

EXPOSE DEBAT
NOROIT
par
LOUIS MARIN

comment lire un tableau ?

Cet exposé a deux objectifs : fournir des éléments de réflexion sur le rapport énigmatique du tableau et de son spectateur, en considérant celui-ci comme l'objet du regard, comme l'objet de lecture de ce/du-ci. Cette réflexion s'appuiera sur quelques exemples privilégiés parmi lesquels Poussin, Chardin, Mondrian et Klee. Le deuxième objectif est de constituer une science ou tout au moins les éléments d'une science non de la peinture, mais des signes picturaux. L'emploi du terme « signe » montre que la référence à la linguistique, science des signes linguistiques, sera présente tout au long de l'exposé. Nous

Il est inutile de préciser que les illustrations de cet article n'ont pour but que de rappeler les projections qui ont illustré l'exposé de Louis Marin.

entendons par signe, l'élément manifestant le rapport entre un signifiant et un signifié, en rompant par là avec l'usage commun qui voit dans le signe, le seul signifiant. Cette référence à la linguistique suscite un certain nombre de questions sous-jacentes à mon propos : la peinture est-elle un langage ? Est-elle un langage spécifique qui aurait, comme le langage, ses règles grammaticales, sa syntaxe, son lexique ? Et si l'on appelle sémiologie, la science générale des signes dont la linguistique serait une région particulière dans la mesure où elle étudie les signes verbaux et graphiques, est-ce qu'une sémiologie picturale est possible ?

Il convient tout d'abord d'approfondir la notion de lecture et d'examiner si l'emploi que nous en faisons dans le titre même de cet exposé est un emploi métaphorique ou propre. Pour ce faire, je partirai de l'étude d'une lettre que Poussin adressait de Rome à son client et ami Chantelou en 1639, lettre qui accompagnait l'envoi de son tableau « les Israélites ramassant la mâne dans le désert » : « Au reste, si vous vous souviendrez de la première lettre que je vous écris, touchant les mouvements des figures que je vous promettais d'y faire et que tout ensemble vous considérez le tableau, je crois que facilement vous reconnaîtrez quelles sont celles qui languissent, qui admirent, celles qui ont pitié, qui font action de charité, de grande nécessité, de désir de se repaître, de consolation et autres car les sept premières figures à main gauche vous diront tout ce qui est ici écrit, et tout le reste est de la même étoffe ; lisez l'histoire et le tableau afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet ». Dans ce texte, Poussin établit une sorte d'équivalence entre la lecture d'une histoire et la lecture d'un tableau : le tableau doit se lire comme une histoire, ce qui ne veut pas dire nécessairement que le tableau soit une histoire. Mais il y a une attitude commune ou apparentée entre le spectateur

d'un tableau et le lecteur d'un livre. C'est cette analogie et cette différence que je voudrais essayer de cerner.

Pour les bénéfices de l'analyse, mais pour eux seulement, je distinguerai deux actes qui se produisent simultanément dans l'acte de lecture du tableau : lire, c'est parcourir du regard, et c'est également et en même temps, déchiffrer le sens du tableau. Lorsque nous lisons une page imprimée, par exemple, le parcours que suit notre regard est un parcours nécessaire, obligatoire, ou encore linéaire ; ce parcours traduit le caractère linéaire de la phrase et du discours. Toutefois on remarquera qu'il s'agit d'un parcours discontinu. Notre regard n'épèle pas toutes les lettres, ne perçoit pas tous les mots, mais prend appui sur certaines lettres et certains mots pour lire le texte. Nous touchons là une des différences entre la lecture d'un texte et la lecture d'un tableau. En effet, le tableau se présente comme un système de signaux, ou encore comme un ensemble cohérent de jalons plastiques pour le regard, mais ils ne se développent pas comme une chaîne linéaire ; en effet les signaux, les jalons sont donnés ensemble d'un seul bloc continu sur la surface plastique. Notre regard a donc, dans son parcours, une liberté relative : il subit des contraintes moins grandes que celles qui pèsent sur la lecture de la page imprimée. On pourrait analogiquement indiquer que le degré de contrainte de la lecture du tableau définit sa grammaire. Ainsi le parcours de lecture dans sa discontinuité articule la surface plastique continue et permet de définir des figures ou des signaux figuratifs sur la surface du tableau. Paul Klee résume dans une formule très frappante cette première analyse : « l'oeil doit brouter la surface », écrit-il, « l'absorber partie par partie... l'oeil suit les chemins qui ont été aménagés dans l'oeuvre. » Selon ces indications et au simple niveau du parcours du regard, l'oeil simultanément suit un chemin et absorbe une

surface. En voici quelques exemples : sur le tableau de Poussin, « les voyageurs au repos »,



Poussin : les voyageurs au repos

pèse un fort degré de contrainte marqué par le chemin zigzaguant qui relie le premier plan à l'horizon et qui est jalonné par trois figures ; les masses de rochers et d'arbres focalisent le regard dans une certaine direction, mais en même temps, ce parcours est un circuit ; le regard est ramené de l'horizon au premier plan notamment par le jeu des rimes plastiques, pour parler comme André Lhôte : ici le nuage rime avec l'arbre. On peut se demander pourquoi ce tableau révèle un si fort degré de contrainte : c'est que par-dessous les figures et les objets représentés, une géométrie construit rigoureusement l'espace de représentation. Cette géométrie exige impérieusement un certain itinéraire, un certain ordre de lecture. Poussin est ce peintre penseur dont le Bernin disait en se frappant le front : « cet homme travaille de là ».

Les signaux de parcours fonctionnent comme les signifiants de la lecture du tableau,

qu'en est-il du signifié ? Nous passons ici sur l'autre versant de l'acte de lecture où elle apparaît non plus simplement comme parcours, mais comme acte de déchiffrement. Comment le signal plastique est-il en même temps signe pictural ? J'ai choisi volontairement ce tableau de Poussin parce qu'il ne comporte aucun sujet mythologique ou historique ; il nous permet ainsi d'approcher de cette idée essentielle que le sens d'un tableau est d'abord pictural. Il existe un ordre autonome de la peinture qui n'est pas d'abord une référence à un spectacle du monde ou à un texte littéraire. Le sens est dans le signifiant comme parcours plastique, sous forme d'une émotion induite dans le spectateur, émotion qui a cette caractéristique d'être à la fois sentie et pensée. Dans ce tableau de Poussin, apparaît le sens du voyage c'est-à-dire de ce trajet volontaire que l'homme trace dans un espace ouvert avec ces trois moments, le repos, le départ, la marche vers l'horizon. Le chemin est la marque d'une volonté humaine dans la nature et nous renverrait à ce que nous appellerons le plan de connotation du tableau, la philosophie stoïcienne de Poussin qui exalte la volonté rationnelle sur les passions et les impressions. Mais cette connaissance « historique » est secondaire paradoxalement : c'est l'idée philosophique qui illustre le tableau et non l'inverse. Le sens du tableau est cette totalité d'impressions, de souvenirs, de connaissances qui résultent des parcours de lecture dans l'unité d'une émotion. Paul K'ee l'exprime fort bien dans le texte que nous avons déjà cité : « l'oeil doit brouter la surface, l'absorber partie par partie et remettre ce/le-ci au cerveau qui emmagasine les impressions et les constitue en un tout ».

Mais pour déchiffrer un texte, pour en comprendre le sens, il faut disposer d'un code de lecture c'est-à-dire de connaissances de l'écriture, des règles grammaticales et du lexique d'une langue. Le code est, la plupart du temps, dans son utilisation, inconscient : on ne

s'aperçoit pas qu'on utilise un code. Analogiquement nous dirons que le tableau est un « texte » codé. Voici par exemple un paysage mythologique de Poussin « Orion aveugle à la recherche du soleil » ; nous percevons immé-



Poussin : Orion aveugle à la recherche du soleil

diatement comme apparition la jeune femme appuyée en l'air à un nuage, mais comment le savons-nous ? Parce qu'elle se tient en l'air sans support visible ; or, dans cette fresque romane de Berzé-la-ville, le Christ apparaît sur un fond céleste d'étoiles et cependant nous ne le percevons pas comme une apparition. Pourquoi ? Parce que sous forme d'une connaissance préalable, inconsciente, nous organisons la fresque selon deux espaces qui s'y juxtaposent sans s'unifier : l'espace sacré où est figuré le Christ et l'espace profane où les apôtres qui l'entourent ont les pieds sur terre. Dans le tableau de Poussin, nous utilisons inconsciemment une autre connaissance préalable, celle d'un espace unitaire de représentation ; ainsi pour la fresque romane et pour le tableau de Poussin, nous utilisons successivement deux codes de lecture différents. Et comme l'a bien montré Panofsky, seul le deu-



Fresque romane de Berzé-la-ville

xième code, celui de la représentation d'un espace unique, permet de faire apparaître à notre regard, le surnaturel et l'invisible, permet de percevoir la jeune femme sur le nuage comme une apparition. Lorsque nous n'avons pas conscience de déchiffrer un tableau, c'est que nous partageons avec le peintre le même code de figuration.

Aussi l'analyse des cas d'erreur sur le code sera-t-elle particulièrement significative. Il se peut que nous oublions que le tableau est codé, ou qu'il n'est pas nécessairement codé selon le ou les codes que nous possédons et dans ce cas, il peut arriver que nous appliquions au tableau le code le plus simple qui est à notre disposition, le code de la perception quotidienne : code iconique, analogique qui nous permet de reconnaître et de nommer les objets de notre entourage. Par là, il serait possible comme l'a bien vu Pierre Bourdieu, de poser le problème du goût et du jugement esthétique. Le goût est-il un don inné de voir, de lire le tableau ? En réalité, nous nous apercevons à la suite de nos précédentes analyses qu'il suppose la maîtrise hâtive et devenue inconsciente d'un certain nombre de codes culturels qui informent notre regard et lui

permettent de lire les formes. Le goût pose ainsi le problème d'une éducation esthétique spécifique et diffuse dans une société ou une classe sociale déterminée et paradoxalement, c'est le spectateur non cultivé qui révèle chez celui qui possède une culture, l'existence de codes acquis, sorte de tradition intériorisée.

Nous avons parlé d'un code de lecture ; en réalité, le codage de l'objet pictural est multiple. Il est, comme on l'a dit, surcodé ; en lui convergent et se superposent une pluralité de codes. Panofsky l'a indiqué dans une analyse justement célèbre, en proposant trois codes superposés de lecture : le premier qui est un code perceptif et émotionnel : ainsi dans ce



Poussin : le massacre des innocents

tableau de Poussin, nous lisons immédiatement des émotions, (colère, violence, désespoir) et des objets (colonne, épée, soldat, enfant). Le code secondaire définit le niveau iconographique de lecture du tableau ; c'est par un détour externe à l'oeuvre dans la connaissance des textes littéraires, des sources religieuses et

philosophiques que nous reconnaissons qu'il s'agit du massacre des Innocents. Cette connaissance est à demi-consciente, si nous baignons dans une culture chrétienne et le sujet du tableau se livre alors immédiatement ; mais des problèmes redoutables de lecture peuvent se poser à ce niveau et des erreurs peuvent être commises. L'exemple célèbre de Panofsky en est une preuve ; ce tableau représentant une jeune femme tenant une épée et portant un plateau sur lequel repose une tête d'homme coupée est-il une Judith au sortir de la tente d'Holoferne ou une Salomé amenant dans la salle du festin, la tête de St Jean Baptiste ?

Il est enfin un code tertiaire au niveau duquel les signes que les deux premiers codes nous permettent de déchiffrer deviennent les signifiants d'un signifié plus profond : structure d'opposition à la fois plastique et mythique. Ainsi ce tableau de Poussin où la conception en bas-relief des figures qui forment une prise parallèle au plan du tableau s'oppose à la violence des gestes et des émotions, tableau-architecture qui renvoie à toute une philosophie poussinienne de l'homme, être de passion et de violence qui s'agit dans une nature indifférente et sereine. De plus, en représentant un meurtre d'un innocent et non pas le massacre des innocents, Poussin ramène le drame à l'essentiel et au typique ; il concentre, dans une valeur universelle, l'anecdote historique et la fait changer de niveau : l'histoire devient ici symbole. Le troisième code intègre donc ces deux autres. En s'emboîtant les uns dans les autres, les codes définissent ce que Barthe à la suite de Hjelmslev appelle système de connotation. Le signe d'un code devient le signifiant du code supérieur. Cette superposition des codes permet d'approcher le caractère unique, individuel d'un tableau ou d'une oeuvre. Leur articulation définirait alors, comme l'indique Granger, le style auquel appartient ce tableau particulier, style qui résulte de l'entrecroisement et de la hiérarchie des codes.

Le choix de la peinture de Poussin représenterait deux facilités pour notre analyse : la première est que cette peinture est fondée sur le code général de la représentation. Il nous permet de dire immédiatement les éléments du tableau. Notons que cette familiarité inconsciente avec la notion même de représentation est relativement récente dans la culture occidentale. Depuis la Renaissance, le signe est représentation dans le domaine du visible ; il n'en est pas de même dans d'autres cultures et l'aborigène australien ne reconnaît pas l'animal familier dans la photographie du kangourou qu'on lui présente.

D'autre part, cette peinture est fondée, et jusque dans les détails, sur des références « iconographiques » constituées par la littérature au sens large du terme, ensemble de thèmes, de descriptions, d'histoires fournies par les textes littéraires. L'analyse sémiologique peut ainsi utiliser la littérature comme un relais significatif pour analyser le tableau. Ce relais lui permet d'articuler le sens dans le tableau. Il faut maintenant nous libérer de cette double facilité, d'une part en choisissant nos exemples dans une peinture sans référence littéraire, ainsi la nature morte et d'autre part, en réfléchissant sur une peinture sans référence représentative, ainsi la peinture non figurative chez Mondrian ou Klee par exemple.

On sait que l'expression nature morte se traduit en anglais ou en allemand par celle de « vie silencieuse » (still life). Les tableaux de Poussin nous ont permis de parler la peinture. La nature morte dans son silence pose le problème fondamental de la sémiologie picturale : la peinture est-elle langage, peut-on valablement lui appliquer le modèle linguistique ?

Et cependant, avant d'être peinture de vie silencieuse, la nature morte a eu pour fonction et objectif de parler, de murmurer à l'oreille du contemplateur, un certain discours qui ne pouvait être compris là encore que de ceux qui possédaient consciemment ou in-

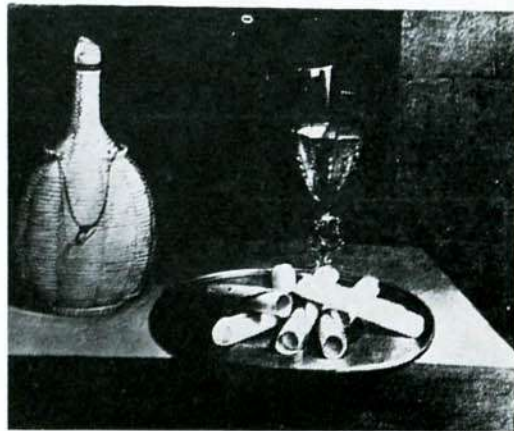
consciemment les codes hautement élaborés d'une culture.

Ainsi cette « nature morte » très dépouillée de Philippe de Champaigne, du XVIIème. A peine peut-on parler ici de parcours du regard : l'oeil est fasciné dès le premier instant par la tête de mort centrale, présentée en frontalité, avec une instance obsessionnelle tragique ; la frontalité est un mode de présentation tout à fait significatif : c'est celui de l'irruption autoritaire, irrépressible du sacré dans l'existence humaine, il manifeste une sorte de surgissement absolu de l'objet ou de l'être : à la limite, c'est le moment où l'objet n'est plus représenté mais se présente dans la nudité de sa présence. Cette tête de mort qui surgit au centre du tableau, énorme, disproportionnée par rapport aux deux objets qui l'entourent, qui n'est appuyée sur rien, qui se tient debout par on ne sait quelle obscure présence cachée - en stricte représentation, elle devrait basculer vers l'arrière - c'est la mort, l'irruption de la mort. Notre regard immobilisé sur elle, dans ce statisme tragique va s'animer en deux circuits triangulaires, les deux trous des orbites, le trou du nez, le trou de la bouche édentée. Trous ouverts sur la nuit, l'obscurité, le rien. Or les deux trous circulaires des orbites vides se mettent à rimer plastiquement avec d'autres formes circulaires : celle toute pleine d'une riche matière de la montre qui marque l'heure, le temps, à droite et le vase de cristal transparent où sont plantées les roses, à gauche. La montre ouverte est pleine d'une substance, mais elle est ouverte... cette substance qu'elle contient dans ses ciselures ouvragées, s'échappe. Le vase est plein d'eau, mais transparent : fragile et comme vide, puisque nulle matière n'arrête la traversée de notre regard. Quant aux roses et à leurs feuilles, les rimes plastiques subtiles qu'elles entretiennent avec le trou triangulaire du nez et les dentelures délicates de la mâchoire et des dents exigent du regard, des rappels, un va et vient de la tête de mort ricanante aux roses

dont l'une est en bouton et l'autre s'effeuille : un pétale est tombé sur le support. Ainsi le plus simple et le plus efficace jeu du regard sur ce tableau est, ne peut être qu'un profond discours religieux, apologétique en connotation : surgissement absolu de la mort à la fois comme présence granitique, irréductible et comme anéantissement. « Vous, hommes qui me regardez, fascinés, vous avez à votre disposition le temps de la vie, mais ce temps s'échappe, nulle boîte, nulle montre ne peut le contenir, l'arrêter, la vie est fragile comme cristal, elle est un presque rien, transparent face à la réalité de la mort ; à peine apparue dans le bouton de rose, elle est déjà effeuillée ; le temps n'est qu'un instant dans l'éternité de la mort ». La nature morte de Champaigne le janséniste parle la mort et l'éternité, discours en acte, en figure, d'une éloquence dépouillée presque abstraite qui doit induire chez le contemplateur

les actes nécessaires au salut. Ainsi les objets représentés sont, dans cette nature morte, très fortement connotés. Ils fonctionnent dans leur réalité picturale, comme de véritables signes d'un discours acétique qui ne leur est pas extérieur, qui ne se surajoute pas à eux, mais qui se profère en eux, par leur être même d'objets picturaux.

Avec le fameux dessert aux gaufrettes de Baugin, (1ère moitié du XVIIIème), nous découvrons un autre type de discours - parcours du tableau. Là encore le regard joue sur un parcours triangulaire entre les trois objets : l'assiette d'étain avec les gaufrettes, les bouteilles avec son enveloppe de paille jaune, et le



Baugin : Le dessert aux gaufrettes

verre de cristal ouvragé rempli de vin. Le parcours est exigé par la très forte contrainte des horizontales de la table qui ont la pureté d'une figure géométrique et la verticale du verre de gauche, qui dessinent au fond un angle droit parfait. Toutefois cette rigueur va être en quelque sorte modifiée - inquiétée - par de subtiles déséquilibres : l'assiette qui déborde de la

table, équilibre fragile, instable, souligné par l'insécurité de l'ombre portée sur la nappe, l'oblique du rebord de la table qui, en interrompant, sur la gauche, l'assise des objets, simultanément creuse la composition en profondeur et ouvre un vide, si bien que le centre de gravité de l'ensemble se trouve reporté sur la droite. Ces déséquilibres jouent à l'arrière plan du parcours de lecture ; ils le sous-tendent et l'animent. Ils ne sont pas lus pour eux-mêmes, mais traversent la composition d'une sourde inquiétude. Les objets qui constituent les pôles du parcours du regard sont, comme dans la nature morte de Champaigne, posés en toute indépendance formelle. Cependant, entre eux, fonctionne un système de rapports plastiques et colorés qui les lie plus rigoureusement qu'un groupement « réel » : le jaune de la bouteille et le jaune des gaufrettes, la gaufrette de gauche, oblique du fragile échaffaudage, désigne la bouteille, celles qui la soutiennent désignent le verre, cependant que le cordon de paille de la bouteille rime avec la courbure du verre. Si maintenant nous nous attardons sur la substance picturale - il ne s'agit pas de ce que sont les objets du monde représentés sur le tableau, mais de la matière colorée des figures du tableau, - nous ne pouvons qu'être sensibles à la plénitude close sur elle-même, savoureuse, du jaune paille de la bouteille, ce jaune que rappellent et désignent les gaufrettes, mais sur un tout autre mode ; travaillé par les ombres, jaune in-table qui est celui de la matière poreuse craquante de la pâte du gâteau : rappel du jaune mais opposition de matière. Entre la bouteille et le verre, rappel de forme (le verre est schématiquement la forme inversée de la bouteille), mais opposition de couleurs (rouge, gris, blanc du verre/jaune de la bouteille) et de matière (transparence fragile et animée de reflets du verre de cristal rempli de vin et opacité souveraine de l'enveloppe de paille de la bouteille). En revanche, entre l'assiette de gau-

frettes et le verre nous trouverons une opposition de couleurs (rouge/jaune), mais une ressemblance de matière, (fragilité, porosité des gâteaux, transparence du verre). De même entre l'assiette d'étain pleine, solide, métallique mais animée de reflets, comme le verre dont la matière est pourtant si différente. Ainsi le jeu des matières, des formes et des couleurs est un système de déséquilibres ou de différences compensées par des identités ou des ressemblances qui donne à ce tableau, dans sa simplicité, un rythme de composition. Cet équilibre travaillé de subtiles déséquilibres est, à son tour, plan d'expression d'un système plus étendu de significations qui en est le plan de connotation : la rusticité, l'honnêteté savoureuse de la bouteille et le traitement simple et direct de la table et du fond s'oppose à la préciosité fragile du verre et des gaufrettes, et au raffinement du goût qu'ils impliquent. Noble pauvreté d'un côté, raffinement précieux et instable de l'autre. Et si, comme l'indique R. Barthes, la connotation renvoie toujours à une signification diffuse générale et globale, à une sorte de fragment idéologique, nous avons dans cette toile à la fois simple et mystérieuse, l'opposition entre la vie noble et honnête du simple bourgeois et le raffinement précieux de l'existence aristocratique. Par son signifié, le plan de connotation communique étroitement avec la culture, l'histoire qui constituent le contexte du tableau. Et plus profondément, la parole énigmatique que chuchote cette toile et l'émotion qu'elle induit en nous sont celles de la fragilité - savoureuse - des plaisirs de l'existence. Dans son silence, la nature morte parle.

Il faut maintenant en venir à Chardin et à cette admirable nature morte, « Pêches et raisins ». En un sens, elle reprend et combine certaines des caractéristiques que la lecture des deux oeuvres précédentes nous avait fait découvrir. Comme chez Champaigne, les objets sont assis sur un support continu, sans le déséquilibre « sinistre » des supports, comme



Chardin : Pêches et raisins

chez Baugin. Comme chez Champaigne, le fond ne représente rien : il n'est pas nommable : ce n'est pas un mur, ni une tapisserie, c'est une surface colorée ; comme chez Champaigne, on notera l'étroitesse du support. Mais cependant le tableau a une profondeur. Toutefois cette profondeur ne résulte pas d'une construction externe, sous-jacente à la toile, d'une géométrie dans l'espace à la fois projetée et dissimulée, mais elle résulte des objets eux-mêmes qui engendrent l'espace par la substance colorée, par leur matière picturale. Mais comme chez Baugin, nous allons avoir dans cette toile, un sentiment aigu du rythme de la composition proprement picturale, proprement colorée. Et ce rythme, cette organisation est, à peu de choses près, identique à ceux de la toile de Baugin. Trois systèmes d'objets, comme chez Baugin, entre lesquels se déploie de parcours du regard : la grappe de raisin, le vase de cristal avec le verre renversé, les pêches organisées dans une rigoureuse triangulation : la pyramide stable et pleine, onctueuse et veloutée des pêches à droite, le triangle rectangle qui s'y oppose des raisins, du vase et

du verre. Le sommet de ce triangle dont la base est la grande diagonale ascendante des raisins au pied du verre est savamment indiqué par le grain de raisin à gauche touché par la lumière, lui-même sommet d'un minuscule triangle formé par les trois grains de raisin et qui constitue une étonnante rime plastique à la fois dans la forme et la couleur : rigueur d'une composition combinant deux triangles qui renvoie très directement à la pureté compositionnelle d'un Poussin. En voici un exemple : **l'adoration des Bergers** où l'on retrouve la même organisation. Les personnages de Poussin,



Poussin : L'adoration des bergers

Jésus, Joseph, Marie, les Bergers sont remplacés par des raisins, des pêches, un vase, un verre. Entre une peinture d'histoire et une peinture de nature morte, la différence est moins d'ordre pictural que de « genre » dont le niveau et la valeur se trouvaient définis par tout un système institué de références sociales et culturelles. La référence à l'histoire était considérée - et pourquoi l'était-elle ? - comme plus noble, ayant plus de valeur que celle aux humbles objets de la nature et de la vie quotidienne. La grandeur révolutionnaire de Chardin est d'avoir montré picturalement par la reprise dans la nature morte des canons profonds de la peinture classique dite « de grande manière », qu'il y avait, par dessous l'institution socialisée des codes de compréhension et de valorisation, une profonde unité de l'ordre pictural dans son autonomie.

Ce plan de connotation de la toile de Chardin est là. La nature morte ne chuchote plus une leçon sociale, philosophique, morale ou religieuse, comme chez Champaigne. Le vase de cristal est vulgaire, banal. Les fruits ne sont ni rares, ni exotiques. Ils ne connotent point une richesse sociale. Mais leur somptuosité ne cède en rien à celles des produits consommés par les riches bourgeois hollandais : c'est la somptuosité de leur être sensible qui se manifeste sur la toile, et la richesse des lumières et des reflets sur le vase et le verre. Chardin nous rend le service de mettre à nu le niveau profond où se situe la signification picturale. Négativement, par l'affirmation directe et immédiate de la pictorialité, il dénonce la valeur sociale, culturelle - disons de classe ou idéologique - d'un certain niveau de lecture du tableau qui dissimulait dans son omniprésence, les codes proprement picturaux de lecture : sorte de connotation indirecte du tableau de Chardin.

Au niveau pictural qui se définit ici de toute évidence dans son absolue autonomie, subsiste cependant cette apparente proximité im-

médiate avec les réalités sensibles offertes par le monde : le veauté de la pêche, sa rondité pleine, le vernissé gonflé de pulpe et de jus des grains de raisin qui accroche virgules et points de lumière, la transparence animée de reflets du vase et du verre : étude de lumière et de matière dont la chair des objets du monde est en quelque sorte le prétexte ou le support occasionnel. Il est aisé de montrer le système d'oppositions et de rappels qui lui est sous-jacent, (la massivité et la matité de la pêche sous la lumière qui ne s'y reflète pas mais y reste prisonnière dans le caractère pelucheux de la peau) s'articule à la stable pyramide des fruits qui en est l'équivalent sur le plan de l'organisation. Les reflets de lumière divisés dans la semi-transparence des grains de raisin renvoient à l'écroulement fractionnée dans la lumière par la texture de la grappe : la matière est ici doublement la grappe et par la pénétration lumineuse en son intérieur, à quoi s'oppose la transparence réfractante et reflétant du cristal. Dans une lecture picturale en profondeur, ce système lumineux et matériel renverrait à Ver Meer chez qui aussi la lumière en grains, en nappes, en accents émane de l'objet peint comme de matières irradiées par elle.

Cette étude impose une attitude, à l'égard de l'objet peint : ce n'est point l'objet du monde qui est transposé sur la toile dans l'équivalence formelle du dessin pour être rempli ensuite par les variations lumineuses de la couleur. Nous assistons sur la toile de Chardin à une véritable genèse de l'objet par le travail de la pâte colorée et la pose de la touche. L'objet acquiert une présence, une plénitude picturale par la couleur. Comme le disait Cézanne : « Lorsque la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude ». Et c'est ce que notaient les Goncourt : « C'est là le miracle des choses que peint Chardin : modelées dans la masse et l'entour de leurs contours, dessinées avec leur lumière, faites pour

ainsi dire de l'âme de leur couleur, elles semblent se détacher de la toile et s'animer par je ne sais que la merveilleuse opération d'optique entre la toile et le spectateur dans l'espace ». On prendra conscience de cette merveille, de ce miracle en s'approchant de la toile : l'objet s'évanouit : chaos de touches divisées, juxtaposées dans ce désordre, cette confusion que les contemporains du Titien notaient déjà dans sa dernière manière. Des infinitésimaux de couleurs sont ainsi accumulés qui, à distance, secrètent l'objet, dans son unité formelle et sa densité matérielle. Nous approchons par là de cette difficile idée que la sémiologie picturale exprimera de façon abstraite : l'élimination du désigné ou du référé. L'objet pictural ne désigne pas, à sa manière, un objet du monde ; il se désigne lui-même et c'est là son sens : pur signifiant dont le signifié n'est pas distance définie dans le monde : « Ce sont des pêches, des raisins » déjà là dans le monde de la perception qui en donnerait ainsi le sens, en donnant la référence. Mais dont le signifié n'est autre que ce signifiant apparaissant sur la toile, contemplé à une certaine distance. Cette distance, Poussin la trouvait dans le mythe, récit pur « qui décolle de son fondement linguistique pour travailler à un haut niveau de sens » comme dit Lévi-Strauss et dans cette distance, le mythe peut devenir pictural ; Chardin la trouve entre le tableau et le spectateur dans l'espace : l'amas de touches sur la toile devient pêches et raisins dans la distance du regard et c'est ainsi que le visible est lisible.

De nombreuses questions restent cependant sans réponse dans la toile que nous contemplons. Que signifie par exemple le verre renversé dans le bocal de cristal ? Exigence plastique sans doute de la diagonale ascendante qui dynamise le tableau de la droite (en bas) à la gauche (en haut), d'autant plus que ce mouvement est en quelque sorte prolongé dans cette hélice de lumière reflétée par le pied du

verre. Le mouvement ascendant linéaire s'acplit dans un mouvement gira'oire circulaire. Mais peut-être, pourrait-on investir davantage de senc et un plus profond, plus obsessionnel dans le verre renversé : il y a, sans doute, le rappel de certaines natures mortes-vanités, danr lesquelles le verre de cristal ébréché ou renversé connotait la fragilité des oeuvres de l'homme et de son existence, le malheur de sa condition. J'y verrai plutôt l'évocation inconsciente de la seule forme masculine dans cet ensemble de rondeurs féminines qu'offre le tableau. De là à tenter une exploration de ce que l'on pourrait appeler la fantasmatique de Chardin, il n'y a qu'un pas que nous ne franchirons pas, mais qu'un examen général de l'oeuvre de Chardin nous inciterait à faire.

Je concluerai cet exposé avec Mondrian et Paul Klee. Pourquoi ? Klee à la fois dans ses travaux théoriques et dans sa peinture, a tenté de faire apparaître en clair le système signifiant élémentaire de toute peinture. Comment ? Toutes nos analyses précédentes se sont situées au niveau de ce qu'un linguiste appellerait les grandes unités signifiantes du discours, niveau « lexical », syntaxique ou « phraséologique ». Est-il possible de pousser l'analyse au-delà de ces grandes unités, vers un deuxième niveau opératoire plus profond qui serait celui correspondant aux phonèmes, aux traits distinctifs de la langue qui sont - on le sait - les constituants du sens dans le langage.

C'est une telle orientation de recherche qui se dégage à la fois des réflexions théoriques et de la peinture de Klee et de Mondrian. Mais il est remarquable de constater que cette recherche n'est pas indépendante de la peinture elle-même, dans son élaboration essentielle.

Elle est cette peinture en train de naître, de se développer, de s'engendrer à partir des structures élémentaires de la signification picturale.

En présentant la fameuse série de toiles s'échelonnant entre 1904 et 1913 et qui ont pour thème l'arbre, je voudrais dégager deux caractéristiques fondamentales et complémentaires de la peinture de Mondrian à cette époque et par delà elle, peut-être, de toute peinture en général : tout d'abord, l'élimination de la représentation, de ce code général qui a été celui de la peinture depuis la Renaissance ; ensuite la mise en évidence des éléments plastiques essentiels de l'oeuvre picturale que nous avons appelés les structures élémentaires de signification picturale.

Dans la « Ferme à Nistelrode » ou « ferme dans le bosquet », Mondrian exige de notre regard, un double parcours : tout d'abord les larges plans d'horizontaux successifs qui s'opposent aux verticales brunes et noires des arbres ; ensuite l'ample demi-cercle du feuillage qui cerne l'ensemble de la composition sur le ciel. Il faut ici accorder une attention particulière à la touche qui contribue de façon efficace à cette organisation : courtes surfaces rectangulaires au premier plan, larges trainées combinées avec cette première pose de touche au deuxième plan, trainées continues au troisième plan, coups de brosse mouchetés pour le feuillage qui effectuent en quelque sorte la synthèse, l'unité de l'ensemble que les troncs d'arbres risquaient, analytiquement, de rompre. D'emblée, Mondrian donne à la peinture son dénuement essentiel en refusant le pittoresque traditionnel de la scène de ferme. Dans « l'arbre rouge » 1908 - 1910, Mondrian passe du paysage de la ferme dans le bosquet à l'arbre. L'horizontalité de la terre affirmée par le contrepoint des touches verticales rouges et des longues touches horizontales bleues s'oppose à la verticalité de l'arbre, se déterminant en fait par le jeu de courbes et de contre-courbes des branches qui, par leur articulation

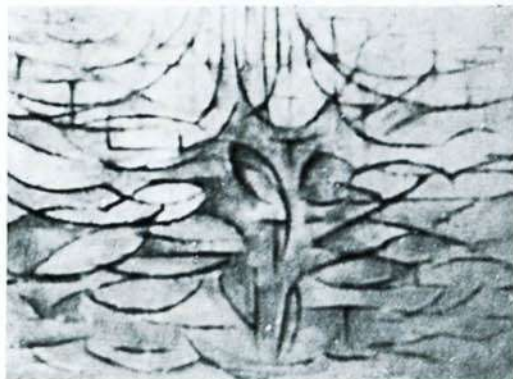


Mondrian : l'arbre rouge

dynamique, créent un mouvement libérateur vers le haut, vers le ciel. La verticale se définit ici comme une poussée contrariée. Il s'agit plus que d'une simple ligne verticale ; c'est une force que les courbes servent. Dans « l'arbre argenté » de 1912, on retrouve le même arbre que précédemment, mais de nouvelles lignes de force se découvrent : à l'horizontalité de la terre s'ajoute cette d'une masse de branches qui contrarient là encore, la puissance élévatrice du tronc. Mais cette verticalité dynamique triomphe par l'opposition de deux courbes complémentaires et opposées qui désignent, par leur mouvement, le haut à l'aplomb du tronc. On retrouve le même thème dans « l'arbre argenté » de 1912, on retrouve le même arbre que précédemment, mais de nouvelles lignes de forces se découvrent : à l'horizontalité de la terre s'ajoute celle d'une masse de branches qui contrarient là encore, la puissance élévatrice du tronc. Mais cette verticalité dynamique triomphe par l'opposition de deux courbes complémentaires et opposées qui désignent, par leur mouvement, le haut à



Mondrian : l'arbre argenté



Mondrian : Pommiers en fleurs

l'aplomb du tronc. On retrouve le même thème dans « l'arbre » de 1912, mais l'ensemble des éléments linéaires est soumis à une poussée verticale irrépessible : sorte d'ogives emboîtées qui désignent le haut et s'épanouissent largement et harmonieusement dans une espèce d'arbre-cathédrale. Dans les « Pommiers en fleurs » de 1912, la toile se vide peu à peu de tous ses éléments représentatifs directs de surface, de toute allusion référentielle à l'objet du monde dans son apparence perceptible, pour ne retenir et n'inscrire sur la toile qu'un système de force linéaire en équilibre dynamique de tension : sorte d'arc bandé dont la flèche part vers le ciel. La découverte qu'a effectuée le peintre depuis l'« arbre rouge » jusqu'« aux pommiers », c'est au fond l'importance des deux courbes supérieures affrontées. Celles-ci ne sont nulle part présentes dans l'objet de référence. Au contraire le tableau de 1904 découvrirait la fermeture des poussées verticales des troncs par un grand demi-cercle. Mais si l'essence, l'être de l'arbre est cette poussée vers le haut qui à la fois le libère de la terre horizontale et l'assume, alors cette poussée s'exprimera, non par un système de verticales, mais par cet ensemble de courbes opposées, « abstraites » sans référentiel mondain. Elles feront apparaître de ce que l'oeil ne voit pas dans l'arbre, l'invisible d'une force ascensionnelle. Le peintre s'est libéré du code représentatif qui, par la représentation, obnubilait les puissances propres de l'objet pictural pour recourir à un code plus enfoui : le code expressif.

La « composition no 3 » de 1913 pourrait être un aboutissement de cette recherche : le peintre ne parle plus d'arbre ou de pommier, mais simplement de composition : composition ; d'éléments primaires plastiques qui se trouvaient tous déjà dans le tableau de 1904, courbes, verticales, horizontales, mais liées encore dans les règles du jeu représentatif. Ces éléments sont ici libérés de ces règles exigées par le



Mondrian : composition No 3

code analytique représentatif, mais pour obéir à des règles plus profondes proprement picturales dont on ne peut se demander si elles n'étaient pas déjà à l'oeuvre chez Poussin ou Chardin, mais comme dissimulées à notre regard de déchiffreur par la prégnance, la force envoûtante, fascinante de la représentation.

Le tableau n'est plus qu'un système de courbes, d'obliques, de verticales et d'horizontales modulées par l'orientation, l'épaisseur ou la densité de la touche colorée, système complexe qui permet au peintre de proférer la parole picturale pure, l'essence d'un dynamisme libérateur orienté qui ramasse en lui la puissance terrestre en repos et l'exprime dans

l'élan vertical : Elan et équilibre à la fois dont l'arbre représenté était le symbole, mais dont la représentation voilait en la transposant dans le code analogique, l'expression pure et dont on peut se demander s'il n'est pas l'expression de l'acte créateur lui-même, de l'acte de peindre.

Je voudrais clore cette très rapide analyse par un texte de Mondrian qui dit très bien ce que j'ai essayé ici de conceptualiser :

1 - Tout d'abord sur la disparition de l'objet du monde comme représentée ce texte nous révèle que peut-être n'est-ce qu'en apparence que la peinture représentait et que le peintre, par delà le code analogique, obéissait à un autre système de langage. Si nous avons insisté sur le système des lignes et des forces, ce n'était pas par hasard. Mondrian écrit : « il faut dire que la couleur comme telle nous parle d'une façon si prédominante des choses extérieures que nous courons par elle le danger de demeurer en contemplation devant ce qui est extérieur et vague au lieu de voir l'abstrait ». Affirmation qui fait écho à une célèbre formule de Klee : « La peinture ne reproduit pas le visible. Elle rend visible ».

2 - Ensuite sur la définition d'une langue picturale : langue définie par son caractère systématique, chaque élément n'ayant de valeur - comme dans tout système linguistique - et de sens que par rapport aux autres éléments du système et non par référence à un objet extérieur. « L'expression du visible dépend de la position des parties du visible... chaque partie reçoit sa valeur visuelle du tout et le tout la reçoit des parties. Tout se compose par relation et réciprocity. La couleur n'existe que par l'autre couleur, la dimension est définie par l'autre dimension ; il n'y a de position que par opposition à une autre position. C'est pourquoi je dirai que le rapport et la chose principale ». Le sens, la signification en peinture se définit par le système complexe des éléments plastiques, et non par ré-

férence aux objets de la perception. C'est en perdant cette référence, cette reproduction du visible, que la peinture rend visible.

C'est peut-être parce que Klee a eu des fonctions de professeur que l'élaboration théorique de ce système profond de la langue picturale est encore plus poussée chez lui, que les structures élémentaires de la signification picturale se trouvent plus rigoureusement définies.

J'ai choisi pour illustration un tableau de Klee de 1928 qui met en évidence parce qu'il est essentiellement fait d'éléments graphiques, quelques unes des structures élémentaires de signification picturale que Klee analyse par ailleurs dans son enseignement.

« L'oeil broute-t-il cette surface ? Quels chemins suit-il qui lui ont été ménagés dans l'œuvre ?... » pour reprendre l'expression de Klee lui-même.

À vrai dire, jamais l'expression « lecture d'un tableau » n'a été ici plus exacte : le tableau se présente comme une page d'un vieux livre, d'un antique grimoire écrit dans une langue et une écriture inconnues : l'oeil suit des lignes de gauche à droite, sous une sorte de titre dans le tiers supérieur du tableau et lit des signes répartis sur des portées, comme il en existe dans les partitions musicales. Cette dernière indication n'est pas négligeable, car elle signifie que, comme dans une lecture musicale véritable, il nous faudra sans doute lire le tableau non seulement horizontalement en suivant les lignes, mais encore verticalement en balayant la page entière.

D'autre part, nous notons, comme dans la lecture, la récurrence de certains signes qui se répètent à intervalles plus ou moins réguliers, de façon dense ou légère : densité de la première ligne, légèreté de la seconde, densité moindre de la troisième, légèreté de la quatrième, densité creuse de la cinquième, etc. Les agencements de signes sur les portées ou les lignes, ces agencements de lignes et de portées dans la surface définissent ainsi pour



Klee 1928

le regard - dans cette espèce de parodie de vieux grimoire - à la fois une structure et un rythme : structure de la page fondée sur la répétition complexe des mêmes unités linéaires - complexe parce que différemment espacées ; rythme structural primitif dans le sens haut-bas ; structure de la ligne ou de la portée fondée sur la répétition complexe elle aus-

si d'unités semblables dont la totalité crée un rythme linéaire.

Ainsi le tableau est organisé selon un rythme structural double gauche-droite, haut-bas. Ce rythme se complique encore sous la lecture du regard : je me borne ici à reprendre des concepts élaborés par Klee lui-même ; il peut, en effet, se décrire en certains lieux de la page en termes de mesure, par exemple verticalement à la première portée 4 - 3 - 4 3 - 3 ou en termes de densité par exemple horizontalement à la première ligne de la première portée, nous lisons de petits carrés égaux dont un sur deux est marqué d'une croix. Celui-ci pèse plus que son voisin, rythmé selon 4 - 1 - 4 - 1. Ainsi la première lecture du tableau nous livre un ensemble complexe de rythmes et de structures selon la mesure, la densité, et les dimensions gauche-droite, haut-bas.

De plus, nous notons que certains éléments linéaires n'entrent ni dans les lignes, les portées ou les signes. Par exemple la quatrième ligne est l'axe d'un double zigzag qui constitue comme son accompagnement, comme une sorte de variation articulée de la ligne droite. On pourrait en trouver d'autres qui ont pour fonction de lier les portées les unes aux autres, de rétablir sous les structures et les rythmes qui organisent chaque groupe de signes, des continuités actives qui en fondent l'unité de vision et de lecture, construisent la page comme totalité. Klee définissait ce type de construction comme « effet de dentelle » qu'il analysait comme une composition de lignes mélodiques et de lignes parallèles. Les lignes parallèles, indiquait-il, signifient une multiplicité d'initiatives, la ligne mélodique au contraire, manifeste l'unité d'une force active qui se promène sur un plan, avec des délais, des rebroussements qui en constituent les articulations.

Nous pourrions résumer notre lecture du tableau en disant qu'il résulte de la composition

équilibrée de deux éléments primitifs, la ligne mélodique et les lignes parallèles ; cette opposition articulée constitue la structure élémentaire de signification du tableau : « effet de dentelle », ou rythme structural complexe.

Et c'est à partir de cette combinaison primaire d'éléments qu'apparaît une signification secondaire qui résultera - c'est le sens même du mot structure - d'une relation, d'une opposition (Cf Mondrian) d'éléments. Le premier de ces éléments, c'est la page de lecture, c'est-à-dire le plan, la surface sur laquelle s'étalent, dans les deux dimensions, les signes. Klee va renforcer cette impression première avec les marges qui entourent le texte du tableau, les blancs qui délimitent de véritables alinéas, surface neutre, grise, qui fonctionne comme simple support des signes linéaires. Mais en même temps, dans le tiers supérieur de la page, Klee fait intervenir de tout autres éléments : le cercle brun et les deux bandes parallèles entre lesquelles il se trouve, rouge et bleue, cette dernière soulignée par une ligne. Avec la couleur et surtout avec ces surfaces actives, Klee crée très subtilement un effet d'espace : la page plane et neutre se creuse et vibre sous l'action des surfaces colorées élémentaires. Tel serait le deuxième élément : les surfaces actives, bandes et cercle, qui, par leur présence et leur opposition, créent l'espace : rencontre des signes graphiques linéaires actifs sur une surface neutre et passive avec des surfaces actives, créatrices d'espace : voici donc un sens secondaire du tableau.

Nous pouvons alors pour atteindre la troisième couche de sens laisser jouer ce que Klee appelle les associations figuratives qu'il n'écarte pas, mais qui ne doivent pas intervenir trop tôt. Les signes dans le plan évoquent très spontanément une sorte de plan figuré, hiéroglyphique d'une ville, avec ses églises, ses palais, ses maisons, ses murs, ses tours, ensemble complexe, ramifié, proliférant, mais

en même temps ensemble organique, cohérent, rythmé, structuré, que notre regard domine, ville-plan avec sa double enceinte, avec son archéologie et son histoire, qui s'oppose au monde extérieur, à l'espace vide, à ce soleil angoissant, au désert menaçant.

Alors nous pouvons lire le titre que Klee a donné à ce tableau « une page du livre de la Cité », page d'un livre qui parle de la cité, le tableau exprime l'essence de la cité, monde clos et lisible dans son histoire par opposition au monde désertique et angoissant de la nature.

Signification tertiaire qui se greffe en quelque sorte - avec bonheur - sur le jeu savant des structures élémentaires de signification picturale - éléments formels dont la combinaison lui permet d'apparaître. Cette dernière signification, Klee la voyait naître dans ce qu'il appelait un « acquiescement à l'objet ». L'objet pictural est, dans sa genèse, une combinaison, une articulation d'éléments pratiques primaires, de structures élémentaires de signification : créer consiste « à tirer ces divers éléments de l'ordre général de rangement avec leur place établie pour les élever mutuellement à un ordre nouveau ». Cette combinaison des éléments toujours nouvelle, toujours imprévisible, peut alors accueillir une signification dernière qui n'avait jusqu'ici jamais été proférée dans aucun langage : une page du Livre de la Cité. Il aurait été intéressant de montrer comment avec les mêmes éléments primaires autrement combinés de nouvelles significations nouvelles naîtraient, deviendraient visibles de « Mural » de 1924 à « Document » de 1933 en passant par « la Ville pavoisée » de 1927.

Nous nous arrêterons là, dans nos analyses, trop heureux si j'ai pu montrer que la peinture moderne, avec un Paul Klee, nous découvre les mécanismes profonds de toute peinture, comme ordre autonome de significations, nous découvre également que la lecture d'un tableau à quelque époque qu'il appartienne, n'est

pas l'affaire d'un don inné et mystérieux que posséderait un certain regard par nature, mais l'apprentissage souvent difficile, complexe de codes hiérarchisés, articulés les uns aux autres qui permettent autant que cela est possible de refaire la construction créatrice du peintre dans ses aspects conscients et inconscients. Codes où se traduisent de façon elle-même complexe des idéologies et les représentations d'une époque, d'une classe, d'un groupe social, d'une culture, mais qui s'intègrent les uns aux autres, s'unifient par le procès créateur dans l'unité délectable du tableau. On peut penser que ce processus créateur, la genèse du tableau a pour conditions ultimes ce que nous avons appelé à travers Klee, ces axes sémantiques primaires, véritable universaux de la signification picturale. La sémiologie picturale se donne pour tâche scientifique de les décrire et de comprendre simultanément les mécanismes de leur articulation dans l'acte créateur et les procès de lecture et de déchiffrement dans l'acte qui lui répond : la contemplation - et ce que Poussin appelait la délectation du regard qui réalise cette énigmatique opération de lire le visible et de voir l'intelligible : c'est-à-dire le sens de la peinture.

Louis MARIN