

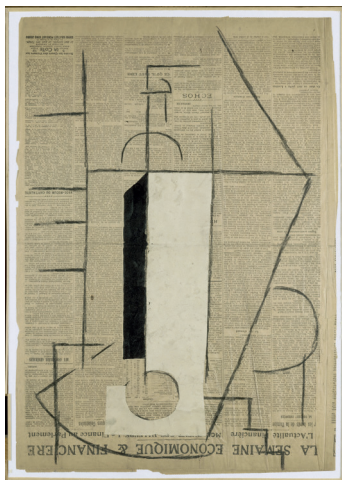
PICASSO ET LA FABRIQUE DE LA BOUTEILLE. LECTURE SÉMIOTIQUE DE BOUTEILLE SUR UNE TABLE (MP369, FIN 1912)

Grégory Carteaux • colloque Revoir Picasso • 25 mars 2015

Le papier collé apparaît à l'historien de l'art comme une nouvelle forme expressive qui pose le problème du cubisme en général, celui de son interprétation. Comment, en effet, lire une œuvre pour laquelle la culture n'a déposé aucun pacte de lecture ?

La sémiotique paraît une discipline adaptée à l'approche d'un tel phénomène. Comme les autres sciences humaines et sociales, et en particulier l'histoire de l'art, c'est une discipline qui questionne le sens. Plus spécifiquement, elle se donne pour objet l'étude de la construction du sens, c'est-à-dire l'étude de la signification : comment le sens fait-il sens ?

Cette question très générale peut être posée à propos d'un papier collé particulier de Picasso, datable de la fin 1912 et conservé par le Musée national Picasso-Paris : *Bouteille sur une table* (fig. 1). Qu'est-ce que cette œuvre signifie et comment signifie-t-elle ? En somme, comment le sens de ce papier collé est-il généré ?



1. PABLO PICASSO
Bouteille sur une table
Paris, automne 1912-hiver 1912
Papier vélin machine blanc découpé
et collé sur papier journal, fusain et
encre de Chine, 62 x 44 cm
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979. MP369
© Paris, RMN - Grand Palais / Hervé
Lewandowski
© Succession Picasso, 2016

La lecture suivante est fondée sur la sémiotique de l'École de Paris, redevable à la linguistique saussurienne, l'anthropologie culturelle et la phénoménologie. Cette sémiotique, dont la figure tutélaire reste Algirdas Julien Greimas, a mis en place de nouveaux outils théoriques et méthodologiques depuis le début des années 1990 (c'est-à-dire pour proposer un parallèle avec la recherche picassienne, depuis la fameuse exposition « Picasso and Braque. Pioneering cubism », New York, MoMA, 24 septembre 1989-16 janvier 1990). L'École de Paris a depuis lors intégré et développé à la dimension pragmatique de ses parcours narratifs (celle qui concerne l'action dans les récits) les dimensions passionnelle et cognitive (liée au savoir) ; les concepts d'énonciation, de perception, de « figurativisation » (l'émergence de la figure).

Notre parcours de lecture de l'œuvre s'articule en trois temps. Nous remarquerons d'abord que l'inintelligibilité première de cette œuvre est un effet de sens construit par l'œuvre elle-même. Ensuite, nous observerons comment Picasso construit une figure de bouteille. Enfin, nous mettrons en évidence la fabrique du regard qui apparaîtra comme un enjeu qui travaille de fond en comble ce papier collé.

Précisons que cette lecture se fonde sur des reproductions de l'œuvre et qu'elle devra être soumise à l'épreuve d'une confrontation physique avec le papier collé. De nombreux points importants pour la compréhension de l'œuvre n'apparaissent malheureusement pas sur les reproductions (traces éventuelles d'épinglage, de pliage, rapports des couleurs et constitution matérielle du journal). Ce présent texte, qui reprend la communication originale prononcée lors du colloque « Revoir Picasso », a néanmoins été remanié dans le prolongement de conversations postérieures au colloque. Les modifications sont indiquées dans le texte.

LA PROVOCATION DE L'ININTELLIGIBLE

Notre papier collé est travaillé au fusain, à l'encre et par le collage d'un papier vélin peint sur la page 7 du quotidien *Le Journal* du 8 décembre 1912. Il comporte plusieurs pages qui constituent son support. Ce support atypique ainsi que l'absence de traces d'épinglage aux angles du journal indiquent l'impossibilité de placarder l'œuvre comme que je l'avais d'abord suggéré. L'œuvre n'apparaît d'ailleurs sur aucune photographie où des papiers collés contemporains sont affichés au mur. De fait, le journal est manipulable ; il conserve à ce titre son statut d'objet de la vie courante. Le journal n'est pas un simple support, un subjectile moderne. Il est *effectivement* un journal.

Pour autant, la présentation de la page 7 sens dessus dessous implique que ce journal, pris en main, n'est pas lisible. Dans son nouveau contexte de présentation (et hors contorsions inhabituelles), le journal devient illisible, au sens littéral du terme. Par ailleurs, dans le contexte culturel de 1912 où l'œuvre d'art est nécessairement une représentation, cette illisibilité du journal est renforcée par l'absence d'une quelconque figure immédiatement identifiable (objet ? portrait ? paysage ?). L'illisibilité du fond et l'indistinction de la figure construisent autant de marques d'inintelligibilité. Prises ensemble, ces marques forment l'isotopie de l'inintelligibilité. Cette isotopie régit l'œuvre ; elle est donc la mesure de l'ensemble des lectures possibles. Si plusieurs lectures sont possibles, toutes ne le sont pas. Les interprétations acceptables ne peuvent faire l'impasse sur la question d'un sens non immédiat.

La sémiotique a développé l'hypothèse d'un parcours génératif du sens en différentes strates depuis les opérations de significations les plus élémentaires qui se convertiraient progressivement en un sens de plus en plus riche. Le niveau profond correspond au niveau des opérations cognitives élémentaires, qui se convertissent au niveau sémio-narratif dans une syntaxe modale et actantielle (les programmes narratifs), puis enfin, au niveau de surface en structure discursive. C'est le niveau le plus riche.

Ici, l'inintelligibilité apparaît comme une configuration de surface, justiciable à un niveau plus profond d'un dispositif sémio-narratif particulier. L'inintelligibilité est donc la conversion du dispositif suivant :

- au niveau discursif : le spectateur présupposé par l'œuvre ne comprend pas le sens du papier collé. L'auteur, si ;
- au niveau sémio-narratif : selon le modèle actantiel traditionnel, on peut considérer que le Sujet (celui qui réalise l'action) « spectateur » est disjoint de l'Objet (= sens de l'œuvre). Il s'oppose à l'Anti-Sujet ou Opposant « auteur » conjoint à l'Objet. Le Sujet est modalisé par le/ne pas savoir/alors que l'Anti-Sujet est modalisé par le/savoir/.

Or, il suffit que deux sujets ne disposent pas d'un même savoir sur un objet pour que ce savoir devienne lui-même un objet de valeur et donc un enjeu narratif. L'inintelligibilité de ce papier collé est donc descriptible sous la forme d'un récit construit sur la dimension du savoir (on parle de dimension cognitive). Le sens de cette œuvre est-il un secret à percer, jalousement gardé par l'auteur ? une imposture de cet auteur, car il n'y a, tout compte fait, aucune figure ? ou plutôt un défi à trouver du sens là où, apparemment, il n'y en a pas ?

Nous remarquons par ailleurs que l'inintelligibilité est mise en place intentionnellement. Or, un énoncé – ici une œuvre d'art – qui construit sa propre inintelligibilité peut s'analyser sous la forme culturelle de la provocation. Ce que l'on nomme « provocation » implique à nouveau un récit, placé ici sur la dimension passionnelle. Au niveau des structures sémio-narratives, le Sujet « spectateur » doit relever la provocation (Objet) lancée par le Destinateur « auteur ».

À ce stade de la réflexion, et avant même d'avoir parlé d'une quelconque bouteille, deux récits sont donc déjà construits par le papier collé : l'histoire d'un spectateur qui doit relever une provocation et une quête de sens stimulée par une œuvre d'art.

Le premier récit s'inscrit sur une dimension passionnelle : la provocation. Le second récit s'inscrit sur la dimension cognitive : interpréter le sens d'un papier collé. Ces deux récits sont hiérarchisés : l'état du sujet passionné dépend de son interprétation de l'œuvre.

Intéressons-nous à la dimension cognitive. Ce papier collé, qui est le seul énoncé, permet-il au spectateur d'interpréter cette œuvre ? Et si oui, comment ? En d'autres termes, ce papier collé, seul mode d'accès au sens, organise-t-il sa propre lecture ?

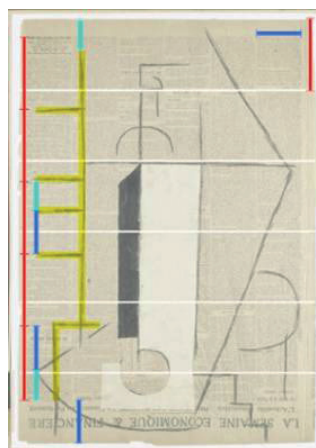
LA FABRIQUE D'UNE BOUTEILLE

Laissons de côté la première approche de ce papier collé dont l'assignifiance apparente provoque le spectateur. Accéder au savoir en relevant le défi de cette provocation, c'est d'abord parier sur l'existence d'un sens. Observons donc plus avant cette œuvre !

Face à une juxtaposition d'éléments hétéroclites – feuille de journal, papier vélin découpé et collé, traits au fusain, surface traitée à l'encre de Chine –, la première relation, certes très générale, pourrait être celle qui lie spatialement ces éléments.

Picasso exploite les propriétés d'une feuille de journal de 62,5 × 44 cm. La largeur de la feuille est divisible en cinq parties égales dont les trois premières lignes de séparation correspondent à des traits marqués au fusain. De même, la hauteur de la feuille est divisible en six parties égales. Les deux premières lignes sont marquées par des traits au fusain, la troisième correspond au milieu géométrique de la page, et la dernière est à nouveau marquée au fusain. Le quadrillage ainsi obtenu met en place un module.

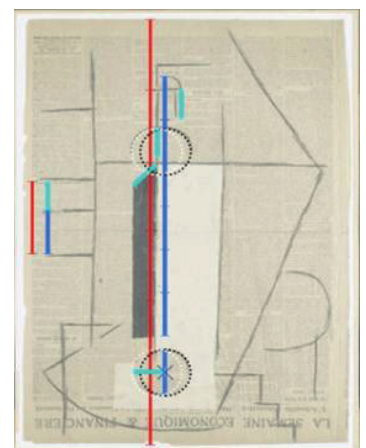
La hauteur de ce module (fig. 2, trait rouge) est reportée plusieurs fois sur une ligne verticale segmentée, à gauche de la composition (fig. 2, en jaune). Cette ligne segmentée indique aussi une deuxième mesure. Cette mesure correspond à la largeur d'une colonne d'écriture (fig. 2, trait bleu). La ligne segmentée apparaît ainsi comme une échelle indiquant : la largeur d'une colonne de journal, la hauteur d'un module de page, et la distance entre les deux (fig. 2, trait turquoise), soit trois mesures.



2. PABLO PICASSO

Bouteille sur une table, avec schéma de construction, souligné par l'auteur
Paris, automne 1912-hiver 1912
Papier vélin machine blanc découpé et collé sur papier journal, fusain et encre de Chine, 62 x 44 cm

Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979. MP369
© Paris, RMN - Grand Palais / Hervé Lewandowski
© Succession Picasso, 2016



3. PABLO PICASSO

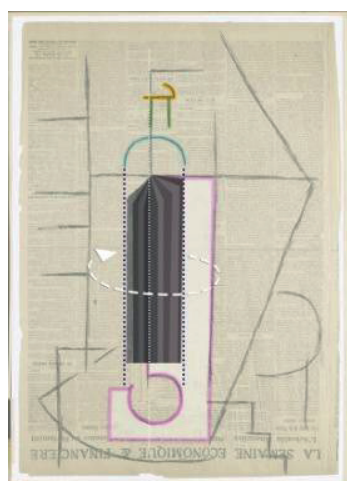
Bouteille sur une table, avec schéma de construction, souligné par l'auteur
Paris, automne 1912-hiver 1912
Papier vélin machine blanc découpé et collé sur papier journal, fusain et encre de Chine, 62 x 44 cm

Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979. MP369
© Paris, RMN - Grand Palais / Hervé Lewandowski
© Succession Picasso, 2016

Ces trois mesures permettent de construire l'ensemble des éléments au centre visuel de la composition : hauteur et largeur des figures géométriques, arc des ellipses (fig. 3).

L'ensemble de ces reports met en évidence des zones plastiques autonomes formant chacune une unité. La forme de chacune, leur coprésence et leur agencement régissent leur sémantisme. De haut en bas du centre de la feuille apparaissent alors une bague (fig. 4, en orange) et un col (fig. 4, en vert) formant ensemble le goulot, une épaule (fig. 4, en turquoise), un cul (ou jable) de bouteille (fig. 4, arc de cercle rose). La zone du corps, même si elle reste situable entre l'épaule et le jable, est plus problématique.

Considérons d'abord le papier collé blanc. En bas, il définit en réserve le jable. Il marque donc l'extérieur du jable de la bouteille, et c'est dans ce sens qu'il est lisible sur toute sa surface, puisqu'aucune indication contraire n'est mise en évidence. Le vélin blanc représente donc l'extérieur de la bouteille au niveau du corps.



4. PABLO PICASSO
Bouteille sur une table,
avec schéma de construction,
souligné par l'auteur
 Paris, automne 1912-hiver 1912
 Papier vélin machine blanc
 découpé et collé sur papier
 journal, fusain et encre de Chine,
 62 x 44 cm
 Musée national Picasso-Paris
 Dation Pablo Picasso, 1979. MP369
 © Paris, RMN - Grand Palais / Hervé
 Lewandowski
 © Succession Picasso, 2016

Si l'on trace mentalement les parois de la bouteille entre les épaules et le jable (fig. 4, pointillés), nous obtenons un corps formé par le parallélépipède noir et la partie blanche extérieure. Il faut jouer d'un effet d'optique par un déplacement de droite à gauche de l'œuvre pour voir le plan parallélépipédique noir se dégager progressivement de la surface blanche en « tournant » autour d'un axe, et former ainsi l'intérieur du corps de la bouteille (fig. 4, déploiement noir). L'hypothèse que j'avais émise lors du colloque « Revoir Picasso » d'un déplacement du spectateur face à l'œuvre doit désormais être abandonnée au profit d'une simple manipulation du journal qui permet d'obtenir le même effet visuel tout en prenant en compte l'impossibilité de placarder le journal sur un mur (voir *supra*). Tout se passe comme si cette zone, en deux dimensions sur l'œuvre, accédait par ce mouvement du journal à une existence en volume de l'intérieur de la bouteille.

Revenons sur l'ensemble des opérations effectuées : créer une échelle avec notation de trois étalons. À partir de ces mesures, tracer des lignes et des ellipses proportionnées les unes aux autres selon une distribution verticale, rabattre les plans de la bague et du jable, et faire pivoter le plan noir. La bouteille est le résultat de cette série d'opérations.

Le Sujet « auteur » fait faire une série d'instructions au Sujet « spectateur », absolument comme une recette de cuisine ! Cette série d'instructions est analysable en un récit construit sur la dimension pragmatique (la dimension de l'action) : il s'agit d'un guide de montage d'une bouteille.

Puisque nous avons repéré une bouteille, la question qui se pose est simple : quel est l'intérêt de représenter de manière aussi obscure cette bouteille somme toute banale ?

LA FABRIQUE DU REGARD

La bouteille ainsi repérée apparaît dans une mise en page traditionnelle :

- la partie visuellement saillante de la bouteille se situe dans le grand carré inférieur de la feuille de journal, en position centrale ;
- la largeur de la bouteille correspond à celle d'un module de page ;
- la bouteille est construite sur des lignes de force de la page comme du miroir de page ;
- un espace en trois dimensions est mis en place, de manière stylisée, par la représentation sommaire d'une perspective géométrique : une ligne horizontale formant le haut du grand carré vers laquelle convergent deux diagonales, à droite de la composition.

Ensuite, deuxième remarque, la bouteille est définie non par son utilisation mais par ses caractéristiques formelles :

- c'est une surface ;
- évoluant dans un espace tridimensionnel ;
- dont elle partage l'intérieur d'avec l'extérieur, les deux espaces étant simultanément visibles ;
- la bouteille formant donc un volume transparent.
- Par ailleurs, la bouteille est constituée de différentes parties,
- proportionnées les unes par rapport aux autres, dans des rapports harmonieux,
- reposant sur des jeux alternatifs de formes simples (de haut en bas : arc de cercle, droite, arc de cercle, droite, arc de cercle).

Cette présentation à la fois traditionnelle (voire académique) dans sa mise en page et éclatée de la figure de la bouteille relève d'un genre codifié : le dictionnaire visuel. En ce sens, notre « bouteille » pourrait être rapprochée d'autres images à caractère didactique. Prenons un exemple au hasard dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert. Sur l'extrait d'une planche intitulée « Base des cinq ordres avec celle nommée Attique » (fig. 5), Diderot présente une base, avec un étalon à côté et une règle au-dessus, vue de face et simultanément en plongée. Deux images *a priori* comparables, donc.

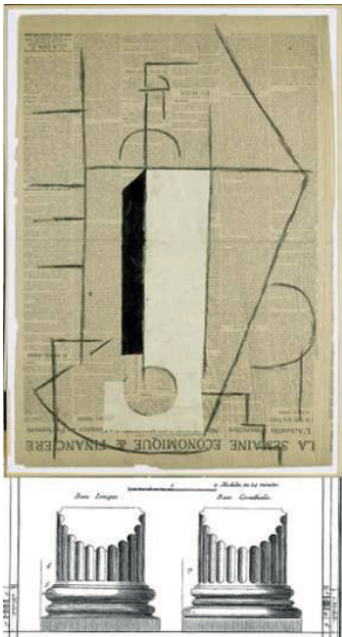
Mais la différence entre Diderot et Picasso est néanmoins sensible : Diderot donne à voir sa figure d'un coup. Elle est immédiatement reconnaissable. Picasso, en revanche, laisse apparaître sa figure très progressivement. Il introduit une notion de durée dans la construction de la figure. Un quatrième récit est donc mis en place, celui de la saisie perceptive elle-même, lorsque l'objet n'apparaît pas encore et que sa constitution va de pair avec la constitution du regard du spectateur.

La pratique d'un ralentissement de la perception (l'*époque* phénoménologique) qui permet à la figure de se déployer lentement, remotive la figure de la bouteille. Le spectateur ne reconnaît pas à proprement parler ce qu'il sait déjà. Il découvre ce qu'il ne savait pas encore : l'ensemble des rapports plastiques à l'œuvre dans une bouteille. La bouteille se vide ainsi de sa valeur d'usage, au profit d'une réelle saisie perceptive, attentive à son appropriation.

Ces quatre récits ne sont pas plaqués sur l'œuvre ; c'est l'œuvre qui génère elle-même ses propres instructions de lecture. L'approche sémiotique n'est donc en rien l'approche psychologique d'une expérience vécue, même si elle peut en rendre compte. Elle est l'explicitation d'une structure immanente de l'œuvre.

La sémiotique peut donc proposer, en les justifiant, de nouvelles lectures. Elle peut aussi motiver de nouvelles recherches pour les historiens : ici, les exemples d'images didactiques dans la vie de Picasso, leur présence et leur utilisation dans ses œuvres. Ou encore reprendre à bon compte la notion d'« art impersonnel » ou « anonyme » en relation avec le registre didactique. La sémiotique interroge aussi les artistes sur la permanence de la tradition : ici, sur les règles de composition classiques intégrées dans une œuvre d'avant-garde.

En ce sens, la sémiotique, à l'instar de l'histoire de l'art, dynamise la recherche picassienne et, en retour, interroge ses propres modèles théoriques et méthodologiques.



5. PABLO PICASSO
Bouteille sur une table
 automne 1912-hiver 1912, Paris
 Papier vélin machine blanc découpé
 et collé sur papier journal, fusain et
 encre de Chine, 62 x 44 cm
 Musée national Picasso-Paris
 Dation Pablo Picasso, 1979. MP369
 © Paris, RMN - Grand Palais / Hervé
 Lewandowski
 © Succession Picasso, 2016
 et extrait de L'Encyclopédie de Diderot
 et d'Alembert, volume "architecture",
 première partie, planche VI.

Les propos émis dans le cadre des vidéos et publications des actes du colloque doivent être considérés comme propres à leurs auteurs ; ils ne sauraient en aucun cas engager la responsabilité du Musée national Picasso-Paris.

Sous réserve des exceptions légales prévues à l'article L.122-5 du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction, utilisation ou autre exploitation desdits contenus devra faire l'objet d'une autorisation préalable et expresse de leurs auteurs.

CONCLUSION

Le parcours de lecture proposé a donc permis de dégager la figure d'une bouteille (c'est la « figurativisation » ou émergence de la figure) à travers quatre récits :

- récit de la provocation (dimension passionnelle) ;
- récit de la quête d'un sens (dimension cognitive) ;
- récit de la fabrique d'une bouteille (dimension pragmatique) ;
- récit de la saisie perceptive d'une bouteille.