

Langage et beauté : la leçon de la peinture

Le silence de la peinture

Il est, au sujet de la **beauté artistique**, un **lieu commun** assez répandu : devant elle, le **langage** ne pourrait qu'**abdiquer**, parce qu'elle nous confronterait au **domaine de l'ineffable**. **Plus que toute autre forme de beauté artistique, la beauté de la peinture se présenterait comme une beauté silencieuse, réduisant le spectateur au mutisme.**

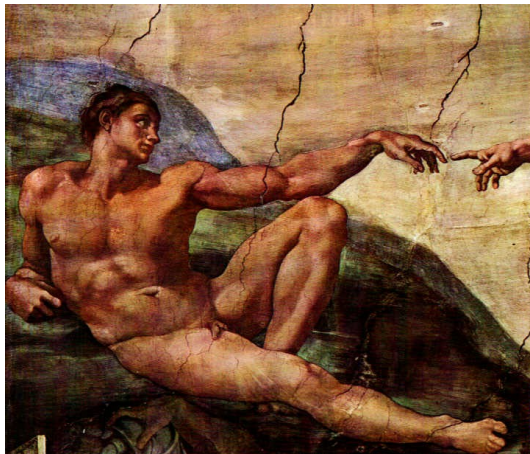
La **beauté picturale** n'est-elle pas en effet celle qui paraît la plus **réfractaire** à toute **expression linguistique** ? Certes, tout un chacun sait, depuis Kant, que la **beauté** est affaire de **sentiment**, non de **concept**. On l'**éprouve**, on la **ressent**, on est **touché** par elle, sans pour autant pouvoir la **conceptualiser**. Il en va cependant différemment de la **beauté du poème** ou du **roman** et de celle du **tableau**. Le **poème** en effet a pour **matériau premier** les **mots** du **langage courant**, même s'il joue davantage sur leur sonorité ou leur résonance émotive que sur leur signification. Les **moyens d'expression** de la **peinture**, par contre, sont littéralement **muets**. Ce n'est pas avec des **mots** que le peintre crée de la **beauté**, c'est en travaillant la **matière**, l'**espace**, la **lumière** ou la **couleur**. Poussin disait à ce propos que « *la peinture fait profession des choses muettes.* » **Peindre** n'est pas **dire**, ni non plus **écrire**. Selon l'expression de Merleau-Ponty, la **peinture** est une représentation, une ouverture au monde **sans concept**. Comment alors **traduire** au moyen des **mots** l'**émotion spécifique** qui naît de la rencontre avec la beauté du tableau, émotion qui a souvent sa source dans le **choc** de la **couleur** ? L'historien de l'art Daniel Arasse, bouleversé par la **tonalité** du **bleu** inventé par Matisse dans son esquisse *La danse*, avoue son **impuissance** à la **verbaliser**.



Matisse La danse

Ajoutons que si le **face à face** avec l'**œuvre picturale** s'effectue souvent sous le mode du **choc**, voire de la **sidération**, c'est en raison de l'**immédiateté** de sa **présentation**. Alors que la beauté du poème ou celle du roman doit se laisser découvrir, la **beauté du tableau** – et ce même si les dimensions de celui-ci sont immenses – s'offre **d'un coup**, dans sa **totalité**, laissant le spectateur **sans voix**. Chacun d'entre nous a connu ces moments de **rapt** durant lesquels la soudaineté et la force avec lesquelles le tableau s'impose à lui le **dessaisissent** de sa **maîtrise**, rendant ainsi tout **discours impossible**.

Enfin, l'impression d'**aboutissement formel** que suscite en nous l'**œuvre picturale** témoigne de la profonde **vanité** de toute **parole**. **Inadéquate**, la parole serait également **inutile**. Ainsi en est-il de ce **grand nu** qu'est l'Adam de Michel-Ange et de la « **totalité absolue** » que sa contemplation assène au spectateur, constate François Jullien. Devant l'**harmonie des formes**, l'**achèvement parfait** de la représentation, l'**évidence** d'une **beauté** à laquelle « *rien ne manque* », qui « *ne laisse plus rien en attente, en défaut, ou même à imaginer* », comment ne pas éprouver le sentiment qu'il n'y a rien à **ajouter**, rien à **retrancher**, à une **perfection** qui vient combler toutes les attentes.



Michel-Ange La création d'Adam

L'appel de la peinture : le besoin de critique

Impassible, muette et solitaire, la beauté de la peinture ne nous adresserait donc aucun message, n'attendrait rien de nous et se suffirait à elle-même pour l'éternité. Face à elle, nous serions condamnés à une **adoration silencieuse**. « *Ne parlez pas, ne réfléchissez pas, admirez en silence et en paix, tels sont les conseils de la sagesse satisfaite devant le beau* » écrit Levinas dans *La réalité et son ombre*.

Le philosophe cependant, professe les plus grandes mises en garde à l'égard d'une telle conception de la jouissance esthétique, et invite fermement à briser le lien entre beauté artistique et silence.

Nous nous référerons ici à l'analyse de Catherine Chalier dans sa Préface à l'ouvrage Levinas face au beau. Il faut d'abord dénoncer, selon Levinas, l'**irresponsabilité** à laquelle une **contemplation muette** de la **beauté** conduit le **spectateur**. Une telle attitude porte en elle une propension à l'**évasion**, voire à un **oubli du monde**. **Le monde s'efface devant les joies silencieuses du beau**. Réduit à une **passivité foncière**, le spectateur est en quelque sorte **envoûté** par l'**indifférence** à la fois superbe et lointaine de l'œuvre. La beauté de celle-ci l'absorbe et l'accapare si fortement qu'elle **s'empare** de lui avec son **consentement**. C'est sans doute la **beauté des sons** et des **rythmes** qui a le pouvoir d'exercer le plus fortement un tel **ensorcellement**. Mais cette **magie diabolique** peut être également celle de la **beauté du tableau**. Ainsi Des Esseintes, héros du roman de Huysmans A rebours, avoue lui-même avoir été ensorcelé par une aquarelle de Gustave Moreau L'Apparition, représentant la danse de Salomé devant la tête décapitée de Jean-Baptiste. Brillant de tous ses feux sous l'éclat coruscant des bijoux qui ornent son corps presque nu, Salomé lui apparaît comme une « *innocente et dangereuse idole*. » Devant son charme à la fois exquis et cruel, magnifiquement rendu par le talent du peintre, Des Esseintes se sent « *écrasé, anéanti, pris de vertige*. »



Gustave Moreau L'Apparition

C'est ce mutisme de la beauté qui est à l'origine de sa déchéance en idole. Levinas cite à ce propos le verset du Psaume 135 selon lequel les idoles « *ont une bouche et elles ne parlent pas*. » Comme l'idole, la beauté du tableau **se pétrifie**, à jamais **prisonnière** de l'instant où le peintre a achevé son œuvre. Elle se trouve ainsi prise au piège d'une **éternité illusoire** qui n'est que la figure d'un **destin irrémédiable**.

Le silence de la contemplation enchaîne donc le spectateur tout autant que la beauté elle-même. L'un comme l'autre y court le risque de la perte. Seule la parole – celle du critique ou de l'amateur d'art – pourra briser cet enchaînement et délivrer la beauté artistique de sa solitude et de son mutisme.

Levinas insiste sur la nécessité de **venir au secours** de la **beauté** en étant attentif au **Dit silencieux** qui l'habite : celui d'un **appel**, aussi impérieux que l'**appel** du **visage**, qui, dans sa fragilité et sa nudité, me contraint à lui répondre « me voici », ou celui du **verset biblique** qui crie « interprète-moi. » Certes, à la différence du **visage**, la **beauté du tableau** ne signifie pas d'une façon **absolue**, elle n'est pas porteuse de ce que Levinas nomme le « **sens des sens** ». Elle ne révèle pas, comme le visage, la **trace** de l'**Infini absent**. Seule peut-être la **beauté triste** qui qualifie pour Levinas la **peinture informelle** ou **non-figurative**, dans son refus de célébrer les formes, sa **quête** de **nudité** et l'**humilité** dont elle témoigne, sa volonté de rompre avec la « *suffisance de l'être* », pourrait s'approcher de la **Révélation** et d'une pensée de la compassion proche des exigences éthiques de la Bible. **Il n'en reste pas moins que l'œuvre d'art a besoin d'entrer en relation avec quelqu'un qui pourra lui redonner vie en libérant les significations en attente de délivrance dont elle est porteuse.** C'est ce que Levinas nomme le **besoin de critique**. La tâche première de la critique sera alors de montrer que la **grandeur** de l'œuvre vient d'abord de ce qu'elle est un **produit**. C'est cet **aspect technique** de la **beauté artistique**, souvent considéré avec **mépris**, qu'il s'agit de **réévaluer**. « *Elle (la critique) traite l'artiste comme un homme qui travaille.* »

Chardin et le langage de la nature morte

Toute entreprise de **critique artistique** se trouve confrontée à la **question** qui fut celle de Diderot lorsqu'il entreprit de faire le récit des Salons pour les lecteurs de la *Correspondance littéraire*. La **peinture** s'adresse aux yeux, elle est faite pour **toucher** la **sensibilité**. **Comment alors rendre compte par la voie de l'analyse ou de la discussion de l'impression sensible laissée par le tableau dans l'âme du spectateur ? Quels moyens littéraires pourraient donner l'équivalent de la beauté picturale ?** Diderot décide de répondre à la question en allant à la rencontre des peintres vivants. Il faut d'abord interroger les peintres eux-mêmes, s'informer des techniques et des pratiques d'atelier, maîtriser le vocabulaire de métier ; « *j'ai compris ce que c'était que finesse de dessin et vérité de nature. J'ai conçu la magie de la lumière et des ombres. J'ai connu la couleur. J'ai acquis le sentiment de la chair* » écrit-il. Parmi les **techniques picturales**, le critique d'art doit accorder une attention particulière à la **matière** et à la **couleur**, car « *c'est la couleur qui donne la vie.* » Il faut aussi recourir au procédé de la **description**, promener en quelque sorte le lecteur ou le spectateur à l'intérieur même de l'espace du tableau. Ouvrons le *Salon de 1763*, à l'article « **Chardin** » dont Diderot fut un très grand admirateur. Deux tableaux du peintre, deux natures mortes, vont être l'objet d'une analyse.

L'**exemple** de la **nature morte** est d'autant plus intéressant que celle-ci nous confronte à un **univers sans parole** : ni scène historique à relater, ni présence humaine à reconnaître. L'œuvre de Chardin, en particulier, semble **défier** tout **discours**. Dans un espace déserté, sur un fond dénudé, figurent des **objets inanimés**, souvent les plus **humbles**, les plus **simples** et les plus **banals**. On ne voit sur ses toiles que « *des vases, des jattes, des bouteilles, du pain, du vin, de l'eau, des raisins, des fruits, des pâtés.* » **Diderot nous prouve cependant qu'il est possible de tenir un discours sur le monde inanimé et muet de Chardin, et qu'un tel discours peut se révéler extrêmement intéressant.** Le premier tableau que Diderot soumet à son analyse est *Le Bocal d'olives*.



Le Bocal d'olives

Après s'être livré à une sorte **d'inventaire du tableau** – « *l'artiste a placé un vase de vieille porcelaine de la Chine, deux biscuits, un bocal rempli d'olives, une corbeille de fruits, deux verres à moitié pleins de vin, une bigarade avec un pâté* » - Diderot souligne **l'illusion de vérité** qui s'en dégage. Le spectateur **s' imagine toucher** les **objets** : prendre, ouvrir, presser, peler, manger et boire. Diderot montre alors que cet art du **trompe-l'œil** est obtenu grâce à l'extraordinaire **maîtrise du coloris** dont fait preuve Chardin. « *Ô Chardin, ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette ; c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière que tu prends sur la pointe de ton pinceau, et que tu attaches à la toile.* » Le second tableau qu'évoque Diderot est *La Raie*.



La Raie

D'emblée, le philosophe en souligne le **paradoxe**. Car si l'illusion créée par le premier tableau joue sur le **désir** que les objets représentés suscitent dans la réalité, la **raie dépouillée** est **objectivement dégoûtante**. On pourrait donc penser qu'un tel tableau **répugne** le spectateur et le pousse à **détourner le regard**, d'autant plus qu'il est une **parfaite imitation** de la chose même « *c'est la chair même du poisson. C'est la peau. C'est son sang.* » Or il n'en est rien. Il faut donc reconnaître le **talent** du peintre, qui **transforme** et même **sauve** l'**objet** en le **lavant** de son **abjection**. Là est la **magie** propre à Chardin. Sans prétendre **dissiper** le **mystère** – « *On n'entend rien à cette magie* » - Diderot tente d'expliquer comment s'opère cette **rédemption**. La **transformation magique** vient des **profondeurs** de la **couleur**, « *de dessous en dessus* », de bas en haut. **Epaisse, dense, matérielle**, la **couleur** est comparée à une sorte de **vapeur soufflée** sur la toile ou une **écume légère** qu'on y aurait jetée. Elle semble ainsi **animer** l'objet mort pour en faire une **chair sensible** et **vivante**.

Comment le discours aide la peinture à « se lever »

L'analyse de ces deux exemples nous montre à quel point le **préjugé** selon lequel l'**expérience esthétique** et la **critique d'art** seraient deux **pratiques antinomiques** est **erroné**. **A trop commenter un tableau, pense-t-on souvent, on gâcherait le plaisir. Plus on accumule les discours sur l'œuvre, moins on en goûte la beauté.** Les **commentaires passionnants** que l'historien de l'art Daniel Arasse a consacrés aux plus grands tableaux de la peinture européenne de l'époque classique **démentent** un tel **préjugé**. Toutes ses **interprétations**, nourries par des heures de contemplation, appuyées sur des investigations très poussées et sur l'apport de disciplines les plus diverses – sémiologie, philosophie, psychanalyse – se révèlent extrêmement **enrichissantes** pour les amateurs d'art. **Certes, elles ne sauraient donner le goût du beau à celui qui au départ en est dépourvu. Mais, par l'éclairage nouveau qu'elles apportent sur les tableaux, elles aiguisent et affinent notre regard, contribuant ainsi à approfondir notre émotion et à enrichir notre perception de la beauté de ces œuvres.**

Cet éclairage nouveau, c'est d'abord celui du **contexte historique** et **social** au sein duquel le tableau a vu le jour. Ainsi, remarque Daniel Arasse, il est difficile d'apprécier à leur juste valeur les **nombreuses Annonciations** que nous offre la **peinture italienne du XVème** sans être conscient des **enjeux importants**, à la fois **théologiques**, **théoriques** et **picturaux** dont ce thème était porteur. L'Annonciation en effet – c'est à dire ce moment où l'Ange Gabriel rend visite à Marie pour lui annoncer qu'elle va concevoir le Fils de Dieu – est un moment théologiquement considérable, un moment fondateur qui inaugure l'ère chrétienne puisque c'est celui où a lieu l'Incarnation. Mais l'**Incarnation**, qui est un mystère, n'est **pas représentable**, puisqu'elle est invisible.

Comment alors **figurer l'infigurable**, Dieu s'incarnant dans l'homme, l'infini entrant dans le fini ? Vouloir en donner une **représentation picturale** confrontait les peintres de l'époque à une **difficulté capitale**. Etablissant un lien entre l'Annonciation et la perspective, dont l'invention remonte justement au même XVème siècle à Florence, Daniel Arasse démontre brillamment comment certains peintres ont eu la géniale idée de jouer de cet instrument qu'est la perspective pour surmonter la difficulté. Cette idée consistait à introduire volontairement un **désordre**, une **disproportion** dans la **perspective**. Considérons par exemple le panneau que le peintre Domenico Veneziano a consacré à l'Annonciation. Dans son tableau à la perspective parfaite, il place, au fond de la perspective, une porte absolument disproportionnée. Par cette **erreur volontaire**, le peintre a voulu signifier que si cette porte échappe à la perspective, c'est parce qu'elle est la **figure de l'incommensurable**. La **porte** en effet est à la fois le **symbole** du Christ – Jésus est la porte – et celui de la Vierge.



Domenico Veneziano Annonciation

Guidé par la grande culture théologique de l'historien, le spectateur apprend également à diriger son regard vers la présence fréquente de **symboles**. Ainsi les peintres de la Renaissance avaient souvent recours à l'image de la **colonne** – un des symboles les plus connus et traditionnels du Christ – pour **figurer l'Incarnation**. Quant au **jardin clos** - qui occupe toujours, dans les Annonciations de Fra Angelico, la partie gauche du tableau et que le peintre représente d'une manière splendide, à la façon d'une tapisserie aux mille fleurs – il n'est pas simplement un élément décoratif, mais un **symbole théologique** très fort, renvoyant à la nature absolument virginale du corps de Marie..



Fra Angelico Annonciation

Le lecteur d'Arasse qui, nourri de ses commentaires, retourne à la contemplation du tableau, éprouve la sensation extraordinaire d'entrer dans l'**intimité** de la **peinture**, d'être comme enveloppé et pénétré par elle, comme si « *peu à peu les couches de sens, cette accumulation de sens, de réflexions, de méditations du peintre apparaissent* ». **Alors vraiment, selon la belle expression de l'historien, la peinture se lève. Profondément bouleversé par l'intelligence du tableau, le spectateur s'approche, autant qu'il est possible, du mystère singulier de sa beauté.**

Bibliographie

Daniel Arasse Histoires de peintures
On n'y voit rien

François Jullien De l'essence du nu

David Gritz Levinas face au beau Préface de Catherine Chalier

Emmanuel Levinas La réalité et son ombre in Les Imprévus de l'histoire
Autrement qu'être ou au-delà de l'essence
L'exotisme in De l'existence à l'existant

Huysmans A rebours

Diderot Salon de 1763 article « Chardin »