

Trouble dans l'aura

Anne Bationo Tillon

chercheure en ergonomie, Equipe C3U, Laboratoire paragraphe, Université Paris 8

Pierre Rabardel

Professeur Émérite, Équipe C3U, Laboratoire paragraphe, Université Paris 8

Cet ouvrage nous offre l'occasion de confronter au champ artistique les cadres et concepts théoriques traditionnellement mobilisés par la psychologie et l'ergonomie pour analyser l'activité humaine dans le champ du travail, de la formation ou de la vie quotidienne. A l'instar de Walter Benjamin qui souligne très justement la manière dont le cinéma ouvre l'inconscient visuel des spectateurs en révélant des zones de la perception jusqu'alors étrangères, nous pensons que déambuler dans l'univers surréaliste peut révéler des facettes de l'activité humaine encore peu explorées et conceptualisées au sein de notre discipline.

Dans un premier temps, à travers le prisme de l'approche instrumentale, nous proposerons une grille de lecture pour analyser quelques-uns des "objets surréels" créés par les surréalistes. Ce déplacement sur le terrain de l'art et de la création artistique nous offrira l'occasion de pointer la manière dont les surréalistes ont joué, pour la création de leurs œuvres, avec ce qui se construit dans le quotidien familier de l'activité humaine¹.

Dans un second temps, nous décrirons ce que ces objets surréels produisent chez le regardeur/narrateur. Nous mettrons en évidence qu'au contact de ces objets « étranges et familiers », une aire de jeu intermédiaire peut s'ouvrir chez le spectateur/visiteur. Pour décrire et qualifier plus précisément cette dernière, nous aurons recours au concept d'aire intermédiaire d'expérience de Winnicott. A l'issue de ce cheminement dans le champ de la création artistique, nous discuterons des percolations possibles entre ergonomie, psychologie et histoire de l'art et reviendrons vers Walter Benjamin et ses questionnements sur l'aura...

Mais poussons la porte du 15 rue de Grenelle où,

au siège du Bureau de Recherche surréaliste, en ce mois de décembre 1924, Jacques André Boiffard, Paul Éluard et Roger Vitrac préparent la préface du premier numéro de « La révolution surréaliste » une revue appelée à la célébrité : « Toute découverte changeant la nature, la destination d'un objet ou d'un phénomène constitue un fait surréaliste » écrivent-ils (Boiffard, Éluard, Vitrac 1924). Aragon, pour un article de ce même numéro, cherche à définir la nature du regard que les surréalistes invitent à porter sur les découvertes et détournement d'usage : « Ainsi trois allumettes placées en portique sur leur boîte, on allume la transverse en son milieu et elle s'envole... Ce ne sont pas des jeux, mais des actes philosophiques de première grandeur. (En premier lieu la réalité de l'allumette est niée en tant qu'allumette, son irréalité affirmée, et elle peut donc, cette allumette, être aussi bien n'importe quoi, un arbre, une fusée, une chanson ; puis détournée de son usage, et par là de son sens, la voici attribuée à une activité qui ne se connaît pas, à un usage indéfini, nouveau, qui s'invente, à un usage surréel, et c'est alors qu'intervient l'illusoire explication du jeu... qui doit céder le pas, en vérité, à la poésie, seule interprétation plausible de cette chiquenaude hors du réel). »... Aragon dans le même texte lie l'invention à la poésie et au rêve bien plus

¹ Il ne s'agit pas ici de prétendre faire œuvre d'historiens d'art, mais seulement, de tenter l'aventure à laquelle nous ont convié les éditrices de l'ouvrage, d'une fécondation croisée entre Histoire de l'Art et Ergonomie en nous appuyant sur les conceptualisations et les méthodologies de l'ergonomie.

qu'à l'utilité et à l'usage : au moment où elles se forment les « machines de la vie pratique ont encore le décoiffé du rêve, ce regard fou, inadapté au monde qui les apparente alors à une simple image poétique, au mirage glissant dont elles sortent à peine, bien mal désenivrées. Alors seulement l'ingénieur échappe à son génie, reprend cette hallucination et pour ainsi dire la décalque, la traduit, la met à la portée des mains incrédules. L'usage à son tour intervient. » (Aragon 1924).

L'usage à son tour intervient... Bête folle dont les surréalistes vont chercher à briser l'enfermement fonctionnel par de multiples activités. Ainsi, Breton, dans un texte sur la crise de l'objet (1936), explicite qu'il s'agit à travers la création d'objets surréalistes de « fortifier les moyens de défense qui peuvent être opposés à l'envahissement du monde sensible par les choses dont, plutôt par habitude que par nécessité, se servent les hommes. Ici comme ailleurs traquer la bête folle de l'usage... Lorsque, en 1924, je proposais la fabrication et la mise en circulation d'objets apparus en rêve, l'accession à l'existence concrète de ces objets, en dépit de l'aspect insolite qu'ils pouvaient revêtir, était bien plutôt envisagée par moi comme un moyen que comme une fin... la fin que je poursuivais n'était rien moins que l'objectivation de l'activité de rêve, son passage dans la réalité... »

De ces quelques citations nous tirons une double constatation :

Les détournements d'usages (catachrèses), qui changent la nature, les usages ou la destination des artefacts, et dont l'analyse et la compréhension sont au cœur de l'approche instrumentale en psychologie et ergonomie, sont également considérés par les théoriciens du surréalisme comme des faits surréalistes importants².

L'approche instrumentale s'en saisit à travers la conceptualisation et l'analyse des activités, tandis que les surréalistes y entrent par l'invention et la pratique d'activités liées au rêve et à la poésie.

Nous nous proposons dans la suite de ce chapitre de croiser ces deux approches scientifique et artistique. Dans un premier temps, il s'agira d'examiner en quoi les conceptualisations et méthodologies de l'approche instrumentale peuvent permettre d'analyser les « objets surréels » et de comprendre les ressorts de leur fonctionnement artistique et ce sur quoi les artistes ont effectivement joué.

Dans un second temps, nous adopterons la démarche inverse en explorant les apports possibles des démarches surréalistes aux champs disciplinaires de l'ergonomie et de la psychologie, notamment pour la conceptualisation des aires intermédiaires d'expérience.

Mais, en préambule au premier mouvement, nous commencerons par une présentation aussi brève que possible des concepts de l'approche instrumentale afin que ceux qui n'en sont pas familiers puissent suivre nos analyses.

Trois idées suffiront. La première est la notion d'instrument elle-même : un instrument ne se limite pas à l'objet matériel, l'artefact utilisé, il comprend aussi les gestes qui permettent de l'utiliser. Un instrument est donc un mixte d'artefact et de geste (geste conceptualisé en tant que schèmes d'utilisation en psychologie et ergonomie).

L'instrument est médiateur entre le sujet et l'objet de son activité (ce vers quoi tend l'activité). Cette position fonctionnelle conduit à analyser les différentes médiations et interactions possibles entre les trois pôles d'une situation d'activité instrumentée : le sujet, l'instrument et l'objet d'activité.

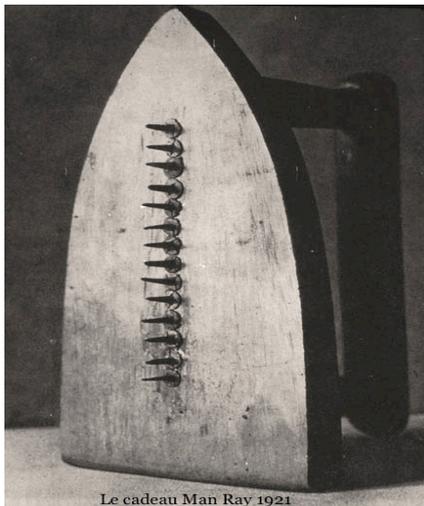
² Détournements et catachrèses ont joué et continuent de jouer un rôle important dans la création artistique.

Dans la perspective d'échanges croisés entre Histoire de l'Art et Ergonomie, il pourrait être heuristique d'étendre à d'autres courants artistiques les modalités d'analyses ici limitées à quelques objets surréalistes.

Enfin, les instruments ne sont pas donnés aux sujets mais élaborés au cours de processus de genèses instrumentales qui concernent à la fois les gestes et les artefacts. Les catachrèses et détournements d'objets sont des traces visibles de ces genèses instrumentales³.

Muni de cet outillage minimal, voyons maintenant comment nous pouvons analyser quelques objets surréels.

Nous commencerons par *Cadeau* créé par Man Ray en 1921



Cadeau Man Ray 1921

C'est une œuvre très simple, réalisée à partir d'artefacts connus de chacun. Man Ray colle une série de clous de tapissier sous la semelle d'un fer à repasser. L'essence fonctionnelle de la semelle du fer à repasser est d'être lisse, la plus lisse possible pour permettre de repasser à chaud, c'est-à-dire lisser, les tissus froissés. La transformation opérée par Man Ray a pour conséquence évidente de rendre le fer impropre à son usage original. En termes de modèle d'activité instrumentée, elle porte sur l'interaction artefact/objet (semelle/tissu), plus précisément sur l'interface côté artefact. Rien d'autre n'est touché, notamment la poignée qui permet toujours de manipuler le fer en mobilisant une diversité de schèmes d'utilisation (de gestes) possibles. Transposons à *Cadeau* ce qu'écrivait Aragon à propos de l'allumette. La réalité du fer est niée en tant que fer à repasser, son irréalité affirmée, il peut donc être aussi bien n'importe quoi, puis détourné de son usage, et par là de son sens, attribué à une activité qui ne se connaît pas, à un usage indéfini, nouveau, qui s'invente, à un usage surréel pour reprendre les formulations d'Aragon.

Pour quelles activités, quels usages ce "cadeau" peut-il être mobilisé par son heureux destinataire⁴ ?

On peut l'imaginer comme un outil à déchirer. Mais quoi ? Dans quel contexte ? Avec quels buts possibles ? Ce pourrait aussi être un outil à peigner des fibres un peu comme une cardeuse de laine. Le caractère aigu et même fortement agressif des pointes engage vers quelque chose

³ Le lecteur désireux d'approfondir ces concepts pourra se référer à Pierre Rabardel 1995 & 2002.

⁴ Destinataire à jamais inconnu : Man Ray souhaitait offrir ce *Cadeau* à un de ses amis artistes désigné par tirage au sort. Mais l'objet créé le 3 décembre 1921 fut volé le jour même dans l'exposition où il était présenté. Dans ses mémoires (1964) Man Ray soupçonnera Philippe Soupault. Des copies se trouvent notamment au centre Pompidou à Paris et à la Tate modern de Londres.

de l'ordre de la destruction, déchirure, dilacération; et d'une certaine façon du côté de la violence faite aux choses et peut-être même au vivant. Ce pourrait ainsi être un outil de punition voire de torture. D'autres schèmes seraient alors possiblement convoqués ou mobilisés.

Bref Man Ray, en le transformant, arrache l'artefact à l'univers fonctionnel qui nous est familier, habituel, celui où chacun de nous saurait comment le saisir et le manipuler pour qu'il soit instrument de repassage. Man Ray nous invite, nous place dans une position où nous ne pouvons faire autrement que projeter le fer dans d'autres univers de référence et nous y projeter nous même subjectivement.

En terme instrumental l'artefact peut-être associé à d'autres objets d'activité, d'autres schèmes gestes pour d'autres fonctions. Ce que convoque Man Ray, ce sur quoi il s'appuie ce sont les mécanismes de base des catachrèses qui font partie de nos activités quotidiennes et sont un des fondements des genèses instrumentales.

Il a transformé un artefact fonctionnel, socialement élaboré au cours des siècles, en un artefact projectif qui, au grès de nos interprétations, peut devenir instrument subjectif potentiel dans d'autres univers.

C'est un tout autre chemin que nous propose Paul Nougé avec la photographie *les buveurs*. Elle fait partie d'une série de dix-neuf clichés réalisés entre 1929 et 1930⁵.



Nougé *Les buveurs*

Cette photo, d'apparence réaliste, crée un sentiment d'inquiétante étrangeté, par l'absence évidente d'un élément qui donne habituellement son sens à la scène : les verres avec lesquels ses participants sont censés trinquer. Les gestes familiers des buveurs évoquent à la fois les schèmes et les artefacts qui y sont liés : les verres ou tout autre récipient permettant de trinquer. Cette identification ne fonctionne que parce que l'ensemble de la photo renvoie à une situation qui appelle une interprétation de trinquer : petite table genre café, personnages assis face à face... Ce que dit clairement Nougé (1968) dans le texte associé aux images : "Deux hommes trinquent, mais on a pris soin de retirer les verres en se gardant de modifier la

⁵ Ces clichés seront publiés en 1968 sous le titre *La Subversion des images*. Ils sont accessibles au public au musée de la photographie de Charleroi (Belgique)

position des mains. Cette photo résulte de la démarche suivante : choisir une action exercée au moyen d'un objet ou sur un objet et modifier cet objet en maintenant exactement le geste ou l'attitude." ⁶

L'extrait du cliché au cadrage restreint montre que la disparition de ce contexte ouvre immédiatement le champ d'interprétation des gestes perçus. Alors que Man Ray joue sur la transformation de l'artefact et l'absence de contexte, Nougé joue sur la disparition de l'artefact dans un contexte où tout indique clairement la nécessité de sa présence. Nougé conserve les gestes, les schèmes et les éléments permettant de les interpréter, alors que dans *Cadeau* de Man Ray, ils sont absents, c'est l'interprétation qui appelle gestes et situations potentiels.



L'œuvre de Giacometti *Mains tenant le vide* (1934-35) repose également sur l'absence d'un objet. Mais au contraire de Nougé, elle se garde bien de tout appel réaliste à une situation connue. Au contraire tout dans cette sculpture est étrange et même s'il s'agit clairement d'une figure humaine féminine nous ne pouvons guère identifier une situation fonctionnelle connue. Seuls les gestes appellent une interprétation en termes d'action ou d'activité liées à un objet invisible (le titre le spécifie) tenu dans les mains.

Mais ici le geste est trop indéfinissable pour être interprétable en termes d'instrument identifiable. Nous ne pouvons même savoir si l'objet invisible est ce sur quoi le personnage cherche à agir ou, s'il est un moyen de son activité, et de quelle nature pourrait être celle-ci.

⁶ Audrey Norcia en propose interprétation complémentaire : la photo de Nougé est aussi une réinterprétation citationnelle de l'histoire de l'art, puisqu'elle se réfère manifestement aux *Joueurs de cartes* de Cézanne par la scène et le choix d'une composition dépouillée mais avec un cadrage de biais pour que le doute s'immisce chez le regardeur quant à l'objet tenu et à l'action.

⁷ *Mains tenant le Vide* Centre Pompidou, Paris



Giacometti *Mains tenant le vide*

De cette activité, comme chez Nougé, les gestes sont présents, mais ici, aucun contexte de médiation n'est présenté ni interprétable du fait même de l'absence d'objet de l'activité identifiable. Dans *les buveurs* au contraire l'objet de l'activité est clairement identifiable. Il ne s'agit pas de boire avec les verres absents, du moins pas encore. Nous sommes, si l'on peut

dire, dans les préliminaires, dans le trinquer ensemble. C'est une situation dans laquelle la médiation, via l'instrument verre, ici uniquement présent par la trace du schème, du geste, est une médiation entre soi et les autres.

Avec l'œuvre de Meret Oppenheim *Le déjeuner en fourrure* (1936), nous revenons vers une création organisée autour de la présence de l'artefact.



Le déjeuner en fourrure conserve de l'ensemble manufacturé les éléments et formes fonctionnelles générales. Simplement, si l'on ose dire, la porcelaine est revêtue de fourrure. On peut certes y boire et la référence à cet usage fonctionnel reste fondamentale, mais :

- l'interaction artefact/objet de l'activité est transformée de telle façon que le contenant risque de polluer le breuvage et que le breuvage risque d'altérer la fourrure qui gaine le contenant ;
- l'interaction sujet/artefact est également transformée. L'artefact s'insère sans problème dans le schème pour former un instrument mais la zone de contact lèvre/tasse est elle profondément modifiée avec les risques de bavure, salissure que l'on imagine. L'absence de contexte ouvre le champ d'interprétation ;
- le gainage de fourrure relie l'objet déjeuner à un autre univers que celui de la nourriture ordinaire. Y boire conduit à mettre les lèvres au contact d'une fourrure, expérience qui n'est pas inconnue et peut-être aussi bien agréable que désagréable. Mais qui renvoie aussi inévitablement à un univers de référence érotique. La tasse est une forme creuse, féminine, dont la bouche approche pour y boire. Pour y boire quoi ? Quelle sorte de liquide ou de liqueur ? Pour y boire comment ? La cuillère également gainée de fourrure est de forme masculine. La référence à son mode d'usage traditionnel qui consiste à la plonger dans la tasse en la remuant pour agiter le liquide qu'elle contient contribue tout autant à cette projection dans un univers à caractère sexuel.

Par l'abstraction de tout contexte spécifié et par la transformation de l'artefact (gainage en fourrure), Meret Oppenheim connecte des univers d'activité habituellement disjoints. Elle nous amène à évoquer d'autres classes de situations, d'autres objets d'activités, Infiniment plus intimes que ceux auxquels un déjeuner est habituellement lié.

Synthétisons maintenant les apports de ces analyses autour d'une question : sur quels leviers les surréalistes ont-ils joué pour la création de ces œuvres ?

³ *Le Déjeuner en fourrure* (1936, New York, the MoMa)

En premier lieu sur les instruments au sens de l'approche instrumentale : mixte de schème et d'artefact. Dans « *Les buveurs* » et « *L'objet invisible* » les artefacts (verres, objet) disparaissent. Ces œuvres ne laissent subsister que les schèmes, les gestes qui en sont les formes visibles. De cette disparition naît une impression de dissonance étrange sur ce que font réellement les personnes. Quelque chose ne va pas, la situation est littéralement devenue surréelle.

Le « *cadeau* » et le « *déjeuner* » jouent à l'inverse sur la présence de l'artefact, mais d'un artefact à la fois reconnaissable et altéré par l'adjonction de composantes constitutives incompatibles avec l'usage habituel.

Ces œuvres jouent également sur la dimension situation, contexte de l'usage. Seul « *les buveurs* » maintient un contexte. Il est d'ailleurs nécessaire au fonctionnement de l'œuvre comme nous l'avons montré précédemment. Les trois autres pièces, au contraire, sont soigneusement abstraites de toute composante des situations d'usage habituelles. La disparition du contexte contribue à arracher l'artefact aux situations connues et par la même à nos interprétations « toutes faites ». Ainsi libéré de ses liens à nos activités quotidiennes, l'artefact devient disponible pour être subjectivement projeté dans d'autres univers d'interprétation et/ou d'activité, c'est-à-dire pour des usages détournés, renouvelés, inventés, rendus possibles par l'inscription dans d'autres schèmes et sens.

Enfin, les auteurs jouent également sur l'activité et son objet. Dans une seule des œuvres, « *Les buveurs* », il est explicite : il s'agit de trinquer. Et bien sûr l'absence de l'artefact rend cet objet inatteignable. Aussi inatteignable qu'avec « *le cadeau* » et « *le déjeuner en fourrure* » devenus, de par les transformations opérées par les artistes, impropres aux activités d'origine, et par la même ouverts à d'autres activités qui ne se connaissent pas selon la formule d'Aragon. Le mouvement de « *l'objet invisible* » est un peu différent, puisqu'ici il n'y a pas arrachement à une activité habituelle identifiable : Giacometti joue précisément sur l'incertitude dans laquelle il nous plonge à la fois vis à vis de l'artefact, de l'activité et de son objet même.

Changeons d'époque

de décor et de prisme. Déplaçons-nous du côté des spectateurs des œuvres surréalistes, et délaissions temporairement les concepts de l'approche instrumentale au profit du concept d'aire intermédiaire d'expérience (AIE) développé par Winnicott (1971), pédiatre et psychanalyste. Ce concept définit comme « une troisième aire permettant de maintenir à la fois séparées et reliées l'une à l'autre, réalité intérieure et réalité extérieure » nous semble opératoire pour côtoyer et décrire l'univers des regardeurs en contact avec des œuvres surréalistes pour plusieurs raisons.

En premier lieu, la matérialité est présente dans les phénomènes transitionnels décrits par Winnicott, puisque c'est l'objet transitionnel (doudou de l'enfant) qui inaugure l'aire intermédiaire d'expérience. Objet transitionnel, permettant à l'enfant de créer, imaginer, inventer et supporter l'absence de la mère via un prolongement symbolique. Ainsi, l'aire intermédiaire d'expérience permet de décrire les phénomènes transitionnels à l'œuvre pour l'homme dans le rapport de présence/absence à lui-même, aux autres et à l'objet de son activité.

En second lieu, bien que Winnicott ne répertorie pas toutes les activités qui se déroulent dans l'AIE, il en évoque certaines telles que le jeu et le rêve (activités de prédilection des

surréalistes). Pour Winnicott, les activités qui se déroulent dans l'AIE ne sont pas coupées du monde bien au contraire puisqu'elles préfigurent les actions futures dans le monde. Ceci s'accorde particulièrement au point de vue surréaliste qui s'insurge contre l'idée d'une séparation entre rêve et réalité. « *quand l'homme dépasse ces deux concepts « réel et irréel » : il imagine un rapport plus général où ces deux rapports voisinent « le surréel » La surréalité dans laquelle l'esprit englobe ces deux notions est l'horizon commun des religions, des magies, de la poésie... » (Aragon dans une vague de rêve)⁹.*

En troisième lieu, l'aire intermédiaire d'expérience et l'approche instrumentale entretiennent des parentés dans la mesure où elles décrivent les rapports de l'homme au monde, tout en adoptant le point de vue de l'homme et de sa subjectivité. Plus précisément, l'instrument (mixte d'artefact et de schème) est décrit par Rabardel (1995) comme un univers intermédiaire entre le sujet et l'objet de l'activité. De la même manière, l'aire intermédiaire d'expérience (mixte de matérialité et d'expérience) est un univers intermédiaire entre le sujet et la diversité de ses mondes intérieurs et extérieurs plus ou moins dissonants. Elle permet de mettre en rapport des mondes et des réalités différentes. Comme nous l'avons montré dans la première partie, les objets surréels provoquent une mise en déroute des schèmes familiers des regardeurs. Il s'agit donc ici, de traquer et décrire ces zones d'indéterminations pour saisir ce qui se joue pour une diversité de regardeurs confrontés à un artefact arraché au champ de l'usage nécessitant d'inventer, créer, imaginer d'autres rapports possibles à l'artefact (monde, schèmes, objets de l'activité...) .

Femmetablefemme

nous investigons ce qui s'invente entre des regardeurs et l'œuvre surréaliste. Nous avons joué le jeu du chassé-croisé en projetant une photographie de cette œuvre à dix personnes en leur demandant d'écrire selon le procédé surréaliste de l'écriture automatique¹⁰. Ecrire le plus vite possible sans s'arrêter pendant 4 minutes. Cette œuvre met en scène une personne humaine invitant le regardeur à ouvrir un espace d'interprétation de ce qui se passe pour cette personne. De ce point de vue, cette œuvre nous semble typique de ce qui pourrait déclencher l'ouverture d'une aire intermédiaire d'expérience.

⁹ Aragon, *Une Vague de rêves* parut en automne 1924 dans la revue *Commerce*

¹⁰Nous nous appuyons donc sur les traces de l'activité de dix personnes pour faire dialoguer plus avant le concept d'aire intermédiaire d'expérience et les objets surréalistes. Parmi les narrateurs, une enfant de 12 ans, une adolescente de 16 ans et 8 adultes travaillant dans des sphères variées (informatique, édition, recherche, économie, enseignement). Les 10 personnes se connaissaient les unes, les autres et étaient toutes volontaires pour réaliser cette tâche proposée au cours d'une soirée partagée. Une photographie de l'œuvre fut projetée à l'aide d'un vidéo-projecteur sur le mur du salon. Les personnes étaient assises de ci de là dans ce même salon, dans des fauteuils, canapés face à l'œuvre projetée.



Que nous révèlent la diversité de ces traces d'écriture automatique? Quelles sont les dimensions opérantes pour appréhender ces traces dans une perspective d'aire intermédiaire d'expérience (A.I.E.)

OuvertureS

L'examen des textes révèle une diversité de manière d'entrer dans l'AIE. Pour certains narrateurs, **la déprise avec la réalité** semble s'amorcer immédiatement via l'écriture automatique, tandis que d'autres semblent osciller entre l'œuvre projetée et d'autres préoccupations en lien avec ce qui se passe dans l'ici et maintenant de la soirée.

Texte 1: « Déstructurée ou brisée, les cheveux sur la nuque qui ne peut se dévoiler. Le voile y est. Il démunit dans une candeur qui brise les formes et se vrille. L'effet de surprise s'affiche sur un visage qui se disperse dans des pensées qui ne trouvent leur orientation. La recherche d'un signe, d'une lueur, d'une perspective, d'un rêve qui en est la solution. »

Ainsi, ce premier texte révèle que le narrateur s'immerge presque d'emblée dans l'oeuvre, dans un univers pétri de mouvements, après un sas fugitif marqué par une hésitation d'appréciation de l'état de la femme dans sa globalité « déstructurée ou brisée », un souffle dépasse cette hésitation première rejoignant un univers qui entremêle les éléments de composition de cette figure féminine en une série de transitions dynamiques et multi-directionnelles.

Texte 2: « Alors vous préférez cela? et l'autre vous l'avez vu? Ben, ça a commencé? Et Marie tu as pris mon téléphone? ..la main sur la table, détachée du bras, c'est dégueulasse. Comme

ce visage inhumain et ce silence de plomb enfoncé dans notre perception au regard du tout venant. Toujours la même photo ignoble sans artifice, ni caricature, juste comme une présence invitée par la gente féminine. Terminé. »

En contraste, ce deuxième texte révèle la focalisation initiale de l'attention de son narrateur ancrée dans ce qui se passe dans l'ici et maintenant de la soirée comme une prise d'appui nécessaire pour l'impulsion lui permettant de s'élancer (la transition est marquée par les points de suspension) dans le monde de l'image projetée qu'il explore rapidement comme un monde subi et désagréable le temps d'une phrase. La phrase suivante témoigne du retour du narrateur dans la soirée qui maintient alors le monde de l'œuvre à distance comme une photographie imposée dans l'ici et maintenant de la soirée. Chez ce second narrateur, l'AIE ne se déploie que promptement, comme un monde subi et désagréable que le narrateur ne désire pas amplifier ou développer.

Déploiements

Dans l'optique de mieux cerner les caractéristiques du déploiement de l'aire intermédiaire d'expérience, lorsque celui-ci advient, tentons de décrypter **la dynamique** à l'œuvre à travers le rythme scandé par l'écriture, rythme qui se révèle à la lecture.

Texte 3: « poupée tueuse céruse de licorne au narval horriifiée, torero muleta pierre tombale effroyable buste merlan frit nappé traversante secourir main tendue main perdue »

Un rythme régulier émane du texte 3 qui laisse surgir de l'informe et éclore une série d'images se succédant. Dans ce texte, le narrateur ne se met pas en scène, le niveau diégétique est régulier et semble balayer les éléments de la table surréaliste de gauche à droite.

Texte 4: « Mais, c'est quoi ça. cette table ne doit pas être très stable. les pieds de la table sont-ils les jambes de la fille? ou les jambes de la fille sont-ils les pieds de la table? Je ne sais pas, je suis perdu. OHHHH, elle a perdu sa main aussi, ça va être compliqué pour manger. Mais comment peut-elle (la fille) rester dans cette position. elle doit être super musclée des avants bras!!!! »

En contrepoint, le rythme est beaucoup moins régulier dans ce quatrième texte qui alterne interrogations, exclamations et constations. L'AIE débute par un sas d'étonnement qui se déploie à travers des formes interrogatives. L'étonnement face à l'œuvre s'exprime à travers des questions qui s'enchevêtrent de manière tressée, entrecroisant les points de vue. Les questions semblent fissurer l'ambivalence ressentie au contact de l'œuvre pour traverser un monde-intermède où le narrateur se met en scène dans le texte exprimant que « je » ne sait pas et est perdu avant de déboucher dans un univers plus stabilisé qui intègre et relie l'ensemble des éléments (table, femme) à travers l'activité de restauration pour repartir en questions relatives à l'in vraisemblance de la position de la jeune femme et se clôturer par une hypothèse relative à la musculature de la femme pouvant expliquer cette étrange posture.

Chacun de ces textes révèle bien le déploiement singulier de chaque aire d'intermédiaire d'expérience puisque les textes diffèrent quant au rythme et à la nature du développement de

permettant aux narrateurs de se déplacer et d'explorer l'univers à travers le surgissement de domaines d'activités variés (faire la manche, porter un secret, écrire).

Terminons notre tour d'horizon avec ces deux derniers textes contrastés quant au rapport à l'image qui résulte du choc des mondes.

Texte 7: « La table surréaliste, des morceaux de femme, des fragments se sont effacés. une femme table. une table femme, la moitié de son visage est voilée, elle a l'air effrayé. des pieds de table différents, un pied torsadé. La fonction de cette femme est de porter, supporter, porter à la hauteur de, elle n'a plus de bras, elle s'est figée, cristallisée dans la posture de la porteuse. C'est efficace, dur comme du bois, mais que reste-t-il de son humanité? de sa tendresse? Comment garder contact avec le moelleux de la vie lorsque l'on porte constamment avec persévérance tout ce qui est déposé. Déposé, dépositaire de qui, de quoi? C'est ce qui m'inquiète, cette femme est plus table que femme. La femme a disparu. »

Le texte 7 donne accès au cheminement de la narratrice, cheminement coloré par l'ambivalence ressentie au contact de l'œuvre, cheminement qui finit par déboucher dans un univers inquiétant. En effet, ce texte rend compte du déploiement de l'AIE qui commence par la cohabitation du monde de la table et de celui de la femme effrayée, progressivement ces deux mondes s'enchevêtrent à travers des appellations s'entrecroisant « femme table » « table femme », qui pourraient constituer des nœuds permettant de relier les mondes de la table et de la femme en un monde commun. Une fois désigné, le monde commun (femme porteuse) peut surgir et être exploré. Mais ce monde commun se transforme progressivement au cours de l'exploration notamment par l'entremise de questions qui laissent surgir et se déployer la coloration inquiétante de ce monde dans lequel la femme a disparu.

Terminons avec ce texte qui débute directement dans l'image que la collision des mondes a fait éclore: une femme accoudée à un bar.

Texte 8: « une pauvre fille à une table, style un comptoir. Elle a perdu une main, elle boit trop. Toujours trop, son verre traine sur la table. Elle a beau déposer une de ses mains, l'autre continue à porter le verre, l'alcool à sa bouche. une fille/fille comme elle croit qu'elle doit l'être avec une robe (pas néoprène). Des cheveux/tresses devant ses yeux, elle cache son existence derrière eux. mais elle est là encore, pas sur ses deux pieds, c'est sur qu'elle marche bancal, pas seulement parce qu'elle a bu mais parce que la vie est difficile sans les outils. Et les outils elle ne les a pas alors elle a juste choisi un bar, une table avec des pieds disparates pour la soutenir. »

Dans ce dernier texte, le monde est là d'emblée, le contexte et le domaine d'activité sont introduits d'emblée (un bar- boire de l'alcool). Une fois le contexte posé, on peut partir à la découverte de cette femme et de ses fragilités.

Ainsi de l'inquiétante étrangeté

surgiraient les AIE. Tentons maintenant de synthétiser les apports de ces analyses autour d'une question : sur quels leviers les regardeurs de cette œuvre surréaliste ont-ils joué ? Comment

ces regardeurs empêchés de mobiliser des schèmes familiers « inventent-ils » un autre rapport à cette œuvre surréaliste ? Le prisme de l'AIE nous autorise à penser que les regardeurs mettent en rapport des mondes et des réalités différentes. Ainsi les regardeurs combinent un mixte des formes de présence et d'absence mises en scène par l'œuvre surréaliste. A travers l'écriture automatique se déploie, un monde, une aire intermédiaire d'expérience combinant fragments visibles de la table surréaliste (fragments de table et de femme) et fragments expérientiels subjectifs venant combler les invisibles/absences de l'œuvre (ici le domaine d'activité, le contexte).

Ces textes écrits ont plusieurs statuts. Ils sont objet de l'activité des narrateurs engagés dans une tâche d'écriture automatique. Dans le même temps, ils sont des indices, des traces de l'activité narrative en train de se faire pour un observateur/chercheur extérieur. Si nous considérons au regard de nos travaux passés, l'activité narrative comme une activité qui tisse et détisse l'expérience (Bationo-Tillon, Folcher & Rabardel 2010), nous pouvons octroyer à ces écrits le statut d'instruments transitionnels dans la mesure où ils témoignent de la mise en forme d'une expérience vécue au contact de l'œuvre, disponibles ultérieurement pour que chaque narrateur puisse se relier à nouveau à cette expérience vécue en vue d'écrire, penser, agir dans une variété de circonstances. Instruments transitionnels comme traces de ce qui joue dans l'aire intermédiaire d'expérience ouverte par l'acte d'écriture au contact d'une expérience singulière. L'écriture automatique pourrait ainsi s'apparenter à des schèmes de tissage combinant fragments visibles de la table surréaliste et fragments expérientiels du regardeur/narrateur. Ces fragments expérientiels sont invisibles pour un observateur extérieur mais bien présents pour le regardeur/narrateur comme le révèlent la diversité des textes. Par ailleurs, l'examen des textes révèle que le déploiement des AIE s'effectue de manière dynamique. Nous décelons une motricité intrinsèque à ces AIE soutenue par le rythme des textes : Quelque chose issu du monde narratif (tantôt la trame du conte, tantôt des formes grammaticales, tantôt des analogies) se met en mouvement tout en donnant la possibilité de faire surgir d'autres choses (déploiement d'image(s) analogique(s)). Ce qui émerge de la collision des mondes peut se déterminer progressivement à travers des questions qui ouvrent des sas et des espaces intermédiaires, des analogies qui permettent de superposer les mondes en créant un passage, des enchevêtrements (questions ou dénominations tressées) qui nouent les mondes, des incertitudes qui ré-ouvrent un passage pour voguer de monde en monde, des assertions qui referment et stabilisent le monde interprétatif, des points de suspension qui permettent un va et vient entre la réalité de la soirée ici et maintenant et la réalité de l'œuvre d'art . Ainsi, les textes révèlent une modulation des AIE, une modulation révélant elle-même l'oscillation du rapport, l'instabilité du rapport entre le regardeur et l'œuvre surréaliste. Cette modulation des AIE se traduit par des successions de mondes plus ou moins stables au sein desquels le narrateur est plus ou moins présent à travers des mises en scène du « je » explicite (par exemple : je suis perdu/ce qui m'inquiète), ou encore à travers la coloration des mondes traversés plus ou moins teintés d'affects (inquiétude, intranquillité, humour...). Il émane donc de la collision, un sas dans lequel les narrateurs peuvent circuler, créant le(s) monde(s) au gré des rencontres.

La beauté de l'étincelle

Nous avons introduit ce chapitre en proposant un détour fructueux par l'univers surréaliste pour révéler des facettes de l'activité humaine encore peu explorées et conceptualisées au sein de notre discipline. Qu'en est-il ?

Nous avons déambulé dans un premier temps sur le versant de la création des surréalistes autour de quelques œuvres à travers le prisme de l'approche instrumentale, puis dans un second temps sur le versant des regardeurs confrontés à une œuvre surréaliste à travers le prisme de l'AIE. Que nous révèlent ces déambulations sur d'éventuelles facettes de l'activité humaine qui sont traditionnellement laissées dans l'ombre dans le champ académique ?

Mais commençons par revenir sur la démarche de création surréaliste. En cherchant à explorer l'inachevé, l'inconnu, l'indéfriché, les surréalistes ont développées des activités très particulières. Ces activités surréalistes adviennent dans la rencontre du réel et de l'irréel. Comme le souligne Alexandrian (1971), cet effort surréaliste à favoriser l'osmose du réel et de l'imaginaire ne s'accomplit pas n'importe où et n'importe comment, il y a des lieux et des activités qui la favorisent. Dans cette optique, les surréalistes ont élaboré une myriade de procédés pour empêcher le déjà dit, le déjà fait, le déjà connu: depuis l'écriture automatique, en passant par le rêve éveillé, le collage en tout genre, le frottage, les jeux à l'aveugle dont les plus connus sont le cadavre exquis et le portrait chinois. Mais que visaient les surréalistes à travers l'élaboration et la mise en place de ces procédés ?

Si l'on en croit ce qu'écrit Breton dans le recueil de poèmes *Constellation* (1959), c'est la création d'images analogiques qui est visée par la création surréaliste: *« c'est du rapprochement fortuit entre deux termes que jaillit une lumière particulière. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue: elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. Lorsque la différence existe à peine comme dans la comparaison, l'étincelle ne se produit pas. Or, il n'est pas à mon sens, au pouvoir de l'homme de concerter le rapprochement de deux réalités si distantes... Force est donc bien d'admettre que les deux termes de l'image ne sont pas déduits l'un de l'autre par l'esprit en vue de l'étincelle à produire, qu'ils sont les produits simultanés de ce que j'appelle surréaliste, la raison se bornant à constater, et à apprécier le phénomène lumineux. »* .

Mais comment décrire la genèse de ces images analogiques dans le cadre de la psychologie ergonomique ? Il nous semble que ces images analogiques adviennent dans le déploiement des aires intermédiaires d'expérience, de manière singulière selon les regardeurs en contact avec les œuvres surréalistes, puisqu'elles sont constituées d'un mixte de fragments expérientiels et d'un mixte de fragments de l'œuvre surréaliste. A travers une double opération qui consiste d'une part, à délier les objets du champ de l'usage et d'autre part à rapprocher des réalités distantes, les surréalistes par l'entremise des objets surréels plongent le regardeur privé de ses schèmes habituels dans l'incertitude et l'indétermination. L'aire intermédiaire d'expérience surgit alors chez le regardeur pour prendre le relai là où les schèmes familiers échouent afin que le regardeur « invente », crée un rapport possible à ces œuvres résolument dissonantes. Plus les rapports des réalités rapprochées sont lointains, plus

le recours à l'aire intermédiaire d'expérience permettant au sujet de rapprocher des réalités plus ou moins éloignées s'avère nécessaire. L'AIE surgit et s'opérationnalise à travers le va et vient du regardeur, va et vient entre les fragments expérientiels propres et le télescopage des mondes mis en scène, va et vient entre des réalités qui ne coïncident pas, va et vient d'indétermination qui assemble à tâtons du pré-construit, va et vient qui peut progressivement déboucher sur la construction de ressources satisfaisantes (schèmes, ressources) permettant au sujet de s'approprier cet entre- deux indéterminé.

La transposition de nos concepts dans le champ surréaliste nous offre donc la possibilité de décrire et qualifier les épisodes d'indétermination au sein de l'activité humaine. Des aires intermédiaires d'expérience surgissent pour relayer les schèmes familiers qui échouent dans ces circonstances à maintenir le rapport du sujet à l'objet de l'activité. Ainsi par des jeux de modulation de l'aire intermédiaire au contact de l'indéterminé, du dissonant mais également de disponibilité et indisponibilité des schèmes familiers, les sujets tissent de la compatibilité entre les mondes.

" Si l'on en

tend par aura d'un objet soumis à l'intuition l'ensemble des images qui, surgies de la mémoire involontaire, tendent à se grouper autour de lui, l'aura correspond, en cette sorte d'objet, à l'expérience même que l'exercice sédimente autour d'un objet d'usage » Benjamin (1939) .

Revenons aux analyses que nous avons proposées du *Cadeau* de Man Ray et du *Déjeuner* de Meret Oppenheim, objets d'usages arrachés par le travail de l'artiste au monde de l'usage, pour les confronter avec la définition de l'aura précédente. On peut dire que le geste de l'artiste a consisté à transformer l'objet de façon à troubler l'aura des objets d'usage originels. Ces objets restent reconnaissables et continuent de faire surgir de notre « mémoire involontaire les images », l'expérience que l'exercice y a sédimenté pour reprendre la terminologie de Benjamin. Mais en même temps ces « images » sont d'une certaine façon discordantes et non compatibles avec les caractéristiques actuelles de l'objet (les clous, la fourrure) qui appellent d'autres « images » issues d'autres mondes d'expériences hétérogènes, voire contradictoires. Une sorte de télescopage d'aura en quelque sorte. Un télescopage auquel nous ne pouvons échapper : l'objet prend possession, au moins temporairement, de nous, ou plutôt comme l'écrit Benjamin (1935) c'est la chose qui « se rend maîtresse de nous », par le surgissement d'un cocktail d'images discordantes issues du télescopage d'aura savamment créé.

Et c'est bien d'aura dont il s'agit, c'est-à-dire de « l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque » selon une autre de ses formulations. La seconde partie de ce chapitre nous l'a montré par l'analyse des textes produits en écriture automatique autour de la table surréaliste. Les images qui surgissent émergent véritablement d'un lointain, celui des profondeurs de notre inconscient, de territoires habituellement plongés dans la pénombre. La présence de l'objet conjuguée à l'écriture automatique autorisent l'émergence d'une aire intermédiaire d'expérience (différente pour chacun) et permettent cette venue à la lumière.

Nous pouvons saisir, analyser son résultat (le texte) et, pour partie, l'activité qui a permis de la produire à travers ses traces. Nous avons recueilli quelques uns des "souvenirs plus ou moins distincts dont est imprégnée chaque image qui surgit du fond de la mémoire involontaire et peuvent être considérés comme son aura" Benjamin (1991\$\$).

Notre proposition est que nous avons recueilli les traces de l'aura de ces objets, pour ces personnes singulières à ce moment-là, dans ce contexte-là. Apparent renversement de la formule de Walter Benjamin : « la trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque ». Plus que de renversement de la formule il s'agit d'un retissage situé de la formule benjaminienne : nous pouvons considérer les traces que nous avons fait apparaître, comme traces d'une activité auratique. C'est l'activité des sujets dans la situation qui produit les "traces de l'aura" que nous avons analysées. Activité auratique au développement de laquelle les multiples procédés surréalistes sont particulièrement favorables. Activité auratique dont nous avons saisi un seul moment, celui de l'émergence des images et dont l'autre moment est celui de l'incorporation, de l'oubli de l'élément humain dans la chose, selon une autre formulation de Benjamin¹¹, le moment de la sédimentation de l'expérience autour des objets. Activité auratique située au cœur de la dialectique du proche et du lointain, activité auratique surgissant au cœur des AIE dont la fonction consiste à rapprocher des réalités plus ou moins éloignées, plus ou moins dissonantes. Le concept d'activité auratique dont nous proposons ici l'hypothèse concerne ainsi deux moments distincts et reliés : celui de la sédimentation de l'expérience et celui de l'émergence des images au sein des aires intermédiaires d'expérience. Walter Benjamin nous en relate un épisode particulièrement saisissant dans un texte¹² où il évoque sa rencontre avec La cène de Léonard de Vinci : "Je ne vois que l'œuvre de Leonardo, un mur tient les spectateurs à deux mètres de distance. Je suis devant, je sue à grosses gouttes, mon binocle tombe par terre, je le ramasse. Effrayé je ne veux pas le remettre, dans ma poche je mets mes lunettes, je ne peux plus éprouver que l'espace et la conscience de voir en face de moi, si grande et si pâle, l'œuvre que j'ai si souvent admirée en reproduction. Tout cela a duré à peine une demi-minute. Je sors en courant et les gens enivrés qui sont assis dans la première pièce sont stupéfaits". Cette citation de Benjamin est particulièrement représentative de l'articulation des deux temps de l'activité auratique : le temps de la sédimentation de l'expérience évoqué ici par la référence à l'œuvre si

¹¹ "L'aura n'est-elle pas toujours la trace de l'humain oublié dans la chose" écrivait Adorno à Benjamin dans sa lettre datée du 29 février 1940, reliant cette trace au "moment du travail humain". Ce à quoi, dans sa réponse à Adorno le 7 mai 1940¹¹ Benjamin répondit : "Si dans l'aura il pourrait bien s'agir d'un élément humain oublié, il n'est cependant pas nécessaire que celui-ci soit fondé sur le travail. L'arbre, le bosquet... ne sont pas faits par lui. Il doit donc y avoir dans les choses une part humaine qui n'est pas fondée par le travail." In Walter Benjamin, *Correspondance avec [Theodor W. Adorno](#)*.

¹² Mon voyage en Italie. Pentecôte 1912

souvent admirée en reproduction; le temps du surgissement des images et de ses effets aussi bien physiques que psychologiques (focalisation du regard, sudation, effroi...).

Nous proposons d'avancer dans la connaissance de l'aura, cet objet heuristique vers lequel Walter Benjamin nous à ouvert un chemin : « avec la trace, nous nous emparons de la chose » écrivait-il. Avec les traces recueillies et analysées grâce à l'outillage méthodologique et conceptuel ici mobilisé, nous pouvons chercher à saisir, comprendre l'aura par des voies nouvelles, complémentaires des approches de l'histoire de l'art. Nous contribuerons ainsi à prolonger la réflexion inachevée de Benjamin brutalement interrompue par son suicide le 26 septembre 1940.

C'était à Portbou où, fuyant les nazis, acculé à la frontière de l'Espagne dont il venait d'apprendre qu'elle interdisait l'entrée des réfugiés sur son territoire, il écrivit dans sa dernière lettre : « Dans une situation sans issue, je n'ai d'autre choix que d'en finir. C'est dans un petit village dans les Pyrénées où personne ne me connaît que ma vie va s'achever ». Des mots qui résonnent avec une puissance hélas renouvelée, en ces temps où des peuples entiers fuyant violence misère ou famine viennent à leur tour se heurter aux murs qui barricadent chaque jour un peu plus durement nos frontières européennes.

Alexandrian,S. (1971), André Breton par lui-même, collection Ecrivains de toujours, Le seuil.

Aragon, (1924), *Une Vague de rêves*. Paris: Seghers, (1990).

Aragon, 1924, l'ombre de l'inventeur, La révolution surréaliste, N° 1, Ed. Gallimard.

Bationo-Tillon, A. ; Folcher, V. ; & Rabardel, P. (2010.) Les artefacts transitionnels : une proposition pour étudier la diachronie des activités narratives. *Activités*, 7(2), 63-83.

Benjamin, W. (1939), « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Œuvres III*, Folio, (2000).

Benjamin, W., (1935), *Paris, capitale du XIXème siècle*, trad. J. Lacoste, Paris, Cerf, (1989)..

Benjamin, W., (1991), "À propos de quelques motifs baudelairiens", *Écrits Français*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio Essais, (2003).

Benjamin, W., « Mon voyage en Italie. Pentecôte 1912 », in *Écrits autobiographiques*, éd. Hermann Schweppenhäuser et Rolf Tiedemann, trad. Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier, Paris, Christian Bourgois, (2011).

Walter Benjamin, *Correspondance avec [Theodor W. Adorno](#)*, (1979), Aubier Montaigne.

Boiffard, J.A., Éluard, P., & Vitrac R., (1924), Préface, La révolution surréaliste, N° 1, Ed. Gallimard.

Breton, A., (1936), La crise de l'objet, in "Le surréalisme et la peinture", (2002), ed. Gallimard

Breton, A., (1959). Constellations, 22 textes en écho à 22 gouaches de Joan Miro.

Breton, A. (1937). l'amour fou, Ed. Gallimard, (1968).

MAN RAY, (1964), *Autoportrait*, Robert Laffont, Paris,

NOUGE, Paul, *La Subversion des images*, Bruxelles, Les Lèvres nues, (1968).

Rabardel, P., (1995), Les hommes et les technologies; approche cognitive des instruments contemporains. Armand Colin, pp.239, (1995). [<hal-01017462>](#)

Rabardel, P., (2002). People and technology: a cognitive approach to contemporary instruments. Université paris 8, pp.188, [<hal-01020705>](#)

Winnicott Donald, (1971). Objets transitionnels et phénomènes transitionnels, Jeu et réalité. Paris : Gallimard.