

~~Lire~~ la peinture ?

En 1999, j'ai publié un livre, manuel d'histoire de l'art destiné plus particulièrement à de jeunes étudiants, et à un lectorat large d'amateurs. Le manuel s'appelait *Lire la peinture*. Il s'inscrivait dans une collection appelée par l'éditeur — la Librairie Larousse — « Comprendre et reconnaître » et il a, comme le disent les commerciaux, « rencontré son public ». Par son titre, d'autre part, il a suscité l'indignation de lecteurs amis : des historiens de l'art tel Hubert Damisch, des artistes comme Vincent Corpet, ont dit et réaffirmé le mal qu'il pensaient d'une expression qui signifie qu'une œuvre peinte peut être traitée comme une œuvre d'écriture : qu'elle lui soit assimilée, au risque, bien sûr, de nier sa radicale singularité.

L'Œuvre peinte n'est pas une œuvre à lire

La peinture précède l'écriture

De fait, l'œuvre peinte, dessinée, se différencie absolument de l'œuvre écrite. En premier lieu, elle lui est, historiquement, antérieure. La peinture préexiste à l'écriture, dans l'histoire de l'humanité. Des œuvres des grottes ornées, à Lascaux, à Chauvet, on sait peu de choses : rien sur ceux qui les ont tracées — hommes ? femmes ? spécialistes ? peintres d'occasion ? Rien ou presque rien sur leur signification — rites magiques, propitiatoires ou d'initiation ? Nul éclaircissement non plus sur les circonstances qui ont présidé à leur création : cérémonies exceptionnelles ou actions fréquemment répétées. La seule certitude est que ces peintures sont bien antérieures à la création de tout alphabet ou système de signes idéographiques systématiques : les peintures pariétales ne sont pas une écriture, même si quelques chercheurs — Anati, Leroi-Gourhan auparavant — ont tenté, sans emporter véritablement la conviction, de montrer qu'elles avaient néanmoins des rapports avec un symbolisme de la communication scripturaire.

La peinture, le dessin, précèdent l'écriture dans l'histoire individuelle comme elle le font dans l'histoire de l'humanité. L'enfant prend le crayon, le pinceau, bien avant de savoir écrire. Les bonshommes qu'il trace, les saynètes qu'il met en couleur, préexistent à l'apprentissage des « bâtons » puis de la formation correcte des lettres et des mots. L'autisme, la dyslexie, les pathologies graves ou moins graves qui affectent la capacité d'un individu à communiquer avec les autres, notamment mais pas seulement par l'écriture, n'empêchent pas les malades de dessiner ou de peindre. Les techniques thérapeutiques qui font appel aux capacités créatrices des patients — « arthérapie » — en sont la preuve.

La question du rapport au temps

Plus fondamentalement, l'œuvre peinte se différencie de l'œuvre écrite par le rapport qu'elle entretient avec le temps. Une peinture, un dessin, une sculpture, une installation, une photographie, à la différence d'un texte, même d'un texte court, s'appréhendent de façon synthétique. De telles œuvres sont vues d'un coup dans leur totalité : le regard les capture en entier, même si cette vision première est superficielle et doit céder la place, ensuite, à une exploration centrée successivement sur des détails. Les touristes qui « font » les musées célèbres se saisissent ainsi en un clin d'œil des tableaux, des statues devant lesquels ils défilent. Leur appareil, argentique ou numérique, fixe les images : il établit le mémorial du parcours accompli, donne à ceux qui sont passés le sentiment illusoire qu'ils « connaissent » les œuvres — celles du Louvre ou celles du MOMA. Un seul type d'image échappe à cette

perception : l'image mouvante, cinématographique. Celle-ci s'inscrit dans la durée, une vue succédant à une autre. Encore chaque plan d'un film est-il saisi, de nouveau, en un instant dans sa totalité.

L'écriture, au contraire, suppose une progression. Il est trompeur de prétendre qu'il puisse exister une lecture « globale » même si le terme a été, dans le monde des pédagogues, très à la mode des années durant. Mais l'essence de la lecture est dans un cheminement qui va de mot en mot. Lire suppose une capacité de patience, même si, à rebours, le plaisir de la lecture réside aussi dans l'impatience de découvrir « la suite ». D'une certaine manière, la vraie distinction entre la lecture et les arts visuels pour autant que ce mot désigne les seules images fixes, réside dans ce fait simple : l'image crée l'illusion qu'on la connaît dès lors qu'on l'a un moment regardée; l'écrit implique la frustration qu'on n'en ait pas épuisé les sens aussi longtemps que le dernier mot n'a pas été lu.

Des moyens rigoureusement spécifiques

L'autre différence entre la peinture — les arts visuels — et l'écrit réside évidemment dans les moyens des uns et de l'autre. L'écrit procède par les mots. Il ne prétend pas donner l'illusion d'une présence mais il esquisse, il suggère, il donne à imaginer. Qui ne s'est « représenté » de telle ou telle manière un héros ou un paysage qu'un romancier décrit, pour s'étonner, se fâcher, face à la traduction visuelle du personnage, du lieu, qu'en donne ensuite un film ? Inversement, l'écrivain donne à concevoir ce qui ne peut se peindre : le raisonnement, la démonstration, sont dans le champ du dit, de l'écrit — non du dessin ou de la peinture. L'artiste, lui, peut s'il le veut (il l'a voulu des siècles durant) donner à voir. Son propos n'est pas l'image mentale mais l'image physique. Le peintre imagine Vénus de telle manière, et c'est de cette manière qu'il la trace sur la toile, imposant son fantasme au spectateur. Et, s'il lui est impossible d'argumenter, montrer, il peut choisir de symboliser. Il n'explique pas ce qu'est la Liberté ; mais il en fait une déesse, grande, belle, majestueuse et irréductible. Dans ses notes rédigées à la fin du XV^e siècle et réunies sous le titre de *Carnets*, Léonard de Vinci note ces différences, et conclut en faveur de la supériorité de la peinture :

« Alors que la peinture embrasse toutes les formes de la nature, vous n'avez que des mots, point universels comme les formes. Vous avez les effets des manifestations, nous avons les manifestations des effets.

Si le poète décrit les beautés d'une dame à son amant, et que le peintre fasse son portrait, tu verras de quel côté la nature incline davantage le juge amoureux. Assurément, en l'occurrence, le verdict de l'expérience est concluant »¹.

Une tradition séculaire de comparaisons

Peinture et écriture : un rapprochement assumé

Toutes ces considérations, cependant, n'empêchent pas que la peinture ait partie liée avec l'écriture. Elle lui est liée tout d'abord par la part qu'y tient le récit. Dans la tradition esthétique de l'Occident, depuis la Renaissance et jusqu'au commencement du XX^e siècle au moins, le genre pictural le plus noble est la « peinture d'histoire » : autrement dit la peinture qui se livre à un récit. Durant tous ces siècles en effet, la peinture est louée pour sa capacité à « raconter ». C'est parce qu'il est capable d'évoquer des hauts faits (de préférence à des épisodes vulgaires ou « scènes de genre »), parce qu'il place sous les yeux des actions

¹ *Les Carnets de Léonard de Vinci*, préface de Paul Valéry, introduction par Edward Maccurdy, traduction par Louise Servicen, Paris, Gallimard (1945), II, chapitre XXVIII, « Comparaison des arts », p. 227.

héroïques qui émeuvent (« sublime ») et élèvent l'esprit, que le peintre cesse progressivement d'être regardé comme un artisan. Il devient un artiste — Michel-Ange est l'inventeur du mot — et la peinture, d'activité artisanale (« mécanique ») se mue en profession libérale (*ars*).

Pour accomplir cette révolution statutaire, le peintre éprouve, un temps, le besoin de faire oublier qu'il est peintre. Spécifique à l'âge moderne, le débat sur la hiérarchie des arts qui nous paraît aujourd'hui confiner à l'absurde s'explique par cette préoccupation. L'écriture est donnée comme exemple d'un art « intellectuel » parce qu'elle n'engage pas le corps (il en va de même de la composition musicale). Le peintre, quand il représente l'écrivain, se montre attentif à cette caractéristique. Dans *l'Inspiration du poète*², Poussin représente le poète debout, la plume encore levée. Il ne fait rien, sinon recevoir d'Apollon, et du ciel vers lequel il tourne son regard, l'inspiration. Les peintres qui, au Moyen Age, représentent les Évangélistes ne font pas autrement : Matthieu, Marc, Luc et Jean, scripteurs de la parole chrétienne, sont figurés assis — leur corps ne fait aucun effort. Leur main, qui tient la plume, reste souvent en l'air, et un ange leur susurre les paroles qu'ils vont écrire. Leur âme est au ciel et leur corps terrestre presque oublié. A Saint-Louis-des-Français, à Rome peu après 1600, Caravage peint un saint Matthieu qui oublie si bien son corps, tout occupé qu'il est à écouter les paroles de l'ange, que le tabouret sur lequel il s'appuie bascule — il bascule depuis quatre cents ans et depuis quatre cents ans il manque entraîner l'évangéliste dans sa chute³.

Face à ce modèle, l'intellectuel qui écrit, il arrive que le peintre ait la tentation de masquer son activité praticienne. La « cuisine » des pigments, la préparation des supports, les odeurs, les taches : tout cela trahit une part décidément matérielle, artisanale, de l'art de peindre. Poussin, pour revenir à lui, se représente dans les deux seuls autoportraits peints qu'il a laissés⁴, vêtu d'une toge sombre de professeur (et non d'un tablier de peintre), et il ne figure rien qui évoque, autour de lui, l'atelier (même s'il fait apparaître des toiles encadrées dans la version de Paris). Il tient dans ses mains (à Berlin) non un pinceau mais un porte-crayon, évocateur du dessin mais aussi de l'art d'écrire, et un livre (version de Berlin : un traité sur la lumière et l'ombre) ou un recueil de dessins (effigie parisienne). Deux siècles auparavant Léonard de Vinci, qui n'a pas laissé d'autoportrait avéré, vitupérait le travail du sculpteur, « moins intellectuel que la peinture », pour louer celui du peintre, seul non salissant :

« Je ne trouve entre peinture et sculpture d'autre différence que celle-ci : le sculpteur fait ses œuvres avec plus d'efforts physiques que le peintre ; et le peintre fait les siennes avec plus d'effort intellectuel. Cela se démontre, car le sculpteur doit, en produisant son ouvrage, faire un effort manuel, frappant pour enlever le superflu du marbre [...] ; ce qui exige un effort tout mécanique, s'accompagnant souvent de beaucoup de sueur qui se mêle à la poussière et devient une croûte de boue ; il a le visage tout enduit et enfariné de poudre de marbre, semblable à un boulanger [...] ; son logis est sale et plein d'éclats et de poussière depierre. Avec le peintre c'est tout le contraire [...] car il est assis très à l'aise devant son œuvre, bien vêtu, agitant d'un pinceau léger avec des couleurs agréables, et il est paré de vêtements à son goût, et son logement est propre et rempli de belles peintures, et souvent il se fait accompagner par la musique ou par la lecture d'œuvres belles et variées [...] »⁵.

Déjà, au XIII^e siècle, un dessinateur allemand personnifiait la Peinture sous la forme d'un homme assis sur un siège élégamment orné — le siège même des évangélistes —, une jambe passée sur l'autre, d'élégantes chaussures aux pieds. Or cette attitude dégagée, la position

² Paris, musée du Louvre.

³ Rome, Saint-Louis-des-Français, chapelle Contarelli, 1602.

⁴ Paris, musée du Louvre, et Berlin, Staatliche Museen.

⁵ Léonard de Vinci, *Traité de peinture*, traduit et présenté par André Chastel, Paris, Editions Berger-Levrault, « Le Paragone ou parallèle des arts. 3. Peinture et sculpture », p. 98 .

assise, jambes croisées, est celle qui symbolise l'*otium sapientis* : l'inactivité physique de l'intellectuel, poète ou philosophe⁶.

Raconter : une compréhension liée à l'écriture

C'est à la fin du Moyen Age, comme l'a montré l'historien d'art Sixten Ringbom il y a quarante ans⁷, que la peinture a commencé très généralement à se donner pour mission de raconter une histoire, donc de rivaliser avec l'écrit. Des siècles durant, l'icône héritée de Byzance ou plus généralement le tableau de dévotion, peinture destinée à un lieu public ou image privée, a consisté principalement en des représentations à mi-corps de figures peintes hors de tout contexte spatial, temporel ou narratif. Les prières des fidèles s'adressaient à ces figures, généralement isolées. Les tableaux servaient de tremplin à la piété, de support à la contemplation : il n'était pas question qu'ils évoquassent une scène vivante. Au XIV^e siècle, au XV^e siècle, un bouleversement se produit. En Occident, l'icône est presque abandonnée au profit de la scène vivante. Les personnages, désormais groupés, sont situés dans un lieu, dans un temps. Par les gestes, les regards que leur prête le peintre, ils transmettent des émotions. Ce sont désormais les protagonistes d'une histoire. Or cette histoire est organisée par les peintres — comment cela eût-il été possible autrement ? — en fonction des habitudes de l'écriture, donc du processus de lecture. La défense de l'image didactique par les théologiens médiévaux passe d'ailleurs par une assimilation réfléchie du récit en peinture et du récit écrit. Des siècles avant que le tableau ne s'oriente décidément vers la narration, Saint Grégoire affirme ceci :

« Car ce que l'écrit procure aux gens qui lisent, la peinture le fournit aux analphabètes qui la regardent [...] ; les peintures sont la lecture de ceux qui ne savent pas leurs lettres »⁸.

Ainsi, le récit pictural s'ordonne en fonction du sens de la lecture. On lit, en Occident, de la gauche vers la droite et du haut vers le bas. Dans un cycle où les peintures sont distribuées sur plusieurs registres (niveaux), les scènes qui ouvrent le récit sont disposées en haut. Dans le cycle de Giotto à Padoue qui raconte l'histoire de la Vierge et l'histoire du Christ⁹, le récit s'étage ainsi depuis les scènes de la vie de la Vierge (registre supérieur) jusqu'aux histoires de la Passion (registre inférieur) en passant par l'enfance et la mission du Christ adulte (registre médian). A l'intérieur d'une œuvre particulière il arrive, jusqu'au commencement du XVI^e siècle, que les mêmes personnages apparaissent plusieurs fois. Ils sont saisis à des moments distincts d'un récit, autour d'un thème principal. Le plus souvent alors, la compréhension de ce qui est montré suppose qu'on adopte un type de contemplation qui renonce, à la fois, à la perception globale et à la libre errance du regard à travers les parties de la peinture. Dans la fresque de Raphaël qui représente *la Libération de saint Pierre*¹⁰, par exemple, ce qui se passe au centre de la composition (l'Ange réveillant saint Pierre dans sa cellule) est, du point de vue de la narration, antérieur à ce qui est donné à voir à droite (l'Ange guidant Pierre hors de la prison). Il n'y a pas de doute que le regard embrasse simultanément les deux épisodes car l'œuvre est, somme toute, de petites dimensions pour une peinture murale. Mais le peintre s'est attendu à ce que cette perception physique soit corrigée mentalement par une appréhension calquée sur la lecture. Il n'a pas réparti les moments de façon libre, en obéissant à des considérations seulement formelles ; mais il les a distribués en tenant compte de la

⁶ Pierre Geogel, Anne-Marie Lecoq, *La peinture dans la peinture*, Paris, Adam Biro, 1987, « Le peintre aux jambes croisées », p. 40

⁷ Sixten Ringbom, *De l'icône à la scène narrative* (1965), Paris, Gérard Monfort Editeur, 1997.

⁸ Saint Grégoire, *Epistulae*, XI, 13, in J.P. Migne, *Patrologiae cursus completus ; Series latina*, T. 1221, Paris, 1844-1894, 77, cols. 1128, 1129.

⁹ Padoue, chapelle des Scrovegni ou de l'Arena, 1302-1305.

¹⁰ Raphaël, *la Libération de saint Pierre*, fresque, 1511-1514, Vatican, Palais du Vatican, Chambre d'Héliodore.

manière dont se succèdent les phrases sur la page ou les pages des livres qui relatent *les Actes des Apôtres*.

Cet asservissement volontaire (car il s'agit bien de cela) de la peinture à l'écriture se traduit encore d'autres façons. La distribution qui hiérarchise les mots (substantifs / adjectifs ; sujet / compléments ; ordre d'apparition ; répartition autour du verbe) et les propositions (principale / subordonnées) à l'intérieur la phrase, a des équivalents dans le récit peint. La taille relative des personnages et des différents motifs, leur couleur, leur mise en lumière (ou leur rejet dans l'ombre), la position dans la composition (lorsque celle-ci n'est pas tout entière commandée par la répartition chronologique) : tels sont ces équivalents. L'invention de la perspective à partir du XIV^e siècle, sert ce projet qui consiste à hiérarchiser, décidément, en fonction non pas d'impératifs esthétiques mais selon les nécessités de la narration. Dans une fresque de l'Italien Masolino qui représente, au début du XV^e siècle, *la Décapitation de sainte Catherine*¹¹, l'ensevelissement du corps de la sainte est décalé à droite de la peinture (« après » le motif de l'exécution figuré au premier plan et exactement au centre, conformément à la succession des phrases dans le récit écrit) , et il est situé dans la profondeur, donc peint à plus petite échelle.

Il arrive même que le peintre élabore des techniques relativement sophistiquées, dans le seul but de transposer visuellement des situations qui sont propres aux modèles littéraires. Dès l'époque médiévale, comme l'a montré de nouveau S. Ringbom¹², il invente par exemple des équivalents aux modes de narration indirects. Il rend le contenu d'un discours, d'un rêve, d'une vision, d'une pensée etc., en juxtaposant des images, ou bien il différencie les niveaux, inscrit en abyme une scène dans une scène. Giotto, dans la partie basse (prédelle) du retable représentant *la Stigmatisation de saint François*, peint *le Songe d'Innocent III*¹³: le fondateur de l'ordre franciscain soutient un monument qui est l'Eglise de Dieu, tandis que dans un édicule contigu le pape dort, allongé sur son lit. Le spectateur d'aujourd'hui, s'il n'est pas averti, est incapable de s'apercevoir que l'image du saint est le contenu du rêve que fait le pape endormi. Même au XIV^e siècle, un chrétien qui n'aurait pas connu l'histoire de saint François n'aurait pu comprendre le sens de la peinture. D'autres solutions visuelles nous sont restées accessibles. Nous les comprenons mieux, peut-être, que les contemporains ne le faisaient. Raphaël, dans deux fresques des Loges du Vatican¹⁴, représente *Joseph en train de raconter ses songes*, puis *Joseph en train d'expliquer à pharaon les songes* que celui-ci a faits. Dans chaque composition, les astres qui se prosternent devant le jeune homme, des épis de blé, des vaches (sept maigres, sept grasses), sont figurés dans des cercles, sortes de médaillons qui flottent dans l'espace. La scène est intelligible à un spectateur du XX^e siècle parce que celui-ci est familier des « bulles » des bandes dessinées. Le procédé, pour autant, est absolument arbitraire : il est la preuve que l'artiste considère la peinture comme un langage, dont il faut connaître les codes pour comprendre le sens.

La peinture suscite le discours

Une autre raison fait de la peinture une activité inséparable des mots. Dans le « processus de civilisation », décrit par Norbert Elias, qui fit passer l'Europe, à la fin du Moyen Age, de l'âge des affrontements à celui des échanges courtois, la peinture occupe une place. Dans *Le*

¹¹ Masolino, *la Décapitation de sainte Catherine*, fresque, vers 1429-1431, Rome, Saint-Clément, chapelle Branda Castiglioni.

¹² S. Ringbom, *Les images de dévotion, XII^e – XV^e siècles*, Paris, Gérard Monfort Editeur, 1995, « De quelques procédés narratifs dans la peinture médiévale », pp. 41-85.

¹³ Giotto et atelier, *Stigmatisation de saint François*, tempera sur bois, vers 1300, Paris, musée du Louvre.

¹⁴ Raphaël et atelier, *les Songes de Joseph et les Songes du pharaon*, fresques, 1517, Vatican, Palais du Vatican, Loges.

Courtisan de Baldassar Castiglione¹⁵, un traité en forme de conversation où se trouvent définies les figures de l'homme et de la femme du monde, elle est un thème d'entretien. Avec la littérature, la musique, avec les jeux sur les mots, les considérations sur la manière de se vêtir et les propos sur la beauté physique, elle constitue un sujet qui permet que s'établissent entre les personnes des rapports qui soient de rivalité, mais d'une rivalité uniquement spirituelle, ou verbale : le face à face de la joute oratoire.

A partir de cette époque, le commencement du XVI^e siècle, la peinture, pourrait-on dire, commence à échapper aux peintres : elle devient un prétexte à verbalisation. Les artistes eux-mêmes se prêtent à cette confiscation. Ils sont si conscients que leur célébrité, désormais, passe par les mots, qu'ils commencent à écrire. Léonard de Vinci, Dürer, rédigent ou commencent un *Traité de peinture*. Vasari, peintre presque oublié, reste pour nous l'auteur des *Vies des plus grands peintres, sculpteurs et architectes* : l'inventeur de l'histoire de l'art. Rubens conçoit le projet d'un traité, Poussin envoie à des amateurs lettrés une correspondance remplie de propos esthétiques. Plus tard Delacroix tient un abondant *Journal*, et les paroles ou les lettres d'artistes sont réunies en recueils ou publiées par les peintres eux-mêmes devenus, de plus en plus volontiers, des enseignants (Kandinsky, Klee...).

L'œuvre, dans ces conditions, manque s'effacer. Elle est, en tout cas, recouverte et transformée par les mots. Elle s'efface, lorsqu'il arrive qu'on lui préfère une description (*ecphrasis*) que les sens ne peuvent vérifier (par la vue du tableau physiquement présent). Un des livres à succès de la Renaissance — un *best seller* — est *Les Images (Eikônes)* ou *Tableaux de platte-peinture* de Philostrate : une description grecque antique, rééditée par Blaise de Vigenère en 1578, d'une collection d'œuvres, chacune précisément décrite et dont aucune, cependant, n'a peut-être existé. Autre succès de l'édition au XVI^e siècle, les *Vies* de Vasari — de nouveau — concernent des peintures qui existent effectivement, mais que les moyens techniques de l'époque ne permettent pas de reproduire. Faute de montrer les tableaux, Vasari multiplie les anecdotes sur la vie des artistes. Ses biographies deviennent des paraboles au sens évangélique : des histoires censées receler un sens profond, des légendes dont l'auteur attend qu'elles livrent l'essence d'un style.

Deux siècles plus tard, Diderot, lorsqu'il écrit ses *Salons*, se heurte à la même difficulté. Les commentaires qu'il rédige sur les tableaux et les statues présentés à l'exposition parisienne entre 1759 et 1781 sont destinés à être lus à des centaines de kilomètres de la capitale française et sans qu'aucune gravure, aucun dessin, permette aux lecteurs, éventuels acheteurs, de se faire une idée, visuellement, de ce à quoi correspondent les œuvres. Le parti, cette fois, ne saurait être biographique : les artistes exposés sont vivants, Diderot ne peut entreprendre d'inventer leur légende. Le choix du rédacteur est de raconter des histoires : Diderot privilégie, par ce fait, la peinture d'histoire, ou celle de scènes de genre dès lors que celles-ci sont relevées d'une intention morale (Greuze).

***Ut pictura poesis* : le topos de la poésie muette**

Esprit honnête, Diderot, à mesure qu'il entre plus souvent dans les ateliers des artistes (chez Chardin notamment) apprend et comprend que la restitution d'un contenu narratif ne saurait rendre compte à lui seul d'une peinture. Ses mots s'affinent, s'enrichissent, au fil de la parution des *Salons*. Les considérations sur le coloris, l'exécution (le « faire »), la composition, se multiplient. Diderot commence à élaborer, dans la langue française, le vocabulaire de ce qui va devenir la critique d'art. Parus en 1766, sept ans après les premiers pas de Diderot au Salon, les *Essais sur la peinture* témoignent d'une approche qui se veut plus technique, autrement dit qui « colle » davantage à la matière des œuvres. « Mes pensées bizarres sur le dessin », « Mes petites idées sur la couleur », « Tout ce que j'ai compris de ma

¹⁵ Baldassar Castiglione, *Le Livre du Courtisan*, présentation et traduction française par Alain Pons d'après la version de Gabriel Chappuis (1580), Paris, Flammarion, 1991, livre I, chap. XLIX sqq..

vie du clair-obscur », « Paragraphe sur la composition, où j'espère que j'en parlerai » : les titres des différents chapitres, par leur formulation chargée d'humour, témoignent en apparence de la perplexité — relative, montrée avec quelque complaisance — de Diderot face à ses propres compétences en matière de compréhension picturale.

Pourtant, on peut se poser une question. Le doute de Diderot porte-t-il sur sa capacité à comprendre, lui qui n'est qu'un amateur ? Ou bien l'écrivain suspecte-t-il que les mots, qui sont son outil propre, sont impuissants à rendre, dans le fond, la « cuisine » picturale ou, pour exprimer la chose plus noblement, la matière et les fins de la peinture elle-même ? Rien, à vrai dire, dans ce qu'a écrit Diderot, ne permet d'affirmer qu'il cultiva ce doute. Son effort pour rendre son vocabulaire adéquat s'explique par le souci de s'assurer de vérifier les conditions picturales de la manifestation d'un sens verbalement transposable. Son analyse du tableau de Chardin représentant des fraises n'examine pas l'œuvre en fonction d'un idéal de « pure peinture » mais en étudie la lisibilité, autrement dit l'exactitude de la représentation et donc de l'interprétation qu'on peut en faire. A l'inverse, la réception des *Essais*, en Allemagne en particulier, suggère que l'ouvrage a effectivement été perçu comme impuissant à rendre compte de l'essence de l'art de peindre. Ainsi Schiller en 1797 : « Diderot se préoccupe trop à mon goût de fins étrangères à l'art et porte insuffisamment son attention sur l'objet même et son exécution ». Ou Goethe l'année précédente : « Livre magnifique qui s'adresse peut-être plus à l'écrivain qu'à l'artiste »¹⁶.

La véritable difficulté réside là. En grec, le mot *graphein* désigne à la fois l'écriture et la peinture. L'assimilation que suppose l'unicité du mot est à la fois révélatrice et trompeuse. Trompeuse, parce qu'elle réduit la peinture à des signes chargés de transmettre un message. Révélatrice, parce qu'elle ne signifie pas cependant que la peinture n'est que cela mais plutôt, que l'écriture, quant à elle, ne sait rendre compte de la peinture, qu'en tant qu'art d'exprimer la pensée par des formes : sémiologie.

L'extraordinaire succès du parallèle entre la poésie et la peinture est l'indice d'une telle limite. La célèbre formule de l'Art poétique d'Horace, « *ut pictura poesis...* » (v. 361-5) — « il en est d'une poésie comme d'une peinture... », s'est trouvée régulièrement retournée dans l'interprétation généralisante qu'en a donnée la tradition critique esthétique. Elle s'est muée en : « la peinture est comme la poésie ». Et bientôt, par un glissement essentiel de sens : « la peinture est une poésie muette ». De référent par rapport à un objet (la littérature) que l'on comparait avec elle, la peinture s'est transformée en objet comparé. L'écriture est devenue le modèle donné aux peintres : l'exemple qu'il fallait que ceux-ci suivent ou dont ils devaient, en tout cas, se rapprocher.

Cette transformation a des conséquences. Du discours tenu sur les peintures, on ne peut plus seulement constater qu'il est approximatif et partiel. Il est plus important de remarquer qu'il devient, rapidement, prescriptif. Les premiers auteurs qui écrivent sur l'art au XV^e, au XVI^e siècles (Alberti, Vasari), les académiciens qui, en France, prononcent et publient des conférences (au XVII^e, au XVIII^e siècles), les historiens qui leur succèdent au XIX^e et au XX^e siècles, peuvent aisément parler de composition, de perspective, de proportions. Il leur est facile d'opposer des concepts (la force contre la grâce, l'idéal contre la vérité...) et d'examiner l'œuvre en fonction de principes (la variété, la convenance...). Et plus simplement encore, ils peuvent élucider l'histoire (iconographie, iconologie), disserter sur la portée morale, historique ou philosophique, ou commenter l'œuvre du point de vue de l'expression des passions (les gestes, la physiognomie). Ces qualités de la peinture sont propres à être traduites en mots : elles sont celles que les peintres soucieux de succès, à partir de la Renaissance, favorisent. Celles à propos desquelles sont primés, à l'époque des académies dans les concours de perspective, d'anatomie, d'expression, les « meilleurs » des jeunes

¹⁶ *Correspondance Schiller-Goethe*, traduction L. Herr, Paris, Plon, 1923, t. II, p. 199 (Schiller) et p. 70 (Goethe). Cités par Paul Vernières, *Diderot, Œuvres esthétiques*, Paris, Classiques Garnier, 1988, pp. 661-662.

peintres. Celles en fonction desquelles s'établit une « hiérarchie des genres » qui place en tête la « peinture d'histoire » — les tableaux qui s'apprécient du point de vue du récit, des corps, des sentiments.

Or d'autres qualités, au contraire, relèvent d'une appréciation spécifique, exclusivement visuelle. La touche, la couleur, les formes dès lors qu'elles ne servent pas une figuration ou une mise en espace, sont les caractères propres de la peinture, ses moyens par essence irréductibles à ceux d'une autre pratique : la musique qui utilise les sons, la littérature donc, avec les mots. Ils sont cette partie, l'essentiel de l'art de peindre, à quoi il ne peut être qu'artificiel de chercher un équivalent verbal. Le discours esthétique peut renoncer à en rendre compte : il laisse le spectateur seul devant les œuvres, le rend responsable d'en apprécier la valeur ou de la laisser échapper. Les propos qui tentent malgré tout d'en rendre compte de deux types. Ils sont poétiques, métaphoriques (« Votre âme est un paysage choisi... », « Rubens, oreiller de chair fraîche... ») ou synesthésiques, tentant d'établir des correspondances entre les perceptions des sens (Rimbaud, *Alchimie du verbe*). Ou bien ils font le choix de la technicité : explications d'ordre optique telles que les peintres eux-mêmes ont été tentés d'en développer depuis le néo-impressionnisme au moins ; analyses chimiques chères aux conservateurs (composition des pigments, examen des couches préparatoires, des glacis...) ; études cognitivistes, autrement dit des conditions de la perception, si fort à la mode aujourd'hui.

Peindre l'écriture, écrire dans la peinture ?

Aujourd'hui, les conditions de l'analyse picturale ont évidemment changé. Il n'est plus guère en vogue de défendre que la ressemblance est l'objectif d'une œuvre d'art ou son efficacité narrative un critère d'appréciation. Aucun critique, non plus, n'oserait commenter un tableau en fonction des proportions, de l'espace ou de l'expression des sentiments.

Pour autant, face aux œuvres, la parole continue à s'élever : parole des critiques, des préfaciers ; parole des historiens dans les livres d'art ; mots écrits sur les cartels des musées, mots enregistrés dans les cassettes mises à la disposition des visiteurs dans les expositions. Ce que Michel Butor appelait naguère le « halo » ou « l'emboîtement » de commentaires demeure, autant ou plus que jadis, la médiation presque inévitable par laquelle celui qui veut voir les peintures arrive à elles¹⁷.

Peinture et écriture : la fin de la mimesis

Dès le commencement du XX^e siècle, les artistes ont eu conscience de cette situation. D'une certaine manière, l'invention de l'abstraction (système de formes ou de couleurs pures, affirmation de la matérialité ou au contraire réduction ascétique des moyens) peut apparaître comme une réaction contre les mots : contre une critique qui a si longtemps imposé l'interprétation des tableaux en fonction de critères qui n'étaient pas picturaux. Les efforts des peintres pour éviter les trop fortes suggestions que peuvent donner les titres (remplacés souvent par des indications chiffrées, mesures ou dates), la disparition fréquente de la signature sur le tableau, sont susceptibles d'être interprétés de la même façon. Réciproquement, des artistes, depuis le début du XX^e siècle également, ont introduit dans leurs œuvres les lettres et les mots. Avant que les *Calligrammes* d'Apollinaire ne redonnent vie à l'ancienne tradition de la poésie figurée, les peintres cubistes Picasso et Braque jouent avec les lettres. Les mots qu'ils peignent ou collent sont souvent incomplets : ils incitent au plaisir de deviner, plaisir qui suppose la lecture, mais ils participent aussi pleinement du

¹⁷ Michel Butor, *Les mots dans la peinture*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 5-6.

bonheur de voir. Ils constituent, dans l'œuvre, un élément graphique et quelquefois chromatique qui permet à celui qui regarde de considérer la lettre ou le mot autrement qu'il ne le fait d'ordinaire : comme un élément esthétique et non seulement comme le support visuellement neutre d'une idée.

Cette réintroduction du texte dans la peinture est un phénomène nouveau. Depuis la fin du Moyen Age, les inscriptions ont été bannies de la peinture : les phylactères ont disparu les premiers — ces bandeaux où se trouvaient marquées les paroles que les personnages étaient censés prononcer ; puis les noms des saints ou autres héros, qui figuraient auparavant sur les auréoles ou dans d'autres lieux de l'image. A mesure qu'elle a commencé à se poser en rival de la poésie — de l'art d'écrire — la peinture a exclu les mots : elle a craint que ceux-ci ne la dispensent de chercher des équivalents visuels à l'écriture, ou que les mots inscrits n'apparaissent comme un constat d'impuissance par rapport aux pouvoirs du discours. Lorsque Magritte compose, entre 1927 et 1930, ses *Tableaux-alphabets*, lorsqu'il peint une pipe avec cette inscription : « ceci n'est pas une pipe », ou un canif en écrivant « oiseau », il démontre que la fin du tableau n'est plus, désormais, de « montrer » la réalité, et surtout pas, de lui correspondre par des conventions de dénomination, autrement dit de langage. Comme l'écrit un spécialiste du peintre : « Le message est le suivant : ce n'est pas parce que vous croyez que ceci est une pipe qu'il s'agit vraiment d'une pipe. »¹⁸. Le retour du texte dans la peinture marque la naissance d'un âge où la rivalité entre et écriture n'a plus cours : où les peintres sûrs des pouvoirs de leur art ne se posent plus en rivaux de l'écrit. Cela ne veut pas dire que l'image, désormais, soit privée de sens, mais qu'il n'est plus question de tenter de dégager ce sens d'une convention univoque liée à un code de lecture ou de discours.

Retrouver le pouvoir formel et suggestif des lettres

D'une certaine manière, les tableaux de Magritte posent la question de la signification en peinture. Plutôt que de signification, ils démontrent qu'il convient de parler de possibilité de signifier. A l'inverse du langage, les peintures de Magritte ne proposent pas un sens et un seul, mais des sens multiples. Il s'agit pour celui qui regarde de découvrir ou d'inventer ces sens, non seulement ou principalement en fouillant le passé psychanalytique de l'artiste, en étudiant le mouvement surréaliste auquel il appartient, mais par un dialogue ouvert avec l'œuvre : un dialogue qu'au-delà de Magritte, chaque spectateur pourvu qu'il se montre attentif est capable de renouveler avec tout tableau en fonction de sa sensibilité et des sollicitations du monde qui l'entoure.

Plus proche de nous que Magritte, un peintre à la fin du XX^e siècle, au début du XXI^e siècle, Vincent Corpet, construit son œuvre autour d'une réflexion sur les pouvoirs non discursifs de la peinture. Décidément figurative, l'œuvre de Corpet est faite de nus, sujet rare dans les temps actuels, et de ce qu'il nomme *Analogies*. Les nus, femmes ou hommes, sont figés dans une position stéréotypée : debout, de face, les mains le long du corps, sans que leur visage traduise aucune expression. Ils sont peints avec une exactitude scrupuleuse, à taille réelle, tels que l'artiste les voit, de façon extrêmement rapprochée, son regard se fixant à la hauteur de la partie du corps qu'il peint. De la sorte, ils échappent à toute interprétation qui les ferait entrer dans une histoire, des affects, une subjectivité. Les *Analogies* procèdent par associations formelles : le peintre glisse d'un motif à un autre motif - toujours figuratifs - par un processus de sympathies de formes, autrement dit, en s'efforçant d'échapper à toute logique d'associations d'idées. Quelquefois, les *Analogies* prennent place sur deux toiles de même format qui constituent un diptyque. En ce cas, les deux parties se répondent

¹⁸ Todd Alden, *René Magritte*, Paris, La Martinière, traduction Ariel Marinie, 1999, p. 60. Sur Magritte, et les rapports discours / peinture, je souhaite renvoyer au magnifique mémoire de maîtrise de Klaus Speidel, *La clef, La pipe et d'autres images, Eléments d'une herméneutique de la peinture à partir de René Magritte*, maîtrise de philosophie sous la direction de Maryvonne Saison, septembre 2004, université de Paris X-Nanterre



2729 T&P 9, 11, 16, 17, 23 XI; 9 I 97: 96 h/t (200x200)x2

: les contours des motifs peints ici sont répétés là, simplement inversés, et ils servent à la construction de formes nouvelles. Sur le ton de la polémique, prévenant tout commentaire critique traditionnel, Corpet justifie ainsi ce processus pictural, « purement rétinien » - autrement dit qui procède d'un effort de réduction à ce qui est vu, et non à ce qui est pensé, dit raconté : « Depuis une quinzaine d'années, j'ai mis en place une peinture rétinienne pour faire face à l'aveuglement des experts qui nous jugent. Je me servais de l'analogie formelle - telle forme me rappelle telle autre - comme d'un procédé. Je ne savais pas que les analogies se révélaient finalement l'essence même de toute peinture (de Chauvet à Basquiat)... Je ne savais pas non plus alors que les analogies visuelles rendaient la peinture irréductible au commentaire, et par là même, révéleraient le commentaire dans son essence : sa position d'autorité.¹⁹ »

Depuis 2003, Corpet développe une phase nouvelle de son travail, toujours dans l'esprit d'une réflexion sur les façons pour la peinture d'échapper à tout procédé de « lecture » - à tout mode d'appréhension qui tenterait de la réduire à un ersatz de discours. Pour cela, il introduit dans les *Analogies* des lettres et des groupes de lettres. Ces caractères assemblés ressemblent quelquefois à des mots : ils donnent envie de déchiffrer, de lire ; ils semblent transformer le tableau en rébus. Mais le résultat de cette lecture est toujours déconcertant, appauvrissant : les tableaux de Corpet ne sont pas des palimpsestes ou des messages cryptés, ils ne recèlent pas de sens caché, du moins pas de sens qui se livre à la lecture. Le spectateur dépité se trouve incité à revenir à une contemplation purement graphique du tableau : entreprise difficile, où il doit oublier qu'il sait bien lire. Le jeu consiste alors, comme un instituteur le fait faire à un débutant, à découvrir les lettres dans les formes figurées : à les trouver dans les analogies de formes - les fosses nasales d'un crâne appellent la lettre M - ou quelquefois de sons. Le spectateur est aussi incité à oublier jusqu'au sens de la lecture : les mots reconnaissables sont souvent à l'envers, le tableau se regarde en dépit du sens de la lecture. Vincent Corpet, de nouveau, s'en explique, appelant de ses vœux un retour à un regard puéril - un regard primitif ou préhistorique, un regard d'avant la lecture : « Observons un petit enfant qui ne sait pas lire, en train de regarder une image. Il peut sans gêne la prendre à l'envers et, sans se tromper, nomme l'objet ou l'animal représentés. Mais bientôt, au cours de ses années d'apprentissage de

¹⁹ . Vincent Corpet, *AnalfabEt Lire la peinture*, Paris, Philippe Ducat, à l'occasion de l'exposition à la Maison des Arts du Grand-Quevilly, 2004, sans pagination.

la lecture et de l'écriture, il remettra photos, livres, images « à l'endroit ». C'est le prix à payer pour pouvoir lire et écrire, donc, pour pouvoir communiquer avec le plus grand nombre. L'écriture donne un sens à l'image. Et pourtant, au commencement, l'image tournait. Quiconque veut décrypter une image doit donc oublier qu'il sait lire.²⁰ »

Constatant que l'on dit de quelqu'un qui regarde l'écriture que « c'est un illettré ou un analphabEt », Vincent Corpet nomme la série des tableaux qu'il consacre à ces analogies chargées de lettres, « *analfabEt* ». Et il pose la question, à ses yeux purement rhétorique : « Lire la peinture » serait-il l'équivalent de « regarder l'écriture ?²¹ »



3156 P Hiver 04-05 h/t 269x992

Dans une des toiles de la série, tableau sans titre interprétable mais désigné par un numéro de catalogue et une date comme les autres *analfabEt*, Corpet a glissé les mots, parfaitement lisibles : « SANS LIRE » Inscrit en blanc, de gauche à droite et sans inversion verticale lorsque le tableau est présenté dans le sens où l'on repère un crâne, « SANS LIRE », avec ses majuscules détachées, reste immédiatement visible et intelligible lorsque le peintre choisit, comme à Cajarc lors d'une exposition à l'été 2005, d'exposer le tableau en sens inverse. Dans cette présentation, des formes nouvelles, insoupçonnées, apparaissent. Ce qui était perçu comme crâne se mue en trône. Le trône, complété par une bouche et un nœud de cravate, se métamorphose en tête de clown, sous laquelle apparaît un autre mot : « RIRE » (à regarder inversé verticalement). Écrit en minuscules rondes, enfantines, le mot « bas », lorsque le tableau est ainsi accroché, s'impose au regard dans le... haut de la toile. Sa perception entraîne par contamination la compréhension homonymique du vocable qui apparaît en dessous, en lettres blanches elles aussi, inversées verticalement : « eau » désigne, si l'on accroche ou regarde le tableau dans l'autre sens, le *haut* de la peinture. Il revient à chacun de chercher, en retournant la toile, en tournant autour d'elle, les formes et leurs métamorphoses. Il revient à chacun de repérer les lettres, les mots qu'ils construisent ou ne construisent pas, les objets qu'ils évoquent par des analogies de formes. Mais encore il convient- tel est le paradoxe de ce peintre qui invite à ne pas lire - que le spectateur s'efforce de mieux lire : c'est-à-dire de « regarder » de nouveau, soigneusement, les lettres comme les formes. Surmontant l'inscription blanche SANS LIRE (si nous accrochons le tableau dans le « bon » sens de l'écriture), huit lettres sont peintes en rouge suivant la même orientation et avec une graphie identique. Elles forment non pas « sans lire », mais « SANG LIER ». Pourtant la bête au-dessous est plutôt un bison préhistorique. Les lettres rouges se combinent pour créer non pas un mais deux mots, et ces mots suscitent une étrange association mentale : « sang » et « lier ». La couleur « sang » est la même qui barre le mot RIRE, un rire biffé qui surmonte (dans ce sens) une tête de mort...

« SANS LIRE » et « RIRE » sont des incitations qu'il faut suivre et qu'il faut inverser : comme les tableaux de Corpet. Le rire est interdit ou il est impossible : le mot n'est-il pas

²⁰ . *Ibid*

²¹ . *Ibid*

barré ? C'est que la peinture, même lorsque qu'elle se prévaut de représentations naïves (ici des animaux qui paraissent droit sortis d'un livre pour enfants²²) n'est pas un amusement ; elle ne saurait non plus être une illustration ou une narration. L'interdiction de lire est aussi ambiguë. L'impératif inscrit est fait pour être lu : Corpet est prisonnier d'un système sémantique qui exige que le refus de la lisibilité soit lisible. Sans aucun doute, il ne l'ignore pas. Probablement sait-il aussi que l'idée d'une peinture pure - d'une peinture qui ne soit nullement transposable verbalement -est en partie illusoire : aussi illusoire que le rêve d'une poésie pure. Dans son entreprise quoiqu'il fasse, le dernier mot revient au langage : au sens qu'il ne peut manquer de charrier, quand même ce sens se donne pour un non sens. La figure du primitif (suggérée par le bison), celle de l'enfant (que son discours invoque) fonctionnent comme les substituts de la parole. Mais à cette parole, croyons-nous, Vincent Corpet reproche moins d'exister que d'exercer un pouvoir dictatorial par son sens réductionniste. Aussi l'œuvre qu'il met en place propose-t-elle la vision d'un monde qui ne serait plus univoque. En cela, son travail rejoint décidément l'écriture : tout du moins l'écriture poétique, dont la raison d'être est de réveiller ce sentiment pluriel et équivoque du monde. C'est pourquoi nous cèderons l'ultime parole non au peintre mais au poète : à Rilke, joueur des mots et plein d'effroi devant ces mots :

Je redoute tant la parole des hommes.

Ils expriment tout de manière si claire :

Et cela est un chien, et cela s'appelle une maison,

Et voici le début, et la fin est là-bas

[...]

Je veux toujours mettre en garde et défendre : restez à distance.

J'écoute si volontiers les choses chanter.

Vous les touchez : elles sont immobiles et muettes.

*Vous me tuez toutes les choses.*²³

Nadeije LANEYRIE-DAGEN

Revue, *europe*, 85^{ème} année - N° 933-934 / Janvier-Février 2007

²² . En 1997-1998, Vincent Corpet a réalisé une suite de peintures associant suivant le système des Analogies, des animaux ou fragments d'animaux : une parade pictural inspirée de l'iconographie des livres et du dessin enfantins. Il a exposé cette série sous le titre *Enfantillages*, Cf. Vincent Corpet, *Enfantillage*, texte de Catherine Millet, Paris, Galerie Daniel Templon, 1998.

²³ . Rainer Maria Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, Paris, Gallimard, 1997, édition Gérald Stieg, traduction par Marc de Launay, p. 121-122.