



HAL
open science

Les fonctions de l'œuvre d'art (analyse du "musée égoïste" constitué par cent amateurs éclairés)

André Grange

► **To cite this version:**

André Grange. Les fonctions de l'œuvre d'art (analyse du "musée égoïste" constitué par cent amateurs éclairés). *Expressions*, 1993, 02, pp.05-21. hal-02399778

HAL Id: hal-02399778

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02399778>

Submitted on 9 Dec 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.

LES FONCTIONS DE L'ŒUVRE D'ART

(Analyse du "Musée Egoïste" constitué par cent amateurs éclairés)

L'art est le lieu de tous les paradoxes, et certains artistes contemporains reniant la notion d'"œuvre", et même celle d'"art", participent néanmoins à toutes les expositions d'art. Quand un concept intègre de telles contradictions, il devient indispensable de se demander si, par delà les attitudes pontifiantes, les manifestes et les débats, il existe encore des conceptions communes qui font que l'art reste un moyen de communication.

Il nous a semblé que, pour amorcer une réponse à cette question, il était nécessaire d'écarter deux approches :

- celle qui fait de l'art l'objet d'un débat philosophique, parce qu'elle est trop abstraite et générale pour qu'on puisse délimiter un champ d'application précis, c'est-à-dire pour qu'elle nous donne les moyens de dire : "ceci est -ou n'est pas- une œuvre d'art".

- la vision directe de l'œuvre, parce que, se référant à un choix purement subjectif, elle n'est en général ni raisonnée ni argumentée, et ne reflète qu'une perception individuelle.

Nous partons donc d'un constat : au cours de son histoire, le mot "art" a servi à désigner des réalités très différentes, les unes plus liées à une technique -"les Arts et Métiers"-, les autres davantage concernées par une vision spirituelle : les "Beaux-Arts". De nos jours le consensus se fait davantage sur le deuxième sens, mais cela n'empêche pas des divergences considérables dans les jugements esthétiques, et il nous a paru intéressant d'essayer de savoir comment un public éclairé de créateurs -écrivains, artistes- ou d'amateurs cultivés -conservateurs par exemple- percevait l'œuvre d'art.

De temps à autre certains hebdomadaires se livrent à une enquête du genre : "Choisissez une œuvre et présentez-la". C'est une enquête de ce type que nous avons dépouillée - la plus vaste de toutes celles qui ont été ainsi menées, puisqu'elle s'étend sur deux ans. Il s'agit de cent articles, parus à raison d'un chaque semaine dans le "Nouvel Observateur". Elle est en outre très détaillée, puisque deux pages du magazine lui étaient consacrées : une reproduction en couleurs et en pleine page de l'œuvre choisie, deux notices rédigées par France HUSER, la responsable de la rubrique "Arts" : une portant sur la personnalité qui a fait le choix, l'autre sur l'auteur de l'œuvre d'art. Ces notices, qui étaient d'environ quarante mots chacune dans les premiers numéros, ont ensuite doublé de longueur. Quant à la présentation de l'œuvre, faite par l'auteur du

choix, elle est de longueur très variable, la moyenne s'établissant néanmoins, dans un très grand nombre de cas, autour de cinq cents mots.

Les trois types de discours ainsi définis sont trois manières différentes de faire partager par le lecteur des jugements de valeurs :

- Le premier établit l'aptitude d'une personnalité connue à représenter le "bon goût", c'est-à-dire à émettre des jugements esthétiques.

- Le deuxième, qui est déjà soumis au choix de cette personnalité, a cependant une fonction plus objective, et s'inscrit dans le cadre de l'histoire de l'art : il donne des renseignements historiques sur l'œuvre et son auteur.

- Le troisième énonce à la fois des jugements sur l'œuvre et les critères selon lesquels il est légitime de la choisir puis de la juger.

A travers ces textes, ce sont donc deux instances de légitimation de l'Art que l'on peut analyser :

- Celle qui désigne les "légitimateurs" eux-mêmes, donnant ainsi aux discours qu'ils tiendront une certaine force de normalisation : un spécialiste, le critique d'art, les a jugés dignes, pour des raisons qu'il expose plus ou moins explicitement, de dire eux-mêmes la norme.

- Celle qui définit les critères. Dans ce domaine, nous verrons qu'il s'agit, le plus souvent, d'adhésion à des choix déjà faits par la "tradition", c'est-à-dire de manière mal définie. Il n'est cependant pas inutile de voir d'une part comment ils sont ravivés par une adhésion personnelle de l'auteur, d'autre part, et par voie de conséquence, comment change "l'horizon d'attente"¹ des amateurs d'art à différentes époques.

1- Les auteurs du choix

Une notice de quelques lignes présente donc la personnalité à qui on a demandé de choisir l'œuvre d'art qu'elle préfère². Sur cent noms, douze sont ceux des femmes, ce qui est peu et fait penser que pour l'auteur de la chronique -une femme- le sexe n'a sans

¹. L'expression est empruntée à la théorie de l'"Esthétique de la Réception", qui l'utilise pour l'étude de l'histoire littéraire.

². Le mot "art" a ici le sens restreint qu'il prend dans les magazines, désignant essentiellement la peinture ; la littérature et la musique, curieusement, relèvent d'autres chroniques. Ici on trouve quelques exemples de sculptures.

doute pas été un critère. Ce déséquilibre ne fait ainsi que refléter celui de la société. Quant à l'âge moyen des interviewés, il paraît se situer souvent autour de 50 à 60 ans. Ces deux caractéristiques - sexe et âge- dépendent à la fois d'un choix délibéré, et des catégories sociales dans lesquelles ces personnalités ont été choisies : il ne s'agit pas du show-business et de ses paillettes, mais du monde des intellectuels, des chercheurs, des artistes ou des hauts fonctionnaires. On peut s'attendre à ce que les modes passagères aient moins d'influence sur leurs goûts, et l'image de l'art qui s'en dégagera doit logiquement éviter la nouveauté pour elle-même, et privilégier des valeurs plus permanentes. Ce sont des leaders d'opinion, et leur influence sur les choix sociaux est multiforme : la plupart d'entre eux pourraient aussi bien siéger dans un comité d'éthique -c'est d'ailleurs le cas de certains- que dans une commission de programmes culturels ou scolaires. C'est dire que la vision de l'art que l'on peut dégager de leurs choix respectifs a toutes les chances d'être assez conservatrice et de correspondre à un goût répandu et légitimé par la société. Si l'on peut attribuer un taux de notoriété, voire une évaluation financière à tel artiste ou à telle œuvre, c'est par une série de filtrages comme celui-là. La publicité et les hit-parades ne sont que la caricature un peu rapide ou le trucage de ces procédés que la société a utilisés de tous temps pour sélectionner les œuvres qui auront valeur de référence : les lettrés du Moyen-Age publiaient des listes d'"auctores" faisant autorité, puis les Académies empruntaient leurs références à quelques auteurs reconnus ; plus récemment, vers 1950, c'est aux grands écrivains vivants qu'un journal eut l'idée de demander quels romans ils considéraient -à part les leurs, peut-être- comme les meilleurs du demi-siècle écoulé. Ce déplacement reflète celui du pouvoir culturel dans la société, et l'importance prise par l'image, en liaison, en particulier, avec la multiplication des reproductions de qualité.

Dans le cas de notre enquête on peut se demander à quel titre les sélectionnés ont été retenus. Les critères sont souvent multiples : le même personnage peut être conservateur et critique, ou bien écrivain et éditeur. Ce cumul, en lui-même, est assez significatif de la vie intellectuelle parisienne. On peut cependant relever quelques autres tendances : -tout d'abord le grand nombre d'écrivains : 35 en ne prenant que les romanciers, essayistes ou poètes- donc en excluant ces "écrivains" que sont les philosophes, les historiens, les critiques ou les sociologues. C'est dire qu'il y a une nette suprématie de ceux qui maîtrisent la langue comme instrument de création. On relève seulement 12 créateurs ayant recours à d'autres codes, et seulement cinq peintres et deux sculpteurs, alors que les œuvres présentées relèvent de ces deux domaines. Le reste se disperse entre deux architectes, trois musiciens, neuf hommes de théâtre et trois cinéastes.

- Parmi les autres catégories figurent douze "officiels", énarques chargés de missions culturelles ou conservateurs de musées. Nous les regroupons dans cette catégorie car leur formation d'origine est souvent passée sous silence, ou bien est si variée qu'elle semble parfois avoir peu de rapports avec l'art. Une autre catégorie est plus nombreuse que celle des peintres : il y a dix historiens dont trois se sont plus spécialement consacrés à l'art. Enfin, à peine moins nombreux que les peintres, il y a

quatre biologistes ou médecins célèbres.

Cet éclectisme est intéressant, car l'image de l'art qui pourra s'en dégager n'aura rien à voir avec les querelles d'école qui divisent les artistes, et peu de chose avec une vision institutionnelle, encore qu'on puisse considérer que les officiels ont une part assez belle, étant la catégorie la plus nombreuse, après les écrivains -et assez loin derrière, puisque écrivains et écrivains constituent entre 1/3 et 1/4 du total !- On voit que l'importance de ce que Michel FOUCAULT appelait "l'ordre du discours" est toujours aussi considérable, ce qui peut amener à se demander si l'œuvre d'Art existerait sans la multitude de commentaire qui l'enserment de toute part³.

- Cette liste de cent personnalités constitue une espèce d'internationale du bon goût. Certes, beaucoup vivent à Paris, ce qui peut s'expliquer de plusieurs manières : commodité de rencontre pour la journaliste, ou prééminence effective de Paris dans la vie intellectuelle, culturelle ou scientifique. On peut cependant regretter que les provinciaux soient moins bien représentés que les femmes elles-mêmes ! Tous pratiquent la langue française, mais avec des variantes culturelles qui ne sont pas négligeables, puisqu'il y en a 27 qui sont nés dans un pays étranger (de l'Irlande à l'Égypte, en passant par l'Italie, le Maroc, l'Afrique du Sud) et que presque tous ont vécu, voyagé, exposé ou travaillé dans d'autres pays que la France, ou que leurs travaux ont été reconnus dans des pays étrangers, en particulier les États-Unis. Ainsi on pourrait s'attendre à un choix ouvert sur toutes les cultures, et ce qu'il y a peut-être de plus frappant, c'est de voir combien cet horizon culturel reste quand même bien restreint par rapport aux choix qu'offre l'histoire de l'humanité. Certaines grandes civilisations sont complètement oubliées : l'art grec, l'art islamique, l'art africain, et d'autres sont à peine évoquées par une œuvre ou deux.

Mais avant d'analyser le choix des œuvres il nous faut faire quelques remarques concernant la présentation de ces personnalités. Les notices sont très variées, ne serait-ce que parce que les raisons du choix sont elles-mêmes variables. Il y a cependant une caractéristique qui apparaît fréquemment, c'est le recours à la citation de personnages connus qui se sont intéressés à celui, moins connu, qui nous est présenté. Lorsqu'il s'agit, par exemple, du peintre Constantin BYZANTIOS, une citation de IONESCO et une de Michel FOUCAULT l'introduisent dans cette galerie. A défaut de citation, on peut trouver l'évocation d'amis célèbres qui constituent une sorte de famille spirituelle.

Relevant d'un procédé de légitimation voisin, bien que plus institutionnelle

³. A voir les dernières biennales de l'art, on a l'impression que cette prééminence du Logos a gagné les artistes eux-mêmes : un nombre de plus en plus grand d'entre eux enveloppe d'un discours métaphysique vague l'"absence d'œuvre" qu'ils présentent. Ayant rejeté le sujet, puis la technique, puis l'expression, il ne semble plus leur rester que le "non-message".

apparaît la référence aux prix obtenus : le prix HEGEL 1985 pour Paul RICŒUR, par exemple - ou l'évocation des postes officiels : professeur à Yale, Harvard, Cologne pour Jurgis BALTRUSAITIS.

L'œuvre personnelle est rapidement évoquée, à travers quelques titres, et parfois une partie de celle-ci est analysée. La conception que Mario VARGAS LLOSA se fait du roman est ainsi précisée à travers une citation : "le roman est la seule forme capable d'exprimer cette unité qu'est l'homme qui vit et l'homme qui rêve, celui de la réalité et celui des visions". La conception architecturale de Ricardo BOFILL est résumée dans sa formule "Construire des Versailles pour le peuple". Quels que soient les propos retenus, ils présentent toujours leur auteur comme un spécialiste de l'humain, sans chercher nécessairement à lui attribuer une quelconque compétence pour juger plus particulièrement de la peinture. C'est cet aspect qui introduit dès le départ une vision humaniste, et permet de comprendre ainsi pourquoi figurent dans la liste des médecins ou des biologistes, mais aucun mathématicien ou physicien. Non pas que ceux-ci ne puissent avoir aussi un point de vue sur l'homme, mais parce que leurs liens avec une conception humaniste de la culture apparaissent peut-être comme moins évidents à la journaliste, qui est elle-même licenciée de Lettres Classiques et critique d'art.

Pour préciser encore un peu les contours de cette nébuleuse que constituent les personnalités retenues ici, nous pouvons évoquer quelques "marginiaux", c'est-à-dire ceux qui sont inconnus, ou ne se classent pas dans les catégories que nous avons pu repérer. Il y a là un "voyageur", qui, tout en écrivant, vit de "mille métiers provisoires : veilleur de nuit, répétiteur, rewriteur dans un magazine canin, vendeur dans une galerie d'art. Seule cette dernière profession, encore qu'épisodique, le rapproche de la Peinture. Pour tout le reste c'est uniquement l'insolite qui le caractérise : il est "né à Paris sous le dernier ministère de Jules Moch" et actuellement "installé dans une île". Sans doute est-il là un peu comme l'alibi anti-conformiste, d'autant plus nécessaire que les "officiels", nous l'avons noté, occupent une bonne place, et qu'on trouve aussi un "marginal" d'un autre genre, le Protée de la politique française, Edgar FAURE, dont le sous-titre nous fait la présentation en ces termes : "Comment une image du sacré peut illustrer la politique. Une brillante et étonnante "révélation" d'Edgar FAURE pour notre musée égoïste". Il est le seul homme politique à figurer à ce palmarès, et cela finit par ressembler à de la publicité clandestine, puisqu'à cette occasion est annoncée la publication du 2ème tome de ses mémoires ! Il est vrai que, bien que la rubrique n'ait aucun lien avec l'actualité, c'est à plusieurs reprises par ce biais qu'elle s'y insère : le présentateur vient de publier un livre ou il a une exposition en cours.

Un autre personnage encore est le seul représentant de sa catégorie, c'est un couturier, Louis FERAUD. Le choix est justifié, cette fois, par une parenté entre son métier et deux peintres proches l'un de l'autre : "KLIMT et MUCHA, deux peintres qui habitent le couturier, l'inspirent pour le drapé ou le coulant d'un vêtement. La couleur est fête, l'arabesque de la toile glisse sur le tissu imprimé". C'est donc un autre aspect du tableau qui est retenu ici : non plus le sujet mais le côté proprement pictural, sous le

double aspect de la ligne et de la couleur. C'est bien encore par le biais de la profession que le lien est établi, mais cette fois en considérant l'œuvre d'art comme décoration, et non plus comme illustration de l'humain.

Encore un exemple de marginal, c'est celui d'un professeur de l'enseignement secondaire, inconnu, qui n'apparaît ici que parce qu'il a été le professeur de Jean DANIEL, le rédacteur en chef du magazine, qui a parlé de lui dans un de ses livres. La présentation en fait un véritable symbole de toute une institution et de ses valeurs : "un de ces grands professeurs qui dans de modestes lycées et dans l'anonymat, ont fait la gloire et l'honneur de cette école qu'on appelle laïque". C'est donc le fait même qu'il soit inconnu qui lui permet de devenir un symbole : après le Soldat Inconnu, le Professeur Anonyme prend en charge les valeurs universelles ! Il incarne le paradoxe même de l'enseignement qui, à travers la diffusion des modèles, doit permettre les choix les plus anti-conformistes : "(il) a été, dans sa vie et dans son apostolat, un anticonformiste souverain", ce qui explique son choix du tableau qui pourrait symboliser le conformisme absolu du goût : la Joconde. C'est bien, en effet, le même paradoxe que doit assumer l'œuvre d'art : elle doit être l'objet de l'admiration au moins d'un certain nombre de spectateurs mais seulement à la suite d'un choix opéré par chacun d'eux de manière très personnelle, indépendamment des modes et des influences.

Ces trois derniers "marginiaux" définissent trois approches différentes de l'œuvre d'art : l'une comme la représentation du destin collectif des hommes (religion et politique), le deuxième renvoyant à une vision plus matérielle (un assemblage de formes et de couleurs) et le troisième comme l'expression du choix libre d'un individu (laïcité, donc indépendance par rapport aux impératifs d'une religion, et anticonformisme, donc refus de se laisser dicter ses choix même si, au bout du compte, ils sont semblables à ceux de la tradition).

2- Le choix des œuvres

Avant d'analyser les types de rapports que le commentaire entretient avec chacune des œuvres présentées, nous proposerons un classement tenant compte de l'origine historique ou géographique des pièces choisies, puis la vision générale de l'art qui s'en dégage. L'éventail du choix va du plus banal -la Joconde ou l'Angelus de MILLET- au plus inattendu, puisque Iannis XENAKIS regroupe, autour du concept de "volutés", à la fois une poterie décorée et des photographies de différents "objets" : une galaxie, un coquillage, une toile d'araignée. Mais, à l'intérieur de cette dispersion extrême, les œuvres retenues sont en fait concentrées sur une période très restreinte : quarante-six, soit presque la moitié, se situent entre l'impressionnisme et notre époque. Dix-huit viennent de la Renaissance, ou, plus précisément, des XVe et XVIe siècles en Italie, dans les Flandres ou en France. En y ajoutant la période qui va du XVIIe au

milieu du XIXe siècle, c'est un total de 85 œuvres qui viennent de l'art occidental entre le XVIe et le XXe siècle. Ce pourcentage considérable souligne sans doute, à lui seul, la rupture qu'il peut y avoir entre ce qui est perçu comme l'art moderne et les différentes traditions culturelles, c'est-à-dire les œuvres produites ailleurs que dans la culture occidentale et qui relèveraient plus de l'ethnologie que de l'histoire de l'art proprement dite. On peut voir dans cette restriction du choix la marque d'un ethnocentrisme resté assez limité dans le temps comme dans l'espace, malgré les efforts accomplis par PICASSO et quelques autres pour s'ouvrir à d'autres cultures.

On pourrait penser que les 15% de choix marginaux sont opérés par des spécialistes des domaines concernés. Il se trouve en effet que les quatre œuvres du Moyen-Age ont été retenues par les quatre historiens dont l'avis a été sollicité : J. LE GOFF et G. DUBY, spécialistes de la période, Ph. ARIES (son choix, qui porte sur une Vierge à l'Enfant, est rattaché, par le sous-titre, à Noël -le magazine est daté du 23 décembre- et, par la note biographique, au thème de la mort, que l'historien a étudié à plusieurs reprises), et Jean FAVIER, directeur des Archives Nationales.

Dans le choix des œuvres venues d'Extrême-Orient, le lien est beaucoup moins net pour deux des quatre cas : Marie SUSINI, qui choisit une sculpture du Ve siècle représentant le BOUDHA, est annoncée comme une romancière régulièrement rééditée en collection de poche, et seule la dernière phrase souligne : "un intérêt particulier pour la philosophie indienne et la méditation bouddhique l'ont conduite à faire de multiples séjours en Inde". Kenneth WHITE choisit "Le Pont Suspendu" une estampe japonaise de HOKUSAI, et rien dans sa biographie, ne marque un lien entre ses romans ou son enseignement à la Sorbonne et l'art d'Extrême-Orient. Les deux autres auteurs qui choisissent des œuvres de cette partie du monde restent, eux, dans leur domaine : toute la biographie de Bernard FRANCK le présente comme spécialiste du Japon, et plus particulièrement du bouddhisme au Japon. Cela converge avec l'œuvre qu'il présente : une statue bouddhique japonaise, intitulée "Kannon aux onze faces". Enfin Alain DANIELOU, qui a "vécu en Inde pendant plus de vingt ans", présente une statue hindoue du Xe siècle : "Maithuna, couple érotique".

L'art d'Extrême-Orient apparaît ainsi, finalement, comme moins particulier que celui du Moyen-Age : il a été choisi, comme la plupart des œuvres, en fonction de goûts personnels sans rapports directs avec la spécialité des auteurs. Il est vrai que les thèmes retenus sont, effectivement, proches de préoccupations contemporaines : la spiritualité hindoue que le mouvement hippie a contribué à populariser (les deux statues de Bouddha), l'estampe japonaise dont VAN GOGH s'est inspiré (c'est très exactement l'œuvre présentée ici qui est à l'origine du tableau de VAN GOGH qui traite le même sujet), et enfin l'érotisme (Maithuna représente un couple debout en pleine activité sexuelle).

"Eclectisme" est donc le mot qui vient à l'esprit pour désigner cette absence de lien direct entre la personnalité sociale de l'auteur du choix et l'œuvre qu'il a choisie.

Sur l'ensemble, 24 œuvres représentent des sujets religieux dans différentes mises en scène : Moïse, la Vierge, le Christ, des saints (Sébastien, Mathieu Come et Damien, Georges), ou le Bouddha, un couple de dieux hindoux faisant l'amour. Au cours de l'histoire, l'art a servi si souvent à illustrer les textes sacrés que cette proportion ne surprend pas. Par contre il y a peu d'images du pouvoir : pour symboliser celui-ci, E. FAURE lui-même choisit un sujet religieux : "L'Annonciation" de Sandro BOTTICELLI (1445-1510). Peu de glorifications du pouvoir politique : deux mosaïques de Ravenne montrant la cour de THEODOSE et celle de JUSTINIEN, choisies par Hélène AHRVEILER, présentée comme "une spécialiste de Byzance" ; le sceau de JEANNE DE FLANDRE (début du XIIIe siècle), mais Jean FAVIER, directeur des Archives Nationales l'a choisi parce que "cette femme signait comme un homme, ce qui est une façon de contester le pouvoir machiste ! Quant aux Ménines de VELASQUEZ (1656), choisies par Michel del CASTILLO, même si elles représentent la Cour d'Espagne, elles sont présentées sous un titre qui souligne l'usure du temps : "Un monde se meurt, le spectacle continue".

Par contre, nombre de tableaux représentent des gens humbles, ou même des victimes : Mario Vargas LLOSA, écrivain péruvien, fait parler la tête d'un supplicié (L'homme de BACÓN - 1948) ; Claude REGY, metteur en scène, s'apitoie sur l'adolescente souffreteuse que Edward MUNCH a représentée sous le nom de "Puberté" (1893) ; J.L. BARRAULT pleure sur le sort de "La délaissée" (1645) de BOTTICELLI qu'il appelle "Ma petite sœur d'élection" ; François MASPERO voit, dans "Le Chien" (1820 - 1823) de Goya l'image d'un monde d'après l'Apocalypse ; Antoine VITEZ, directeur de théâtre, choisit "Torture, figure III" (1979) de Vladimir VELIKOVIC. L'art n'est donc plus, pour la quasi-totalité des interviewés, au service de la célébration des puissants, mais il est plutôt là pour nous rappeler la souffrance, la misère. Nombre de sujets religieux, scènes de flagellation ou de mise à mort, viennent de leur côté rappeler que le christianisme a parfois insisté sur l'humilité et l'humanité du Christ et de ses premiers disciples.

Il serait cependant bien hasardeux de présenter une explication religieuse à cette conception de l'art, car, à côté du dolorisme, voire du désespoir qu'illustrent certaines œuvres, c'est encore plus souvent, la tendresse, l'amour, parfois l'érotisme, qui sont glorifiés. Les sujets choisis, mais, encore plus nettement, les commentaires, mettent en valeur ces sentiments.

Marie-Ange LAUMONNIER, Chargée de Mission Culturelle auprès du Premier Ministre, choisit "L'après-midi des enfants à Wargenville" (1884) de RENOIR et présente cette scène de famille sous le titre "les belles histoires de l'oncle Auguste" ; la psychanalyste Françoise DOLTO, présentant "la fiancée juive" (1665) de REMBRANDT, parle de "l'hymne à l'amour de Rembrandt". Cet amour, on le trouve aussi dans nombre de sujets religieux. C'est parfois sous une forme provocante, comme dans "Le Christ entre Marie et Marie-Madeleine" de Pierre BETTENCOURT (1917)

présenté par Jules ROY et mis en valeur par ces phrases : "Le Christ entre deux femmes amoureuses : sa mère et Marie-Madeleine. Pierre Bettencourt choisit le scandale". Mais il arrive aussi qu'un ancien scandale soit effacé : dans "La Vierge, l'Enfant Jésus et Sainte-Anne" de Léonard de VINCI, FREUD avait reconstitué un vautour caché. Julia KRISTEVA, elle, y voit "la roue des sourires", "une énigmatique rose de joie". Les lectures réductions, que les psychanalystes avaient mises à la mode, semblent ainsi récusées par les psychanalystes eux-mêmes (ou plutôt elles-mêmes, ce qui n'est peut-être pas un hasard. Ici il s'agit de Françoise DOLTO et Julia KRISTEVA). Allons plus loin : Alain KIRILI, sculpteur, a choisi un sexe de femme sculpté par RODIN (Iris, messagère des dieux - 1890-91) et présenté les cuisses écartées : nulle autre trace du corps que ce sexe, les jambes et un bras dont la fonction est de tenir une des cuisses écartée. Quoi de plus évidemment "choquant" ? Et cependant le commentaire nous élève à d'autres altitudes : "le modelé d'Iris n'est pas une œuvre naturaliste, réaliste mais appartient à une autre dimension : celle de l'extase, du défi du corps aux lois de la gravité ; Iris est le rêve de la figure volante soulevée par une formidable source d'énergie et d'érotisme ; Iris, c'est Eros à l'origine de toute création". Cette signification cosmique donnée à une partie du corps que la société veut cacher, parfois mutiler pour mieux la nier, souligne fortement combien l'art est l'apprentissage d'un autre regard, l'approfondissement des significations données au monde par le réseau des apparences et des interdits construit par la "culture" au quotidien, c'est-à-dire l'apprentissage social. Il y a là un conflit entre ce que les ethnologues appellent la culture, et la Culture (avec une majuscule) qui conteste et renouvelle ces habitudes quotidiennes.

Aussi continuerons-nous cet apprentissage du regard en relevant les thèmes auxquels s'accrochent les commentaires pour justifier le choix opéré. Nous aborderons ce problème par deux aspects complémentaires :

- la technique de présentation de l'œuvre choisie : c'est une analyse de discours qui nous permettra de retrouver le type de communication que l'auteur établit avec un sujet, puisqu'il choisit librement le mode de présentation, et peut donc privilégier une approche intimiste ou un classement plus historique, parler du sujet ou de lui-même, choisir comme modèle d'énonciation la description, le dialogue, voire l'invention d'une scène ou d'un récit.

- les interprétations proprement dites, c'est-à-dire les systèmes de valeurs, les sentiments, bref les raisons pour lesquelles l'auteur reconnaît plus particulièrement dans telle œuvre soit une question qu'il se pose, soit des pistes de réponses, voire des états d'âme qu'il recherche.

Analyse du discours : la manière de justifier un choix

La critique d'art n'est pas un genre littéraire à formes fixes : il y a maintes façons de parler d'une œuvre d'art, et les auteurs ont souvent recours à des genres littéraires généraux : récit, description, dialogue peuvent constituer le modèle de composition du texte, ou même alterner dans le même texte. Ce sont ces présentations que nous étudierons d'abord. Puis nous verrons comment le message artistique se voit attribuer une signification, soit par recours à l'histoire de l'art, soit par la recherche de codes internes, qui peuvent être des codes iconographiques (qui permettent d'interpréter des signifiants comme les lignes, la composition ou les couleurs) et des codes symboliques attachés au premier signifié que constitue le sujet (allégories, événements historiques, parfois jeux de mots) ou au référent lui-même (la gestuelle d'un personnage).

1- Les genres littéraires

Ils correspondent à différents modes de présentation de la réalité : le récit met en scène des personnages et des événements, la description est statique et elle attribue des caractéristiques à des objets ou des êtres, le dialogue présente une relation, ici entre l'auteur du texte et l'œuvre avec laquelle il a choisi de parler.

1-1- Le Récit

Il y a peu de récits d'une certaine ampleur, mais par contre les commentaires sont souvent parsemés de brèves séquences dont les thèmes sont variables, allant du souvenir personnel à l'anecdote concernant l'artiste ou l'œuvre.

Le texte que NIKI de SAINT-PHALLE consacre au parc GÜELL, réalisé par GAUDI, présente un caractère exemplaire, car il s'agit véritablement du récit d'une révélation : "Devant le parc Güell, j'ai senti des frissons, des éclairs, je tremblais de partout. Ce jour-là mon destin était clair. Un jour, moi aussi, à ma manière, je ferai un jardin fantastique". Parti d'un moment précis de la vie de l'auteur (en 1955, et elle avait 25 ans), le récit va jusqu'à "aujourd'hui" : révélation, conversion, maturation, ou, comme le dit l'auteur, visiblement plus inspirée par la psychanalyse, "Gaudi a été mon mari, le sperme ; vingt deux ans après, l'enfant est né".

Le récit-confiance, c'est donc la mise en évidence de ce qui justifie un choix, la communication, ou plutôt même la communion entre l'auteur de l'article et l'œuvre qu'il présente. Le choc émotionnel n'est pas nécessairement aussi violent que celui de NIKI de SAINT-PHALLE, mais on le retrouve toujours dans le récit de ces rencontres fût-ce sous la forme du "petit frisson" que Claude CHABROL a éprouvé devant "l'Assassin menacé" de MAGRITTE.

Cependant la séquence "rencontre" peut mettre en présence l'auteur et l'ensemble d'une œuvre, voire l'artiste lui-même : le professeur de médecine Jean HAMBURGER parle ainsi de ses relations avec hans HARTUNG, dont il présente deux toiles. Mais son texte n'est un récit que par instants : il est surtout une méditation sur les rapports entre l'art et la science.

Le même thème peut-être traité de manière plus distancée, plus académique. Jean STAROBINSKI présente la fontaine des quatre fleuves du BERNIN (1648-51) en mettant en scène un personnage, "le voyageur", et en dissertant sur l'émotion elle-même : "l'érosion des années approfondit l'émotion". Ce ton pompeux du critique littéraire peut s'expliquer par le fait que le texte n'a pas été écrit spécialement pour la rubrique : il est repris d'un ouvrage à paraître. Mais cette diversité de ton ne fait que refléter les places différentes que l'œuvre d'art occupe dans la société : les discours intégrateurs, lorsqu'ils prennent la forme du récit, peuvent être des confidences familières (Jeanne MOREAU, présentant l'Angélu de MILLET et "l'Angélu architectonique de Millet" par DALI, commence son texte par : "A la maison quand j'étais petite, il n'y avait pas de tableaux aux murs") ou des récits du genre compte-rendu historique, comme celui que propose Michel TOURNIER à propos de ST-SEBASTIEN (St-Sébastien par G. MOREAU) : "La légende dorée veut qu'il ait été le chef des archers de Dioclétien, empereur romain de 284 à 305". Entre ces deux catégories pourrait prendre place la confidence d'un personnage historique, dont le "je" est déjà indissolublement à la fois intime et public : c'est ainsi qu'E. FAURE, parlant de l'Annonciation de BOTTICELLI, parle de lui-même avec une certaine emphase : "C'est à Florence, aux Offices, que survint ce que les italiens appellent l'enamoramanto. Je m'abandonnai à l'enthousiasme pour le quattrocento en général, pour l'œuvre de Botticelli plus particulièrement ; mais le coup de foudre, ce fut un seul tableau de ce peintre : l'Annonciation".

Cette grande diversité de récits ne doit pas cacher le fait que la plupart du temps ils constituent une mise en scène de la relation auteur (de l'article)- œuvre, c'est-à-dire qu'ils privilégient la réception et tout le travail d'interprétation qu'elle suppose, et qui s'apparente plus au décryptage qu'au décodage : il ne s'agit pas d'appliquer des codes connus à l'avance mais de proposer ses propres codes : cette subjectivité est en réalité la raison d'être d'une telle rubrique.

1-2- La Description

Comme le récit, la description peut prendre des formes très différentes, car elle peut être faite de points de vue différents : elle peut porter sur les thèmes représentés : objets ou personnages (costumes, postures, expressions, gestes symboliques, etc) ou sur les techniques de représentation (composition, proportions, couleurs). Elle revêt souvent

une apparence d'objectivité, car elle doit renvoyer à des éléments visibles, mais cela tient surtout aux nécessités de l'exposition. Dans la démarche de celui qui écrit l'article le signifié précède toujours le signifiant il choisit de retenir tel point de vue, telle série d'éléments en fonction du sens qu'il veut révéler. Toute description est donc toujours subjective, au sens où elle dépend d'un parti-pris. Elle l'est parfois de manière très explicite, lorsque l'auteur décèle dans une mimique ou un geste la marque évidente d'un sentiment, à moins qu'il n'appuie son interprétation sur une connaissance des conventions picturales ou sociales de l'époque de l'artiste.

La description débouche, plus directement encore que le récit, sur une interprétation. C'est pourquoi nous passerons assez rapidement sur son utilisation en tant que mode de présentation ou que genre littéraire : nous évoquerons un peu plus loin les rapports qu'il y a entre tels éléments de la description et tels éléments de l'interprétation. Nous analyserons seulement ici deux types opposés de description : l'une d'apparence totalement objective, l'autre complètement subjective.

Parlant des Ambassadeurs de HOLBEIN, Jurgis BALTRUSAITIS commence par souligner, par un simple inventaire des éléments représentés, le caractère profondément réaliste de la scène : "Les hommes si dignes, si pénétrés de leur mission et de leur science, la terre, le ciel, les appareils pour mesurer le monde, l'ossement énigmatique, chaque chose est d'une réalité si dense qu'elle le dépasse et touche l'irréel". Mais ce n'est là qu'une apparence, que le critique souligne par un commentaire technique sur les règles de l'optique, pour terminer par cette remarque : "l'apothéose aurait été complète s'il n'y avait l'"ovni", flottant surnoisement au ras du sol devant les deux ambassadeurs. Or cet objet "non identifié" n'est autre chose que l'anamorphose d'un crâne qui apparaît lorsqu'on le regarde obliquement d'un point de vue déterminé". Cette identification entraîne une nouvelle vision et une nouvelle interprétation du tableau. Ici le décryptage n'a rien de subjectif, puisqu'il repose sur une connaissance approfondie des codes de l'époque, mais il souligne qu'il n'y a pas de description qui ne s'accompagne d'une interprétation, celle-ci se réduirait-elle à l'identification d'un objet déformé.

Mario VARGAS LLOSA, présentant "Tête I" de BACON (1948), écrit son texte à la première personne, comme si la tête elle-même se décrivait, détail après détail horreur après horreur : "j'ai eu l'oreille gauche arrachée d'un coup de dent... je n'ai ni bras ni jambes", pour terminer : "j'ai survécu et, en dépit des apparences, je fais partie de la race humaine. Regardez-moi bien. Reconnaissez-vous." Anecdote, commentaire viennent chaque fois orienter l'interprétation. Au-delà des modes de présentation très différents, les deux textes fonctionnent de la même façon, puisqu'ils révèlent dans le tableau un sens caché opposé au sens apparent : derrière l'image du pouvoir et du savoir des Ambassadeurs c'est la mort qui se profile ; derrière violences et mutilations la Tête révèle que l'humain résiste à toutes les horreurs qui l'accablent.

1-3- Des équivalents littéraires

Dans quatre exemples l'auteur utilise explicitement l'œuvre qu'il choisit comme prétexte à des variations littéraires. A propos des Epoux Arnolfini (1434) de JAN VAN EYCK, Patrick GRINVILLE joue sur les mots : "Regardez l'Epouse et son visage de petite raie candide, mi-madone, mi-poisson. Il y a anguille sous roche". Il se livre aux fantaisies de l'imagination : "Témoignage de passage, d'initiatique voyage". Puis, à propos du mot "nature morte", passant de "morte" à assassinée il cherche ce qui est caché sous les habits d'apparat, et découvre "désir, promesse" pour conclure "j'aime cet érotisme formidablement gommé et monastique". Enfin, il commente la signature du peintre, au sommet du triangle dans lequel s'inscrit le tableau : "l'anguille, c'est lui, le pinceau nuptial ! raflant toutes les cartes à la barbe du Bon Dieu. Oui, pour la première fois, vers la fin du Moyen-Age, un peintre ose signer son œuvre, son forfait de fécondité". Dans quel genre littéraire classer ce jeu de variations ? Un essai, peut-être, avec toute la liberté qu'a ce genre chez MONTAIGNE !

Le texte d'Italo CALVINO sur St-Georges combattant le dragon d'Albrecht ALTDORFER (1480-1538) commence par le récit de l'errance d'un cavalier perdu dans la forêt, et se poursuit par une description - interprétation du tableau : "Il est clair que le sujet du tableau est la forêt, la légende de St-Georges et du dragon n'est qu'un prétexte". Puis c'est le dragon qui donne une leçon au cavalier : "Attention, homme ! Avant de franchir cette limite, observe bien les proportions de ce tableau, observe quel espace occupe la forêt, et combien tu en occupes toi-même. "Et ce jeu entre le tableau et le référent (un cavalier, un monstre, une forêt) s'achève par l'évocation des scènes de bataille peintes par Altdorfer. Visiblement l'écrivain a pris cette œuvre comme prétexte de variations sur l'individu perdu dans la nature ou dans des événements qui le dépassent. Le sujet du tableau impliquait une signification religieuse et morale très différente. L'auteur s'en empare et la détourne, non par une analyse, mais par une mise en scène qui s'adresse au lecteur avec des armes comparables à celles de la composition picturale : la séduction esthétique. Il s'agit de variations, au même titre que celles qu'un musicien peut composer sur un tableau ou un poème.

C'est en faisant parler le personnage central du tableau que Dominique FERNANDEZ, à propos du Martyre de Saint Matthieu du CARAVAGE (1573-1610) propose un lien inhabituel entre l'amour et la mort : "qui n'a rêvé de mourir par la main de celui qu'il aime ?" Il réinterprète les mythes célèbres de Didon et Enée, Tristan et Iseult, Roméo et Juliette : pour lui il ne s'agit pas d'achever dans la mort un amour que les obstacles rendent impossible dans la vie, mais de rechercher la mort comme on recherche l'amour : "j'espère que le peintre ne va pas faire croire que je meurs malgré et moi, à mon corps défendant. A mon corps offrant, oui, c'est bien plutôt cette formule qui conviendrait ! Il doit donner avec ce tableau l'image d'une extase jubilante". L'apothéose finale est un hymne à la mort : "Ah, Comment résister à la joie de périr sous les coups d'une telle main..." Cette fiction en forme de monologue lyrique

constitue, elle aussi, le développement d'un thème qui paraît venir de l'écrivain plutôt que du tableau, l'usage du martyre n'ayant pas, dans la tradition chrétienne, cette signification homosexuelle et masochiste !

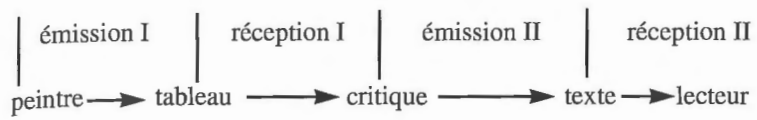
Enfin Pierre GUYOTAT, avec le Martyre de St-Cosme et de St-Damien de FRA ANGELITO, propose un texte qui commence comme le journal de fouilles d'un écrivain qui, épuisé par l'écriture de deux livres, fait de l'archéologie. Le récit se poursuit par l'évocation d'une tentative de suicide par égorgement et se termine par un long monologue intérieur dont le lien avec le sujet du tableau n'est évoqué que dans la dernière phrase : "Nous sommes sous l'arc de Saint-Damien". Le paroxysme est atteint dans les deux derniers paragraphes, où le corps décapité décrit ses sensations. Ce texte lyrique est chargé d'images et d'allusions obscures : "Que ma jambe droite, la grande valide, dont par le talon je tire ma force créatrice et de vie avant que dans sa remontée vers la langue elle ne trouve sa règle dans le conduit sexuel jadis lié le plus serré pour plus de rendement d'écrit, dans la violence de sa détente mortelle, fasse mon supermoignon enfouir sa nudité en terre" ! Ce style justifie la notice consacrée à l'auteur "musique pour certains, désordre pour d'autres".

Quelques autres textes, moins élaborés, constituent, eux aussi, des tentatives d'équivalents littéraires. On peut penser qu'il s'agit toujours de critique d'art, dans la mesure où le texte est écrit à propos d'un tableau. Si l'on en croit Roland BARTHES ou, plus récemment, George STEINER⁴, ce serait même la seule critique authentique d'une œuvre d'art comme commentaire d'une autre œuvre d'art. Mais il est évident que, en restant tributaire des codes artistiques, l'auteur abandonne l'objectif premier de la critique, qui est de servir de médiation entre l'œuvre et le public. Du point de vue de la communication, le problème se pose dans des termes assez semblables à ceux qui définissent le rapport direct entre l'œuvre d'art et le public : la fonction expressive (centrée sur le sujet) prend le pas sur la fonction phatique⁵. Le transcodage consiste ici à transférer sur le plan littéraire les significations que le tableau a suscitées, de manière parfois très indirecte, chez l'auteur. Selon l'usage qui est fait de la langue, le texte se rapproche plus ou moins de la fonction de médiation de la critique : GUYOTAT, en multipliant les métaphores, qui sont l'essence même des codes artistiques, crée des polysémies qui brouillent la valeur référentielle du langage.

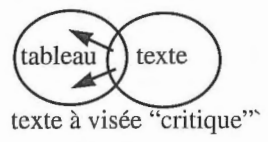
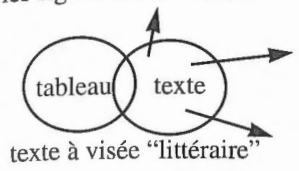
Par contre, les commentaires que nous allons analyser maintenant s'efforcent d'interpréter l'œuvre en recourant à des codes repérables, qui permettent d'élargir la partie commune à l'émission et à la réception. Le schéma de base reste celui-ci :

4. Cf Réelles Présences : Les arts du sens

5. Qu'il faudrait redéfinir par rapport à l'usage institué par JAKOBSON : s'agissant de la communication humaine, le "canal" n'est pas seulement le moyen de transmettre des signaux perceptibles (voix, gestes) mais une adaptation continue des codes et des référents eux-mêmes, pour que les signifiés soient décodables par les récepteurs.



mais la zone de communication est différente : dans le cas du texte littéraire il cherche un développement autonome, qui n'accroît pas nécessairement la connaissance du tableau (voir les flèches du schéma), alors que le texte de la critique vise à transcrire tous les signifiants du tableau lui-même.



2- La recherche des codes

2-1- Le recours à l'histoire de l'art

Dans la recherche d'explications extérieures à l'œuvre elle-même, les critiques professionnels ont souvent recours à la biographie de l'artiste. C'est un élément qui est presque complètement absent de notre corpus : il n'y a que quelques allusions peu développées et très générales, même dans les textes écrits par des spécialistes. Ce trait est d'autant plus remarquable que les biographies d'artistes sont nombreuses et obtiennent en général des succès de librairie assez notables pour justifier des éditions en collections de poche.

Même le recours à l'histoire de l'art est ici peu fréquent. Il peut servir à découvrir une technique particulière, comme dans le tableau commenté par BALTRUSAITIS que nous avons évoqué.

Souvent le recours à l'histoire de l'art est utilisé pour construire un système de références qui inscrit l'œuvre au milieu d'autres œuvres prestigieuses. C'est le modèle "sources et influences", pratiqué universellement par la recherche universitaire et souvent par les créateurs eux-mêmes. Ainsi RENOIR se retrouve-il grâce à M.A. LAUMONNIER, en brillante compagnie : "pour moi, ce tableau annonce BALTHUS, mais, en faisant référence à BOTTICELLI et à RAPHAEL, il prend ses racines parmi les artistes italiens de la Renaissance". C'est cette belle continuité qui permet, en élargissant la notion de "source", de trouver une unité profonde, qui traverse les espaces et les siècles. L'identité se construit ainsi sur des permanences et des ruptures : Balthus, évoquant la modernité, représente ici la coupure qui innove. L'art ne se situe pas hors du temps, mais par les parentés qui unissent leurs œuvres, les artistes se passent le relais, et leurs affinités se révèlent parfois à travers des techniques précises : le romancier Robert

PINGET, qui fut lui même peintre, présentant LE GRECO (Le Baptême du Christ) en fait le lointain précurseur de CEZANNE et PICASSO : "très en avance sur son siècle. Le Gréco oublie ses habiletés apprises à l'école des Vénitiens et peint par plans, sa touche est rapide, brutale, il ne se préoccupe pas du modelé. On retrouvera beaucoup plus tard son influence chez Cézanne et Picasso".

Jean HELION, qui est lui-même peintre, exprime ce principe de manière absolue, à propos de la Vierge à l'Enfant de Jean FOUQUET (1450). Comparant Fouquet à MONDRIAN, il écrit : "N'est-ce pas comme si l'histoire de la peinture avait prévu qu'un jour la comparaison se ferait entre la géométrie et cet art de réalité total". Et il conclut : "l'art pur, sous toutes ses formes, est toujours l'art. Soit qu'il tente de trouver des raccourcis géométriques avec l'infini, soit qu'il essaie de parcourir des galbes qui sont d'un point à l'autre le chemin le plus court". Il s'agit à la fois d'une proclamation et d'une explication, car l'ensemble du texte, reprenant les éléments principaux de la composition, multiplie les points de comparaison. Il s'agit là d'une vision universaliste de l'art, qui peut s'élargir bien au-delà des cinq siècles de peinture qui sont majoritairement représentés dans notre corpus.

Mais, avant d'en voir l'application, à travers la recherche de critères internes, il nous faut évoquer un autre type d'explication qui, lui, prend appui sur l'histoire elle-même, et, négligeant les caractères spécifiques de l'œuvre picturale, n'en retient que la valeur référentielle, et la considère comme un document. C'est ainsi que Jean FAVIER, expliquant l'usage du sceau au Moyen-Age, voit dans celui de Jeanne de Flandre l'affirmation d'une revendication féministe : se faisant représenter en armes, avec un faucon au poing, elle s'empare des symboles les plus explicites du pouvoir masculin.

Un autre historien LEROY-LADURIE, choisit une œuvre peu connue, Les Glaneuses de Jules BRETON (1854), et il écarte dès le départ le problème du jugement esthétique : "A défaut d'être une grande œuvre (il est permis d'en débattre), ce tableau constitue un document de qualité. "Puis, reprenant tous les détails des costumes et des gestes, il nous restitue une tranche d'histoire rurale.

Il n'y a pas que les historiens pour marquer les liens qui unissent l'art et l'ethnographie. Dominique DE MENIL, qui a constitué "une des collections les plus importantes du monde" et créé le département d'histoire de l'art dans une université américaine, s'intéresse, elle aussi, à l'art comme témoignage et choisit un tableau de REMBRANDT représentant "deux nègres" (1661) : "il aura fallu Rembrandt pour faire surgir dans l'histoire de l'art un portrait d'Africain d'une telle intensité psychologique".

Ce regard sur l'autre que nous proposent certaines œuvres peut même porter sur un univers culturel tellement étranger que seul le recours à une analyse précise de l'œuvre elle-même peut nous fournir quelques clés d'accès. C'est ce que tente un peintre grec, Constantin BYZANTIOS, à propos d'un portrait trouvé dans un tombeau égyptien du Fayoum (2e siècle après J.C.), après nous avoir prévenu que GIACOMETTI, qui

avait pour cet art "une admiration éperdue" avait : "je ne comprends toujours pas comment c'est fait". Reprenant un thème qui revient souvent dans les explications techniques, il évoque la lumière particulière de cette œuvre : "Ici la lumière est toute au service de la forme, elle la dessine, contrairement à des siècles de peinture où les artifices de la lumière vont faire reculer le sujet". Bien qu'il voie là "le plus saisissant, le plus énigmatique visage jamais peint", croyant à l'unité profonde de l'art, il opère un rapprochement avec l'art occidental : "Manet, qui ne devait pas les connaître, s'en rapproche. Mêmes portraits de bourgeois, même traitement de la lumière, mêmes noirs fulgurants, et, au travers de techniques bien différentes, même vitalité, même distance".

Mais nous sommes déjà là dans la recherche de codes internes à l'œuvre, et nous allons analyser les grandes directions dans lesquelles se poursuit cette exploration.

2-2- A la recherche de codes internes

2-2-1- Au niveau des signifiants : lignes et couleurs

A plusieurs reprises le commentaire nous invite à découvrir dans le tableau le jeu des lignes. C'est parfois, comme le propose le peintre Jean HELION, pour partir du "signe orthogonal" en s'échappant vers "le péché d'une oblique" et "la volupté d'une courbe". C'est la syntaxe fondamentale qui fait de l'orthogonal la marque de la norme, de l'oblique une transgression et de la courbe une sensualité. Mais, dès que l'on dépasse ce code simple, on pénètre dans un domaine qui échappe à toute rigidité, et même à toute codification précise : Henri Michaux, présentant *Training* de Paul KLEE (1938), inventorie des familles entières de lignes : "les "mouvantes", celles qui se promènent, les "voyageuses", les "pénétrantes", les "allusives", celles qui exposent une métaphysique, rassemblent des objets transparents et des symboles plus denses que ces objets, lignes-signes, tracé de la poésie, rendant le plus lourd léger"...

Le commentaire que André MIQUEL fait du tableau de Le LORRAIN le port d'Ostie (1639) souligne l'organisation des lignes pour dégager une signification globale à partir de leurs combinaisons : "l'horizontale et la verticale y dialogue avec les obliques, dont celle qui jaillit à gauche, impériale, du vaisseau, à la base de l'immense colonne. Et toutes ces droites, à leur tour, sans rien perdre de leur rigueur, s'adoucissent à quelques courbes, dans les barques, les frondaisons et, plus subtilement, les vagues et les marches qui mènent, sur la droite, au palais".

Ces analyses peuvent aider le lecteur à mieux comprendre l'atmosphère du tableau, ou, comme celle d'Henri Michaux, l'aider à rêver. Mais les codes sur lesquels elles s'appuient restent d'ordre analogique, c'est-à-dire qu'ils renvoient à des affects, impressions ou sensations qui ne sont pas totalement réductibles à des signes isolables. Lorsqu'il s'agit d'évoquer les couleurs, cela est encore plus net : il n'y a ici aucune analyse détaillée, mais seulement quelques allusions. Les remarques les plus précises se trouvent dans la présentation d'une icône d'Andrei ROUBLET (début du XVe siècle)

par Olivier CLEMENT, "Agrégé d'Histoire" converti à l'orthodoxie. Dans cette forme d'art tout est liturgie ; l'image est donc saturée de codes symboliques qui en réglementent tous les détails. L'auteur peut donc indiquer la signification des couleurs : "l'ocre léger, presque blanc, des surfaces, les pentes brun clair incorporant la lumière, tout semble intérieurement ensoleillé. Tâches bleues striées de lumière, presque toujours contrastées au rouge : contraste d'incarnation".

Mais cette forme d'art -fréquente dans l'art religieux avant la Renaissance ou hors de l'Occident- est peu représentée ici, et la liberté du peintre se paie, pour le spectateur, d'une incertitude quant à la signification de tel ou tel détail. C'est ce problème qu'expose le sociologue CHOMBART DE LAWE lorsqu'il propose *Lever de soleil sur Norham Castle* (1835-40) de TURNER : "John Walker, dans sa présentation des œuvres du peintre, pense que la tâche bleue est un accident. Personnellement, elle me paraît nécessaire en accentuant l'aspect irréel du château et en créant une opposition avec le jaune lumineux du soleil. Des dégradés bleus la rappellent dans un mouvement tournant et lui donnent une place centrale sous le soleil, qui est le vrai pôle d'attraction dont tout rayonne". Cette divergence est une véritable analyse de la fonction sémiotique qui est à la base de toute communication : -rejet d'un détail considéré comme accidentel, donc insignifiant ; - à l'opposé, recherche de signification de ce détail par : d'une part, un sens général du tableau, l'effet d'irréel, puis d'autre part un rapprochement par opposition (le jaune) et similitude (dégradés bleus). Comme dans toute communication, le sens vient ici avant tout du contexte lui-même, non de la valeur intrinsèque d'un signe.

Pourtant ce recours aux codes internes est moins précis et moins fréquent que le décodage à partir des éléments du référent lui-même, et particulièrement les gestes et les postures des personnages.

2-2-2- Les codes symboliques attachés au sujet ou au référent

C'est souvent le choix du sujet lui-même qui oriente le lecteur vers une interprétation générale, vers la découverte d'une vérité fondamentale. Alain DANIELOU présentant une sculpture érotique hindoue, découvre le sens même de la vie et du divin dans "ces innombrables et sublimes images de nymphes et de dieux sculptés avec un art inégalé dans leurs accouplements les plus ingénieux, dans leurs fantaisies amoureuses les plus inattendues représentées avec la plus insolente innocence". Dans le *St-Sébastien* de Gustave MOREAU, Michel TOURNIER, évoquant les flèches de Cupidon, retrouve non seulement l'alliance d'Eros et Thanatos, mais le sens même du message chrétien : "l'intériorisation de la conscience chrétienne intervenant, il fallait qu'au terme ultime de cette passion le tireur s'identifiât à la cible. Car ainsi seulement est restaurée l'intégrité de l'homme. Le sacrificateur doit être aussi sacrifié". Ainsi Sébastien devient-il à la fois Eros et Jésus.

Les codes qui fonctionnent ici sont de l'ordre de l'allégorie : le personnage est

l'illustration, ou plutôt même l'incarnation, d'une vérité générale et abstraite. C'est donc encore un code analogique. Mais il peut se diffuser à travers des codes plus particuliers qui, tout en restant de l'ordre de l'analogie, se rapprochent peu à peu des codes digitaux. C'est le cas de la gestuelle, qui est intermédiaire entre ces modes de signification : certaines postures renvoient à des significations affectives, mais certains gestes, correspondant à des conventions sociales, constituent des signes arbitraires et discrets⁶.

Beaucoup de commentaires s'attachent à interpréter la gestuelle des personnages représentés, transposant ainsi directement les codes d'interprétation que nous utilisons à longueur de journée. Souvent ce type de commentaire se combine tout naturellement avec une étude de la composition du tableau, car la gestuelle se développe dans un espace et organise les rapports proxémiques des corps et des regards. La plus grande partie de l'analyse que Françoise DOLTO fait de la Fiancée juive de REMBRANDT repose sur une description-interprétation très minutieuse : "Voyez la façon dont l'homme s'incline au-dessus de la femme sans que leurs corps se touchent. Leurs mains encore disent leur union et la jeune fille pose l'une des siennes sur son ventre ; une promesse, comme pour affirmer le désir. Chacun, regard sourcé en soi-même, présent à son cœur ému, semble penser l'avenir, confiant dans l'autre. Ils ne portent pas de bague, la réserve avec laquelle ils se tiennent proche l'un de l'autre sans se toucher peut indiquer une absence d'intimité physique. Mais je les vois mariés, par-delà les conventions sociales, mariés d'amour, dans la certitude d'un avenir commun. La sérénité, la gravité impressionnante qui se lisent sur leurs visages affirment cette foi". Ces quelques lignes suffisent pour révéler combien, dans ce type de commentaire, se mêlent l'observation de signes objectifs (inclinaison du corps de l'homme, position des mains de la femme) et les interprétations les plus subjectives ("je les vois mariés" - "confiant" - "sérénité" - gravité") dont l'origine est dans la projection des sentiments du spectateur lui-même. La science demanderait plus de distanciation, certes, mais nous voyons là combien la fonction mimétique de l'art, et particulièrement de la peinture, reste forte, même pour un public qui n'ignore rien de la différence entre peinture et photographie.

Nous pourrions citer ici un grand nombre d'exemples, mais nous ne retiendrons que quelques lignes où E. FAURE illustre un double mouvement complexe, parce que contradictoire, dans l'Annonciation de BOTTICELLI : "le rite du refus et l'irrésistibilité de la grâce" : "la Vierge semble avoir été saisie dans le cours de l'accomplissement d'une figure chorégraphique dont l'interruption indiquerait à la fois la retraite et le retour. Sa main tendue du côté de l'Annonciateur (ce qui pourrait signifier la jonction) est relevée à la perpendiculaire vers le poignet, comme pour signifier un barrage (plutôt qu'un rejet)". Ici le geste d'un seul bras suffit à exprimer cette dualité des sentiments.

⁶. Ces mots ont ici le sens que leur donne la linguistique : "arbitraire" parce qu'il n'y a pas de relation d'analogie entre le mot et son référent ; " discret" parce qu'un signe fonctionne par présence/absence, pas en variations continues.

On peut penser, à propos de ces "lectures de tableaux" que l'un des intérêts de l'art est d'affiner nos relations avec autrui, en nous mettant sous les yeux des situations dramatiques complexes, présentées de manière presque archétypale, grâce à une économie de moyens qui concentre les significations sur quelques regards et quelques gestes. Nous aider à comprendre autrui, en nous ramenant à quelques valeurs essentielles : c'est le but de toutes ces évocations de scènes célèbres, souvent liées à des textes ou des rites religieux.

3- Les valeurs illustrées par l'art

Ces valeurs apparaissent aussi variées et contradictoires que les aspirations humaines elles-mêmes. Les œuvres d'art constituent des propositions, non des réponses définitives, et, si elles semblent parfois se contredire entre elles, le spectateur peut faire un choix personnel, mais il ne peut affirmer que l'une a raison et l'autre a tort. Mieux même : comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, il peut choisir un sens contre un autre, proposer sa propre interprétation, choisir les signes qu'il privilégie, bref s'emparer de l'œuvre qu'il a choisie, la faire sienne, y retrouver ses propres codes. A partir de ce constat, il n'est pas question de définir le Beau de manière simple, mais il reste possible de classer les valeurs principales sur quelques axes généraux qui vont d'un terme à son opposé.

Humain/Divin : La notion la plus fréquente est celle d'une parenté entre l'art et la religion : indépendamment même du fait que les œuvres religieuses constituent 24 % du total, ce qui est frappant c'est l'attitude à l'égard de l'œuvre qui évoque le sentiment du sacré. Nous avons déjà relevé quelques récits de cette intense émotion, qui évoque parfois une véritable révélation, exprimée dans un langage qui s'apparente à celui du mystique. C'est tout un ensemble de notions qui attribuent à l'art des fonctions transcendantes : l'éloge de la lumière et du silence reviennent souvent faire le lien entre la peinture et l'esprit divin. Dans les tableaux retenus ici, nulle fête champêtre à la BREUGHEL, pas de foules, tout au plus des dialogues intimes comme dans *Le Pèlerinage à l'île de Cythère* (1717) de WATTEAU, que Pierre ROSENBERG, conservateur du Musée du Louvre interprète comme un "départ de l'île de l'amour", une "allégorie des hésitations du cœur et de l'amour, de l'amour heureux et de celui qui se défait, de l'amour satisfait et de l'amour insatisfait". Le paradoxe qu'il souligne constitue le fondement même de l'art, une incarnation de l'éternité dans les scènes les plus quotidiennes : "La scène décrit des êtres hors du temps et pourtant concerne chacun de nous".

Mais l'œuvre d'art touche un sentiment religieux par beaucoup d'autres aspects. la notion de "mystère" revient sans cesse dans les commentaires, parfois pour justifier une œuvre qui s'écarte de toute représentation, et Denis ROCHE, écrivain et éditeur, choisit une citation de Paul KLEE qui révèle la profondeur de cet accord :

“Avec les choses dernières l’art joue un jeu qu’il ignore, et pourtant il les atteint”. On pourrait trouver là une définition du mysticisme lui-même, et Jean HAMBURGER, un scientifique, concède, en parlant de la manière de peindre de HARTUNG. “Peut-être les grandes créations exigent-elles au moins quelques minutes d’un état second”. Ne faudrait-il pas accepter ici de parler de “méta-communication”, plutôt que de communication ? Il faudrait alors accepter la conclusion du cinéaste Claude CHABROL, qui, à propos d’un tableau de MAGRITTE, se reconnaît “incapable de dire s’il s’agit d’un beau tableau ou même de bonne peinture” mais trouve qu’il s’agit d’un “magnifique pousse au rêve”. Transe, ou rêve, sans doute s’agit-t-il autant de la réaction du spectateur que de l’improvisation du peintre, mais dans les deux cas il s’agit bien de transmettre un mystère, et non pas un message rationnel et clair.

Un pas de plus, et l’extrême dérision elle-même témoigne d’une quête métaphysique : l’écrivain Jules ROY choisit la Cène de Pierre BETTENCOURT et souligne combien elle est loin des représentations traditionnelles. Les personnages sont insolites : “le Christ entre deux femmes amoureuses, sa mère et Marie-Madeleine. La mère, sagement assise à sa droite, les yeux baissés, un peu pharaonique, les mains jointes, les seins hors du chemisier, les pieds dans des chaussures à talon haut... ”Quant aux matériaux, ils sont hétéroclites et nouveaux dans l’art pictural : “coquilles d’œuf ou de noix, éclats de brique, grains de café, vieilles étoffes, capsules d’eucalyptus, de pin ou de cyprès ou débris de miroir, tout sert à Bettencourt à illustrer les thèmes qui l’obsèdent”. Mais cet “humour un peu sarcastique” est “une provocation où Dieu découvre qu’il y a pour lui de l’honneur à s’incarner et l’homme de la chance à devenir Dieu”. Cette réconciliation entre l’esprit et la matière c’est bien une préoccupation fondamentale chez la plupart des commentateurs.

Nous avons évoqué la fréquence des thèmes de la lumière et du silence, et c’est par leur intermédiaire que se tissent des liens entre corps et âme, chair et esprit. Le sens d’un infini mystérieux, le sculpteur KIRILI le trouve dans le sexe de femme sculpté par Rodin, et dans l’affirmation du Maître : “Au commencement Dieu créa le modèle”, et le compositeur XENAKIS fait de la spirale l’une des clés du cosmos, et de l’artiste le médiateur entre microcosme et macrocosme.

Humain/Inhumain : Il ne s’agit donc jamais, pour aucun des commentateurs, de nier l’homme pour atteindre l’au-delà, mais au contraire d’exprimer l’homme, de s’adresser aussi à lui dans ce qu’il a de plus profond, de plus permanent. Même ceux qui choisissent des tableaux abstraits justifient ce choix en les interprétant comme des retours à l’essentiel, au choix de quelques lignes fondamentales qui concentrent des significations multiples, ambiguës même, mais indispensables.

Mais l’homme qui apparaît n’est jamais triomphant : nous avons déjà noté que la glorification des pouvoirs, quels qu’ils soient, était tout à fait exceptionnelle dans ce choix. Mort, le héros ? Oui, même le Moïse de MICHEL-ANGE, présenté par un scientifique, Albert JACQUARD, n’a rien du surhomme. Au contraire, il a “le pouvoir

de te renvoyer à toi-même, non pas pour un constat, mais pour une entreprise nouvelle

C'est bien cet incontournable humanisme qui est le trait dominant de ces commentaires. Mais il s'agit si peu d'une glorification que l'inhumain apparaît aussi dans le sens courant du mot, celui qui renvoie à la violence et l'horreur : la chair suppliciée du martyr (St-Sébastien) ou du torturé (Tête I de BACON). Il y a même ce qui n'est pas l'homme, comme le Chien de GOYA, en qui MASPERO voit "un survivant de la fin du monde", ou le Coin d'atelier à Tribecs (1984) d'ARIKHA, qui donne à Sarnau BECKETT l'occasion de célébrer le néant : "nulle conscience d'où part... avec la crainte d'être à nouveau".

En opposition à cette angoisse on trouve aussi l'image de l'harmonie, du bonheur : c'est celle que la romancière algérienne retrouve dans l'œuvre de BAYA, femme recluse qui "porte son œil géant, béant aux fleurs, aux fruits, aux sons du luth et de la guitare, aux oiseaux complices, aux poissons de la vasque, à un enfant posé sur la tête ou sur l'épaule de l'hôtesse qui dialogue avec le palmier". ARAGON la retrouve dans la peinture de CHAGALL, "ce pays d'apesanteur où rien ne différencie l'homme de l'oiseau, l'âne habite le ciel".

Angoisse et sérénité, rêve et réalité, ascétisme et érotisme, c'est bien toutes les contradictions de la vie humaine que l'on s'attend à retrouver dans les œuvres d'art. C'est ce qui peut expliquer que quatre des présentateurs, d'horizons divers, confient l'embaras dans lequel ils sont pour choisir une seule œuvre qui ne pourrait que correspondre à l'état d'esprit d'un seul moment !

CONCLUSION

Ayant analysé ces "discours sur l'art", il nous reste à nous interroger sur les grands absents de ce musée. Ils sont nombreux, et les choix ainsi opérés reflètent inévitablement un certain ethnocentrisme. Plus profondément, celui-ci renvoie peut-être au fait que cette conception même de l'art, marquée par un projet essentiellement humaniste, est d'apparition assez récente. Malgré la volonté de maintenir un universalisme, de refuser tout cloisonnement, il est certain que les arts religieux, qui plus ou moins mêlés à la glorification des pouvoirs temporels constituent l'essentiel du nombre d'œuvres de l'histoire de l'art, ne touchent la sensibilité moderne que par ce qui échappe justement à telle ou telle mythologie particulière. L'art aztèque, l'art nègre, d'autres encore qui sont absents ici, décryptés d'un point de vue humaniste, sont désacralisés et ne nous disent pas la même chose qu'aux sociétés dans lesquelles ils sont nés.

Mais il y a une autre partie de l'art qui paraît peu représentée : c'est l'art moderne. Certes il y a HARTUNG, mais dans l'article qui lui est consacré, il s'agit plus de sa manière de peindre que du résultat. Il y a aussi BETTENCOURT mais la dérision

s'applique ici à un sujet identifiable : le Christ. Quant l'art lui-même est tourné en dérision, que le sujet a disparu, il semble que le spectateur cultivé lui-même ne retrouve plus aucun message, ou, plus modestement, mais plus gravement, aucune signification. L'art est-il en crise, comme on le répète depuis 1917 et les dadaïstes ? Ou bien a-t-il déjà disparu ? Ou encore se trouve-t-il ailleurs que dans les expositions ? C'est peut-être cette dernière hypothèse la plus vraisemblable : bandes dessinées, vidéos, publicités ? Car l'art est aussi plaisir, comme le rappellent plusieurs commentateurs.

André GRANGE
IUFM de La Réunion