



Tableaux et modèles: "vive la sintayse"

Christian Germanaz, Yvon Lebras

► To cite this version:

Christian Germanaz, Yvon Lebras. Tableaux et modèles: "vive la sintayse". M@ppemonde, 1994, 3, pp.36-39. hal-02079328

HAL Id: hal-02079328

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02079328>

Submitted on 26 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

TABLEAUX ET MODÈLES: «VIVE LA SINTAYSE»

Christian GERMANAZ*

Yvon LEBRAS*

RÉSUMÉ L'image géographique et la peinture présentent beaucoup de similitudes. Il est possible d'analyser l'image picturale sous l'angle de la modélisation. Par l'intermédiaire de la chorématique une équivalence dans le langage plastique et pictural a été trouvée. Le Christ jaune de Gauguin permet de tester cette transposition.

ABSTRACT Many similarities can be found between geographical imagery and painting. Pictorial imagery can be analysed in terms of modelling. An equivalence between the plastic and pictorial languages has been found through choremetics. Le Christ Jaune by Gauguin provides the opportunity to test this transposition.

RESUMEN La imagen geográfica y la pintura presentan muchas semejanzas. Es posible analizar la imagen pictórica desde el punto de vista de la modelización. Mediante la coremática se ha encontrado una equivalencia en el lenguaje plástico o pictórico. El Cristo amarillo de Gauguin permite poner a prueba dicha transposición.

• CHORÉMATIQUE • GAUGUIN • INVARIANT • MODÈLE • ŒUVRE D'ART

• CHOREMATICS • GAUGUIN • INVARIANT • MODEL • WORK OF ART

• COREMÁTICA • GAUGUIN • INVARIANTE • MODELO • OBRA DE ARTE

Le cartographe et le peintre

Si par modèle on entend représentation formalisée et épurée du réel, on peut admettre que la peinture se prête à la modélisation. Il est vrai que la cartographie et la peinture présentent de nombreuses analogies: le peintre comme le cartographe désire saisir la réalité extérieure pour la transcrire sur un support bidimensionnel. Pour ce faire, tous deux utilisent des conventions de représentation. Et on peut leur reconnaître une réflexion très approfondie sur la notion d'espace. L'histoire de la peinture occidentale fut pendant plusieurs siècles marquée par la volonté des artistes de définir un système représentatif donnant l'illusion de la troisième dimension.

La peinture est une «*cosa mentale*» disait Léonard, voulant par là signifier que toute représentation exige un effort d'abstraction. Dans la réalité environnante l'artiste — quelle que soit sa volonté de faire vrai ou quel que soit son souci du détail — opère des choix. Dans le cadre d'une peinture figurative qui a la prétention d'être une représentation naturelle du monde les choix sont peut-être plus difficilement visibles car le regard se laisse subjugué par le vérisme des compositions. À la fin du XIX^e siècle les artistes d'avant-garde revendiquent le parti pris visuel comme position esthétique. La peinture cesse alors d'être

une *mimesis*. Les artistes osent s'écarter des conventions académiques pour proposer une vision subjective du monde. Celle-ci n'en repose pas moins sur des principes. À la différence des principes académiques, la peinture n'a plus la prétention de se présenter comme une représentation naturelle du monde. La peinture est une représentation arbitraire et dorénavant l'artiste n'hésite plus à styliser.

Les «mots de la géographie» et le peintre

La théorie des systèmes, les nouvelles approches sur l'ordre et le chaos, celles sur la dynamique des populations ont permis un renouvellement des problématiques partagé par de nombreux domaines de la connaissance. La géographie n'échappe pas à l'attraction des nouveaux paradigmes de la science. En s'appropriant certains concepts, elle dilate ses analyses et accède à des constructions théoriques riches de promesses. Ces transferts conceptuels ne doivent pas être compris comme l'incapacité pour une discipline à forger ses propres outils. Ils apparaissent plutôt comme des possibilités d'intercommunicabilité. En ce qui concerne l'art, depuis déjà bien longtemps de grands critiques ont montré le chemin à suivre. Il suffit de citer Umberto Eco (Eco, 1965) qui a eu recours à des concepts empruntés aux mathématiques et à la thermodynamique pour apprécier les capacités d'ouverture, d'information et de communication d'une œuvre d'art. Les références aux sciences physiques sont

* Lycée Antoine Roussin, Saint-Louis, La Réunion.

également nombreuses; le tout étant justifié par le fait qu'une œuvre d'art est une métaphore épistémologique. Forts de ce «parrainage», nous nous proposons de faire «migrer» quelques-uns des concepts géographiques dans le cadre de l'analyse d'une œuvre d'art.

La chorématique de R. Brunet a semblé un «pont» intéressant par sa structure graphique et sa syntaxe révélatrice des dynamiques (Brunet, 1990). Une des difficultés de l'exercice est d'adapter la grammaire des chorèmes à la logique du langage plastique et pictural (Brunet, 1992). L'essai qui suit (fig. 1) est une hypothèse de départ. Tous ces concepts de la géographie ont pour ambition de mettre en valeur les lois de l'espace, mais aussi les dynamiques. Il est donc possible de leur trouver comme équivalent plastique, celui du mouvement. L'artiste en donne l'illusion par une multitude d'artifices qui se rattachent plus ou moins directement aux concepts géographiques précédemment exposés.

«Vive la syntaxe»

Il s'agit donc de tester cette «migration conceptuelle» à partir du travail de Gauguin qui est, à ce sujet, un cas intéressant (Vance, 1991). On pourrait presque dire, avec provocation, qu'il est le «père de la modélisation». De sa manière on retiendra le dyptique désormais célèbre: synthétisme et cloisonnisme. Si l'on y ajoute une utilisation arbitraire des couleurs, on résume l'originalité plastique et picturale de ses compositions. Ici, c'est le synthétisme qui nous intéresse plus particulièrement, dont M. Denis donnait la définition suivante: «la synthèse consiste à faire rentrer toutes les formes dans le petit nombre de formules que nous sommes capables de penser, lignes droites, quelques angles, arcs de cercle et d'ellipse; sortis de là, nous nous perdons dans l'océan des variétés» (Cachin, 1989). On saisit immédiatement la portée de ce parti pris. L'artiste est invité à simplifier et à schématiser la représentation de la réalité. Gauguin et E. Bernard sont considérés comme les inventeurs de la «synthèse». Ils furent donc les premiers à simplifier les silhouettes et à cerner les

CORRESPONDANCES	
GÉOGRAPHIE	HISTOIRE DE L'ART
MAILLAGE Ensemble des filets qui situent les lieux dans les mailles de l'appropriation et la gestion d'un territoire.	CLOISONNISME Dans un tableau, cerne qui délimite les formes et corse les couleurs.
TREILLAGE Ensemble des réseaux de circulation de l'espace géographique.	LIGNE Peut être définie comme un signe graphique élémentaire. Elle donne naissance au dessin et joue un rôle essentiel en délimitant les formes. Selon son épaisseur, sa vigueur, elle leur confère une expressivité, attire le regard et le guide dans sa lecture de l'œuvre.
DISSYMMÉTRIE Inégalité de distribution spatiale par rapport à un point ou à une ligne. La dissymétrie est constitutive de l'espace géographique, qui n'est jamais isotrope.	PITTORESQUE H. Wölfflin qualifiait l'art baroque de «pittoresque». Il voulait par là insister sur les «effets» du baroque et les opposer à la rigueur du classicisme. On peut estimer pittoresque tout effet qui vise à surprendre le regard. Ainsi l'artiste se méfie des compositions trop symétriques et recherche volontiers la surprise par le déséquilibre. Il va de soi que cette tendance est nettement moins affirmée chez les artistes classiques. Toutefois les grands peintres dérogent volontiers aux règles car trop de symétrie nuit à la qualité de leur composition, la rendant ennuyeuse.
CENTRE Point autour duquel se distribuent des phénomènes dans l'espace.	NOEUD DE TENSION ET POINT DE FUITE Le premier est l'aboutissement des axes de tension; il constitue le pôle d'une composition. Le second, moins visible, est l'aboutissement des lignes de fuite; il joue un rôle fondamental dans le cadre de la perspective linéaire. Cette loi de la gravitation est plus difficilement saisissable dans les tableaux contemporains qui présentent un espace à deux ou à quatre dimensions.
GRAVITATION Par gravitation il faut entendre ici force géographique et plus précisément la capacité d'attraction d'un espace.	MOUVEMENT En suggérant une attraction, l'idée de gravitation peut être associée à celle de mouvement. Le peintre, selon les époques et les «écoles», s'est montré plus ou moins sensible à son évocation.
CHAMP Aire d'extension ou d'action d'un phénomène, d'un processus, au sens physique ou au sens figuré.	CHAMP PICTURAL
FRONT Le front est ce qui fait face.	FRONTIÈRE PICTURALE Dans un tableau, il n'est pas rare de remarquer des espaces traités de différentes manières.
GRADIENT Taux de variation d'une quantité ou d'une propriété rapportée à une surface.	GRADIENT PICTURAL Ces deux expressions pourraient éventuellement désigner un dégradé de couleurs. Ce procédé est souvent utilisé pour suggérer la profondeur et on parle en ce cas de perspective «aérienne».
SYNAPSE Ce qui fait la communication. Par exemple: port, col, seuil, etc.	SYNAPSE PICTURALE Un des problèmes fondamentaux de la peinture est la relation à établir entre la forme et le fond. Cette relation pose les problèmes du passage . Ce terme désigne toutes les solutions techniques adoptées pour assurer une unité harmonieuse entre le fond et la forme. Ces solutions sont multiples. Elles vont du <i>sfumato</i> à l'utilisation du cerne, du contre-cerne et du rappel des couleurs. Le terme de passage peut aussi signifier la manière de passer d'un ton à un ton voisin, d'une partie sombre à une partie éclairée.
INTERFACE Plan ou ligne de contact entre deux systèmes ou deux ensembles.	INTERFACE CHROMATIQUE Cette confrontation est permanente dans une œuvre. Elle peut prendre notamment la forme d'oppositions chromatiques. Celles-ci contribuent non seulement à l'harmonie générale de l'œuvre mais plus encore à structurer son espace.
ISOLAT Espace géographique isolé sans ou avec peu de communication avec l'extérieur.	RÉSERVES Ce sont les plages non colorées d'une œuvre qui laissent éventuellement apparaître le support, et ont pour but de mettre en valeur, par contraste, les espaces colorés de la composition. Les liens existent donc, mais ils sont minimum. La réserve picturale, comme l'isolat, est un espace peu exploité dont on peut apprécier la valeur par comparaison avec les espaces environnants.

Application à GAUGUIN

La manière de Gauguin a souvent été rapprochée de l'art du vitrail car des ensembles spatiaux strictement sertis et colorés découpent ses œuvres. Dans l'agencement général, le cerne joue un rôle déterminant et organise l'espace comme un maillage.

Chez Gauguin la ligne souligne les masses colorées et, par ses inflexions gracieuses, donne du rythme à la composition.

Chez Gauguin la dissymétrie résulte souvent de cadrages japonisants et de points de vue originaux.

Gauguin, parce qu'il attache beaucoup d'importance à la ligne, est davantage un peintre des atmosphères méditatives et calmes. Son œuvre est l'aboutissement d'un mouvement gravitaire.

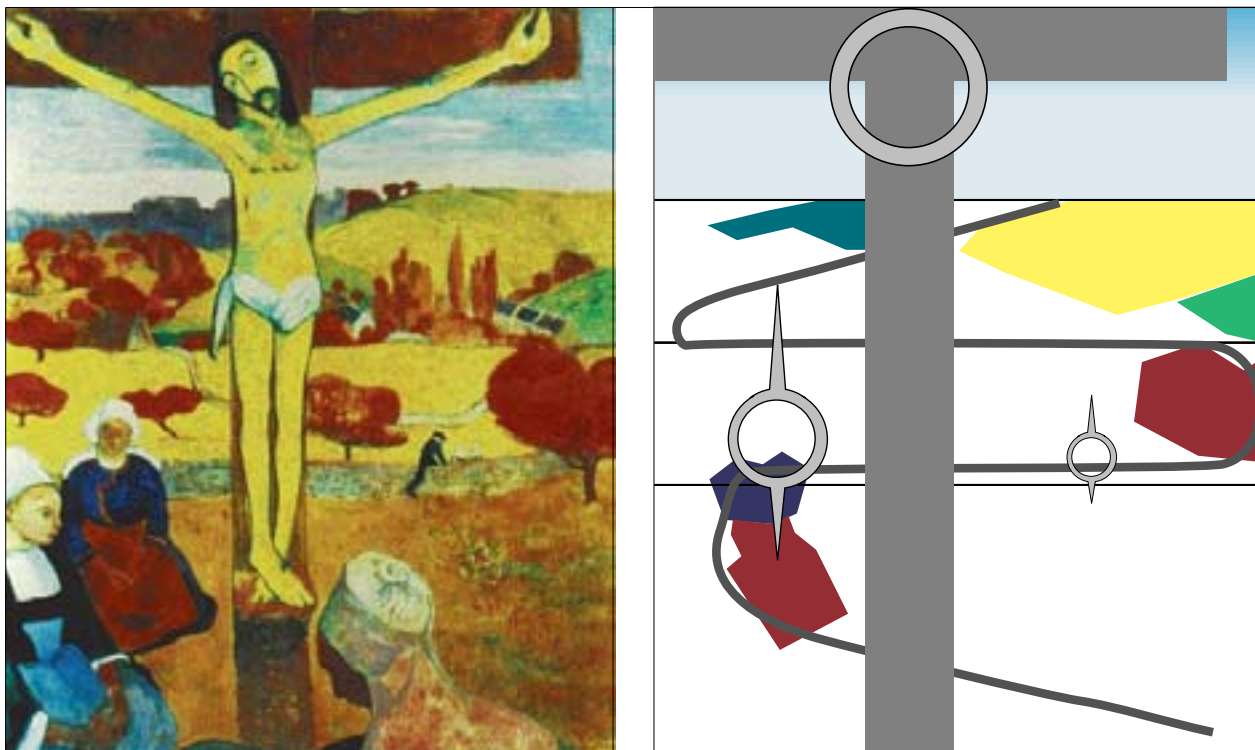
Chez Gauguin l'espace délimite par un cerne et est dominé par une couleur disposée par aplat.

Chez Gauguin les arrière-plans d'une manière impressionniste tranchent avec les aplats du premier plan. La zone de contact peut être appelée frontière picturale et être plus ou moins dynamique selon la facture et les couleurs utilisées.

Chez Gauguin les gradations picturales sont rares, car il utilise plus volontiers des couleurs franches et pures, disposées selon la technique de l'aplât. Un tel emploi des couleurs implique une organisation spatiale reposant sur des perspectives dites «chromatiques» ou «coloristes».

Chez Gauguin le **passage** est brutal. En raison de l'emploi du cerne, la forme se détache aisément du fond. Pour assurer l'unité de sa composition, l'artiste utilise volontiers des éléments plastiques et picturaux de transition.

1. Palette des correspondances



2. Le tableau et le modèle

Source: *Le Christ jaune* (Huile sur toile: H. 92 cm - L. 73 cm). Albright-Knox Gallery, Chicago, États-Unis.

Les personnages par leur densité et leur raideur rappellent la statuaire des calvaires bretons. Il est fort probable que l'artiste se soit inspiré du crucifix en bois polychrome de la chapelle de Trémalo, près de Pont-Aven. Les coloris jaunes et les disproportions symboliques de la représentation des personnages (la proximité de la croix rapetisse les bretonnes) peuvent éventuellement suggérer des emprunts aux primitifs italiens. Gauguin offrit ce tableau au curé de Nizon, petite paroisse près de Pont-Aven, qui le refusa, trouvant l'œuvre peu académique, pour ne pas dire bizarre.

formes. En conséquence ils renoncèrent au modelé pour disposer par aplats les couleurs. Ainsi l'œuvre tend à la bidimensionnalité (fig. 2 et 3).

Les œuvres de Gauguin présentent souvent un arrière-plan simplifié se limitant à un maillage de trois ou quatre bandes horizontales. Elles donnent au tableau une dimension décorative car elles sont le lieu privilégié de l'expression des couleurs. Elles constituent une **interface chromatique** riche et dense qui, par ses contrastes, structure l'espace de l'œuvre. Le premier plan concentre habituellement les personnages et les éléments décoratifs. Il se signale donc par un treillage plus dense. Il ménage des transitions vers l'arrière-plan. Celles-ci se manifestent sous la forme de rappels ou d'annonces chromatiques que l'on peut considérer comme des **synapses picturales**.

Post-graphie...

La modélisation a plusieurs avantages car elle permet le décloisonnement des savoirs, le développement d'une armature conceptuelle susceptible de rationaliser l'approche de l'œuvre d'art, la mise en évidence de structures constantes des œuvres et la définition de la notion de style, la mémorisation des invariants

plastiques et picturaux d'une œuvre — à la différence du croquis elle ne se contente pas d'être redondante et présente des vertus analytiques —, et le renouvellement de l'approche de l'œuvre en cassant le traditionnel rapport tableau-texte. D'une manière générale il semblerait plus facile de travailler les œuvres des dessinateurs que celles des coloristes. Le style linéaire se prête facilement à la décomposition de l'espace, car il en indique immédiatement le maillage et le treillage. En fait la ligne traduit l'espace sous la forme d'une accumulation de parties. La tâche s'en trouve d'autant plus facilitée quand l'artiste adopte une démarche essentialiste et se méfie du détail. C'est pourquoi Gauguin se prête bien à cet exercice. À l'inverse les coloristes, parce qu'ils donnent la priorité à la couleur au détriment de la forme, proposent des œuvres plus difficilement modélisables. L'artiste suscite «un effet d'ensemble» plus délicat à décomposer.

La modélisation n'échappe pas aux défauts du genre: le danger d'une généralisation excessive. Certains trouveront là sans doute le refus d'adhérer à cette démarche, sous le prétexte qu'une œuvre d'art est singulière et qu'elle comporte une part de mystère irréductible à des postulats scientifiques. Cette argumentation est fondée. Il n'empêche que l'histoire de l'art ne doit pas craindre une démarche résolument intellectualiste qui irait

prendre ses postulats à d'autres sciences humaines qui, elles-mêmes, les auraient empruntés à des sciences dites exactes. Cette démarche ne vise nullement à laisser de côté le sensible. Au contraire, il s'agit de l'enrichir en lui donnant là un cadre conceptuel qui doit lui permettre de s'exprimer, donc d'exister.

Par ailleurs, la dimension contemplative de la peinture de Gauguin pose problème. Ces œuvres traduisent bien souvent des atmosphères calmes et paisibles où l'action est souvent réduite. Ce fait n'est pas toujours aisément conciliable avec les principes de la modélisation qui tentent de souligner les dynamismes d'un espace. Outre l'effort d'adaptation des concepts géographiques au langage pictural, il est nécessaire, ici, d'admettre la spécificité de l'image picturale. En effet, nombreux sont les artistes qui ont tenté d'arrêter le temps en éternisant l'instant. À défaut de souligner un mouvement ou une dynamique notoire on peut au moins mettre en évidence la dialectique des éléments plastiques et picturaux qui contribuent à créer cette atmosphère.

Conscients du caractère quelque peu artificiel de cette tentative et de ses insuffisances, au moins aurons-nous essayé de baliser une nouvelle approche de l'œuvre: il reste à la préciser.

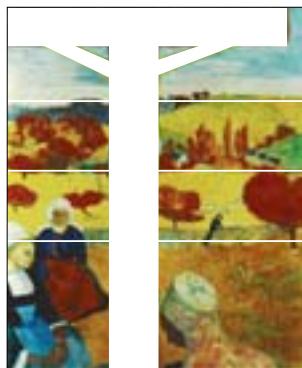
(1) Le terme de «sintayse», ainsi orthographié à la manière de Gauguin, est une déformation humoristique du mot synthèse ou synthétisme inventé par le critique A. Aurier, en 1889. Ce terme désigne la stylisation et les effets de simplification revendiqués par les artistes de l'École de Pont-Aven.

Références bibliographiques

BRUNET R. et DOLLFUS O., 1990, *Mondes nouveaux*, Paris, Hachette/Reclus/CIC, coll. Géographie Universelle, vol. I, 552 p.
BRUNET R., FERRAS R. et THÉRY H., 1992, *Les mots de la géographie, dictionnaire critique*, Paris, Reclus/La Documentation française, coll. Dynamiques du territoire, n° 10, 472 p.
CACHIN F., 1989, *Gauguin*, Paris, Hachette, 273 p.
ECO U., 1965, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 313 p.
VANCE P., 1991, *Gauguin*, Paris, Hazan, 138 p.



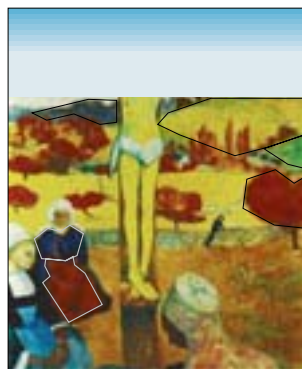
A - Ce tableau a été peint en 1889, lors du dernier séjour de Gauguin en Bretagne. La verticale de la croix domine la composition de l'œuvre.



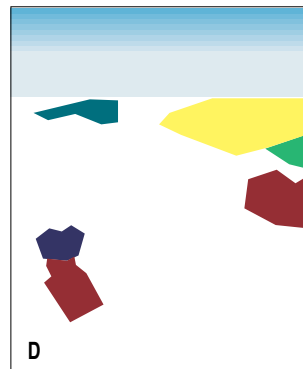
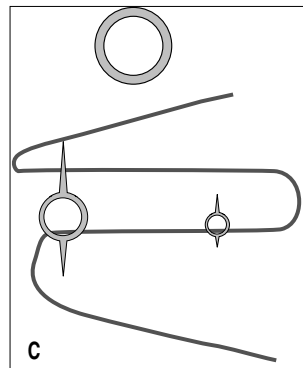
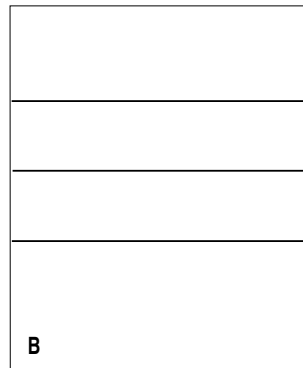
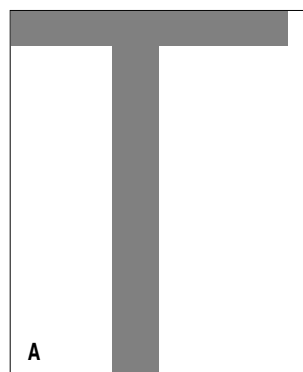
B - Celle-ci se détache sur un paysage qui s'ordonne selon un **maillage** de quatre bandes horizontales superposées. Au niveau inférieur, le pré et les femmes bretonnes; légèrement plus haut et au-delà du muret, un autre champ; au troisième et quatrième niveau, le village et les collines, puis le ciel. Ces ensembles s'imposent d'autant mieux au regard que l'œuvre est travaillée dans un esprit pleinement synthétiste et cloisonniste.



C - L'espace est relativement aplati et le cadrage en contre-plongée légitime en partie les audaces plastiques et picturales de l'œuvre. Il fait assurément du Christ le **pôle** de cette composition. La femme dominant les deux autres «priantes» assume ici le rôle d'une **synapse picturale**. Par sa position à la frontière de deux champs et par la couleur de sa blouse, qui annonce celle de la végétation arborée, elle invite à pénétrer plus profondément dans le tableau. Tout comme l'homme qui enjambe le muret et dont la silhouette élémentaire joue aussi le rôle d'une **synapse**, mais, cette fois-ci, exclusivement **plastique**. Cette aspiration vers l'arrière-plan est également suggérée par le **réseau des lignes**. En effet, des bretonnes on passe aisément au muret et du muret au chemin qui serpente dans la colline.



D - Les **champs picturaux** présentent, ici, des oppositions classiques de couleurs complémentaires: orangé / bleu, jaune / violet. Ces oppositions jouent un rôle déterminant dans l'organisation spatiale du tableau. Cependant, elles sont relativement atténuées et leur aboutissement vers le bleu-gris dégradé du ciel évoque un **gradient pictural**.



3. Quatre chorèmes pour *Le Christ jaune*