



Université de printemps d'histoire des arts  
Château de Fontainebleau  
vendredi 29 mai 2015

## Conférence inaugurale

### « LECTURE DE L'ŒUVRE, LECTURE DE L'ART »

Henri de Rohan-Csermak, inspecteur général de l'éducation nationale

#### Introduction

Nadejje Laneyrie-Dagen a dit, lors d'un séminaire de préfiguration sur l'enseignement d'histoire des arts alors à venir :

« La création artistique n'a pas visé, dans les périodes passées comme à l'âge actuel, à créer des formes belles. En tout cas, elle n'a certainement pas visé seulement cela, même par le passé. Mais elle a cherché à créer des formes signifiantes.

Si nous pouvons faire comprendre cela à nos élèves, alors, l'histoire de l'art aura acquis sa légitimité à l'école. Cela suppose [...] que l'histoire de l'art ne soit pas enseignée comme une histoire de la beauté mais comme l'histoire des processus qui donnent forme à des idées ».

Cette édition de l'Université de Printemps d'histoire des arts, au sein d'un Festival international de l'histoire de l'art, interroge une finalité (ou un processus) inverse, justifiée par les circonstances (rapport rencontre/connaissances, comme y incite le nouveau parcours d'éducation artistique et culturelle) : en mettant l'élève devant des œuvres, l'histoire des arts a-t-elle pour but d'apprendre aux élèves à retrouver les idées derrière les formes ?

Selon les termes du *Dictionnaire de l'Académie française*, la lecture a deux fins : une fin première, de « reconnaître, en les parcourant des yeux, les signes graphiques qui composent une langue, les sons auxquels ils correspondent ou les combinaisons qu'ils forment », autrement dit « de déchiffrer un texte, d'en identifier les caractères et les mots » ; et une fin seconde, « d'en comprendre le sens ».

Par extension, *lire*, c'est « identifier et interpréter les signes et symboles d'un système de transcription, de notation autre que l'écriture » et la *lecture* l'« action de déchiffrer un système de signes, de symboles, d'images autres que des lettres ou des caractères ».

Au sens figuré, *lire*, c'est « Pénétrer, discerner, grâce à différents signes, quelque chose d'obscur ou de caché : lire dans le cœur, dans la pensée, dans les yeux de quelqu'un » (*Dictionnaire de l'Académie française* 9e éd., t. 2, Imprimerie Nationale/Fayard, 2000.)

L'entrée dans l'art en général (ou les arts dans leur diversité) par une lecture d'œuvres qui les interroge dans leur singularité, se rattache à une lignée particulière de l'historiographie de l'art, celle formée par ceux que Michael Podro appelle « *The Critical Historians of Art* », qui trouve sa racine au milieu du XVIIIe siècle, dans l'« esthétique pratique » que Baumgartner oppose à la « théorique » –

sans toutefois avoir développé la première, puisqu'il n'a pas dépassé le premier chapitre de sa première partie.

## I. Le récit est-il un piège ?

Placer l'élève devant une œuvre, fût-elle devant son « image » enregistrée ou mécaniquement reproduite – pour s'exprimer comme Benjamin – amène à passer par un mode de compréhension qui n'est pas le même que devant un texte.

Aussi y a-t-il plusieurs moyens par lesquels relier l'appréhension de l'œuvre à une lecture.

D'abord, considérer que le langage formel par lequel s'exprime une œuvre d'art est purement auto-référencé : l'ipséité de la forme dans ce que Carl Dahlhaus a appelé « la musique absolue », les regards de Valéry et de Stravinsky sur une esthétique littéraire ou musicale dont le discours ne renvoie qu'à lui-même amène-t-ils à une « lecture » ? La question se pose tout autant pour une peinture absolument non-figurative – si tant est qu'une telle chose existe.

L'acception la plus évidente du mot « lecture » suppose qu'il y ait un texte à lire ou, comme le dit Ilya Kabakov, un « texte comme fondement du visuel » (« *Text als Grundlage des Visuellen* ») :

« Nous parlons d'une signification plus profonde et déterminante du texte pour n'importe quelle représentation visuelle, où, derrière les divers types de participation d'un texte dans des œuvres plastiques – inscriptions, mots ou lettres isolées etc. – comme dans la forme de toute œuvre dépouillée de ces éléments et appartenant au « pur » domaine plastique et jusqu'à l'abstraction, se tient une narration qui existe et « fonctionne » à tous les niveaux, tant celui de la création de l'œuvre que celui de sa « compréhension ».

Même si Kabakov se défend de faire allusion à un processus aussi simple, c'est ce que nous observons, de fait, dans la peinture d'histoire : comme Véronèse devant les tribunaux ecclésiastiques, Poussin fut attaqué par l'Académie en 1667 et 1668 (cf. Oskar Bätschmann) pour s'être éloigné du texte biblique dans *Les Israélites recueillant la manne dans le désert* et dans *Éliézer et Rébecca*.

Lire l'œuvre d'art, comme dans la musique à programme, serait donc, derrière les images, retrouver la narration sous-jacente. L'œuvre est-elle, alors, beaucoup plus qu'un rébus ? un écran – le langage plastique ou musical agrémentant mais masquant le texte ? une illustration qui « donne à voir », ou plus exactement imagine pour le lecteur ?

Ou, si l'on en revient aux tenants de l'art qui « ne dit rien que ce qu'il veut dire », l'œuvre est-elle alors à elle-même son propre texte ?

Dans les deux cas, qu'attendons-nous du rendu de cette lecture ? Car une lecture devrait pouvoir se faire à voix haute. Un « décryptage » qui nous rende savamment le récit biblique derrière le tableau de Poussin, ou tel que Poussin l'a, en quelque sorte, recadré ? Ou faut-il faut admettre que la simple *ἔκφρασις* contient en elle-même sa propre interprétation, le récit sous-jacent se dégageant de l'énoncé des données constituant l'œuvre picturale ou musicale et n'allant pas au-delà, dans une inévitable tautologie ? C'est ainsi que Michael Baxandall ironise sur « le langage critique de l'art » dans un article de 1979 repris vingt ans plus tard : « Il y a dans chaque groupe de touriste quelqu'un qui se fait un devoir de pointer la beauté ou l'intérêt de ceci ou cela, quand bien même tout un chacun l'a devant les yeux et s'en rend compte par soi-même. Je crains que l'historien de l'art, *au fond*<sup>1</sup>, soit ce personnage ».

---

<sup>1</sup> En français dans le texte.

Ce qui sauve l'œuvre et son appréhension de l'ennui – de l'enfermement – tautologique, c'est son inscription et, davantage encore, celle de son (de ses) interprétation(s) dans une histoire. Que l'œuvre d'art interprète un « pré-texte », qu'elle contienne un « infra-texte » ou qu'elle soit son propre texte, elle ne peut être intacte d'un contexte. Pas plus que son interprétation :

« L'autonomie des œuvres d'art face aux interprétations qui les font valoir esthétiquement ne situe pas celles-ci hors de l'histoire. Bien au contraire. C'est uniquement aussi longtemps que l'objet esthétique se trouve pris dans la continuité historique de la perception esthétique qu'il garde son autonomie dans le processus de l'appropriation interprétative ; dans le cas contraire, il devient un document historique et biographique. Ce qui est esthétiquement significatif se nourrit de et ne vit que dans la confrontation concernant sa signification » (Martin Seel, *L'Art de diviser*, p. 180).

Il ne s'agit donc nullement de réduire l'interprétation de l'œuvre à l'exploration de motivations circonstancielles, pas plus que de réduire l'œuvre à l'expression d'un *Zeitgeist*, dont Gombrich dit, dans sa biographie intellectuelle récemment parue en français, combien Aby Warburg s'en méfiait.

## II. Lire, écrire, décrire

On pourrait prendre la question par un autre bout. S'il faut lire, ne faut-il pas qu'auparavant quelqu'un ait écrit ? L'examen de l'art comme langage oblige à se poser la question de la notation, ce qu'a fait plus qu'aucun autre Nelson Goodman dans ses célèbres *Langages de l'art*.

Ici, chacun pour soi : autrement dit, chaque art a son « écriture » propre. Nous entrons sur un terrain qui sera examiné par l'une de nos tables rondes : quel statut de ce concept de lecture, ergo d'écriture, pour chacun d'entre eux ? Le statut de la notation musicale, particulièrement dans la tradition musicale savante en Occident, est à cet égard révélateur. Voici un code né comme un aide-mémoire, un pense-bête. Quelques signes graphiques au-dessus d'un texte latin pour dire : ici, ça monte, là, ça descend, va un peu plus vite, tiens telle note... Vingt siècles plus tard, on en arrive à la revendication de Ravel de n'être pas interprété mais seulement exécuté, ou à ces partitions de Brian Ferneyhough d'un degré de précision et de complexité rythmique inexécutable par aucun instrumentiste.

Trouvera-t-on un équivalent dans les arts plastiques ? Ansel Adams, ce photographe paysagiste californien célèbre pour la perfection technique de ses prises de vues et de ses tirages, considérait – il l'a écrit – que « le négatif est la partition, le tirage l'interprétation ». À cet égard, la notation reste dans le virtuel et l'interprétation est, en fait, son actuation. Goodman tente sans grande conviction de rapprocher le dessin préparatoire, le *bozzetto*, de la partition musicale, la fresque ou la statue en étant l'interprétation. L'analogie est bien imparfaite, car la partition a elle-même ses esquisses (celles de Beethoven et les études génétiques qu'elles permettent depuis Nottebohm sont célèbres). Certes, l'œuvre achevée est celle présentée au public, avec qui la relation est bien entendu fondatrice. Mais, dans un cas, l'interprétation que fait ou sanctionne le peintre ou le sculpteur a seule valeur d'original. Dans le cas de l'interprétation musicale, la querelle éternelle sur l'authenticité n'a que valeur analogique : deux interprétations du même extrait, aussi différentes soient-elles (Goodman cite l'exemple des Suites pour violoncelle de Bach telles que les jouent Pau Casals et Gregor Piatigorski), n'interprètent jamais que toujours la même œuvre.

Le concept de « lecture de l'œuvre » nous amène donc à réfléchir fondamentalement sur ce qui fait œuvre. L'atelier sur *Le Sacre du printemps*, même s'il se pose d'abord la question de l'œuvre à scandale, ne passera pas à côté, puisqu'il choisit une œuvre musicale unique – mais, comme toute œuvre musicale, incessamment réinterprétée – support d'une infinité d'œuvres chorégraphiques – dont aucune, ou très peu, n'a osé se passer de la musique de Stravinsky.

L'intérêt pédagogique d'en revenir à l'écriture est de faire comprendre, et ressentir dans la description, qu'il y a autant de distance entre le duc de Wellington peint par Lawrence et le duc de Wellington qu'entre une chaise et les signes qui forment le mot « chaise », comme Joseph Kosuth n'a cessé de le mettre en évidence. Je dis qu'une pipe est une pipe mais que ceci (P.I.P.E.) n'est pas une pipe.

Goodman exploite à cet égard la notion de référent : le référent peut être un toit, mais peut n'être aussi que la couleur rouge.

### III. Métaphore, exégèse et poésie

L'œuvre d'art aurait donc, quelle qu'elle soit, quelque chose de métaphorique. Ce qui est gênant dans le concept de « lecture », qu'est qu'il semble tenir pour acquis que tout est affaire de code. C'est pourquoi l'image lui convient bien mieux que l'œuvre, en des termes wittgensteiniens : « Pour être une image, un fait doit avoir quelque chose en commun avec ce dont il est l'image », dit Wittgenstein (*Tract.* 2.16) — « Une image s'accorde ou non à la réalité : elle est juste ou non, vraie ou fausse » (*Ibid.* 2.21).

Cette idée de correspondance à la réalité est à la fois évidente et difficile à maintenir. C'est comme l'expression de « peinture ressemblante » ou, mieux encore, de « photographie ressemblante » – comment une photographie pourrait-elle n'être pas ressemblante ? Catherine Lord et José Bernardete, dans leur critique de Baxandall, soulignent que la ressemblance devrait être renversable : le duc de Wellington ressemblait-il vraiment à la peinture de Lawrence, c'est-à-dire à un rectangle de toile « couverte de couleurs en un certain ordre assemblées », encadré et suspendu ? Wittgenstein, plus tard, dans les *Investigations philosophiques*, parlant de la compréhension d'une phrase, s'interroge : « Nous parlons de la compréhension d'une phrase au sens où elle ne pourrait pas être remplacée par une phrase qui dit la même chose, mais aussi au sens où elle ne saurait être remplacée par aucune autre (pas plus qu'un thème musical ne peut être remplacé par aucun autre) ».

Martin Seel, qui cite ce passage, en conclut que « la compréhension esthétique s'oppose radicalement à la compréhension d'informations portant sur des états de fait ». Il propose l'idée que la compréhension esthétique concerne moins des propositions que des *énonciations* au sens du langage oral qui inclut des mille et un éléments qui constituent ce qu'on appelle parfois le « langage non verbal ». « J'ai toujours cru que le poète et le romancier donnaient du mystère aux êtres qui semblent submergés par la vie quotidienne... » dit Modiano dans son discours de réception du Nobel à l'Académie suédoise.

Ainsi l'œuvre d'art est-elle, elle-même, lecture du monde. Non seulement du monde tangible, mais d'un monde intérieur et, pourquoi ne pas l'avouer, affectif. On se souvient de la célèbre lettre de Poussin sur les « modes » musicaux et « leurs merveilleux effets », après avoir lu Zarlino. À la fois expression des passions et excitation de ces passions dans la psyché du regardeur et de l'auditeur, le mode tel que l'entend Poussin, dit Bächtmann, « doit être considéré comme une expression de la *passion* propre de la totalité, cette dernière ne provenant pas du simple ajustement des moyens de la représentation mais du jeu dialectique de la disposition et de la couleur »<sup>2</sup>.

L'affect participe donc à la fois de l'objet, du moyen et de l'effet de la représentation. « Un Stravinsky a beau récuser la musique comme expression des sentiments, l'auditeur naïf ne sait pas la comprendre autrement. C'est la malédiction de la musique, c'est son côté bête », dit Kundera, qui ajoute que l'artifice musical est « à l'opposé de la sonorité objective du monde : elle s'oppose à l'insensibilité brute du monde extérieur comme l'âme sensible s'oppose à l'insensibilité de l'univers ». Chercher à décoder la nature des affects « exprimés » serait également d'une bêtise à pleurer :

---

<sup>2</sup> in Poussin, *dialectiques de la peinture*, Paris, Flammarion, 1994.

pensons à l'étude op. 10 n° 3 de Chopin, rebaptisée « Tristesse » [dispute Seel entre « bruyant » ou « passionné »]. Mais admettons qu'ils interviennent, et dans l'intention et dans la réception de toute œuvre d'art, lors même qu'elle apparaît comme le moyen d'y échapper. : « La musique m'est apparue comme le bruit assourdissant des émotions, tandis que le monde des bruits dans la musique de Xenakis est devenue beauté : la beauté lavée de la saleté affective, débarrassée de la barbarie sentimentale » (Kundera, *Une rencontre*, Folio, pp. 112-113).

Si l'œuvre est lecture interprétative du monde (de ses bruits, de ses passions), la « lecture » de l'œuvre d'art ne peut consister à lire cette lecture, ou plutôt à la « délire », à « désinterpréter » cette interprétation : j'évite à dessein d'user du verbe rabâché « déconstruire ». Le passage de la première appréhension à l'interprétation passe-t-il par une compréhension qui ne relève pas seulement des trois stades de l'analyse iconologique chez Panofsky et qui sont si commodes – dans un contexte proche du *Tractatus* et en admettant la notion de *Zeitgeist* ? Le décryptage des symboles doit peut-être, sinon faire place, du moins laisser sa place à l'empathie, chère aux théoriciens romantiques ou postromantiques (je pense en particulier à Robert Vischer). « Lire » d'œuvre doit relever, comme dit Antonio Natali, « de l'exégèse poétique ».

Je disais en commençant que la tradition critique des historiens d'art se rattachait à Baumgarten et à la naissance de l'esthétique, particulièrement de l'esthétique allemande. Relisons le début de l'*Æsthetica* de Baumgarten : la définition de l'esthétique, c'est « *Æsthetice (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cognitandi, ars analogi rationis,) est scientia cognitionis sensitivæ* » : « L'esthétique (théorie des arts libéraux, gnoséologie inférieure, art de la connaissance par/dans la beauté, art de la raison analogique) est la science de la connaissance sensible ».

## Conclusion

**L'éducation esthétique de l'homme, ou la réconciliation de la sensibilité et de la raison** : c'est l'ambition que développe le dramaturge et philosophe Friedrich von Schiller dans une suite de vingt-sept *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, publiées en 1795. Relayé au XXe siècle par toute une école de pensée et même de didactique en Allemagne avec le concept de « rationalité esthétique », il assigne à cette « éducation esthétique » le rôle d'éveiller l'homme à « une disposition intermédiaire dans laquelle sensibilité et raison sont simultanément actives », disposition sans laquelle il n'est pas un être humain complet. Seule l'expérience de l'art peut l'amener à cet état suprême d'autonomie « où il n'a pas besoin de léser la liberté d'autrui pour affirmer la sienne ». La dimension utopique des écrits de Schiller n'empêche pas l'actualité de son plaidoyer : « on devrait pouvoir montrer que la beauté est une condition nécessaire de l'humanité » – condition où « l'idéal d'égalité a une existence effective ».

Éduquer à l'histoire des arts ne devrait-il pas se donner pour objet, plutôt que d'apprendre à lire l'art, du passé comme du présent, d'apprendre à l'expérimenter ?