

université de paris x_nanterre



tropismes

l'interprétabilité

1985

n° 2

centre de recherches
anglo-américaines

INTERPRETATION DE L'IMAGE

Nous considérerons que le terme *image* désigne toute représentation s'adressant à notre perception visuelle. Le Petit Larousse en donne la définition suivante : «représentation d'une personne ou d'une chose par la peinture, la sculpture ou le dessin etc...» C'est en somme le sens de *imago* en latin et celui que nous retiendrons. Le Petit Robert, lui, ne signale rien moins que douze significations de ce mot et classe en premier «Reproduction inversée qu'une surface polie donne d'un objet qui s'y réfléchit. V. 1170» Ceci est plus proche de l'étymologie qui fait dériver le latin *imago* de *imitari*, imiter, donc : être le reflet de . Notons que cette définition implique une image à deux dimensions, ce qui rejoint l'acceptation la plus courante du terme dans la langue moderne. C'est sans doute le foisonnement des images planes dans notre civilisation qui tend à réduire l'extension sémantique du mot.

Il existe une multitude de types d'images : images publicitaires, art mural, bandes dessinées, illustrations, photos, images filmiques, sculptures, et aussi de très nombreuses techniques de production de l'image : dessin, peinture, gravure, photogravure, lithographie etc... Nous ne tenterons ni de réfléchir sur des techniques ni d'établir une typologie de l'image mais plutôt de nous interroger sur le «vouloir dire» de la représentation iconique. Pour des raisons de méthode, nous n'emprunterons nos exemples qu'aux domaines de la peinture de chevalet et de la sculpture. En effet,

ce sont les formes les moins investies par un sens évident ou une fonction évidente. Elles n'ont pas une combinatoire narrative qui les rapproche trop du récit littéraire. Le problème de leur interprétation est donc tout à fait spécifique, plus spécifique par exemple que pour la bande dessinée où expression iconique et langage discursif se superposent. Enfin, elles ont le statut d'œuvres d'art, ce qui semble les placer hors d'atteinte du jugement commun ou de l'analyse rationnelle. Kant disait déjà dans *la Critique du Jugement* :

«Le jugement de goût... n'est pas un jugement de connaissance ; il n'est pas logique mais esthétique, c'est à dire que son principe déterminant ne peut être que subjectif».

Cette subjectivité de l'appréciation et même de l'interprétation en matière d'art est un lieu-commun : «De goûts et de couleurs on ne discute pas» entend-on très souvent. En homme du 18^e siècle, héritier d'une longue tradition philosophique, Kant se sentait obligé d'affirmer «l'universalité subjective du beau» pour réconcilier particulier et général, relativité et universalité. Pourtant Voltaire, dans son *Dictionnaire Philosophique*, se raillait déjà de toute conception idéaliste du beau :

«Demandez à un crapaud ce que c'est que la beauté, le grand beau, le *to kalon*. Il vous répondra que c'est sa femelle avec deux gros yeux ronds sortant de sa petite tête, une gueule large et plate, un ventre jaune, un dos brun...»

Le discours sur le beau s'étirole dès qu'on reconnaît l'existence de la subjectivité-ou plutôt, si on ne fait place qu'à la subjectivité dans le jugement esthétique. «Les œuvres d'art, s'adressant à l'intelligence, doivent être jugées du point de vue de l'esprit, et non de celui des sens» rappelle Hegel. Non de celui des sens, certes, mais de celui *du sens*.

Il est assez caractéristique qu'en français, nous puissions dire indifféremment : «ceci ne me dit rien» ou «ceci ne me plaît pas». Faut-il donc qu'une image nous parle ? Comment ? Parce qu'elle est anecdotique ou figurative ? La peinture abstraite a-t-elle quelque chose à dire ?

Regardons la sculpture de Turnbull intitulée *Parallels* (1967), série de 18 barres de métal peint posées au sol parallèlement les unes aux autres.

Face à une œuvre aussi peu figurative, le commun des mortels est tenté de s'irriter et de crier à l'escroquerie artistique. A beaucoup, cette sculpture peut apparaître dénuée d'intérêt, de sens ou de beauté. Le problème est de savoir où se place le «vouloir dire». Est-ce dans la figure ?



W. TURNBULL : PARALLELS



H. MOORE : TWO PIECE RECLINING FIGURE, n° 2

Ne confondons nous pas la reconnaissance des objets représentés avec l'interprétation de l'œuvre ? Y a-t-il intrinsèquement plus de sens dans les pommes de Cézanne que dans les barres de Turnbull ? Le contenu n'est pas le sens, il est porteur de sens. Nous retrouvons la classique distinction et solidarité entre signifiant et signifié. Les sémioticiens parlent de langage iconique, de texte iconique. Umberto Eco y voit des sèmes décomposables en figures. Il considère que le cinéma est un code à trois articulations : figures, signes, syntagmes qui sont des kinémorphes (unités gestuelles signifiantes). On peut trouver plusieurs variantes de ce discours qui établit une analogie entre langue et image. Mais il est aussi des critiques qui perçoivent toutes les incertitudes inhérentes à cette approche ; ainsi, Jean Louis Schefer affirme :

«L'image est le nom d'une unité perceptive et sémantique sans composants sémiques propres ou encore : dont les composants sémiques sont entièrement joués sur d'autres systèmes». (1)

En clair, la dénotation n'existe pas vraiment. Ce que l'on croit être dénotation, par exemple la figure, est en fait le produit d'une combinatoire de connotations. A cet effet, il distingue deux couples figurants/figurés, signifiants/signifiés qui ne sont pas réductibles l'un à l'autre.

De toute façon, le discours sur l'art pose de multiples problèmes tant aux critiques qu'au public et même à l'artiste. Il exclut toute paraphrase, il ne peut être que traduction avec ce que cela implique comme perte, déplacement, transformation. A preuve la façon retorse qu'a Moore de réintroduire la figure de la maternité dans son discours sur la forme pure : il parle de libérer les formes de la matrice «to make forms free themselves from the matrix» (2).

Même au niveau de la description, on peut ressentir une inadéquation entre la structure de la perception et la structure de l'expression. Il est connu que les différentes langues ne possèdent pas le même nombre de mots pour désigner les couleurs, que, par exemple, les indiens Navajos n'ont qu'un seul mot pour le bleu et le vert bien qu'ils ne soient pas daltoniens (3). Sans aller chercher si loin, prenons les mots «pourpre» en français et «purple» en anglais. On s'aperçoit qu'ils ont bien la même extension sémantique dans les définitions de dictionnaires mais qu'en pratique, «pourpre» évoque plutôt un rouge vif en français et «purple» une sorte de violet pour un anglophone. On notera aussi en anglais l'existence de nuances linguistiques telles que «magenta» qu'on trouve traduit par magenta en français, mot absent des dictionnaires courants et pour le

moins peu usité. Ce terme désigne une variété de violet tournant sur le bleu ou, ad libitum, un rouge fuschia (4). Nous avons également très peu de mots à notre disposition pour décrire des formes mis à part ceux employés en géométrie. La ligne serpentine de Hogarth implique déjà le recours à une métaphore et donc une mise en cause de la notion de dénotation. Une bonne partie du discours sur l'art, même au niveau qui se veut descriptif, est chargé de connotations : on parle d'une courbe élégante, d'un coloris joyeux, de la lourdeur d'une masse etc...

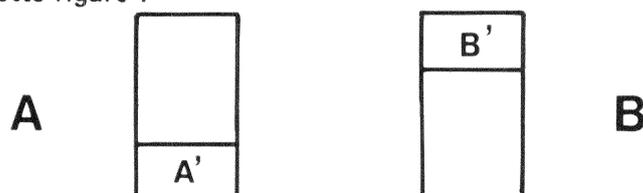
Le paradoxe est que tout en reconnaissant qu'il est impossible de parler d'art avec exactitude, nous sentons la nécessité de nous exprimer sur l'art comme si sa fonction essentielle n'était pas tant de nous parler que de nous *faire parler*. Or la possibilité du discours sur l'art n'est pas donnée à tout le monde : nous vivons dans un univers d'images subies, en grande partie parce que les instruments d'analyse iconologique ne sont pas fournis par l'éducation.

Nous en venons donc au jeu entre la perception et l'expression, entre l'image et le discours – ce qui revient à poser le problème de l'image en terme de rapport à une multiplicité de codes. Citons Barthes :

«La langue de l'image, ce n'est pas seulement des paroles émises (par exemple au niveau du combineur des signes ou créateur du message), c'est aussi l'ensemble des paroles reçues : la langue doit inclure les surprises du sens». (5)

Il est évident qu'encodeur et décodeur sont des être parlants dont la parole est une parole captive, d'autant plus que notre perception est déjà structurée par un vécu sensoriel, psychologique et culturel.

Dans son livre *Style, artiste et société*, Meyer Schapiro fait remarquer l'expressivité latente du champ sur lequel s'inscrit l'image. Il montre que l'isolement d'un champ propre à l'image est un fait de civilisation (et n'existe pas dans les peintures rupestres par exemple). Il souligne que les positions dans l'espace ne sont pas interchangeables : le haut et le bas, la droite et la gauche sont porteurs de message très différents pour nos sens. Ainsi, dans cette figure :



A évoque le tassement, B l'élévation. A' semble plus petit que B' qui a pourtant les mêmes dimensions.

Dans cette autre figure, l'oblique A exprime l'ascension alors que B évoque la descente.



Schapiro montre encore que ce type de coordination est différent de celui-ci comme «père et fils» est différent de «fils et père». Droite et gauche n'ont sans doute pas la même valorisation. Les artistes sont très conscients de ces conditionnements. Ils savent qu'il n'est pas indifférent de peindre sur une toile ou sur un mur, sur un support rectangulaire horizontal ou vertical (6). Ils sont très conscients également de l'interaction du verbal et du non-verbal comme peut le prouver un collage de Braque intitulé *Bal*. (Nous sommes encore loin de l'art conceptuel où il n'y a plus que du texte). Ici le mot plaqué parmi d'autres signes non linguistiques et discontinus perd dans un premier temps sa valeur de morphème. Il entre dans la composition pour ponctuer le champ qui encadre le collage central dont la découpe en diagonale à droite amorce la définition d'un espace virtuel qui serait le rectangle circonscrit par le mot BAL à droite, la crosse de violon en haut, l'ouïe du violon à gauche, et la rosace de la guitare en bas. On a un sentiment de tanguage du champ central. Le mot BAL à cheval sur deux champs est donc un élément dans le jeu sur le cadrage, jeu qui se manifeste par ailleurs dans l'indécision des limites du motif : on trouve quatre lignes discontinues à gauche, et en bas une épaisse ligne brouillée qui pourrait être le support d'un chevalet. Ce tableau nous offre une réflexion sur ce qui peut être inclus dans une toile : objet emprunté au réel, musique, parole, corps, sexe (deux paires de fesses et un orifice), toutes choses qui sont habituellement absentes de la peinture de chevalet, et sur l'inévitable superposition des codes.

Le papier peint découpé a un statut ambigu puisqu'il fonctionne à différents niveaux :

- en tant qu'objet réel, touchable,
- en tant qu'imitation de bois,
- comme table dont la perspective serait inversée,
- comme tableau sur lequel s'inscrit une partie du mot BAL.

Si la lecture naïve ne voit dans le mot BAL qu'un signe non motivé, un déchiffrement plus technique fait apparaître son rôle dans la composition et la fabrication du sens. Au terme de cette analyse, on peut rendre au mot BAL sa valeur de sème puisqu'il est un mot – thème unifiant les différentes unités de l'œuvre au même titre que les éléments plus formels comme les lignes courbes de la guitare répétées dans les courbes sensuelles des fesses. Il explicite le sens de ce qui est «représenté» : un bal. Il dit le figuré sans pour cela épuiser le signifié. Le langage est convoqué parce qu'il y a tension entre hermétisation et explicitation du fait de la volonté qu'a Braque de déstructurer des codes en vigueur. Cette déstructuration est flagrante aussi au niveau de l'emploi assez neutre de la couleur.

Le mot BAL n'est donc ni plus ni moins qu'un titre inscrit dans l'espace de la toile, bien lisiblement alors qu'habituellement le titre est un appendice extérieur à l'œuvre, et dont l'extériorité est soulignée par sa lisibilité à distance. Il fournit pourtant une information dont le public avide de savoir est toujours curieux. La pratique des peintres en matière de titre, de signature et de texte d'accompagnement a beaucoup varié selon les époques. Au 16^e siècle, il n'est pas rare de trouver sur la toile des portraits une information biographique abondante, la datation de l'œuvre, et la mention «Untel Pinxit» qui permet l'identification de l'artiste. Il y a, à la National Portrait Gallery, un portrait de Mary I où figure le texte suivant en lettres d'or sur fond bleu :

Anno Dni 1544

Ladi Mari doughter to the most vertuous prince King Henri the eight. The age of XXVIII yeres.

Plus tard, dans le portrait de la fin du 17^e et du 18^e siècle, cette pratique disparaît. Ni l'artiste ni le modèle ne sont plus nommés sur la toile. Le code est assez fortement établi pour que le discours ne vienne le renforcer qu'en marge, à côté du cadre. La figure humaine y perd un peu de sa qualité de sujet, l'homme qui peint aussi (il est exécutant plutôt que maître du reflet).

L'œuvre picturale de Blake est étroitement mariée au texte, l'une et l'autre se complétant très efficacement, surtout lorsqu'il s'agit de l'illustration de ses propres poèmes. Il dispose de deux modes d'expression qui coexistent sans se concurrencer. Turner, plus peintre que poète, n'hésite pas à accompagner ses tableaux de poèmes de son cru ou de citations d'autres poètes comme Gray, Young ou Scott. Il cite Shakespeare pour son tableau *Jessica*, ailleurs c'est St. Mathieu (*Pilate Washing his Hands*

1830) ou le théoricien d'art du Fresnoy (*Watteau Study by du Fresnoy's Rules*, 1831). De manière générale, les références littéraires pullulent chez lui : *Ulysses Deriding Polyphemus, Tivoli, Tobias and the Angel*.... Il affectionne les titres très longs :

«*A Country Blacksmith disputing upon the Price of Iron, and the Price charged to the Butcher for shoeing his Poney.*»

Cette frénésie d'explicitation du figuré prend tout son sens dans le contexte d'une des premières œuvres occidentales où se soit manifestée la tension entre figuration et non figuration. Turner rattrape au niveau du discours linguistique ce qu'il est tenté d'abandonner au niveau de l'expression iconique : le code analogique, la notion de re-présentation. (Ceci ne se révèle pas au niveau d'œuvres individuelles mais sur l'ensemble de l'œuvre ; il n'est pas vrai que plus un tableau particulier tend à l'abstraction, plus son titre est verbeux).

Dans les œuvres d'artistes contemporains, le titre peut aller du non-titre comme *Pattern N°2*, jusqu'au doublage hermétique d'une image hermétique comme «*As Is When*» de Paolozzi qui est une sérigraphie incluant une part de texte : un extrait de l'œuvre de Ludwig Wittgenstein. On constate de plus en plus cette homologie entre la structure de l'expression iconique et la structure de l'expression linguistique qui l'accompagne. Voyez ce titre d'une œuvre célèbre de Richard Hamilton : «*Just what Is It that Makes Today's Homes so different, so Appealing ?*» L'image et son titre réutilisent des fragments de discours de seconde main qui sont détournés de leur fonction première et donc vidés de leur sens littéral malgré les apparences. Ce genre de titre peut paraître canularesque parce qu'il dit trop ou trop peu. Il est à la fois description, interprétation et interrogation, mais il ne résout rien. Une partie du signifié se trouve peut-être dans la redondance même du discours et de l'image, dans les reflets en abyme de tous nos modes d'expression. A cet égard l'homophonie entre sens (sensoriel) et sens (conceptuel) est assez révélatrice. L'art moderne donne à voir avec insistance que appréhension, compréhension et appréciation sont indissolublement liés.

Autre canular au regard du spectateur, le procédé utilisé par Ben Nicholson qui consiste à appeler *Graffito* un tableau assez figuratif et *Campanile* un relief complètement abstrait.

Nous nous sommes étendus un peu longuement sur le titre car il est le lieu où se matérialise la rencontre de l'image et du discours dans ce qu'elle a de plus évident et de plus déconcertant. Au mieux, le titre sert

à reconnaître les figures ou l'anecdote représentées, au pire, il ne sert qu'à accentuer la crise du sens. A travers le titre surgit aussi, nous l'avons vu, le problème de la figuration et de la non-figuration. C'est parce que cette distinction n'est pas du tout fonctionnelle pour l'interprétation de l'image que Ben Nicholson essaie de la brouiller.

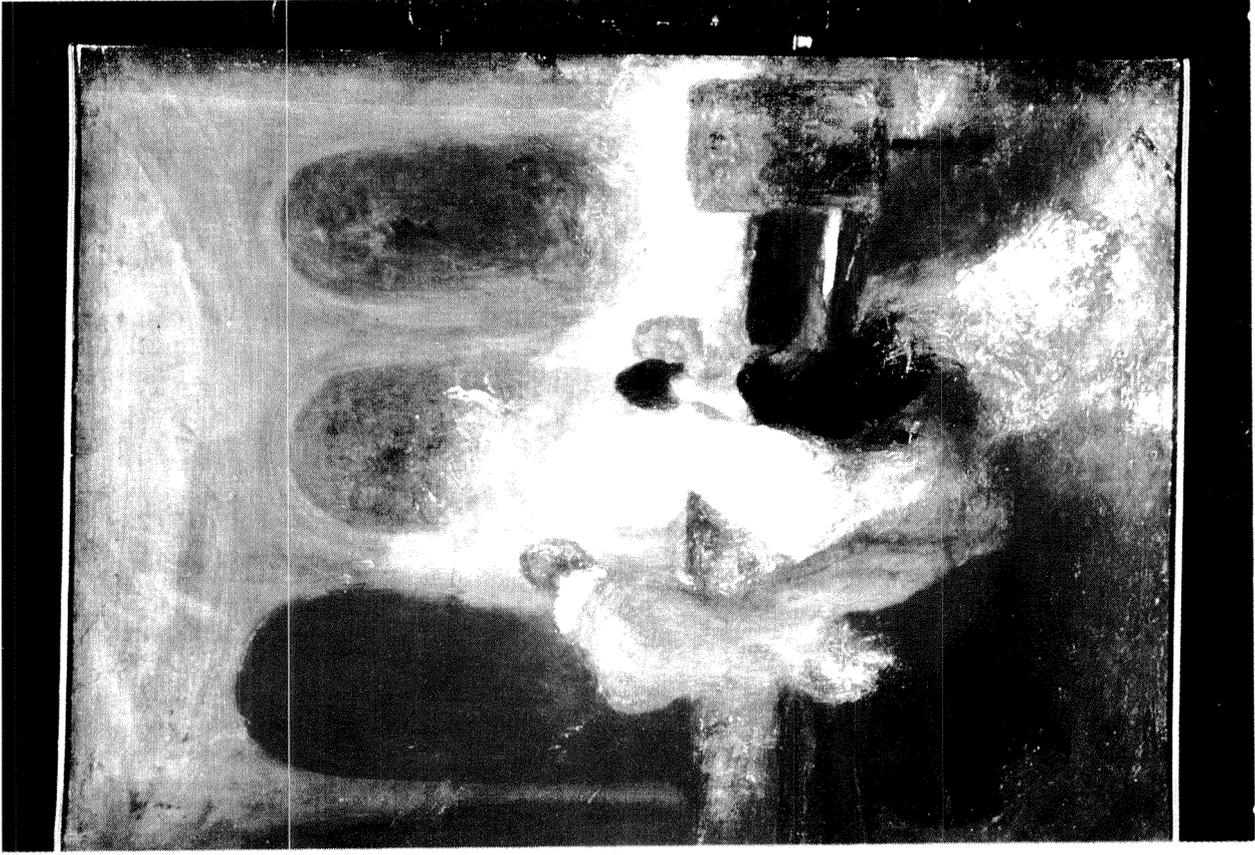
Nous citerons encore Jean Louis Schefer dans *Scénographie d'un tableau* :

«Si le tableau est analysable en termes de système sans être langue, c'est aussi que ce qu'il représente n'est pas ce qu'il «figure».»

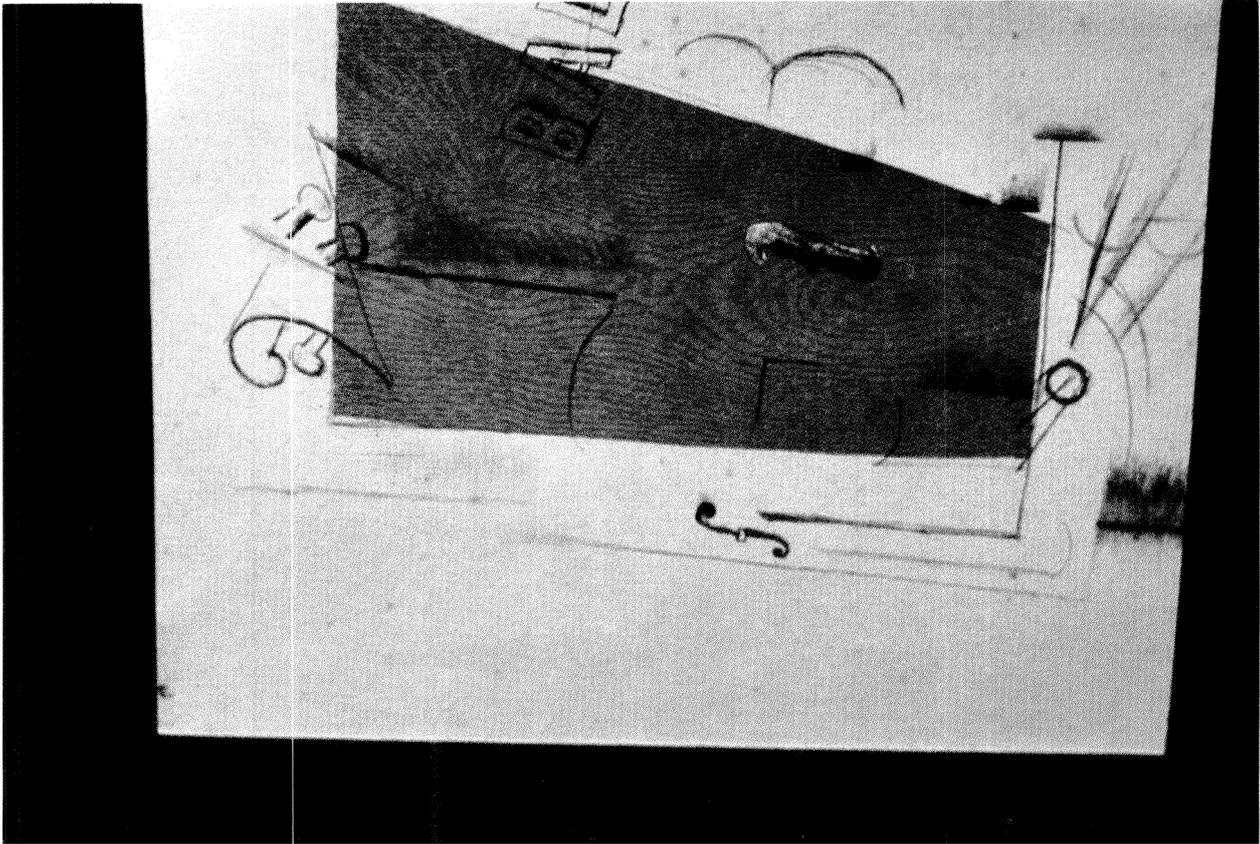
Le tableau de Turner *Music Party, Petworth* (vers 1835) (7) offre une intéressante réflexion sur la frontière entre le figuré et le signifié. Par image, nous tendons tous à comprendre analogon du réel, image-reflet. Notons déjà que le reflet se démarque de l'objet réel en ce qu'il n'a que deux dimensions et qu'il est inversé. Que dire alors de la pseudo-fidélité de tous nos modes de représentation, y compris la photo ? Nombre d'auteurs ont souligné les conventions qui régissent la figuration. Rappelons à titre d'exemple qu'il n'y a pas de lignes définissant des contours dans la nature, que la lumière ne se matérialise pas par une tache blanche (ce qui peut être le cas dans un tableau), ou que le champ de notre vision n'est pas strié de lignes comme un écran de télévision.

A travers l'art, l'œil absorbe une série de codes de représentation qui lui permettent de reconnaître des référents derrière des signes souvent arbitraires. *Music Party, Petworth* est une bonne illustration d'un double phénomène de rupture et de continuité par rapport à des codes iconiques en vigueur à l'époque — même si certains critiques estiment qu'il s'agit d'une œuvre inachevée. Le contenu de cette image est parfaitement identifiable avec ou sans titre : deux hommes, deux femmes, l'une jeune au piano, l'autre plus âgée assise dans un salon de musique. Pourquoi dire de la femme en blanc qu'elle est plus âgée ? Parce que nous saisissons immédiatement entre les deux figures un rapport d'opposition représenté par l'emploi du noir et du blanc. La silhouette noire, mince, décolletée, surmontée d'une coiffure «à la mode» est sans nul doute celle d'une femme jeune. Il n'y a qu'un pas pour en déduire que la silhouette blanche, plus large, surmontée d'un couvre-chef ample est celle d'une vieille dame. L'attention que lui porte la pianiste, l'attitude de déférence que lui manifeste l'homme de gauche, nous conforte dans cette idée. Notre discours se fonde

1) sur la perception d'un code symbolique de la couleur,



J. M. W. TURNER : MUSIC PARTY, PETWORTH



G. BRAQUE : BAL

2) sur une connaissance des codes de comportement sociaux de l'époque.

A regarder de nouveau cette image, nous pouvons nous étonner malgré tout d'être capables de la déchiffrer. Comment un dessinateur aussi précis que Turner formé qu'il fut à l'art minutieux du dessin topographique, peut-il produire ce magma monochrome (si on excepte le blanc et le noir) ? Il n'y a plus de contour, plus de modelé, plus de clair-obscur, pas de contraste couleurs chaudes/couleurs froides, pas de couleur locale : la tache noire de la robe se délite nous laissant le soin d'une étonnante reconstitution de la traîne qui se confond presque avec la couleur du sol ; par contre, la vieille dame n'est qu'une tache blanche du chapeau à la ceinture et tout dans la pièce est sensiblement du même ton sans grands contrastes de valeurs. De surcroît, le blanc est employé pour rendre un rai de lumière aussi bien qu'un objet éclairé ou blanc.

Il faut croire qu'il subsiste dans cette image floue suffisamment d'éléments conventionnels même simplifiés pour que l'œil et l'esprit s'y retrouvent : un agencement de l'espace intérieur et une architecture très familiers depuis la période baroque, la draperie rouge de rigueur depuis Van Dyck, une perspective linéaire, des contrastes d'ombres et de lumière, d'objets éclairés et non éclairés, des silhouettes humaines, des éléments de costumes, et surtout, un rapport reconnaissable des figures au fond et des figures entre elles. Si on sait de surcroît qu'à l'époque où il peignit ce tableau, Turner était fasciné par toutes sortes de théories sur la couleur, celle de Goethe, celle de du Fresnoy qu'il exprime ainsi :

« White, when it shines with unstained lustre clear,
May bear an objet back, or bring it near »

on comprend qu'il y a derrière ce tableau un discours théorique sur le conditionnement physique, anthropologique et culturel de notre vision.

L'image est donc métaphore même lorsqu'elle est figurative. C'est d'ailleurs le sens qu'on attribue au mot « image » en littérature. L'interprétation n'est pas plus facile parce qu'on a affaire à une nature morte de Chardin plutôt qu'à un tableau de Kandinsky. On est induit en erreur du fait que l'on croit pouvoir décrire le figuratif. On oublie que décrire une Oeuvre d'art, c'est déjà faire des choix, établir des relations, donc interpréter.

L'entreprise de Victor Burgin dans *Framed* qui met en situation une publicité pour les cigarettes Marlboro, est la démarche inverse de celle de Turner : par la surabondance des références aux codes (procédés de

cadrage, perspectives, contraste clair/obscur) et des signes symbolisant la communication (mass-media, tableau, telephone, texte) il démonte l'illusion d'une possible identité entre l'image et l'objet qu'elle figure, et dénonce le piège de la dénotation.

Il est temps maintenant de tenter l'interprétation de l'œuvre citée au début : *Parallels* de Turnbull, œuvre qui se veut tout à fait abstraite.

Nous partirons de l'introduction au catalogue de l'exposition Mc Alpine (8), exposition qui scelle l'existence de *Parallels* en tant qu'œuvre d'art reconnue. Cette introduction nous offre une approche de l'œuvre que nous suivrons pas à pas : nous commenterons ainsi successivement l'absence de référence figurative, l'utilisation du matériau et de la couleur, la composition et le rapport au sol, remarques qui nous amèneront à définir l'attitude de Turnbull en ce qui concerne les modes d'existence traditionnels de la sculpture et la place de l'art dans la civilisation contemporaine.

Il est évident que dans cette œuvre Turnbull a éliminé toute références iconographique, toute allusion historique, littéraire, psychologique, autobiographique, toute illusion de la substance et de la texture organique, pour ne garder que les rapports concrets de formes et de couleurs. Il est évident également que ce processus d'élimination, de réduction, d'épuration, exprime la volonté de se démarquer de façon radicale par rapport à la sculpture des années 1950 et notamment par rapport à Moore. Il participe de la nécessité posée comme principe par les sculpteurs abstraits des années 1960 de réduire la sculpture à ce qui est proprement sculptural, à ce qui appartient en propre à l'ordre autonome de la sculpture.

De même, l'utilisation de poutres en acier dont la forme et la taille sont des données qui échappent au contrôle de l'artiste, et celle de la peinture pour renforcer la rigidité et la cohérence structurale de l'ensemble, expriment l'acceptation inconditionnelle du matériau et de la forme industrielle dans ce qu'ils ont de parfaitement anonyme, impersonnel — et donc la volonté d'éliminer la marque personnelle de l'artiste — par opposition à tout ce qu'implique l'emploi des techniques traditionnelles, la taille et le modelage.

Au niveau de la composition, on notera la relative autonomie des parties, le recours dans leur agencement aux procédés les plus neutres, les plus évidents, les moins marqués par leur utilisation dans l'histoire de la sculpture européenne, la répétition et la symétrie. On notera également une certaine souplesse dans l'articulation interne de l'œuvre : Richard Morphet signale dans l'introduction au catalogue de l'exposition de 1971 (8)

— ainsi que dans le catalogue de la rétrospective Turnbull de 1973 (9) — la possibilité de réduire ou d'accroître le nombre de poutres, de modifier la distance qui sépare deux poutres en fonction de l'espace disponible, et de changer l'ordre et l'importance relative des couleurs. Le catalogue de la rétrospective de 1973 suggère même la possibilité pour le spectateur d'intervenir à ces différents niveaux. *Parallels* «reconnait [ainsi] la nécessaire interaction entre une œuvre et son contexte et refuse la notion de composition comme production d'un effet délibérément recherché, imposé et immuable». (9)

Les choix faits par l'artiste en ce qui concerne le matériau, la forme et la composition nous sont décrits comme impliquant un rapport voulu et nécessaire aux objets de la vie quotidienne, au «design» industriel..., en bref, aux produits de la civilisation contemporaine. Paradoxalement, alors que l'absence de référence figurative est vécue par le public comme un processus d'hermétisation, ce rapport à la technologie moderne est posé comme volonté d'effacer les frontières, de réduire la marginalité de l'art et l'hermétisme des productions artistiques.

Cette même volonté d'établir une continuité entre le monde de l'art et l'expérience quotidienne se manifeste par la disparition du socle, considéré comme un vestige archaïque du lien originel entre la sculpture et l'architecture, et comme une barrière psychologique entre le spectateur et l'objet d'art. Le sol devient ici partie intégrante de la sculpture et fonctionne comme la toile d'un tableau, à la fois support et plan de référence. La disparition du socle peut être lue comme l'équivalent de la disparition, dans la peinture contemporaine, du cadre dont Meyer Shapiro souligne qu'«on put s'en passer... quand la peinture cessa de représenter la profondeur et s'intéressa aux qualités expressives et formelles des traits non mimétiques plus qu'à leur transformation en signes». (10) Elle renvoie au travail, au jeu sur les limites, sur le cadre et sur tous les effets de cadrage chers à J.C. Lebensztejn et à Jacques Derrida (11).

Le discours critique qui accompagne l'œuvre en 1971 la définit donc en terme de rupture et l'ancre solidement dans le mouvement de subversion des systèmes formels traditionnels, mouvement qui parcourt, dit-on, tout l'art contemporain depuis les Impressionnistes ou les Cubistes (12). Il s'agit de placer l'œuvre — et de la justifier — par rapport à ce qui est décrit comme la logique d'une évolution historique, qui relie depuis le Cubisme, Julio Gonzalez à David Smith, puis David Smith à la sculpture abstraite, américaine et britannique, des années 1960. Cependant, la prise

en compte des conditions dans lesquelles l'œuvre apparaît au public permet de jeter un éclairage différent sur son caractère véritablement novateur et subversif.

Nous avons dit que *Parallels* a été présentée pour la première fois au public en 1971 à la Tate Gallery, dans le cadre de la Donation Mc Alpine, c'est-à-dire comme faisant partie d'un groupe homogène d'œuvres produites par des artistes ayant travaillé ou ayant été formés au contact d'Anthony Caro, ayant bénéficié du soutien financier d'Alistair Mc Alpine et répondant à un certain nombre de normes définies par des critiques spécialisés tels que l'Américain Clement Greenberg (13) et par des artistes britanniques ou américains comme Anthony Caro, Donald Judd, Ken Noland... Ces normes peuvent se résumer en ces termes : anonymat du matériau et absence de dimension métaphorique, impact immédiat au niveau visuel, nécessité d'une «gestalt forte», fidélité au concept plutôt que respect du matériau (14)..

On a donc affaire ici à une pratique parfaitement circulaire qui mène, du discours critique préalable, à l'œuvre elle-même, puis de l'œuvre au discours critique sur l'œuvre, le second discours reproduisant le premier. Pratique qui fonctionne sur les modes complémentaires de l'exclusion et de la répétition, celle-ci fondant nécessairement l'appartenance. Conforme aux normes reconnues par le groupe, *Parallels* trouve naturellement sa place dans l'exposition de 1971, qui consacre la position du groupe comme courant dominant de la sculpture anglaise des années 1960.

Nous n'irons pas plus loin dans l'analyse du mode d'insertion de *Parallels* dans les circuits de production et de promotion des objets d'art, ni dans celle des normes qui sous-tendent à la fois l'œuvre et les discours critiques sur lesquels elle prend appui. Car nous aboutissons déjà, néanmoins, à un certain nombre de conclusions d'ordre général – ou d'évidences – qu'il convient de souligner : pour paraphraser une fois encore J.L. Schefer, «il n'y a pas de niveau purement dénoté de l'image», «l'image est en quelque sorte surcodée» (15), et c'est bien pour cela qu'elle peut être lue, même si «elle ne s'épuise jamais dans l'analyse» (15). Tout, dans l'image, fonctionne sur le mode de la connotation, ou encore l'image est production, subversion, ou/et reproduction, clarification de codes.

Certes, l'utilisation des concepts de l'analyse linguistique ne se fait pas sans difficulté ; en témoignent, toutes les précautions prises par Schefer dans l'utilisation du mot code : l'invention du terme *lexie* ou unité de lecture (16) lui permet, dans la seconde partie de *Scénographie*

d'un tableau, d'évacuer le problème de l'antériorité du code par rapport à l'image. « La lexie digère le code, dit-il : celui-ci est en quelque sorte réécrit dans le tableau » (17).

Nous nous sommes, quant à nous, limitées à l'utilisation du mot norme, avec d'autant moins de scrupules en ce qui concerne *Parallels* que l'antériorité du discours théorique ne fait ici guère de doute. Nous n'avons pas cependant épuisé, y compris dans leur dimension théorique, tous les problèmes que pose cette œuvre apparemment limpide. Nous n'avons pas, par exemple, rendu compte de l'apparente contradiction entre la nécessité, posée comme préalable, de rendre à la sculpture son autonomie par rapport aux autres pratiques culturelles et la façon dont se concrétise la volonté de démarginaliser l'art, par l'adoption des matériaux et la répétition des procédés de la production industrielle. Mais pour retrouver la cohérence interne qui fonde cet ensemble de normes en tant que discours organisé, il faudrait analyser de plus près le discours critique qui s'efforce de systématiser et de théoriser l'approche de la sculpture à laquelle *Parallels* tente de se conformer.

Une analyse plus fouillée de l'œuvre y reconnaîtrait aussi un certain nombre d'effets de citation. L'intégration dans l'œuvre d'art de la forme d'origine industrielle fait écho à ce que les artistes Pop ont entrepris au niveau des images. Quant à la participation du public, qui est ici un leurre, elle ne fait pas partie des principes directeurs de la pratique des sculpteurs abstraits des années 1960, mais renvoie à des préoccupations déjà exprimées dans les années 1950 : un mobile de Kenneth Martin ne se révèle à nous entièrement que lorsque nous le touchons et le faisons bouger ; certains objets de Mary Martin sont manifestement faits pour être pris dans le creux de la main et manipulés. Qui éprouve, à vrai dire, le besoin d'entrer dans le jeu de Turnbull ? Mais même si certains de ces discours ne sont plus présents qu'à l'état résiduel, on peut affirmer, néanmoins, que l'œuvre apparaît comme la sédimentation de discours sur l'art d'origines très diverses et dont les résonances idéologiques ne sont pas nécessairement d'une parfaite cohérence.

Laissant de côté les problèmes de terminologie, nous concluons simplement que l'analyse met en évidence le caractère paradoxal de l'entreprise qui consiste à vouloir traduire sur le plan visuel l'utopie de la clôture de l'image sur elle-même, clôture que résume la formule célèbre de Frank Stella : « Ce que vous voyez est ce que vous voyez » (18). Nous constatons que l'œuvre implique bien un vouloir dire, et que ce vouloir dire est aussi

volonté d'agir : la volonté de se situer par rapport à une certaine pratique artistique et d'intervenir dans le mode de fonctionnement de cette pratique. On notera au passage l'aspect démagogique de la démarche qui consiste à faire croire au spectateur qu'il peut être lui-même agissant, alors même que, parce qu'il ignore les véritables conditions de l'encodage, il se trouve piégé et privé de sa faculté de discours. Cette démarche qui donne à penser que l'on puisse téléguider la réaction du spectateur, nie en fait sa liberté et son infinie diversité.

Le signifié d'une œuvre ne peut jamais être complètement épuisé ni recherché en un seul point nodal. L'acte accompli par l'artiste est une transformation imprévisible des codes, il n'y a pas de recette de décodage. Par ailleurs, le discours du récepteur sur l'image s'ancre lui-même dans des séries de codes très variables, qu'il choisit ou ne choisit pas. L'œuvre est toujours contemporaine du récepteur et le discours sur l'art est donc toujours daté. Il n'existe pas une manière unique de dire ce signifié. A une époque donnée, la variété des discours sur l'art reproduit celle des discours sur la littérature. A l'heure actuelle, on trouve des partis pris sémiotiques (J.L. Schefer, Louis Marin, Umberto Eco), psychanalytiques (Sarah Kofman, Anne Clancier, Didier Anzieu, Anton Ehrenzweig...), sociologiques (Pierre Bourdieu), philosophiques (Jacques Derrida) ou plus œcuméniques comme celui de Meyer Schapiro.

Voici un des signifiés possibles de l'art pour Anton Ehrenzweig (19) : « Les grandes œuvres d'art donnent à lire, en effet, sous une forme en général très claire, la stratification de l'imagerie poémagogique en niveaux génital-œdipien, oralo-schizoïde, analo-dépressif et océano-maniaque » (20). Nous le voyons préoccupé par l'acte de création plus que par la réception. Dans son ouvrage, ce qui est implicite, c'est que la lecture est une lecture-crédation, un acte équivalent à celui de l'artiste.

Sarah Kofman, dans la citation qui suit, dépasse le problème du sens et de l'interprétation de l'art, pour aborder celui du plaisir ressenti par le spectateur :

« La fonction cathartique de l'art réside en cette libération du refoulé ; grâce à lui, des sources de plaisir qui semblaient barrées trouvent accès à la conscience et, s'ajoutant au plaisir préliminaire qui en est la condition, constituent le sentiment si singulier qu'est le plaisir esthétique » (21).

Ceci nous servira de transition pour regarder une œuvre de Moore et réfléchir sur le plaisir esthétique – plaisir très lié au déchiffrement et à l'interprétation.

Figure rassurante, qui nous paraît aller de soi dans sa complexité même, *Two Piece Reclining Figure* (22) représente une sorte de point d'équilibre dans le parcours de Moore, que semble résumer d'emblée le jeu sur la rupture et la continuité. Mais il nous faut essayer de dépasser la satisfaction qui naît du sentiment diffus d'identité entre le spectateur et la sculpture, pour essayer d'analyser la nature du plaisir que nous procure cette œuvre.

Point d'équilibre, avons-nous dit, que l'on peut percevoir déjà au niveau de la technique et du traitement du matériau. Produite en 1960, cette figure couchée se caractérise par la réconciliation, l'intégration réussie de deux procédés, la taille et le modelage, vécus par Moore au début de sa carrière comme totalement contradictoires à cause de leur histoire, mais aussi parce qu'ils impliquent une approche différente des problèmes de la forme et de l'espace. Le premier, la taille, nous renvoie à l'engouement pour les arts dits primitifs qui s'empare des sculpteurs au début du XX^e siècle, comme en témoignent les œuvres produites par Brancusi après 1906 et les sculptures sur bois de Picasso datant de 1907. L'acceptation des contraintes inhérentes à cette technique difficile apparaissait alors comme le seul moyen de promouvoir un retour à l'authenticité des formes sculpturales, par opposition à la tradition héritée de la Grèce antique et de la Renaissance, dominée par le modelage. Nous n'insisterons pas sur ce qui sépare ces deux techniques au niveau du traitement de la forme et de l'espace, et nous bornerons à souligner qu'elles sont ici clairement associées : la maquette en plâtre a d'abord été modelée, puis taillée, burinée, érodée. L'engagement passionné de l'artiste dans le travail de la masse et de la texture produit chez le spectateur un effet kinesthésique très fort, le force à une appréhension immédiate du jeu des formes et des phénomènes de tension et de torsion à l'intérieur de la sculpture. La fascination pour l'œuvre s'instaure par le plaisir du corps.

De la forme, nous ne commenterons que la brèche centrale, qui tantôt apparaît comme une véritable cassure, une violence faite à l'unité de la figure, tantôt disparaît au regard du spectateur. La structure perçue dépend de notre position par rapport à l'œuvre ; et la séparation de la figure en deux morceaux est ce qui organise la multiplicité des points de vue et

radicalise l'absence de symétrie. Mais surtout, cette cassure centrale est située au niveau de la partie de la figure féminine que Moore représente souvent par un trou et qui correspond à la matrice, à l'utérus. Elle permet par ailleurs une certaine intégration du paysage environnant au cœur même de la sculpture. Elle peut donc déjà être lue comme un jeu sur le rapport entre espace vide et forme pleine, entre le dehors et le dedans, entre le manque et la plénitude, entre la séparation et l'unité.

Mais ce qui est peut-être le plus frappant, c'est la double référence au corps féminin et au paysage, dont Moore nous dit qu'elle fonctionne «comme une métaphore du lien qui unit l'homme à la terre, aux montagnes, à son environnement naturel» (23). L'image de la mère primitive, que suggère le rapport d'équivalence entre la figure maternelle et le terre, permet de rendre compte des distorsions imposées ici au corps humain, et en particulier de son ambivalence sexuelle : la tête est en effet, comme dans la plupart des figures couchées, un phallus dressé.

L'œuvre semble donc toute entière construire sur le thème du dépassement des conflits, du retour à l'unité perdue. La fascination qu'elle exerce vient de cet accord avec les fantasmes individuels du spectateur. Mais le plaisir est aussi d'ordre intellectuel. Il naît, d'une part, de la reconnaissance de la parfaite intégration des différents niveaux de lecture de l'œuvre, mais aussi de ce que Moore nous offre en surabondance la possibilité de nous livrer au jeu de l'analogie — possibilité que nous sommes loin d'avoir épuisée — et de la citation : car on aura reconnu, bien sûr, dans la partie droite de la figure un écho de la Falaise d'Étretat, peinte par Monet en 1883.

La recherche de l'harmonie perdue, de la fusion entre l'homme et son environnement naturel, s'exprime aussi au niveau du mode de présentation de l'œuvre. S'il tolère l'urbanisation de l'art et l'isolement des productions artistiques dans le ghetto des musées et des galeries, Moore préfère intégrer ses sculptures à des cadres naturels, ici les Jardins botaniques d'Edimbourg, ailleurs la lande désolée de Glenkiln, dans le Dumfries, ou encore les champs avoisinant son domaine de Hoglands, à Much Hadham, dans le Hertfordshire. Nous percevons tout ce que doit cette attitude à l'héritage du Romantisme et aux valeurs léguées par la société victorienne, et l'écho qu'elle peut rencontrer dans certaines réactions contemporaines aux angoisses, frustrations, mutilations qu'impose la civilisation industrielle. On notera aussi que pour Moore, l'affirmation des racines naturelles de l'homme va de pair avec l'affirmation des racines culturelles de l'artiste et de son rapport vivant à la tradition.

Animé d'une singulière volonté de synchrétisme artistique, Moore a pu paraître se situer à contre-courant de l'évolution du marché de l'art depuis la seconde guerre mondiale, marché qui tend à accorder une valeur suprême et décisive à tout ce qui semble neuf, en rupture par rapport au passé (24). Pourtant, on peut dire que, parti d'une position vécue par le public comme conflictuelle, il a magnifiquement réussi son intégration, désormais incontestée, à notre patrimoine culturel : après avoir été perçue dans les années 1930 comme un abominable destructeur, il est maintenant l'objet d'un véritable culte de la part des agents de promotion de l'art — l'œuvre est devenue intouchable, parce qu'elle constitue un faire-valoir pour la galerie qui l'expose, et le discours critique qui la présente au public ne peut plus être qu'hagiographique (18). En même temps, elle suscite chez les artistes plus jeunes une formidable réaction de rejet.

La question du plaisir et de la diversité des réactions à une œuvre donnée nous ramène donc au problème du rapport complexe entre l'œuvre d'art et son champ de production. En ce qui nous concerne, il nous faut reconnaître qu'avant toute tentative d'interprétation, il existe un filtre préalable qui donne aux productions artistiques le statut d'œuvre d'art et aux producteurs le statut d'artistes : les circuits reconnus de promotion, formés par les galeries, les musées, les magazines et les critiques spécialisés. L'œuvre qui entre dans ces circuits est, à l'heure actuelle, d'abord marchandise et objet de spéculation. Les circuits de promotion orientent le marché ; ils sélectionnent et donc censurent les œuvres et les artistes. Les études de Bourdieu montrent bien le rôle que joue cette insertion de l'œuvre dans son champ de production et de promotion. Quant au discours universitaire, il intervient après le processus de sélection ; il s'efforce de définir la valeur esthétique d'objets promus au rang d'œuvres d'art, en premier lieu, du fait de leur valeur vénale. Alors qu'il se veut entreprise de dévoilement critique, n'est-il pas, dans une large mesure, condamné à fonctionner comme exercice de légitimation — et d'auto-légitimation ? (19).

Le fonctionnement du marché fait écran de multiples manières entre l'œuvre et le public. C'est par rapport au problème de l'insertion sociale de l'œuvre d'art que l'on peut comprendre le sort fait à des termes tels qu'avant-garde, figuration, abstraction, dont nous avons montré qu'ils étaient totalement insatisfaisants et souvent même trompeurs en tant qu'éléments de définition et de classification ; ils renvoient aux enjeux, aux conflits qui traversent les circuits de promotion, à ce qui se joue au niveau

du marché. De marginalisé, nous avons dit que l'art d'avant-garde est devenu, depuis la seconde guerre mondiale, l'objet d'une survalorisation ; la nouveauté, la rupture avec le passé, ont été utilisés comme arguments de vente, au prix d'un renouvellement très rapide qui produit les effets de mode et d'engouement que nous connaissons, pour l'abstraction puis pour l'Hyperréalisme par exemple. Nous assistons donc à la systématisation d'un phénomène normal d'évolution et de réorganisation des codes, qui est sans doute encouragée par la plus haute technicité et l'abondance du discours sur l'art, mais qui oblitère les véritables données du problème de l'appréciation.

Ni l'art ni l'artiste ni le spectateur ne sont autonomes. Kandinsky dit assez joliment :

«Toute œuvre d'art est l'enfant de son temps et, bien souvent, la mère de nos sentiments».

Les productions artistiques agissent sur nous, sur nos structures mentale, sensorielle et psychologique, à un niveau individuel et collectif, en même temps qu'elles s'insèrent dans une certaine pratique sociale, qu'elles tendent plus ou moins à infléchir. Interpréter une œuvre, c'est attribuer un sens à un acte (et ceci vaut pour la littérature également). Nous avons essayé de montrer que l'art est un jeu sur des codes et que le discours sur l'art, y compris le nôtre, est traversé par des codes. Le discours idéaliste du XVIII^e siècle sur l'Art, le Beau et le goût nous fait sourire car, en spectateurs du XX^e siècle informés par de saines lectures, nous sommes persuadés avec Pierre Bourdieu que :

«La lisibilité d'une œuvre d'art pour un individu particulier est... fonction de *l'écart entre le niveau d'émission*, défini comme le degré de complexité intrinsèque du code exigé par l'œuvre, et *le niveau de réception* défini comme le degré auquel cet individu maîtrise le code social, lui-même plus ou moins adéquat au code exigé par l'œuvre» (27).

Maryvonne GILLES et Ginette ROY.

NOTES

- 1 – L'image : le sens investi ! in Communications 15.
- 2 – Henry Moore on Sculpture, edited by Philips James, Macdonald, 1966 (p. 122).
- 3 – Cf Victor Burgin. Margin Note. Catalogue de l'exposition de la Haywood Gallery 17 août-24 septembre 1972, p. 23.
- 4 – Ben Nicholson a une prédilection pour cette couleur Cf son *Magenta Cup*.
- 5 – Communications 4.
- 6 – Signalons que Turner a fait d'intéressantes expériences sur la forme du support. Dans certains paysages, il a tenté de respecter le champ de notre vision binoculaire en choisissant des toiles rectangulaires horizontales et très allongées sur lesquelles l'espace perçu était délimité par une composition elliptique (*Petworth park*). A d'autres moments, il a utilisé des toiles octogonales (*Peace. Burial at Sea*) ou carrées dans lesquelles s'inscrivent un vortex (*Angel in the Sun*).
- 7 – Ce tableau a récemment été rebaptisé *Music Party, East Cowes*. Patrick Youngblood a démontré que le cadre en était le salon octogonal de John Nash au château d'East Cowes et non pas le château de Petworth. En conséquence de quoi, John Gage pense qu'il daterait de 1828 et non de 1835.
- 8 – Cf. Catalogue de l'exposition de la Donation Alistair McAlpine (Tate Gallery, 30 juin-22 août 1971), p. 120.
- 9 – Catalogue de l'exposition William Turnbull, sculpture and painting (Tate Gallery, 1973), p. 57.
- 10 – Meyer Shapiro : *Style, artiste et société* (Gallimard, 1982) p. 13.

- 11 – Cf. Jacques Derrida : *La vérité en peinture* (Flammarion, 1978), chapitre II, le parergon.
- 12 – Pour les critiques qui gravitent autour de la sculpture abstraite des années 1960, le point de départ est le Cubisme.
- 13 – Pour une appréciation de la dimension idéologique du rôle joué par Clement Greenberg, voir notamment Eva Cockroft, «*Abstract Expressionism : weapon of the Cold War*» (Art forum, June 1974), et David et Cecile Shapiro, «*Abstract Expressionism : the politics of apolitical painting*» (Prospects, vol. 3, 1977).
- 14 – Les deux dernières formules sont empruntées à la présentation de l'œuvre de William Tucker, dans le catalogue de l'exposition de la Donation McAlpine, p. 91. En tant que théoricien du groupe, William tucker a contribué à imposer en Angleterre les idées de Greenberg.
- 15 – J.L. Schefer, *Scénographie d'un tableau* (Editions du Seuil, 1969) p. 128 et 112.
- 16 – La lexie est une unité de lecture paradigmatique (voir *Scénographie d'un tableau*, chapitre 7 : le code, la lexie).
- 17 – *Scénographie d'un tableau*, p. 137.
- 18 – *Questions to Stella and Judd*, interview de Bruce Glaser (février 1964), reproduite dans *Minimal Art, a critical anthology*, de Gregory Battcock, (Dutton and Co., 1968), p. 158.
- 19 – *L'ordre caché de l'art* (Gallimard, 1974), p. 281.
- 20 – Pour Didier Anzieu (*Le corps de l'œuvre*, Gallimard, 1981, p. 9) : «... les grandes œuvres ... sont, presque toujours, précisément des œuvres qui portent en elles des traces ou des inscriptions du processus qui les a produites».
- 21 – Sarah Kofman, *L'enfance de l'art* (Payot, 1970).

- 22 – *Two Piece Reclining Figure*, n° 2, 1960, bronze, longueur : 260 cm.
- 23 – *Henry Moore on Sculpture*, publié par Philip James, 1966 (Macdonald), p. 274.
- 24 – On assiste peut-être, depuis la fin des années 1970, à un recentrage, un retour aux valeurs sûres, qui expliquerait le nombre des expositions consacrées à Moore, le regain d'intérêt pour B. Hepworth, V. Pasmore, K. Martin..., la redécouverte d'artistes un peu oubliés comme R. Penrose, H. Thubron...
- 25 – Voir par exemple le n° 2 de Repères, cahiers d'art contemporain, publié par la galerie Maeght à l'occasion de l'exposition consacrée à Moore en janvier 1983.
- 26 – Voir à ce propos Pierre Bourdieu et le commentaire auquel il soumet, dans *la Distinction, critique sociale du jugement* (Editions de Minuit, 1979), l'ouvrage de Derrida, *la Vérité en peinture : se reporter au post-scriptum, éléments pour une critique « vulgaire » des critiques « pures », parerga et paralipomena* (p. 578) et *le plaisir de la lecture* (p. 583).
- 27 – *Sociologie de la perception esthétique*. Edition Témoins et Témoignages Actualité. Weber. Les Sciences humaines et l'Oeuvre d'Art. 1969.