On devrait toujours s'excuser de parler peinture .On devrait, en tous cas, toujours en revenir à cette petite phrase (insidieuse) de Valery. Elle mine un certain discours sur l'art. Peut-être même tout discours sur l'art en est-il justiciable, se trouve-t-il ainsi mis en question, passé à la question : celui qui traite du peintre, d'un milieu, d'une histoire, celui qui fait de la critique de texte à propos de ce qui n'est pas du texte, cette parole érudite, donc, qui, par des faits et des archives, ambitionne d'éclairer, voire de dévoiler, ne fait qu'envelopper l'oeuvre de bandelettes prophylactiques, comme une momie, mais aussi ce langage tantôt inspiré, tantôt (en apparence) positif, qui prend l'oeuvre même pour objet, qui s'en empare pour la métamorphoser.

Imaginons, à la mode ancienne, un tryptique : sur la droite, une belle âme, en prière, ne voit dans l'objet qu'elle contemple que sa propre contemplation, sa propre et narcissique image; sur la gauche, un grammairien constitue une rhétorique qui ne reconnait que la rhétorique de l'objet dont elle prétend s'approcher. Au centre, le tableau, intact, parle silencieusement de lui même.

Tout le monde n'est pas mort devant le petit pan de mur jaune, mais tout un chacun laisse encore se glisser, dans le sang de son encre, les plus subtils des poisons ruskiniens . Inversement, celui qui refuse les délicieux prestiges de la littérature et veut démonter scientifiquement l'objet qu'il a sous les yeux, risque de tomber dans une littérature pire. Nous oublions que les sirènes ont plusieurs voix :elles peuvent emprunter tour à tour celles de l'âme ou de l'énivrement et celles de l'intelligence la plus abstraite ou de l'austérité raisonneuse.

Deux axes idéologiques principaux traversent ainsi respectivement les différents types de discours sur l'art. Le tableau parle directement , naturellement, à celui qui le voit: il y aurait donc une structure universelle du visible, une structure immédiatement perçue et telle que chacun s'y reconnaitrait, en reconnaitrait, en lui, les signes déposés et déjà élaborés. OU bien, au contraire: toute oeuvre est porteuse d'un sens ou d'un réseau de sens qu'il convient d'élucider dans son texte culturel, sens d'ailleurs préalablement inscrit dans la nature, et conceptualisé.

Il est notable qu'autour de ces deux axes s'effectue un regroupement des oeuvres, selon leur appartenance à une esthétique. La conception empirico-intuitionniste, telle qu'elle fut informée par la théorie de l'empathie, dans l'oeuvre de Worringer, privilégie une série qui fait porter l'accent sur l'expression et la nécessité intérieure. La conception qui se met à l'oeuvre dès Panofsky et se systématise dans les structuralismes orthodoxes trouve son champ d'application dans les périodes où l'art est intégralement figuratif, est articulé à un réseau de significations puisées dans une littérature ou traduisibles en de la littérature .

La critique de la conception intuitionniste doit s'opérer selon un double faisceau d'arguments convergents. D'un côté, une telle conception fonde ce qu'elle croit être une com-préhension, une co-naissance sur ce qui n'est qu' un transfert du sujet regardant. Or ce sujet interprète selon ses propres motivations, selon ses propres conditionnements. Il se situe en outre devant le tableau comme quelqu'un qui, ne lisant pas le chinois, jugerait d'un poème sur les affects produits par la calligraphie . POsant en axiome l'universalité des arts du visible, une telle conception conduit à des anomalies d'autant plus graves qu'elles ne sont pas apparentes- et notamment à l'ethnocentrisme, quand l'oeuvre étudiée relève d'un autre continent culturel. D'un autre côté, elle évacue , de l'oeuvre et du sujet regardant, tout ce qui est conscience, opération intellectuelle et réflexive: elle lie le sujet à la consumation de l'instant et l'expose ainsi à recevoir subrepticement un certain nombre d'informations qu'il ne peut ni contrôler, ni maîtriser, ni critiquer. Il lui arrive parfois de se déguiser derrière des alibis scientifiques. La mise en oeuvre d'une technologie avancée, le recours aux disciplines telles que l'informatique, effectués avec le concours de la grande industrie, cautionnent ainsi la production d'objets qui fonctionnent délibérement en tant que mécanismes de fascination . Spéculant sur l'inaptitude du spectateur à décoder la succession extrêmement rapide de signaux émis au niveau subliminaire et intégrés à un système complexe et contraignant programmé par l'artiste, Nicolas Schöffer, dans son projet de la Tour de la Défense, reprend à son compte certaines des recherches de Tatlin et de Moholy-Nagy et, les inscrivant dans une idéologie purement technocratique, ne vise rien moins qu'à créer un conditionnement total du milieu urbain: il ré-introduit

ainsi la toute puissance de l'artiste démiurge et subordonne les techniques élaborées par la Science à l'éfficacité d'une magie .

C'est par la vue que l'homme est le plus vulnérable, c'est par les yeux (ces portes de l'âme , disait la littérature patristique) qu'il est ouvert aux conditionnements qu'on veut lui imposer et que les idéologies sous- jacentes s'emparent de ses facultés réflexives et critiques. Ainsi institué, le débat n'est, en aucune façon, académique: il s'insère directement dans notre quotidien, dans le présent, dans la présence de ce qu'E. Fulchignoni a nommé " La civilisation de l'image" : De l'action à l'évasion, de la responsabibité consciente de l'expérience vécue jusqu'à l'onirisme où s'abiment les déceptions, où germent les désirs les plus fous, où dorment les héroîsmes qui ne se réalisent jamais, cette civilisation de l'image risque chaque jour, de plus en plus, de perdre le contrôle de ses fils, de les droguer plutôt que de les nourrir. (E. Fulchignoni : La civilisation de l'image, Paris, Payot, 1969) Ce qui doit ici se poser - et en priorité- est le problème de la lecture et de la distance qu'il lui faut maintenir entre l'objet regardé et le sujet regardant, distance sans laquelle le sujet est happé par la volonté démiurgique du producteur de l'objet .

J'entends bien que ce terme de "lecture" est impropre: par la métaphore qu'il implique, il laisse dangereusement penser que les mécanismes par lesquels nous explorons un texte et un tableau sont identiques, mettent en oeuvre de mêmes facultés. L'absence d'un mot qui définisse une activité de l'esprit opérant, dans le rapport au tableau, avec d'autres outils que conceptuels est significative d'une civilisation ayant fait fond, exclusivement, sur l'écriture et le littéraire. Mais se doit ici éviter un piège que nous tend un dualisme intégré à nos habitus culturels: que le langage, articulé ou écrit, se dérobe, quand nous analysons une oeuvre, (ne signifie pas que notre rapport à l'oeuvre) relève de la seule affectivité, du seul " sensible ". Le langage n'a pas le privilège exclusif de l'intellectuel. Encore qu'il entendait ainsi remettre en cause la tyrannie littéraire, Léonard s'en était avisé: que la peinture soit chose mentale ne signifie nullement qu'elle soit subordonnée à la fonction littéraire ou scientifique: elle est, elle même, une fonction, spécifique, de l'esprit .

(voir pneumatique n° 2 posté à la même heure)

Une première tâche nous est ainsi assignée : celle de créer des instruments d'analyse qui permettront de dérégler les mécanismes de fascination, de rompre la structure schizoïsante qui substitue, comme seule réalité, l'image à ce dont est n'est que le leurre dévoyé, de restituer enfin l'art à sa positivité. Avec Flaubert, avec Mallarmé, avec Cézanne, l'Occident prend conscience du caractère spécifique de toute activité productrice. Et presque tout aussitôt se constitue un discours théorique qui tend à sanctionner, du moins à questionner, cette spécificité de l'oeuvre (H. Wölfflin, K. Fiedler) . La constitution, en 1914, en pleine effervescence futuriste, du Cercle de Moscou, puis, en 1917, de l'Opoïaz initiait par ailleurs une méthodologie qui, pour s'être élaborée à partir de textes, devait néanmoins trouver ses champs d'application dans les arts plastiques. Un texte de Tynianov doit cependant nous avertir qu'une telle extension des méthodes à des domaines où elle ne fut pas conçue ni produite est abusive: L'objet d'une étude qui se prétend une étude de l'art doit être constitué par les traits caractéristiques qui distinguent l'art des autres domaines d'activité intellectuelle, lesquels ne sont pour cette étude qu'un matériau ou un outil. Chaque oeuvre d'art représente une interaction complexe de nombreux facteurs; en conséquence, le but de l'étude est de définir le caractère spécifique de cette ineraction . (cité par B. Eikhenbaum, in Théorie de la Littérature, Paris, Seuil, 1965)

Sans doute, le travail sur l'oeuvre picturale n'a-t-il pas donné lieu à des recherches aussi poussées que dans le travail sur les textes . Kandinsky et Klee ont certes formulé quelques principes d'analyse mais c'était dans le cadre de leur esthétique propre . D'autre part, outre les manifestes qui se sont multipliés, de 1917 à 1924, et qui concernaient surtout l'établissement de nouveaux rapports entre l'art et la société révolutionnaire, nous disposons de quelques textes de Nicolas Punin et d'écrits dispersés de Malevich . Mais un long, et délicat, travail de prospection reste à effectuer: c'est à l'honneur de M. Kraiski et de l'équipe italienne de Rassegna Sovietica de l'avoir initié; En 1923, paraissait dans L E F , un texte du groupe Formis qui critiquait la conception psychologico- métaphysique des études sur l'art et faisait appel à ceux qui étaient intéressés par les problèmes d'analyse formelle, problèmes posés en dehors de la methodologie

linguistique (Rassegna sovietica, 1, Janv.Mars 1969) . Un champ de recherches érudites est ici ouvert. Certes, nous ne pouvons en rien préjuger de sa fertilité. Mais ce texte de Formis est symptômatique: à ce moment où les méthodes d'approche linguistique sont fermement constituées, le besoin est ressenti de créer des outils spécifiques élaborés en vue d'étudier des objets d'art.

Il ne faut pas se celer la difficulté de l'entreprise. Elle tient en partie à l'insuffisance de la langue et à l'incompétence du langage articulé, lorsqu'ils veulent rendre compte d'événements dont la complexité interne s'aggrave de celle qui est produite par leurs relations avec d'autres événements au sein d'un même ensemble . Elle tient aussi à l'impossibilité de simplement nommer une forme ou une couleur . Car cette forme, cette couleur sont perçues dans leur entour et n'existent que dans leur rapport à cet entour. Il faut donc admettre qu'il y a un ordre de l'art, comme il y a un ordre de la langue . Et qu'en même temps, l'art et la langue sont respectivement des systèmes de communication. Ces systèmes, toutefois, ne fonctionnent pas de la même façon. Et ils ne communiquent pas, nécessairement, la même chose.

Peut-être une méthode pourrait elle , par ruse, ici s'instituer: la comparaison détaillée entre un texte et un tableau, tous deux se référant à un même " sujet " mais choisis selon des critères rigoureux, peut, une fois établis les points de concordance, localiser les marges à l'intérieur desquelles chacune des deux oeuvres opère avec ses caractéristiques propres. Encore que l'iconologie aurait son mot à dire dans l'affaire, il s'agit ici d'une méthode différente de celle qu'a initiée Panofsky: sa finalité est de voir et de montrer comment un même prétexte est transformé par les opérations dont il est l'objet, comment ces opérations ne sont pas de même nature et explorent des domaines distincts, concernent des activités différentes de l'esprit (un numéro spécial de New Literary History, consacré aux méthodes d'approche de la comparaison entre des écrits et des oeuvres peintes, doit paraître en Automne 1971)

C'est pour avoir référé tous les systèmes de communication à un même modèle (qui serait inscrit dans l'ordre des choses) que le structuralisme orthodoxe s'est trouvé devant ce qu'il faut bien reconnaître com-

me un échec. Si (à mon sens) le structuralisme orthodoxe échoue dans sa tâche, lorsqu'il tente de s'appliquer à l'analyse ou à l'étude de l'oeuvre d'art, ce n'est point parce qu'il constituerait en lui- même une méthode réductrice. C'est parce que, mis en présence de nouveaux objets où il ne reconnait pas la double articulation du langage, il les évacue purement et simplement. Ou bien il en minimise la portée en les renvoyant à la catégorie fort imprécise et contestable de " décoratif ".

Et de fait, l'apparition des "arts abstraits" nous oblige à reconsidérer nos modes de relation à la peinture et nos modes d'analyse . Peut-être devrait on s'aviser que loin d'être justiciables d'une condamnation pour ne se pas plier aux exigences du couple " signifiant-signifié ", ils remettent au contraire en question l'application pertinente de la double articulation à l'examen de l'oeuvre d'art. Aussi bien, ré-éditant les Essais d'Iconologie, Panofsky a pris soin d'évoquer, dans une note, le problème.

Si l'on ne saurait, sans immédiatement ré-introduire des conceptions normatives, écarter toutes les propositions actuelles de l'art, l'on peut se demander si ces productions que l'on dit " abstraites " marquent, sanctionnent ou consomment, dans la continuité historique, une rupture décisive. Ou, si tout au contraire, elles ne font que déplacer les axes de lecture des oeuvres, que celles ci soient figuratives ou non. C'est un fait que nous voyons Poussin à travers Cézanne (à travers un certain Cézanne) Cézanne à travers Braque, Braque à travers Nicolas de Staël. Que chaque lecture, donc, que nous faisons d'une oeuvre du passé est orientée, sinon conditionnée, par tout ce que cette oeuvre a initié. Le problème se complique encore du fait que, pour nous en tenir à Cézanne, son oeuvre a pu intervenir dans l'orientation donnée à celle de peintres aussi différents que Matisse, Picasso, Kandinsky et Malevich. Serait-il par ailleurs possible de dire, dans une telle perspective, que ce qui, de Poussin, ne relève pas de l'abstraction est exclusivement justiciable de l'histoire et de l'entour social et mental? Répondre, dans l'immédiat, par une affirmative sans nuances, ce serait radicaliser une conception statique et essentialiste de la peinture. Mais d'aun autre côté, peut-on réellement parler, avec l'apparition des " arts abstraits" d'une novation absolue, d'une rupture décisive? Qu'on lise les écrits de Malevitch et de Mondrian : l'idée en est affirmée, avec celle de la disparition de la peinture. Or ces écrits ont été produits à ce

moment de l'histoire où était envisagé et souhaité, peut être même possible, un change radical de la société, et, au delà, des formes de la civilisation. Et ils devaient contribuer, ainsi que les oeuvres qu'ils légitimaient, à la radicalisation de ce change. C'est une utopie directrice qui était, ici, mise en oeuvre: elle peut et doit être étudiée comme telle, comme symptôme d'un désir, mais elle ne saurait être substituée, en ses principes ((en son désir, précisément), à la réalité des faits.

Il est certain que les approches préstructuralistes et structuralistes de l'oeuvre d'art permettent d'élucider des significations qui, sans elles, nous demeureraient impénétrables, voire inconcevables. Mais ces méthodes ne prétendent, précisément, à n'être que des approches. Elles s'arrêtent à un seuil au delà duquel se tiennent les caractéristiques propres des tableaux considérés — ces caractéristiques formelles ((couleur, rythme, espace, etc.) qui font qu'une vierge byzantine appartient à un monde mental autre que celui dans lequel se situe une vierge de Raphaël. (Cf. J. Paris: L'espace et le regard, Paris, Seuil, 1965), — ces caractéristiques qui détiennent, en elles-mêmes, des informations auxquelles l'analyse linguistique proprement dite ou la sémiologie ne donne pas accès et qui sont indépendantes du style.

Si une première révolution dans les sciences humaines s'est opérée en substituant des problèmes de fonction à des problèmes d'origine, l'on peut dès à présent en envisager une seconde qui, aux problèmes de fonction, substituerait des problèmes de fonctionnement. Or, dès 1913, l'on observe dans la peinture de Matisse aussi bien que dans celle de Braque, dans celle de Mondrian aussi bien que dans celle de Malévitch un renversement de l'intérêt qui des objets ((tels qu'unifiés par la composition)) passe de l'étude des rapports entre ces objets. Ce renversement de l'intérêt est capital: il est contemporaind de l'abandon définitif de l'illusionnisme, de la conquête de l'espace pictural, de la mise en valeur des surfaces; il permet de substituer des objets picturaux aux objets figuratifs (ou à leurs signes) et de poser ainsi le problème de la forme et de la couleur conjointement, non plus à l'intérieur d'un cadre statique mais sur un support, sur une surface dynamisée. Et de l'étendre à l'environnement. Dès lors ce qui importe, c'est moins d'analyser et de nommer, individuellement, les formes et les couleurs que d'en découvrir les modes de relations entre elles, que de les situer dans leurs rapports à la surface. En cette perspective, ce que disait Tynianow de l'oeuvre littéraire peut s'appliquer à l'oeuvre picturale, pourvu que les outils d'analyse en soient

créés: L'unité de l'oeuvre n'est pas une entité symétrique et close, mais une intégralité dynamique qui a son propre déroulement; ses éléments ne sont pas liés par un signe d'égalité et d'addition mais par un signe dynamique de corrélation et d'intégration. (in Théorie de la littérature, Paris, Seuil, 1965, p. 117)

Il est évidemment prématuré de conclure et de fournir, dès à présent, des règles propres à conduire avec le maximum de rigueur et d'efficacité une analyse formelle, règles telles qu'elles pourraient être opérantes en général, pour n'importe quelle oeuvre. D'autant que ces règles ne peuvent se borner à authentifier et à sanctionner des oeuvres déjà produites mais doivent s'ouvrir à toutes les possibilités que la dynamique artistique ne cesse de créer. Qui, aux environs de 1900, aurait réussi à promouvoir et à fixer de telles règles à partir de l'examen de la peinture, jusqu'à Cézanne inclus, n'aurait tout de même pu concevoir les bouleversements introduits, une décennie plus tard, précisément à partir d'une lecture hors règle de Cézanne. Je n'ai eu souci, en ce bref exposé, que d'instruire et de légitimer un débat théorique, de maintenir constante la tension critique. Ce débat (me semble-t-il) doit déboucher sur des recherches qui, tout en évitant l'engluement dans la subjectivité et le psychologisme, doivent également se garder des capiteux prestiges d'une science qui, en pleine possession de ses moyens, tend à les appliquer hors de son champ privilégié. Lorsqu'elle traite de l'art pictural, la linguistique manque son objet alors même qu'elle donne l'illusion de l'exposer en pleine lumière. L'obscurité est plus profonde derrière cette clarté feinte, cette clarté inventée, ce leurre de clarté. Il convient ici toutefois de s'entendre: le recours à l'oeuvre, son étude à l'aide d'instruments spécifiques créés pour elle, ne sauraient être exclusifs de tout autre mode d'approche. Seulement, ils doivent être premiers. Les efforts qui visent à resituer une oeuvre dans son - et dans une - histoire, dans un texte mental et social ne sont opérants que si la question préalable a été négligée: à savoir celle de la caractérisation de cette oeuvre, en tant que système de formes fonctionnant d'une manière autonome et s'exposant dans son fonctionnement. Ce n'est qu'une fois cette tâche accomplie que les problèmes d'articulation entre les différentes séries (artistiques, intellectuelles, sociales) pourront se poser le plus efficacement.

Jean LAUDE

Maître de Conférences (Faculté des Lettres et des Sciences humaines de Besançon)