

Entre matérialité et artialité, l'œuvre comme source

Laurier Lacroix

Référence :

LACROIX, Laurier, « Entre matérialité et artialité, l'œuvre comme source », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 1, automne 2017, p. 25-31.

URL : <https://erhaq.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/37/2020/10/Le-Carnet-de-l'ÉRHAQ-no-1-4-Lacroix.pdf>

Laurier Lacroix

Entre matérialité et *artialité*, l'œuvre comme source.

Je me présente à visage découvert, tel le valeureux militaire Jacques de Chabannes de La Palice (1470-1525), prêt à déclencher une salve d'évidences, de certitudes et de truismes. Comment prétendre que la source de l'étude d'une œuvre d'art est l'œuvre elle-même sans sourire ou même éclater de rire, comportement trop rare dans nos savantes rencontres et que je vous engage à adopter.

Il est indéniable que l'œuvre ne peut être que le socle sur lequel repose son interprétation, mais je vous invite quand même à revenir sur cette vérité première en rappelant la richesse méthodologique que l'on peut tirer de ce rapport sensible avec elle. C'est à la relation entre la matérialité de l'œuvre et sa capacité à induire des liens avec d'autres champs d'études que je m'attarderai aujourd'hui.

L'opération repose essentiellement sur un travail d'observation et d'intuition, de discernement et de sentiment. Il suppose que l'observateur sait voir et que, découvrant, il exprime ce qu'il regarde. Apprendre à voir exige une fréquentation régulière des œuvres afin de rendre évidentes leur singularité, leurs nuances et leurs différences. Apprendre à voir implique l'aptitude de trouver les mots capables de déchiffrer la réalité visuelle tellement différente de l'univers langagier et difficilement traduisible par le langage dont se sont dotés les humains. Apprendre à voir entraîne une opération imparfaite dont découle cependant la suite du travail car, c'est dans ce que recueille le regard généreux, dans son énonciation verbale, que repose la capacité de saisir l'œuvre d'art.

Cette intervention porte un nom déprécié et constitue une pratique trop souvent ignorée, celle de la description ou, dans notre champ d'études, l'*ekphrasis*, récit précis et détaillé, « explication jusqu'au bout » comme le comprenaient les Grecs anciens. Exercice incontournable dont Ginette Michaud vient de réévaluer l'intérêt dans un numéro récent d'*Études françaises*¹ qui, je l'espère, permettra à cette pratique de retrouver un peu de sa crédibilité.

Décrire n'est pas une mince tâche. Première difficulté, elle nécessite impérativement que l'on se trouve en présence de l'objet, sans quoi toutes les variantes dues à la reproduction induisent des problèmes et des erreurs qui fausseront les résultats. En ce sens, elle est aux antipodes d'une

expression de la contemporanéité qui se définit par l'immatériel, le virtuel et l'éphémère au profit du contact, du rapprochement, de l'immédiat de la perception sensorielle totale et du rapport entre deux matières, celle de l'objet et celle que forme le corps/esprit de l'observateur.

Les conditions d'observation doivent également être maximales en ce qui a trait au confort physique et au temps disponible. Voir et décrire reposent sur la durée. Même si l'œuvre s'impose, elle ne se livre pas au premier regard et elle demande patience afin de faire surgir dans l'esprit de son témoin tout ce qu'elle recèle. Son agent doit prendre le soin de noter attentivement toutes ses observations, quel que soit l'ordre ou le désordre qui le guide. C'est de la présence physique de l'œuvre, de sa matérialité, qu'il tire ses notations. En paraphrasant l'expression de Paul-Émile Borduas² je dirais que la sémiologie nous a beaucoup instruits sur les mille manières de « regarder » une œuvre d'art. Rien ne remplace un regard empathique, ouvert et intuitif, imaginaire, sensuel et émotif.

Que ce soit par son format (ou ses dimensions pour une sculpture ou un bâtiment), par les formes déployées, l'espace positif et négatif qu'elle engendre, l'œuvre offre un premier niveau d'information. La taille et l'échelle peuvent guider les premières remarques. On n'aborde pas une miniature et un édifice de la même manière. Un objet qui nécessite un déplacement physique et une multitude de points de vue ne se laisse pas aborder comme un autre qui tient dans la main. Les propriétés des matières dont l'œuvre est composée (ex. : bois, plastique, carton, sable) tout comme les plans qui la structurent sont également caractéristiques d'une réalisation donnée. Les couleurs sont parmi les aspects les plus complexes à nommer. Comment voir et dire les nuances pourtant fort révélatrices entre des tonalités de gris, de jaune, de rouge ou de blanc qui se déploient sur la surface. Un nuancier peut raffiner le regard de l'observateur et lui montrer des teintes jusqu'alors invisibles.

Si le sujet s'impose avec plus ou moins de netteté et de précision, selon qu'il s'agisse d'une œuvre qui réponde aux genres établis ou qui se situe dans le spectre de la non-figuration, la composition se révèle plus ou moins distinctement. La distribution et l'organisation des qualités formelles contribuent à définir la combinaison des éléments caractéristiques qui constituent l'œuvre. Chacun des signes est encore ici essentiel à noter, en particulier ceux qui semblent indifférents, qui gênent ou modifient une lecture trop évidente et lisse. Ceux que l'on prendrait pour évidents et auxquels l'artiste apporte une charge manifeste ou inconsciente.

Dans cet exercice, il ne faut pas oublier l'état de l'œuvre afin de recueillir des informations sur son mode de réalisation, d'assemblage ou de construction. Des inscriptions peuvent alors se révéler qui informent sur l'artiste, le titre de l'œuvre et son historique.

Peu à peu émerge également ce qui contribue à définir le régime du style : éléments propres du travail d'un créateur en particulier et que l'on pourra associer à une période donnée ou à une catégorie de réalisations artistiques. Techniques d'application de la matière picturale, particularités dans l'emploi du ciseau d'un sculpteur, formes récurrentes au cours d'une partie de la production d'un artiste, manières de développer un vocabulaire formel et iconique propre à définir un ensemble plus ou moins homogène de réalisations.

Ce travail qui consiste à recueillir tous les indices dont recèle une œuvre d'art, afin de pointer les pistes d'explication possibles, s'inscrit dans les manières dont l'œuvre constitue sa propre herméneutique, les clés qui permettent de la découvrir et de la comprendre, comme le proposait le philologue viennois Leo Spitzer (1887-1960) dans *Stilstudien* paru en 1928 et traduit en français en 1970 sous le titre *Études de style*³.

Tous ces aspects réunis confirment une « théorie de l'objet » ou mieux l'objet comme théorie, soit la capacité de l'œuvre de proposer les notions et les idées dont découlent des hypothèses menant à sa connaissance, le fait que l'œuvre d'art renferme les principaux caractères propres à son interprétation. En effet, les aspects structurels, techniques et formels et les informations présentes dans une œuvre d'art fournissent la base de premières explorations. Le philosophe François Dagognet, disciple de Bachelard et auteur d'*Éloge de l'objet : Pour une philosophie de la marchandise* (Paris, Vrin, 1989) célébrait le pouvoir de tous les objets. En 1993, il déclarait :

Le monde des objets, qui est immense, est finalement plus révélateur de l'esprit que l'esprit lui-même. Pour savoir ce que nous sommes, ce n'est pas forcément en nous qu'il faut regarder. Les philosophes, au cours de l'histoire, sont demeurés trop exclusivement tournés vers la subjectivité, sans comprendre que c'est au contraire dans les choses que l'esprit se donne le mieux à voir. Il faut donc opérer une véritable révolution, en s'apercevant que c'est du côté des objets que se trouve l'esprit, bien plus que du côté du sujet⁴.

Dagognet évoque l'importance d'une pensée visuelle, qui implique distanciation et autocréation et qui repose sur une éducation du regard, soit : « la connaissance des strates. La strate matérielle d'abord. [...] Si l'esprit ne se manifestait pas dans l'extériorité, il ne serait pas réel⁵. » Ce suspens face aux possibles des composantes de l'œuvre offre une manifestation de l'esprit et de l'âme du créateur et fournit des pistes de son inscription dans la société. Il en révèle les assises, les composantes, les affects qui, une fois canalisés, analysés et traduits en discours, forment une lecture personnelle où l'œuvre même est à la fois document et preuve de la démonstration, comme inspiration et comme objet auquel il faut toujours revenir pour ranimer son propos.

Le regard sensible peut choisir de remarquer ces filons de manière isolée mais, le plus souvent, il les observe de manière groupée notant l'impact de leurs effets réciproques et formulant, par la

nature de ses propos et le choix même de son vocabulaire, une base sur laquelle s'appuiera une interprétation plus élaborée.

Dans son beau livre *The Sight of Death (An Experiment in Art Writing)*, T. J. Clark reprend le journal qu'il a tenu chaque jour au Getty Museum, alors qu'il revient quotidiennement pendant six mois d'écriture – luxe inimaginable – devant deux tableaux de Poussin : *Paysage avec un homme tué par un serpent* (1648, National Gallery, Londres) et *Paysage par temps calme* (1650-1651, Getty Museum). Nous sommes le 20 janvier 2000, il écrit :

The first thing that caught my eye this afternoon in Landscape with a Calm was the placing of the foreground goatherd's hair exactly at the intersection of shoreline and hummock, with the man's curls silhouetted against the blue of the lake ; and then, a second later, I noticed the spearhead of white on the water just above the head — the brightness white in the picture. It must be a ruffle or eddy on the water surface. Other lesser flecks back from it in a curving line. Maybe the liquid in very slowly gathering speed and being pulled to the left, toward a weir or waterfall out of sight⁶.

L'historien d'art s'observe en train d'observer et note au fur et à mesure sa perception de l'œuvre. La disposition particulière d'un motif l'interpelle, la forme donnée à une couleur, l'association de cette couleur avec une autre partie du tableau, son mouvement qui appelle un élément narratif invisible dans la scène peinte, toutes ces remarques construisent un premier discours généralement tu dans l'analyse finale, mais qui devient dans l'exercice auquel se prête T. J. Clark l'objet même de son analyse en voie d'élaboration.

Je me permets de citer un autre exemple, celui d'un autre grand regardeur d'images, John Berger, qui relate sa rencontre avec *L'Atelier du peintre* de Vermeer au Kunsthistorisches Museum de Vienne, œuvre qui jusqu'alors avait peu retenu son attention. C'est devant le tableau même qu'il se rend compte que le modèle a le regard tourné vers les éléments posés sur la table. Cette observation le conduit à formuler cette remarque, clé de voûte de son interprétation :

Ce que la jeune fille regarde sur la table, ce sont précisément les ingrédients ou les éléments visuels de sa propre apparence. Il y a un visage (le masque), un autre grand livre, un morceau de tissu bleu comme celui de sa robe, un morceau de tissu jaune de la même couleur que la reliure de son livre, une bande de papier rosâtre qui correspond à l'aperçu que nous avons de son col rose et, tissées dans le motif du rideau suspendu devant la table, il y a les feuilles bleues qui forment la couronne de laurier qu'elle porte. Il est vrai qu'il n'y a pas de trompette sur la table, mais il y a une partition musicale que la trompette a le pouvoir de changer en son. Le contraste sert à démontrer la différence entre le vivant et l'inerte : une différence qui transcende tous les éléments visuels communs. Tout se passe comme si Vermeer s'exclamait : Tout est dans le souffle⁷ !

Et Berger d'approfondir son analyse ainsi lancée par cette captation d'un regard jouissant de ce qu'il est en train de découvrir et d'apprécier dans cet aller-retour entre la partie et le tout.

La perception et la description inscrivent un mouvement plus ample qui est celui des émotions, du sentiment et de l'affect, de l'appréciation, du discernement et de l'intelligence, bref, le monde de l'esthétique. Face à l'œuvre, aux matériaux recueillis lors de l'examen, les images, les associations, les comparaisons affluent, propres à élargir la pensée sur l'œuvre et les propos qu'elle suggère.

En faisant appel à Leo Spitzer, je dirai que ce sont des détails agrandis qui font émerger les directions dans lesquelles l'œuvre sera lue, appréciée et comprise. Jean Starobinski rappelle que pour Spitzer, l'œuvre se révèle dans le détail qui est « choisi pour sa valeur différentielle, soit ce que nous pourrions nommer sa micro-représentativité – sa façon d'énoncer déjà, au niveau de la partie, ce qu'énoncera l'œuvre entière⁸. » La description permet de cibler ces détails sursignifiants qui occasionnent de la part du spectateur une adhésion à l'œuvre et à ses propos et, pour l'historien, des indices qui suggèrent vers quel type d'analyse se tourner afin d'élargir son interprétation.

C'est ce que Roland Barthes identifiait dans son livre *La chambre claire* comme le *punctum*, ce point sensible, cette ponctuation, qui « part de la scène, comme une flèche, et vient me percer⁹. » Détail qui attire l'attention et oriente la lecture, qui n'a peut-être pas toujours le même caractère de spontanéité que celui de la flèche décochée, mais qui, comme le chasseur embusqué, aperçoit sa victime sous le bon angle.

Mais, objecterez-vous avec raison, c'est l'historien avec son bagage de connaissances, ses valeurs, ses notions théoriques et son approche méthodologique qui est le maître du jeu et qui décide la manière d'aborder une œuvre et du traitement à lui imposer. Cet argument, s'il est fondé, ne tient pas compte du fait que l'historien est amené à choisir et à étudier des œuvres qui sont prédisposées à recevoir l'application de ses modes de lecture et qui, d'une certaine manière, lui fournissent le matériel propre à employer ses outils.

L'esthétique et les sciences humaines sont ici convoquées et émergent de ce que communique l'œuvre, de sa capacité à émouvoir et à faire sens. C'est ce que j'appelle, en homonymie avec la matérialité, son artialité, ou plutôt son coefficient d'artialité, soit sa capacité de distiller du sens, de se prêter au jeu de regards différents, de points de vue variés et de multiples interprétations.

Les ressources qu'ont développées l'iconographie et la sémiologie prolongent cette analyse *de visu*. Cependant, mon exposé centré sur l'importance de l'expérience de l'œuvre dans le travail de l'historien d'art engage d'autres lectures tirées d'éléments concomitants, mais qui lui sont

extérieurs et qui demandent des connaissances différentes qui ne sont pas immédiatement accessibles, tels des aspects de la biographie du créateur, des informations sur les conditions d'exposition, de réception et de circulation de l'œuvre, ses rapports avec le marché de l'art, le collectionneur ou le musée. Toutes ces données éclairent sous un autre jour l'intérêt et l'importance d'une œuvre. Ces approches trouvent des points d'interaction avec l'observation de l'œuvre, en rappelant comment sa genèse s'inscrit dans un cheminement créatif et comment certains aspects sont relevés ou non dans le discours critique ou historiographique.

De plus, les lectures faites à partir de données iconologiques enrichissent la connaissance que l'on peut tirer d'une œuvre d'art et ne sont pas immédiatement reliées au rapport sensoriel que j'entretiens avec elle. La sociologie de l'art, les études féministes, le post-colonialisme, la psychologie prennent le relais de ces observations et prolongent l'analyse qui permet de construire un discours historique qui ne repose pas que sur l'observation d'une seule œuvre. Cependant, cet exercice répété permet de cumuler les observations, de les croiser et de les comparer et, ainsi, de développer un cadre d'analyse à poursuivre au moyen d'autres modes d'investigation.

Tous les historiens de l'art ne sont pas attirés par le même type d'œuvres et à la subjectivité du créateur répond celle de l'analyste. Paul Ardenne dans *L'Histoire comme une chair* précise que l'histoire est

Une sensation, avant tout. Un fluide qui traverse la chair. Une chair d'événements et de mémoire dans la chair tout court de nos corps. Voilà ce qu'est l'Histoire. [...] Il n'est pas d'Histoire qui vaille sans élaboration d'un lien intime entre elle et nous, un lien qui est non plus seulement l'Histoire avec ses faits mais nous dans l'Histoire tout comme l'Histoire en nous, un mélange d'événements mais aussi d'affects, de fantasmes – une construction en vérité toute personnelle¹⁰.

Cette écriture d'une histoire de l'art, d'un récit à la fois fondé et individualisé ne peut se réaliser qu'en symbiose avec les réalisations artistiques toujours revisitées. Texte qui a la qualité d'écrire son sujet en même temps que ce dernier circonscrit son objet. Je me suis permis d'insister sur ce contact premier qu'il faut renouveler afin de percevoir toutes les nuances que suggère la lecture de l'œuvre, nuances qui ne se laissent pas consigner au premier regard.

En terminant, et pour continuer d'en rire, j'aimerais vous rappeler la caducité de mon propos. En effet, le plaisir de ce contact avec l'œuvre, en ce qui a trait à l'écriture de l'histoire de l'art au Québec passe par un écueil important et évident, celui du fait que nous sommes confrontés à une histoire en déficience d'œuvres. S'il y a matière à objet d'étude parmi les nombreuses réalisations qui sont conservées dans les musées, collections, galeries et fonds d'ateliers, pour peu que l'on se penche sur les archives et les autres sources documentaires, l'on se rend compte que tout autant

sinon plus d'œuvres manquent à l'appel. L'histoire que nous entreprenons est donc rendue bancale pour ne pas dire incomplète. Faut-il alors considérer l'histoire de l'art au Québec comme une chair difforme, façonnée d'interruptions, de zones de silence et de ténèbres et son écrivain condamné à la cécité ? Même dans cette incertitude, il faut déchiffrer les images qui surgissent et qui nous interpellent et, en dépit de cette trame dé cousue, les inscrire dans un récit offrant quelques consistance et cohésion.

Notes

¹ Ginette Michaud (dir.), « Toucher des yeux. Nouvelles poétiques de l'*ekphrasis* », *Études françaises*, vol. 51, n° 2, 2015, 249 p.

² Paul-Émile Borduas, « Des mille manières de goûter une œuvre d'art », *Amérique française*, vol. 2, n° 4, janvier 1943, p. 31-44.

³ Leo Spitzer, *Études de style*, précédé de *Leo Spitzer et la lecture stylistique* par Jean Starobinski, traduit de l'anglais et de l'allemand par Alain Coulon, Michel Foucault et Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1970, 536 p.

⁴ François Dagognet, entretien publié dans *Le Monde* en 1993, cité par Roger-Pol Droit, « Mort du philosophe François Dagognet », *Le Monde*, 4 octobre 2015. En ligne : http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2015/10/04/la-mort-du-philosophe-francois-dagognet_4782265_3382.html

⁵ Propos recueillis par Robert Martine, « Entretien avec François Dagognet. », *Le Philosophoire*, n° 21, automne 2003, p. 7-16. En ligne : <http://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2003-3-page-7.htm>.

⁶ T. J. Clark, *The Sight of Death (An Experiment in Art Writing)*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2006, p. 15.

⁷ John Berger, « Vermeer *L'Atelier du peintre* », *Conjonctures*, n°s 39-40, hiver-printemps 2005, p. 57.

⁸ Leo Spitzer, *Études de style*, précédé de *Leo Spitzer et la lecture stylistique* par Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 28.

⁹ Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980, p. 49.

¹⁰ Paul Ardenne, *L'Histoire comme une chair*, Lormont et Bruxelles, Le Bord de l'eau et La Muette, 2012, p. 12.