- Passeron J. C., Pedler E. (1991), *Le temps donné aux tableaux : compte-rendu d'une enquête au Musée Granel*, Cercom-IMEREC, Marseille.
- Passeron J. C. (1991), *Le raisonnement sociologique : l'espace non poppérien du raisonnement naturel*, Nathan, Paris.
- Perraton C. (1987), Voir et toucher la science : éléments pour l'analyse des stratégies communicationnelles à l'œuvre dans les musées de science et technologie, in Schiele B. et al., *Ciel, une expo ! : approche de l'exposition scientifique*, Expo-Média, Paris, 15-66.
- Pinto L. (1991), L'émoi, le mot, le moi : discours sur l'art dans le « musée égoïste » du Nouvel Observateur, *Actes de la recherche en sciences sociales*, (88), 78-101.
- Richards I. A. (1929), *Practical Criticism : a study of literary judgement*, Routledge & Kegan Paul, Londres.
- Rutten F. (1980), Sur les notions de texte et de lecture dans une théorie de la réception, *Revue des sciences humaines*, 49(177), 66-83.
- Stierle K. (1979), Réception et fiction, *Poétique*, 10(39), 299-320.
- Veron E., Levasseur M. (1983), *Ethnographie de l'exposition : l'espace, le corps et le sens*, Centre Georges Pompidou. Bibliothèque publique d'information, Paris.
- Veron E. (1986), *Les spectacles scientifiques télévisés : figure de la production et de la réception*, La Documentation française, Paris.

Adresse de l'auteur :

Esther González Martínez

Groupe de recherche FNRS-Musique, Institut de sociologie des communications de masse, Université de Lausanne, Place de la Cathédrale 6, CH-1005 Lausanne

sportive des adultes a augmenté en général et surtout la pratique des sports en club. Bien que la participation sportive ait enregistré une hausse aussi bien pour les hommes que pour les femmes, ces dernières restent toujours à l'arrière-plan. Ainsi, si la pratique sportive a augmenté dans chaque strate sociale, la stratification sociale dans la participation sportive n'a pas disparu: ce sont toujours les hommes et les femmes avec le plus haut niveau d'enseignement et le plus haut statut professionnel qui pratiquent le plus de sport. En plus, le ski, le tennis, la voile et le golf ont gardé leur statut élitaire contrairement au football, aux sports martiaux et à la gymnastique qui ont gardé, eux, leur statut «démocratiques». Pendant cette période de vingt ans les sports de ballon, comme le volleyball, le basketball, le handball et le tennis de table sont devenus plus élitaires.

Éléments magiques dans le programme télévisé «Traumhochzeit» (noces de rêve)
(Jo Reichertz)*

Dans le programme de télévision «Traumhochzeit» (noces de rêve), les couples gagnants que l'on présente ne sont pas «réellement» mariés devant les caméras. Le mariage est seulement simulé au cours de l'émission. Le véritable mariage, ayant des conséquences juridiques, reste à célébrer plus tard. Pourtant, les couples en question se sentent déjà vraiment mariés après le mariage télévisé. Dans cet article, on examine pourquoi il en est ainsi. Ainsi, on ne montre pas seulement par quels moyens la télévision réussit à créer un champ magique, donc efficace; on montre également que la télévision contribue par de tels programmes à la re-mythologisation des pratiques de vie que l'on observe ces dernières années. Pour terminer, on discute la question de savoir si la télévision et la religion ont la même valeur fonctionnelle dans la vie moderne ou si elles ne sont qu'apparentées.

La réception du Musée de l'Art Brut par son public : différenciation des approches interprétatives de l'exposition (Esther Gonzalez) ***

Pour la sociologie des publics de l'art la réalité même de la pratique du visiteur de musée n'a été un objet d'étude que depuis ces dernières années. Cet article présente une étude portant sur la réception du Musée de l'Art Brut à Lausanne. L'esthétique de la réception littéraire développée par l'Ecole de Constance est ici le point de départ de la recherche permettant de considérer l'exposition, non pas comme un produit avec un sens inhérent et univoque, mais comme un artefact auquel le public donne sens au travers d'un processus de lecture. Sur la base d'analyse de vingt entretiens et du livre d'or du musée, l'article présente cinq formes de réception de l'exposition. Seront étudiés la production et l'emploi, en cours d'action, des voies d'appréhension de l'Art Brut.

* Traduit de l'allemand par la rédaction

** Traduit de l'anglais par la rédaction

*** Original français

ABSTRACTS

Sportization Processes: Emergence, Diffusion and Globalization
(Joseph Maguire) **

This paper seeks to show how aspects of figurational / process sociology can assist in the breakthrough in thinking which is demanded in studying globalization processes. In addition, aspects of this approach are refined and extended, especially in connection with an understanding of global sport development and how this relates to processes of state formation and functional democratization. The analysis presented here outlines, in preliminary form, a framework by which to understand global sport processes. Five main phases of sportization are identified and related to broader globalization trends.

The Programme of Sociology and Sport (Jacques Defrance) *

Under which conditions did a special sociology of sport emerge? On the basis of examples in the United States, Britain and France, the analysis emphasizes two developments which led to the constitution of this special field of research. First, the social dynamics encompass sport and stimulate various groups to see it as a "social problem" to be handled by sociologists. Second, a change in the intellectual climate makes it possible to formulate questions which can be answered by the sociological study of sport and the various ways to relate to one's body. Such topics appeared in American sociology, in the theoretical work of Elias, of Bourdieu and in the cultural studies.

Time and Money in the Development of Sport (Klaus Heinemann) **

We have often time but no opportunity to earn money. This can be the consequence of a lack of paid work. But the available time can also be too fragmented, or not at the right moment, to carry out the only possible paid work. Money, however, can be substituted to time. For example, one can decide to repair a sailing-boat, to take care of a horse, to maintain a sport-hall or to ready a tennis court oneself – either as an individual or as a member of a sport association; one can also decide to have it done by an enterprise or by some paid collaborators. This second option allows to save time and this time can be used for other purposes. But time allows also to save money. With time, one has the possibility to produce oneself some goods and services when there is no money to buy them and no opportunity to earn money.