

comment lire un tableau ?

DEBAT NOROIT AVEC
LOUIS MARIN (1)

— Je crois que la notion de code est quelque chose de très important ; cela expliquerait que les oeuvres très récentes et originales risquent d'être incomprises parce que les codes ne sont pas encore connus ; l'artiste créant son oeuvre crée des codes nouveaux.

L.M. - La série des Mondrian est, à mon avis, un bel exemple de libération du code primaire et immédiat de lecture du tableau qui est, au fond, le code perceptif.

Celui-ci nous permet, sans que nous y pensions, de dire devant un tableau qu'il y a des arbres, des rochers, des personnages etc. La série des Mondrian est exemplaire car l'on y voit comment le peintre fait apparaître, sous la représentation, des lignes de force ou des éléments qui n'y sont pas contenus. Le stade ultime sera de désarticuler ces éléments et de les combiner selon une autre règle du jeu.

J'ai demandé à la peinture de Mondrian si ces nouvelles règles du jeu de la peinture ne sont pas au fond, les règles fondamentales et essentielles de toute peinture même celle de Poussin, même celle de Chardin, mais qui se trouvaient en quelque sorte masquées par le code primaire qu'est le code représentatif. Il y a un apprentissage de ce code qui consiste à se libérer du code fascinant qu'est celui de la représentation pour trouver par dessous ce qui est peut-être à l'oeuvre dans toute peinture.

— Magnelli étudie beaucoup le code des couleurs ; par exemple l'importance qu'il faut donner à un bleu pour équilibrer un rouge, et il me racontait qu'il avait eu cette révélation devant un tableau représentant St Marc à Venise qui avait été décroché pendant la guerre ; on allait le remettre à sa place et il était à plat sur le sol. Magnelli fut frappé de voir un ovale énorme qui était la jambe de St Marc ; cela ne se remarquait pas quand le tableau était accroché mais il constatait que l'importance de cette forme était indispensable pour l'équilibre des couleurs.

L.M. - On pourrait faire la même remarque à propos de la peinture la plus classique. Ainsi l'exemple du bras de la mère dans le « Massacre des innocents » de Poussin qui est anatomiquement disproportionné mais est parfaitement intégré dans le complexe émotionnel que Poussin veut nous transmettre ; arrêter le soldat qui est en train de tuer l'enfant. Le moyen d'expression trouvé par le peintre est l'allongement du bras et l'émotion est parfaitement induite en nous par cette transformation, au point qu'elle passe inaperçue.

— A voir l'art se dépouiller comme dans les Mondrian que vous nous avez montré, ne risque-t-on pas d'aboutir à des oeuvres qui seront de plus en plus incompréhensibles ? Un langage a tout de même pour vocation la communication ; cette peinture qui devient de plus en plus ésotérique ne risque-t-elle pas de se nier elle-même ?

Par ailleurs, si la peinture doit, à la limite, se réduire à une espèce de géométrie colorée est-ce qu'elle ne disparaît pas en tant qu'art ?

L.M. - Si vous avez raison de signaler cette espèce de dépouillement encore faut-il s'entendre sur le sens de ce terme. Dans le cas de Mondrian, le peintre se dépouille très exactement du contenu représentatif, référentiel de la peinture. J'ai cité ce mot de Klee : « il ne s'agit pas de reproduire le visible mais de rendre visible ce qui dans le visible même est analytique⁵. C'est un point très important. Les deux grandes courbes que nous avons vu apparaître d'abord discrètement puis de plus en plus dans les tableaux de Mondrian ne sont pas dans l'arbre en tant que représentation ou image de l'arbre réel et les premières épreuves de l'arbre le montrent bien ; elles sont uniquement dans le tableau mais elles sont essentielles car elles font apparaître ce que l'on risquait de ne pas apercevoir dans l'arbre, c'est-à-dire ce que nous essayons de transposer dans le langage en parlant d'une poussée libératoire vers le haut par laquelle l'arbre s'arrache à la terre et en même temps la résume. Les deux lignes qui sont abstraites (« faire voir l'abstrait » disait Mondrian) ne sont pas dans l'objet, mais elles rendent visible l'objet et l'élimination du référent s'effectue à un certain niveau d'analyse, de compréhension, de perception de l'oeuvre d'art ; en fait (et la formule de Klee est très profonde) le peintre rend visible ce que nous ne pouvons pas apercevoir parce que toute la couche de représentation nous le masque. C'est donc un refus de cette familiarité avec le monde qui est le pain quotidien de la perception.

En deuxième lieu je ne crois pas que cette combinatoire d'éléments soit une combinatoire mécanique ; Klee insiste beaucoup sur la surprise qu'il a lorsqu'il termine le tableau. Il a été, l'on peut dire, l'instrument de l'énergie propre de ces éléments qui se trouvent utiliser le pein-

(1) Voir Noroit No 140 (août-septembre)

tre, pour se déposer en quelque sorte sur la toile. Il faut être très attentifs à la toile pour apercevoir les linéaments d'un nouveau langage qui est en train de se faire et dont chaque tableau est en quelque sorte un prototype. Il y a là une idée importante sur le plan théorique. En sémiologie picturale nous parlons beaucoup de code de déchiffrement et nous sommes très à l'aise pour parler de code tant que nous sommes restés au niveau de ces codes culturels ; en revanche il faut être sensible au fait que chaque tableau est à lui-même son propre code de la chaîne ; il faut avoir le sentiment que chaque tableau est un discours qui porte en lui-même ses propres conditions de déchiffrement ; on peut faire ici un rapprochement avec une structure semblable dans le langage qui est le nom propre ; chaque tableau est un nom propre. Je crois par exemple qu'un tableau de Poussin est aussi un nom propre et qu'il porte les conditions de son propre déchiffrement, ce qui m'interdit d'utiliser les codes généraux et hiérarchisés dont nous avons parlé.

— Je conçois très bien que l'on cherche à porter un jugement de valeur sur une oeuvre mais il faut quand même un « étalon ». C'est sûrement beaucoup plus délicat en matière d'art mais on a quelquefois l'impression qu'on essaie de prononcer des jugements de valeur sur n'importe quoi.

L.M. - Vous avez parlé d'un « étalon » du jugement c'est important parce qu'effectivement nous ne jugeons jamais sans références. Cela apparaît en toute netteté dans les problèmes d'attribution. Que se passe-t-il dans le travail qui consiste, en somme, à modifier les limites et les contours de l'oeuvre d'un peintre ? D'une époque à une autre les références du jugement que l'on portait sur l'oeuvre d'un peintre ont changé. Dans son livre : « le dossier Caravage » Berne-Geoffroy a montré comment les cadres de référence du jugement se sont modifiés, ont évolué. Les codes ont changé et du

même coup la personnalité d'un peintre se trouve avoir changé ; vous avez donc raison de dire que nous avons toujours un étalon dans notre jugement, y compris dans notre jugement esthétique. Mais je ne pense pas que cet étalon puisse se définir universellement. C'est un système de références dont il faut admettre qu'il varie dans certaines limites.

— Vous nous avez dit que le peintre faisait voir l'invisible derrière les choses qu'il représente ; c'est en quelque sorte un médium mais il y a toutes sortes de médiums ; il y en a de bons, de mauvais et il y a même des charlatans et c'est là le trouble du public qui ne voit pas toujours l'oeuvre du médium dans ce qu'il regarde mais qui se demande parfois si ce n'est pas l'oeuvre d'un charlatan.

L.M. - Je suis d'accord avec vous, mais une attention très grande est exigée devant la peinture non-figurative et peut-être cela nous apprend-il à avoir une attention encore plus grande devant la peinture dite « figurative ». Je crois que le jugement de charlatanisme que l'on peut certainement porter devant un certain nombre de toiles doit être cependant fondé ; il ne faut pas que ce soit un jugement trop rapide.

— Jusqu'à quel point accepteriez-vous d'établir un parallèle entre le langage pictural et le langage scientifique ?

L.M. - Le langage scientifique s'oppose au langage naturel que nous utilisons par exemple pour converser parce qu'il a sa spécialité. Pourquoi les mathématiciens ont-ils besoin maintenant de construire un langage formalisé pour éviter les ambiguïtés qui apparaissent dans le langage naturel ? Il est bien certain que le langage mathématique a lui aussi ses codes extrêmement rigoureux, que ces codes lui permettent de délivrer un certain nombre de messages

hautement informatifs que le récepteur ne peut décoder que si il est en possession du code ; c'est-à-dire que nous avons affaire à un type de langage épuré de ses ambiguïtés, mais qui va fonctionner comme un langage.

A quoi assiste-t-on dans la série des Mondrian ou dans le tableau de Klee ? On assiste, semble-t-il, à un travail qui pourrait s'apparenter à ce travail constructeur que nous trouvons dans le langage formalisé de la science, c'est-à-dire un langage épuré de ce que j'ai appelé les éléments représentatifs. Le peintre se détourne d'un certain type de code pour en élaborer un autre.

Mais je pense que si, formellement et de façon assez générale, les processus semblent les mêmes, en réalité, les objets construits par ces langages et la teneur des messages transmis sont aux antipodes les uns des autres : dans un cas existent des règles, des contraintes très grandes ; un message se livre dans l'univocité de son sens. Dans l'autre cas, nous avons un langage avec des codes multiples qui, du même coup va livrer un objet, au terme d'une construction qui n'obéit pas aux mêmes contraintes et un objet manifestement polysémique avec une richesse et une diversité de significations que ne connaît pas le discours scientifique.

— Il semble que la linguistique ne soit pas le modèle qui permet d'apprécier un tableau.

L.M. - J'ai bien posé le problème de la validité d'application du modèle linguistique à la peinture ; cela ne veut pas dire que cette application doit être directe. Le tableau ne présente pas la linéarité de la chaîne linguistique mais une surface continue, entièrement peinte ; la lecture du tableau consiste à articuler cette surface, ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait qu'une articulation de cette surface ; il y a des articulations successives ; à chaque lecture, nous allons articuler autrement la surface du tableau. Je pense que ces différentes lectures sont en quelque sorte superposées

et que le tableau dans ses articulations successives se découvre comme un champ ou un espace de lecture dans lequel se mettent en perspective des schémas, des séries de figures ou de signes figuratifs.

De ce point de vue la lecture d'un tableau est interminable et peut être une nouvelle différence d'avec le langage. Encore une fois je ne méconnais pas les différences capitales qui séparent le langage parlé et cet autre type de langage qu'est le langage pictural, mais ce n'est pas par métamorphose que le tableau est un message, qu'il nous parle ; seulement il nous parle autrement et le modèle linguistique sera seulement d'une certaine utilité dont il ne faut pas concevoir l'application comme mécanique ou automatique.

— Ces notions de signes, de symboles ne sont pas claires.

L.M. - J'ai pris la précaution de bien définir le terme de « signe » qui est une chose très importante. Dans le langage courant, on entend par signe ce qui en sémiologie s'appelle « signifiant » et on dira qu'un signe a un sens. Le signe est une relation qui est « sens ». J'ai parlé aussi du plan de connotation qui est important parce qu'il permet de définir des niveaux de lecture. De la façon la plus abstraite « le plan de connotation », c'est un système dans lequel un système primaire joue pour l'autre le rôle de « signifiant » ; c'est-à-dire dans lequel un signe - c'est-à-dire une relation de signifiant à signifié - va devenir lui-même « signifiant » d'un « signifié », apparaît alors l'extraordinaire extension du langage. Ainsi la littérature est-elle un langage qui est utilisé à l'intérieur d'un système plus complexe où il va lui-même fonctionner comme « signifiant ». La notion de connotation est extrêmement importante dans l'analyse picturale. J'espère l'avoir fait sentir, par exemple dans l'analyse du Bauguin où les « signes » picturaux deviennent « signifiants » d'un ensemble

plus complexe et plus diffus : une certaine fragilité des plaisirs de l'existence.

— Je voudrais savoir les problèmes méthodologiques qui ne sont posés à vous par suite de l'emploi de la langue naturelle, le français en l'occurrence, comme métalangage pictural ?

L.M. - Il y a deux questions dans votre question. Le discours que je viens de tenir est un discours meta-linguistique, c'est-à-dire un discours sur un autre discours, un discours à distance du discours dont il traite. Dans ce discours, nous avons essayé d'étudier le tableau comme texte et comme lecture. L'objet d'une analyse sémiologique, c'est un objet complexe que je définirais comme un tableau-lecture ; ce qui est analysé, c'est le tableau-lecture, le tableau-lu ou le tableau en train d'être lu.

Le deuxième point de votre question porte sur la validité de l'expression tableau-texte. A titre de postulat, j'ai demandé que l'on considère le tableau comme un « texte codé ». Est-il susceptible d'être admis ? On parle souvent de « la grammaire du tableau », du vocabulaire du tableau » etc. ; il s'agit de savoir si ces expressions sont des métaphores plus ou moins vagues ou si elles ont une réalité. Y a-t-il des règles pour lire un tableau. Y a-t-il un lexique pictural ? etc.. Je pense que l'on peut utiliser la langue naturelle comme un relais significatif qui double en quelque sorte la substance visuelle, qui permet de nommer et de parler. Il s'agit moins d'un méta-langage que d'un ensemble qui peut-être en fin de compte se révélera incertain mais qui ne se révélera tel que lorsque je l'aurai utilisé et éprouvé.

— Je voudrais savoir si vous admettez plusieurs possibilités de lecture d'un tableau et si dans ce cas il peut y avoir une lecture qui soit conforme à l'intention du peintre ?

L.M. - Je pense qu'il n'y a pas une lecture du tableau mais des lectures successives.

J'ai parlé dans cet exposé de « figures » ; en fait, je crois qu'il faudrait plutôt parler de « matrices figuratives » ; c'est-à-dire qu'il y a sur le tableau des points ou des surfaces ou des ensembles qui sont générateurs de circuits possibles et ce sont ces points-là que nous avons appelé « signes » ou « signaux picturaux », ou « jalons plastiques ».

Le point essentiel, est d'arriver à découper ce continu qu'est la substance visuelle. On regarde un tableau tout d'une vue et en même temps on découpe successivement et de façon complexe cette continuité : il n'y a de sens que dans ce découpage. Mais ce découpage est habile. Est-ce que le découpage ainsi obtenu correspond à l'intention du peintre ? A vrai dire, connaissons-nous l'intention du peintre ? Quand un peintre déclare explicitement ce qu'il a voulu faire, son affirmation a-t-elle plus de valeur que celles que nous émettons sur ce que nous percevons et lisons dans le tableau ? N'est-il pas lui aussi un spectateur de son tableau à peine plus privilégié que les autres ?

— Vous avez dit que la lecture d'un tableau passait par différents niveaux de codification ; je voudrais savoir si les significations d'un tableau dans ses différents décodages, à ces différents niveaux convergent vers la signification du tableau (et dans ce cas là le tableau est un système d'information redondant) ou si ces significations peuvent diverger et si la critique picturale peut partir de ces écarts

L.M. - Le tableau est un système surcodé complexe. Toutefois les différents codes ne sont pas indépendants les uns des autres, mais se recourent ; il y a une zone qui leur sera commune et qui permet, sinon de définir l'individualité d'un tableau, du moins d'approcher de cette individualité. Il n'est pas possible de donner la signification de ce tableau

mais d'indiquer que la signification du tableau se trouve dans la zone commune aux différents codes. On aurait par là une définition objective du style, style d'un peintre ou style d'une époque, d'une école selon l'ampleur de la zone couverte en commun par les codes.

Vous avez demandé si l'on pouvait partir des écarts différentiels entre les différentes significations pour élaborer une critique picturale. C'est certainement une tâche difficile mais qui pourrait constituer un important programme de recherches.

— J'ai été beaucoup plus séduit par vos analyses portant sur Chardin, Klee et Mondrian et dans l'analyse des peintres figuratifs comme Poussin j'ai remarqué, qu'en ce qui concerne le personnage de Diane, vous faisiez une sorte de lecture référentielle à un mythe qui lui-même est signifiant ; ou alors est-ce que vous considérez ceci dans la perspective de l'intertextualité et dans ce cas la lecture comme très précisément une réécriture ?

L.M. - Je n'ai fait qu'effleurer le tableau d'Orion que j'ai beaucoup étudié et qui est un des tableaux les plus complexes de Poussin ; je pense qu'il peut être fructueux de rapprocher l'analyse sémiologique picturale du tableau de l'analyse de la structure du mythe de référence ; je l'ai fait à propos d'un autre tableau de Poussin qui est « Moïse frappant le rocher » afin de montrer comment les deux structures, l'une picturale, l'autre textuelle se recouvrent. On s'aperçoit alors que le tableau va, dans certains cas fonctionner comme une sorte de « mythe réalisé » ou comme ce quelque chose qui donne à voir un mythe.

Vous savez comment Levy-Strauss effectue l'analyse des mythes. Il montre que les mythes déploient dans un récit une structure synchrone qui est une structure d'opposition, que le récit mythique déroule sous forme d'histoire. L'hypothèse que j'ai essayé de vérifier consiste à considérer que le tableau effectué est

la présentation de la structure de l'histoire. Le tableau dans son organisation plastique ne réalise-t-il pas ce que l'analyste des mythes n'obtient qu'après l'analyse d'un récit qui se déroule dans une diachronie. On peut aller plus loin ; de ce point de vue on notera par exemple que certains tableaux de Poussin font référence à deux ou trois mythes à la fois qui n'ont entre eux aucun rapport textuel. Ainsi assiste-t-on en peinture à la naissance d'un mythe ; Poussin en les mettant en rapport crée un mythe pictural et le fait qu'il crée picturalement, fait apparaître dans le tableau même une structure mythique

Fin.