

Première partie

LES LIMITES DE LA RESSEMBLANCE

I

De la lumière à la couleur

La peinture est la plus étonnante magicienne : elle sait persuader par les plus évidentes faussetés qu'elle est la vérité pure.

JEAN ÉTIENNE LIOTARD, *Traité des principes et des règles de la peinture.*

I

Parmi les trésors de la National Gallery of Art, à Washington, figure un tableau de Constable, *Wivenhoe Park* — un site du comté d'Essex [pl. I]. Il n'est pas nécessaire d'avoir la moindre connaissance historique pour en apprécier la beauté. On pourra goûter le charme rural du paysage, le métier de l'artiste, et la sensibilité délicate avec laquelle sont indiqués les effets de lumière sur le vert des prairies, les rides légères autour des cygnes sur la surface du lac, et la beauté de la masse mouvante des nuages qui couvre l'ensemble de la toile. L'art prend ici un aspect si naturel et si aisé qu'il nous semble y voir l'expression simple et sans problèmes du sentiment éprouvé devant la beauté de la campagne anglaise.

Mais, au regard de l'historien, ce tableau peut paraître remarquable dans une autre perspective. Celui-ci sait que la fraîcheur de la vision a été acquise au prix d'un rude effort. L'année 1816, au cours de laquelle Constable peignit cette résidence de campagne de l'un de ses premiers protecteurs, a marqué un tournant dans sa carrière artistique. C'est à cette période de son existence qu'il s'est tourné vers une conception de la peinture qu'il définira un peu plus tard, au cours de ses conférences de Hampstead. « La peinture est une science, proclamait Constable, et elle devrait être une constante recherche des lois de la nature. Et pourquoi ne pas considérer la peinture des paysages comme une des branches de la philosophie de la nature, dont les expériences ne seraient autres que des tableaux ? »

Nous donnons aujourd'hui le nom de « Physique » à ce que Constable appelait la « philosophie de la nature ». Il peut paraître surprenant, à première vue, de vouloir assimiler aux complexes expériences des physiciens dans leurs laboratoires, cette peinture tranquille et sans énigmes de *Wivenhoe Park*. Je suis cependant persuadé qu'il ne faudrait pas confondre la déclaration de Constable avec les extravagantes proclamations auxquelles ont parfois recours des artistes, à la recherche d'un effet de choc sur des oreilles complaisantes. Il savait fort bien de quoi il parlait. L'exercice de la peinture, dans la tradition occidentale, est réellement assimilable à une science. Toutes les œuvres qui se rattachent à cette tradition, et qui figurent dans toutes nos plus importantes collections, ont utilisé des découvertes techniques qui furent le résultat d'une expérimentation continue.

Si la chose nous paraît aujourd'hui quelque peu paradoxale, c'est que les connaissances acquises, à la suite de ces expériences, sont désormais tombées dans le domaine public. Elles sont utilisées et enseignées avec une très grande facilité, et nous ne trouvons pas cela plus surprenant que lorsque nous découvrons, dans l'horloge de notre

grand-mère, une application des lois du pendule ; alors qu'il fallut, pour révéler ces lois, le génie d'un Galilée, et pour les utiliser tout le talent d'un Huygens. Certains artistes prétendent même que le domaine pictural, où Constable se livrait à ses expérimentations scientifiques, est désormais exploré d'une façon complète, et qu'ils doivent eux-mêmes se tourner vers d'autres champs d'expérience. Au lieu de se livrer à l'exploration du monde visible, ils sondent les mystères de l'inconscient, ou mettent à l'épreuve les sentiments suscités par la vision des formes abstraites. Comparée à ces activités fiévreuses, la toile de Constable, *Wivenhoe Park*, nous paraît si simple et si naturelle que nous avons tendance à sous-estimer sa réussite et sa hardiesse. Nous y reconnaissons simplement la reproduction fidèle de ce que l'artiste découvrait devant son regard — « une copie exacte de la nature », dit-on parfois de ce genre de tableau, qui se rapproche de l'exactitude photographique, rejetée par tous les artistes modernes. Il nous faut admettre qu'il y a une part de vérité dans ce point de vue. Le tableau de Constable ressemble beaucoup plus à une photographie que ce n'est le cas pour les œuvres d'un peintre cubiste ou pour celles d'un artiste médiéval. Mais que voulons-nous dire au juste quand nous déclarons qu'une photographie ressemble elle-même au paysage qu'elle représente ? C'est un problème que l'on n'aborde pas aisément en s'appuyant sur des illustrations, puisque c'est justement à propos des illustrations que la question se pose. Il devrait être cependant assez facile de montrer que les expériences du peintre s'apparentent, d'un certain point de vue, à l'expérimentation du physicien. Les deux photographies qui sont ici reproduites [5 et 6] ont été prises du point même où devait être installé Constable lorsqu'il peignait *Wivenhoe Park*. Car ce parc existe encore, bien que la résidence ait été largement modifiée et que la perspective sur le lac soit maintenant voilée par des massifs de rhododendrons. Que « traduisent » donc ces images ? On ne trouverait certainement pas un centimètre carré de la photographie qui serait identique, disons à l'image que reproduirait un miroir placé à l'emplacement même de la prise de vue. La raison en est évidente. La photographie en noir et blanc ne fait que reproduire des gradations de valeurs dans une gamme de gris fort limitée. Aucun de ces tons ne correspond évidemment à ce que nous appelons « la réalité ». La gradation dépend même, pour une bonne part, de l'appréciation du photographe, dans sa pièce obscure, au moment du processus du développement. Les deux photographies, qui se trouvent ici reproduites, ont en fait été tirées à partir du même négatif. Celle qui est tirée dans une gamme de gris adoucis donne l'impression d'une lumière voilée ; l'autre, qui est plus fortement contrastée, produit un effet différent. La photographie elle-même n'est donc pas une « pure » reproduction du négatif. Le photographe, qui désire tirer le meilleur parti de ce cliché pris par temps pluvieux, doit lui-même se livrer à des essais en utilisant divers papiers sensibles et différents temps d'exposition. Ce que l'on peut constater, à ce niveau, n'est-il pas plus vrai encore dans le cas de la gamme plus riche dont peut disposer le peintre ?

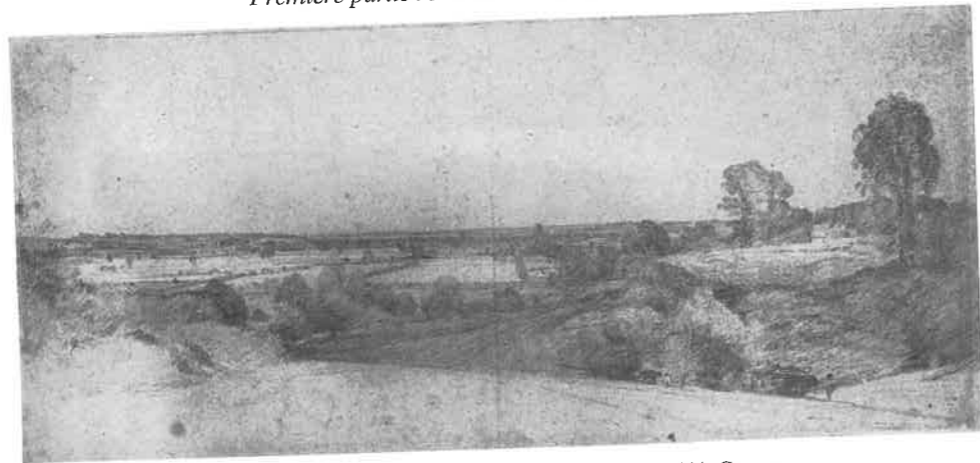
Car le peintre, lui non plus, ne peut pas reproduire ce qu'il voit. Il ne peut que le transcrire dans les termes qui correspondent à son moyen d'expression. Lui aussi se trouve strictement limité par la gamme de tons que ce « médium » peut lui fournir. Lorsque l'artiste utilise le noir et le blanc, cette transposition se remarque aisément. Il se trouve que nous possédons deux dessins de Constable, représentant le même lieu. Il semble, pour l'un d'eux [7], qu'il ait utilisé un crayon à pointe assez dure. Il lui a donc fallu adapter ses gradations à une gamme de tons fort limitée : depuis la silhouette du cheval noir, au premier plan, jusqu'aux arbres plus éloignés, à travers lesquels semble briller la clarté du ciel, suggérée par le fond du papier grisaille. Dans un dessin



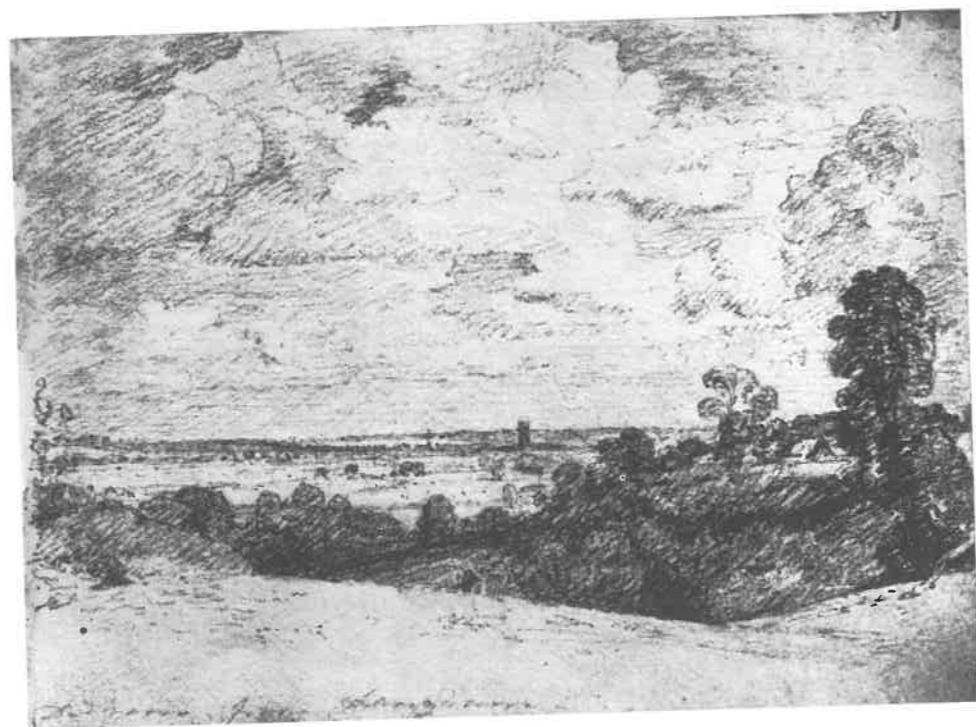
5. Le parc de Wivenhoe. Essex. 1955. Cliché adouci.



6. Le parc de Wivenhoe. Cliché contrasté.



7. JOHN CONSTABLE. *La Vallée de Dedham*. Vers 1811. Crayon.



8. JOHN CONSTABLE. *Dedham, vu de Langham*. 1813. Crayon.

postérieur [8], Constable a utilisé des tons plus nets et plus sombres, permettant des contrastes plus accusés. Mais en fait, ce que nous appelons ici « contrastes » provient d'une très légère accentuation de la luminosité apparente de diverses parties du dessin. Cette deuxième étude devait préparer la réalisation d'une peinture à l'huile [pl. II], que l'on peut voir actuellement à Oxford, où les tonalités différentes sont transposées et indiquées par les aires colorées du tableau. Est-ce donc là la reproduction de ce que l'artiste pouvait voir se dessiner devant ses yeux ?

On serait tenté de le croire. Pourquoi le peintre n'imiterait-il pas la couleur des objets, alors que n'importe quel fabricant de mannequins de cire y réussit à la perfection ? Et certainement il pourrait le faire, à condition de sacrifier cet aspect du monde visible pour lequel nos regards éprouvent le plus d'intérêt : les jeux de la lumière. Quand nous disons d'une image qu'elle est l'exacte reproduction de son modèle type, nous voulons dire habituellement que si l'une et l'autre se trouvaient placés sous le même éclairage, il nous serait impossible de les distinguer. Placés sous des éclairages différents, nous verrons disparaître la similitude. Si la différence d'éclairage est faible, nous pourrions encore retrouver la ressemblance en renforçant par la pensée la coloration de l'objet placé sous la lumière la moins vive ; mais si l'un est placé dans l'ombre et l'autre exposé à la lumière du soleil, cette rectification devient irréalisable. Ce n'est pas sans quelques bonnes raisons que, depuis l'Antiquité, on a conseillé aux peintres d'orienter leurs ateliers face au nord ; car lorsque celui qui peint un visage, ou une nature morte, entend reproduire, secteur par secteur, les colorations de son modèle, il ne saurait laisser le moindre rayon de soleil remettre tout l'ouvrage en question. Imaginons qu'il ait choisi le blanc le plus immaculé pour reproduire la blancheur d'une nappe — comment trouverait-il sur sa palette un surcroît de blancheur éclatante pour rendre la touche lumineuse d'un rayon ou le vif éclat d'un reflet ? Le paysagiste pourra moins facilement encore se livrer à une imitation littérale. Rappelons-nous, une fois de plus, les difficultés que rencontre le photographe. S'il veut nous faire admirer les tons merveilleux des paysages d'automne qu'il a photographiés au cours de son dernier voyage, il nous conduira jusqu'à la pièce sombre où il projette ses diapositives sur un écran argenté. Seule la lumière artificielle de la lampe du projecteur, avec l'aide de la faculté d'accommodation de notre vision, peut lui permettre de reproduire une gamme d'intensités lumineuses qu'il avait admirée dans la nature.

Il se trouve que Constable lui-même a eu l'occasion de faire quelques remarques à propos d'un artifice similaire. Il nous décrit, dans un passage de sa correspondance, une nouvelle invention, appelée « diorama », qui fut présentée à Londres au cours des années 1820 : « C'est une sorte d'effet de transparence ; le spectateur se trouve dans une chambre noire, et l'impression est très agréable et l'illusion remarquable. Cela n'a rien à voir avec le domaine de l'art, car le but poursuivi est le leurre. L'art ne plaît pas par le leurre, mais par la remémoration. »

Si Constable avait pu écrire cela à notre époque, il est probable qu'il aurait utilisé le terme « suggestion ». L'artiste est incapable de copier une prairie ensoleillée, mais il peut en « suggérer » l'impression. Comment y parvient-il dans chaque cas particulier ? C'est là son secret, mais les artistes connaissent un terme qui désigne une gamme de pouvoirs, destinés à rendre cette magie efficace — ce sont les « rapports ». Un célèbre amateur, pour qui la peinture ne fut guère plus qu'un passe-temps, a perçu plus clairement qu'aucun critique la nature de ce problème — mais Sir Winston Churchill n'était pas un amateur ordinaire.

Première partie : Les limites de la ressemblance

« Il serait d'un très grand intérêt que le rôle que joue la mémoire dans la peinture soit analysé par un spécialiste d'une autorité incontestée. Nos regards se fixent sur l'objet avec la plus grande attention, puis sur la palette, et enfin sur la toile. La toile reçoit un message qu'émettait, quelques secondes auparavant, l'objet réel. Mais il est passé en chemin par un relais postal. Il a été transmis en code. De lumière il est devenu couleur. Il parvient à la toile à l'état de cryptogramme. Et il ne sera pas déchiffré avant que ses rapports avec l'ensemble de la toile n'aient été correctement définis, que sa signification se révèle, que la touche colorée s'interprète à nouveau comme élément de la lumière. Et la lumière n'est plus celle de la nature, elle appartient à l'art. »

Je ne suis pas ce spécialiste de la mémoire d'une autorité incontestée, auquel Sir Winston Churchill voudrait faire appel pour qu'il nous apporte l'explication de ce mystère ; mais il me semble que nous ne serons en mesure d'aborder réellement ce problème qu'après avoir approfondi nos connaissances sur ce mode de « transmission codée » dont il fait état.

II

Serons-nous jamais assez émerveillés par cette aptitude à comprendre les images, autrement dit, à déchiffrer les cryptogrammes de l'art ? Pour Sir Winston, le « relais postal » n'était sans doute qu'une métaphore brillante — mais que risquons-nous à l'interpréter littéralement ? Les relais postaux (en Angleterre tout au moins) ne transmettent-ils pas des informations visuelles, comme les graphiques et les photographies de la météo, au moyen d'appareils radiotélégraphiques — et, à cet effet, ils doivent les transcrire en des systèmes de signalisation extrêmement simples. Nous n'avons nul besoin de connaître à fond la technique de ce processus pour voir qu'il repose sur la possibilité de transcrire une image simple par le jeu de deux éléments de signe opposé. Une enseigne lumineuse, composée d'un assemblage de lampes électriques, nous en montrera le principe. L'indication d'une certaine trace lumineuse dépend de l'allumage ou de l'extinction de diverses ampoules. Une image télégraphiée, ou même l'image de l'écran de télévision, produite par les variations d'intensité d'un faisceau lumineux balayant la surface du champ, constitue des applications de ce principe de reproduction. Mais avant de m'aventurer trop loin dans ce domaine, je préfère recourir à des exemples de formes artistiques qui me sont plus familiers, et où le processus de formation de dessins cryptographiques peut être étudié avec plus de facilité. De nombreuses techniques artistiques se fondent sur l'application d'un procédé de délimitation des surfaces par des unités positives ou négatives. Nous pouvons songer à certains types de broderies ou de dentelles, où les mailles d'un réseau sont, soit comblées, soit laissées vides, permettant de figurer finalement des images d'hommes ou d'animaux parfaitement identifiables [9]. Il importe peu, dans l'application de cette technique, que les carrés pleins forment le fond ou qu'ils forment l'image. Seul importe le rapport qui s'établit entre les deux éléments du code.

Peut-être les techniques du dessin sur tissu, où l'inversion des rapports est fréquente et automatique, ont-elles appris aux artisans que l'image négative peut être aussi aisément décodée que l'image positive. On sait que ce principe de transposition ambivalente a été utilisé par les peintres de vases grecs [10], lorsqu'ils sont passés de la



I. JOHN CONSTABLE. *Wivenhoe Park, Essex, 1816.*

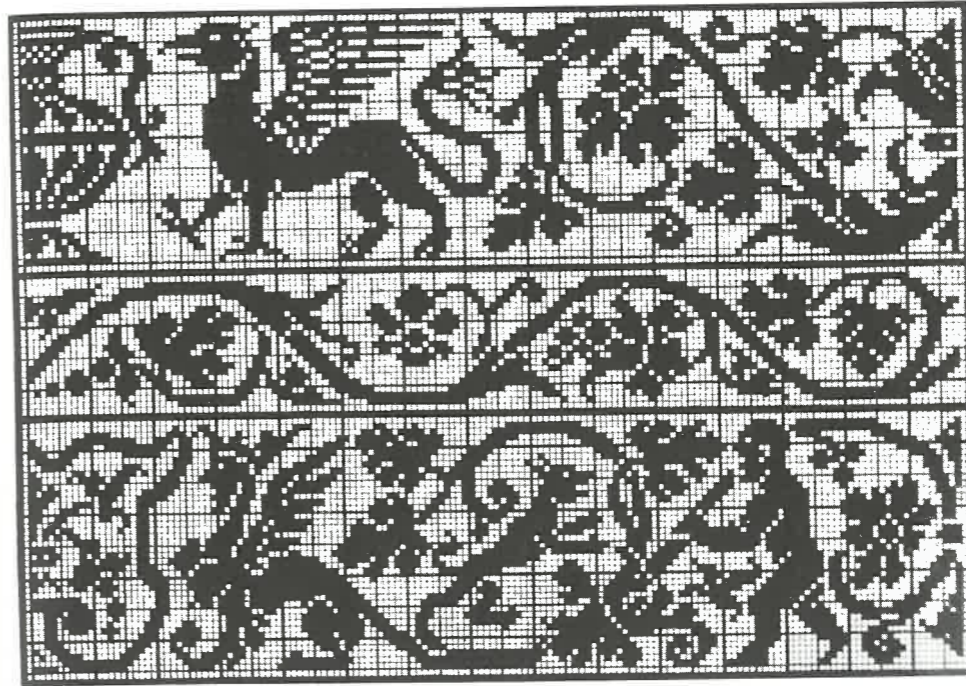


II. JOHN CONSTABLE. *La Vallée de Dedham*. 1812. Huile.



III. CLAUDE LORRAIN. *Le Berger*. Vers 1655-1660.

I. De la lumière à la couleur



9. Modèle de broderie. Venise. 1568.

technique ancienne des images en noir à celle des images rouges, où la teinte terre-cuite de l'argile est réservée à la forme de l'image [11]. Ils savaient que, pour que la forme à reproduire se détache sur un fond apparemment sans intérêt, il suffisait d'un rapport de contrastes, positif ou négatif, sans tenir aucun compte du point de départ de la métamorphose.

À partir de cette première constatation, les Grecs ont conçu et réalisé les cryptogrammes significatifs des formes en relief, différents des silhouettes aplaties, c'est-à-dire le code à trois tons pour le modelé de la lumière et des ombres, qui reste un élément fondamental dans tous les développements ultérieurs des techniques de l'art occidental. Un vase de l'Italie du Sud nous montre une application exemplaire du procédé : sur un côté du vase, la surface du visage du modèle est « renforcée » par une peinture blanche, pour suggérer l'éclairement lumineux [12], et « assombrie » dans la tonalité de l'ombre sur le côté opposé [13].

La technique des mosaïques fait plus particulièrement ressortir le caractère de langage codé de ces gradations de tons. Les artisans mosaïstes de l'antiquité classique n'auront besoin que de quatre gradations pour suggérer les rapports fondamentaux de la définition d'une forme dans l'espace. J'ai cette naïveté, je l'avoue, de trouver admirables ces simples artifices des artisans qui construisaient les sols et mosaïques dans toutes les villas et les bains de la Rome impériale [14]. On trouve là un exemple typique du cryptogramme relationnel qui n'a pas cessé d'être utilisé par l'art occidental, et qui comporte, d'une part un contraste entre la figure et le fond, et d'autre part, à l'intérieur de la figure, des modifications locales des tonalités par des aires lumineuses plus ou moins accentuées.



10. Amphore d'Andokidès. *Hercule et le taureau crétois*. Vers 520 av. J.-C. Côté figure noire.

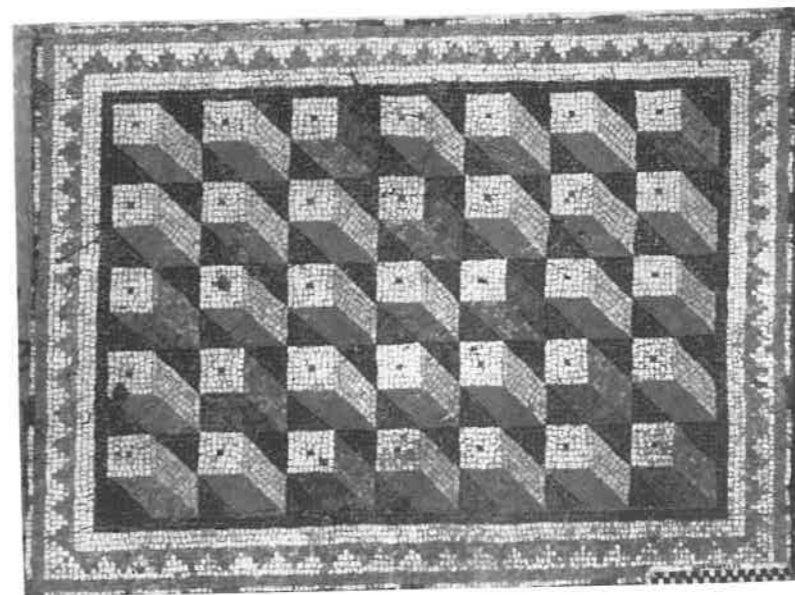


11. Amphore d'Andokidès. *Hercule et le taureau crétois*. Vers 520 av. J.-C. Côté figure rouge.



12-13. Vase de l'Italie du Sud. III^e siècle av. J.-C. Détails. Côtés opposés.

En fait, notre sensibilité aux suggestions de l'artiste est devenue si grande que nous suivons, avec une extrême facilité, les notations selon lesquelles des lignes sombres indiquent, aussi bien l'opposition entre la figure et le fond que des gradations ombrées devenues traditionnelles dans toutes les techniques graphiques. Le bois gravé de Baldung Grien, représentant *La Chute de l'Homme* [15], nous semble achevé et parfaitement intelligible dans sa version en noir et blanc. Il est d'autant plus intéressant de voir quel effet complémentaire apporte la deuxième planche [16] — un des tout premiers exemples de la technique du bois gravé en demi-teintes. En modifiant l'intensité tonale du fond, l'artiste est à même de se servir du blanc du papier pour la suggestion de la lumière. Cette modeste extension de la gamme des nuances se révèle extrêmement



14. Panneau de mosaïque, provenant du sol d'une maison, près d'Antioche. II^e siècle apr. J.-C.



15. HANS BALDUNG GRIEN.
La Chute de l'Homme. Bois gravé.



16. HANS BALDUNG GRIEN. *La Chute de l'Homme*. 1511. Gravure sur bois en demi-teintes.

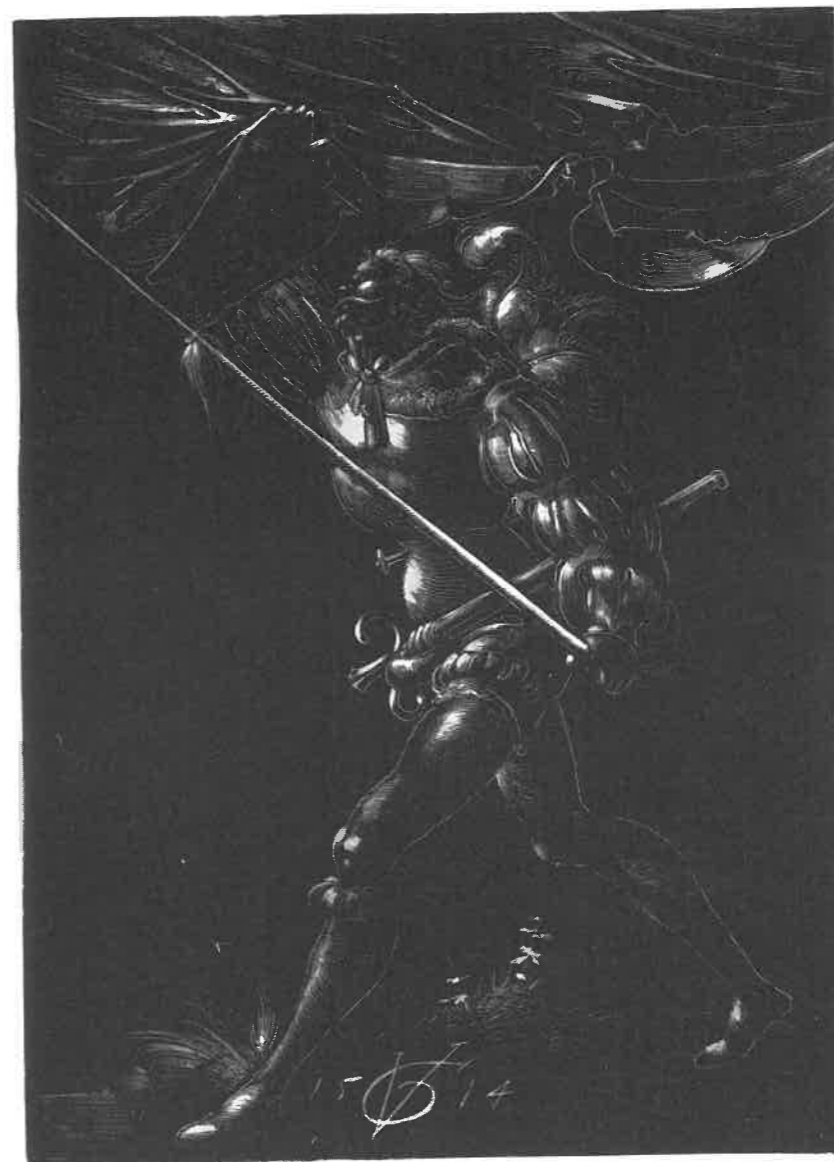
bénéfique, car ces indications lumineuses, non seulement donnent plus de relief au modelé, mais elles en indiquent également ce que nous appelons la « texture », c'est-à-dire la façon dont se comporte la lumière qui rencontre une surface déterminée. Ce n'est donc que cette version en demi-teintes qui sera capable de nous donner l'impression du corps écailleux d'un serpent [17].



17. Détail de 16.

Ce type de rapports à trois degrés s'est révélé, dans l'art occidental, un instrument idéal pour la recherche des effets de lumière. Mais nous sommes également sensibles aux effets que permet d'obtenir un rapport à deux degrés, une sorte de système d'inversion, pourrait-on dire. Des artistes comme Urs Graf ont utilisé avec succès une technique qui exclut totalement les nuances indicatives de l'ombre et fait simplement ressortir l'effet lumineux sur un arrière-plan totalement sombre [18]. Notre sensibilité aux rapports de tons suffit à faire paraître parfaitement « naturel » ce curieux procédé de représentation.

Le fait que toutes les techniques graphiques sont fondées sur des formes de notations conventionnelles ne saurait évidemment nous surprendre ; mais en ce qui touche au domaine de la peinture, une certaine confusion existe



18. URS GRAF. *Porteur d'étendard*. 1514. Dessin à la plume et à l'encre blanche sur papier teinté.

encore, dans l'esprit du public et dans celui de la critique, sur ce qu'il conviendrait d'entendre par la « fidélité à la nature ». Le peintre, muni de toute sa gamme de couleurs, semble avoir une tâche beaucoup plus simple que celle du graveur avec son jeu limité de cryptogrammes. En fait cette tâche est plus complexe. La nécessité d'une connaissance des rapports de base indispensables à l'interprétation peut jouer en sens contraire de la volonté d'« imitation » de l'artiste. J'avoue moi-même avoir été victime d'une confusion semblable, lorsque j'ai cité, dans mon *Histoire de l'Art*, une

anecdote bien connue qui fait état d'une scène entre Constable et son protecteur, Sir George Beaumont. « Un ami lui reprocha, nous dit-on, de n'avoir pas peint son premier plan sur un ton brun moelleux de violon ancien ; sur quoi Constable, prenant un violon, le posa devant lui sur le gazon, pour bien montrer à son ami qu'il existe une différence entre le vert frais que nous voyons et les tons plus chauds exigés par la convention. »

Le geste était plaisant, mais évidemment on aurait tort d'en conclure que Sir George n'avait jamais remarqué que l'herbe est verte et que les violons sont bruns, ou que Constable avait été à même de faire cette remarquable découverte. L'un et l'autre savaient bien que cet assortiment de couleurs ne peut pas donner de bons résultats. Le point en question était beaucoup plus subtil : il s'agissait de faire un rapprochement entre ce que l'on appelle la « couleur locale » et une gamme de gradations tonales dont dispose le paysagiste pour donner une impression de profondeur.

Nous retrouvons un écho de ce genre de discussions dans une observation de Benjamin West, rapportée dans *The Farington Diary* : « Il pense que Claude Lorrain [pl. III] commençait par couvrir ses toiles de simples dégradés de couleurs plates, depuis la ligne d'horizon jusqu'au sommet de la toile, et de la ligne d'horizon au premier plan, sans dessiner les nuages dans le ciel ou des formes distinctes dans le paysage tant que ces différences de tons n'avaient pas été clairement fixées. Quand il estimait avoir établi ces rapports de façon satisfaisante, il effectuait sa mise en forme, assurant par ce procédé la gradation désirée, de la ligne d'horizon au sommet de son ciel, puis de la ligne d'horizon vers le premier plan. Smirke fit remarquer que la couleur "positive" se trouvait ainsi totalement évitée, même dans les draperies revêtant des personnages. Turner déclara qu'il éprouvait à la fois plaisir et chagrin à contempler ce paysage, tant son imitation lui paraissait impossible. »

Ces recherches de tons dégradés, du bleu pâle au brun moelleux, effectuées par les artistes du XVII^e et du XVIII^e siècle, avaient appris à Sir George Beaumont comment on pouvait, dans un paysage, donner l'impression de la distance et de l'éclaircissement lumineux. Au XVIII^e siècle, on avait même inventé un appareil qui devait aider les peintres à transposer la « couleur locale » en une gamme limitée de différents coloris. Il se composait d'un miroir concave, à surface colorée, fréquemment nommé, de façon fort appropriée : « miroir de Claude Lorrain » ; il devait, comme le fait la photographie en noir et blanc, ramener les nuances variées du monde visible à une gamme définie de tonalités. Il n'est pas douteux que cette méthode avait ses mérites. Les maîtres du XVIII^e siècle ont obtenu de très beaux effets, en peignant les premiers plans d'un ton brun chaud et les fonds lointains d'un bleu léger et argenté.

En regardant, à la National Gallery de Washington, le tableau de Reynolds, *Lady Elizabeth Delmé et ses enfants* [19], ou tout aussi bien celui de Gainsborough, *Paysage avec un pont* [20], nous comprenons toute l'importance de pouvoir disposer d'une gradation régulière à partir de la couleur brune du premier plan. Et il nous suffira d'un regard sur la *Vue de la cathédrale de Salisbury* [21], pour nous convaincre que Constable savait lui aussi donner une impression de luminosité et de profondeur par une modulation des coloris. On aperçoit cependant une différence de degré. Constable pensait qu'il n'était pas nécessaire de s'en tenir aux limites d'une unique gamme chromatique. Il recherchait les effets qu'il était possible d'obtenir en respectant un peu plus la teinte naturelle du gazon, et nous le voyons, dans son *Wivenhoe Park*, pousser dans la direction des verts plus clairs toute la gamme de ses coloris. Mais dans la direction seulement, car, est-il besoin de le dire, si nous comparions le ton réel



19. SIR JOSHUA REYNOLDS. *Lady Elizabeth Delmé et ses enfants*. 1777-1789.



20. THOMAS GAINSBOROUGH. *Paysage avec un pont*. Vers 1780-1788.

d'un frais gazon avec le ton de sa toile, celui-ci nous paraîtrait encore assez proche des tons d'un violon de Crémone. Il s'agit d'une transposition, et non pas d'une copie.

Lorsque nous avons saisi ce point essentiel, nous sommes beaucoup moins surpris d'entendre le peintre affirmer que la réalisation d'un tableau est une sorte d'expérience scientifique. Il tentait, à l'aide d'une gamme excluant la pure imitation des coloris, de traduire ce qu'il nommait : « l'apparence évanescence d'un clair-obscur naturel ». Ses expériences aboutirent en fait à des trouvailles techniques. Ses tonalités vertes, qui détruisaient, prétendait-on, la gradation nécessaire des coloris, ne furent pas acceptées sans résistance. À une séance du jury de la Royal Academy, où Constable siégeait, une de ses toiles, nous dit-on, avait été par erreur placée sur le chevalet d'examen, et l'un de ses collègues s'écria tout de go : « Débarrassez-moi cette horrible chose verte ! » Mais nous savons également qu'après l'exposition, à Paris, de sa *Charrette de foin*, les artistes français tentèrent de faire des expériences similaires, en peignant dans une gamme de tonalités plus claires. Il nous suffira de parcourir les salles d'exposition de n'importe quel grand musée pour voir qu'en fin de compte les méthodes de Constable ont été suivies. Le vert ne passe plus pour « horrible ». Nous sommes sensibles à l'éclat des tons plus clairs, tels que ceux des paysans de Corot [22] et, qui plus est, nous prenons plaisir à goûter l'impression lumineuse, sans être le moins du monde affectés par l'absence de tons contrastés que l'on estimait précédemment indispensables. Nous



21. JOHN CONSTABLE. *Vue de la cathédrale de Salisbury*. Vers 1825.

avons appris à saisir le sens d'une notation nouvelle en élargissant le champ de notre sensibilité.

C'est là la principale leçon que l'historien devrait tirer de l'expérimentation des physiciens. La véricité d'un tableau est une chose relative, et cela d'autant plus que l'artiste accepte de relever le défi de la lumière. Au XIX^e siècle, des savants comme Brücke étaient même arrivés à la conclusion que les peintres ne devraient pas tenter de représenter des paysages ensoleillés. Les expériences des Impressionnistes nous ont convaincus que les limites que paraissent imposer au peintre les moyens d'expression qu'il utilise peuvent être dépassées : un peintre comme Monet [23] parvient à donner l'impression du plein soleil par une sorte d'éblouissement produit par son éclat ; et l'effet poétique de semblables tableaux est d'autant plus efficace que l'artiste y paraît affronter l'impossible. Brücke, qui n'était pas lui-même un créateur, était incapable de prévoir cette réussite.

D'un point de vue scientifique, ses objections étaient parfaitement rationnelles. Trop souvent le conflit entre l'artiste et le public, entre l'innovation et la tradition, nous est présenté sans que l'on veuille tenir compte de la simple réalité. D'un côté, on nous montrera le public, à l'esprit épais, rempli d'idées fausses, et de l'autre, l'artiste pleinement capable de voir la vérité. Il n'est pas possible de fonder valablement l'histoire de l'art sur une telle conception. Et rien ne saurait mieux nous aider à la dépasser que de nous référer à la conception de Constable, qui considérait la peinture paysagiste comme une recherche expérimentale des lois de la nature.



22. J.-B. COROT. *Paysage près d'Épernon*. Vers 1850-1860.

Sur un certain point cette formule demanderait sans doute à être précisée. Ce n'est pas sur la nature du monde physique que porte la recherche, mais sur la nature des réactions qu'il suscite en nous. L'artiste ne s'intéresse pas aux causes, mais au mécanisme de certains effets. Le problème qui se pose à lui est de nature psychologique : il faut que l'image évoquée soit convaincante, bien qu'aucun des tons dont le peintre peut disposer ne corresponde à ce que nous appelons le « réel ». Afin de pouvoir saisir le mécanisme de cette passionnante énigme, la science — pour autant que l'on puisse dire qu'elle y soit parvenue — a dû étudier l'aptitude de l'esprit à envisager des rapports plutôt que des éléments isolés.

III

Ce n'est pas pour nous permettre de réaliser des œuvres d'art que nous avons été pourvus par la nature de cette aptitude. Si nous ne possédions pas une sensibilité qui nous permet de percevoir des rapports, nous serions incapables de nous déplacer dans l'univers. De même qu'un air musical garde sa cohérence, quelle que soit la clef dans laquelle on le transpose, de même nos sens réagissent à des différences d'éclairement, à ce que l'on a appelé des « gradients lumineux », plutôt qu'à l'intensité mesurable de la lumière reflétée par un objet. Et lorsque j'emploie le collectif « nous », j'entends bien y inclure les poussins nouveau-nés, et bien d'autres créatures qui, par leur comportement, répondent si obligeamment aux questions que les psychologues se sont posées à leur propos. Selon une expérience de Wolfgang Köhler devenue classique : avec l'aide de deux morceaux de papier gris, l'un plus clair, l'autre plus foncé, on peut apprendre à des poussins à chercher leur nourriture sur le papier le plus clair. Si l'on remplace alors le papier foncé par un papier plus clair encore que le précédent, les poussins,



23. CLAUDE MONET. *La Cathédrale de Rouen. Façade ouest, en plein soleil*. 1894.

induits en erreur, chercheront leur pitance, non plus sur le papier où ils l'ont toujours trouvée, mais sur celui où ils peuvent s'attendre à la trouver, compte tenu du rapport des deux teintes, c'est-à-dire sur le plus clair des deux. Leurs petites cervelles sont sensibles à des gradations de tons plutôt qu'à des stimuli particuliers. Ils rencontreraient les pires difficultés si la nature en avait décidé autrement. Presque en aucun cas le souvenir d'un stimulus exact ne leur permettrait de reconnaître le papier recherché. Un nuage voilant le soleil en modifierait la teinte, et tout aussi bien une simple inclinaison de tête ou l'approche sous un angle différent. Si ce que nous nommons l'« identité » n'était pas stabilisé dans le cadre d'un rapport constant entre les éléments d'un milieu, elle se perdrait dans un tournoiement chaotique d'impressions qui ne seraient jamais identiquement répétées.

Ce qui est perçu par la rétine, qu'il s'agisse de celle des poussins ou de celle d'êtres humains, c'est un ensemble mouvant de points lumineux, qui stimulent les cônes sensoriels et les bâtonnets chargés de transmettre le message au cerveau. Nous voyons cependant un monde stable. Pour comprendre qu'il y a entre les deux processus un abîme, il faut un effort d'imagination et l'aide d'un dispositif complexe. Prenons un objet quelconque, tel qu'un livre ou une feuille de papier. Lorsque nous le regardons, il projette sur nos deux rétines un flux lumineux instable et papillotant, de longueurs d'ondes et d'intensités variables. Nous ne percevons presque jamais exactement le même ensemble : d'un instant à l'autre, l'éclairement, l'angle de vision, l'ouverture de la pupille auront changé. L'intensité quantitative de la lumière blanche reflétée par une feuille de papier tournée vers la fenêtre est incomparablement plus forte que dans le cas où la feuille est tournée dans la direction opposée. Nous ne sommes pas alors sans remarquer un changement ; nous devons même obligatoirement le remarquer si nous voulons nous faire une idée de l'intensité de l'éclairement. Mais nous sommes incapables d'apprécier objectivement les degrés de ce changement ; à moins d'utiliser ce que les psychologues nomment un « écran réducteur », c'est-à-dire un écran obscur, percé d'un orifice qui nous laisse voir une tache colorée, en masquant ses rapports avec l'environnement. Ceux qui se sont servis de cet instrument de magicien rapportent qu'ils ont fait les plus surprenantes constatations. Un mouchoir blanc, placé dans l'ombre, est objectivement plus sombre qu'un morceau de charbon éclairé par le soleil. Il ne nous arrive guère de confondre ces deux objets, du fait que, dans notre champ de vision, le charbon représente généralement la touche la plus sombre, et le mouchoir la touche la plus claire. C'est la brillance relative qui importe et dont nous avons conscience. Sur le trajet de l'impression lumineuse, de la rétine à l'esprit conscient, commence le processus de décodage dont nous parle Sir Winston Churchill. Les psychologues se servent du mot « constance » pour désigner notre relative insensibilité aux variations étourdissantes qui se produisent dans le monde qui nous entoure. La couleur, la forme et la luminosité des objets demeurent pour nous relativement constantes, bien que nous remarquions quelques différences, dues aux changements de distance, d'éclairement, d'angle de vision, etc. Notre chambre ne cesse jamais d'être la même chambre, de l'aube à midi, et jusqu'au crépuscule, et les objets qui s'y trouvent gardent leur couleur et leur forme. Nous ne prenons conscience de certaines incertitudes que lorsque nous sommes confrontés à une tâche précise, susceptible de les mettre en relief. Nous ne jugerons pas à la lumière artificielle de la couleur d'un tissu que nous ne connaissons pas, et nous allons prendre position au milieu de la pièce quand on nous demande d'apprécier si un tableau, accroché au mur, est placé d'aplomb. Notre faculté d'adaptation, fondée sur l'appréciation des rapports, est par ailleurs étonnante. Il nous

est arrivé, à chacun d'entre nous, de nous trouver placés au cinéma dans une position latérale, très éloignée du centre. Au début, ce qui nous apparaît sur l'écran nous semble si déformé, si loin de l'aspect réel, que nous songeons à nous lever et à partir. Mais quelques minutes nous suffisent pour nous adapter à cette position, et les proportions des images semblent se corriger d'elles-mêmes. Notre perception s'adapte à la couleur aussi bien qu'aux formes. Au début, une faible lumière est gênante, mais l'adaptation physiologique du regard nous permet assez vite de percevoir des rapports, et le monde retrouve à nos yeux son aspect familier.

Sans cette faculté, qui appartient à l'animal aussi bien qu'à l'homme, de reconnaître des constantes parmi différentes variations, et de maintenir le cadre d'un univers stable à l'encontre des conditions changeantes, l'art n'aurait jamais pu exister. Lorsque nous gardons les yeux ouverts sous la surface de l'eau, nous reconnaissons des objets, des formes, des couleurs, bien que le milieu ambiant ne nous soit pas familier. Quand, pour la première fois, nous regardons un tableau, nous nous trouvons de ce fait placés dans un milieu qui ne nous est pas familier. Il y a dans cette remarque plus qu'un simple jeu d'esprit. Nos facultés de reconnaissance et d'adaptation sont étroitement liées. Quand nous sommes contraints à une transposition inhabituelle, nous éprouvons une impression de choc qui est suivie d'une période d'adaptation ; mais le mécanisme de cette adaptation fait partie de notre structure mentale.

IV

Il me semble que nous pourrions voir là les préliminaires d'une réponse à la question que nous nous étions posée : savoir dans quelle mesure il nous faut apprendre à interpréter des images telles que les dessins linéaires ou les photographies en noir et blanc, et dans quelle mesure cette aptitude est un don inné. Pour autant que nous puissions en juger, il n'est pas certain que les tribus primitives, qui n'ont jamais vu d'images de ce genre, soient à même d'en saisir le sens. Mais il faudrait se garder d'en conclure que le symbolisme de la photographie est purement conventionnel. La compréhension s'acquiert avec une rapidité surprenante dès qu'a été comprise la nature de l'adaptation nécessaire.

Il me semble que c'est à peu de chose près ce qui se produit pour nous lorsque, face à de nouvelles formes de notations picturales, nous éprouvons tout d'abord de grandes difficultés de compréhension, qui sont aisément surmontées dès qu'a pu intervenir l'adaptation. Pour des regards habitués au style du *Portrait de Sonia*, de Fantin-Latour [24], celui du portrait de *Madame Michel Lévy*, par Manet [25], devait sembler, au premier abord, aussi rugueux et criard que peut paraître la vue de la lumière du soleil aux regards du plongeur qui remonte des grands fonds.

Nous trouvons, une fois encore dans la correspondance de Constable, d'abondantes réflexions sur ce genre de difficultés que rencontre sur son chemin n'importe quel artiste novateur. Comme on lui avait parlé d'un acquéreur éventuel, cet oiseau rare, pour un de ses paysages, le peintre répond, sur un ton amer : « S'il s'agit d'un de ces connaisseurs qui préfèrent les tons sales et l'ordure à la fraîcheur et à la beauté, je ferais mieux sans doute de barbouiller la toile avec de la boue et de la suie... » « On voit des toiles gommées et sales, écrit-il par ailleurs, supplanter l'œuvre même de Dieu. » Animé du désir de peindre la lumière, il ne pouvait que mépriser et déplorer l'habitude qu'avait prise le public d'accommoder sa vision aux tons sombres du vieux vernis.

Nous savons que son point de vue a fini par s'imposer. Le vernis jaunâtre qu'au XIX^e siècle on étendait sur les toiles, afin de leur donner ce que l'on appelait la « tonalité d'exposition », a maintenant disparu, comme a disparu le ton lustré de Claude Lorrain. Nous avons appris à regarder la lumière sans avoir besoin de mettre des lunettes noires.

Mais nous serions bien présomptueux de penser que nous avons pu, grâce à cette révolution, atteindre la « vérité », et que nous savons à présent à quoi un tableau doit ressembler. Constable avait raison de déplorer les habitudes visuelles d'un public accoutumé à regarder des toiles aux couleurs salies. Il allait même jusqu'à critiquer la fondation de la National Gallery de Londres, qui signifiait, disait-il, que « l'art est fini dans cette pauvre vieille Angleterre ». Mais aujourd'hui, la situation s'est inversée. La



24. HENRI FANTIN-LATOURE.
Portrait de Sonia. 1890.



25. ÉDOUARD MANET. Madame Michel Lévy.
1882. Pastel et huile.

palette plus claire, les coloris plus vifs, voire criards, auxquels nous ont accoutumés, d'abord les Impressionnistes, puis la peinture du XX^e siècle (pour ne pas mentionner les affiches et les enseignes au néon) font que nous acceptons difficilement la douceur des gradations tonales des modes stylistiques antérieurs. La National Gallery de Londres est maintenant devenue un point de rencontre où l'on est à même de discuter de la façon et de la mesure dans laquelle il nous faut accommoder notre vision quand nous regardons des tableaux anciens.

Il me semble que ce problème est trop souvent envisagé sous la forme d'un antagonisme entre l'objectivité des méthodes scientifiques et la subjectivité des impressions des artistes et des critiques. Nous n'entendons pas contester la valeur des méthodes utilisées dans les laboratoires de nos musées, pas plus que la bonne foi de ceux qui les appliquent. Mais on pourrait, à juste titre, demander à ceux qui ont la tâche difficile et la lourde responsabilité de procéder à la restauration des œuvres

d'art de s'appuyer, non seulement sur la chimie des couleurs, mais aussi sur la psychologie de la perception — qui doit s'appliquer à nous-mêmes tout aussi bien qu'aux poussins de Köhler. Nous aimerions leur demander, non pas de rendre aux coloris leur premier éclat, mais une chose infiniment plus délicate et difficile : de préserver les rapports d'ensemble. L'impression lumineuse dépend, nous l'avons vu, uniquement des gradations de tons, et non, comme on pourrait le croire, de l'éclat particulier des coloris. L'accentuation de la vivacité d'un ton donne toujours l'impression d'un effet de lumière. Un tableau construit de façon caractéristique sur des différences de tons, comme les *Conseils à un jeune artiste*, de Daumier [26], nous rappelle ce principe essentiel. Dans ce sombre intérieur du XIX^e siècle, la brusque opposition des tonalités fait pénétrer la lumière du soleil. Regardons l'effet de lumière, qu'avec virtuosité, Pannini a obtenu en dessinant la tache lumineuse que projette le contour de l'oculus, dans son *Intérieur du Panthéon* [27]. L'illusion provient ici encore de la netteté du contour de cette tache lumineuse. Quand on la masque, l'impression de lumière disparaît en grande partie. Il me semble qu'il y a là un problème dont le restaurateur de tableaux devrait apprendre à tenir compte. Chaque fois qu'il procède au nettoyage d'une toile, une différence de luminosité remet en question l'ordonnance du tableau : une gradation tonale inattendue donnera l'impression que la lumière s'est brusquement répandue sur la toile. Il s'agit là d'un effet psychologique, que l'on a pu voir habilement exploité sur un amusant panneau-réclame du National Clean-up Paint-up Fix-up Bureau (le Bureau national de décapage, peinture et restauration) [28]. Mais je me garderais, quant à moi, d'aller confier mes tableaux aux bons soins de cette admirable institution. La séduisante impression de lumière du jour dispersant les ténèbres se produit à l'intérieur même du tableau. Elle disparaîtra, le nettoyage terminé, quand aura disparu la différence de tonalité qui en est la cause. Dès que notre vision s'est accordée à



26. HONORÉ DAUMIER. *Conseils à un jeune artiste*.
Après 1860.

cette nouvelle échelle de brillance, les constantes interviennent à nouveau et l'esprit redevient conscient des rapports exacts entre les gammes de tonalité. Nous nous adaptons aux effets de différents vernis, comme nous nous adaptons aux différences d'éclairement dans la galerie d'exposition, pourvu que les conditions de visibilité y demeurent encore suffisantes. L'effet de vive luminosité a tendance à disparaître, me semble-t-il, dès que s'est atténuée la première impression de choc. Cet effet présente quelque analogie, à mon sens tout au moins, avec celui que l'on obtient en manœuvrant, du grave à l'aigu, la commande de tonalité de la radio. La musique me semble d'abord acquérir une acuité nouvelle, et plus âpre, mais là encore ma faculté perceptive s'adapte et retrouve ses constantes, non sans que je m'inquiète encore de



27. GIOVANNI PAOLO PANNINI. *Intérieur du Panthéon*. Vers 1740.



28. JOSEPH BIEDER. *Affiche*. 1953.

savoir si la gamme des gradations sonores a été effectivement respectée par les fantômes invisibles des ingénieurs du son.

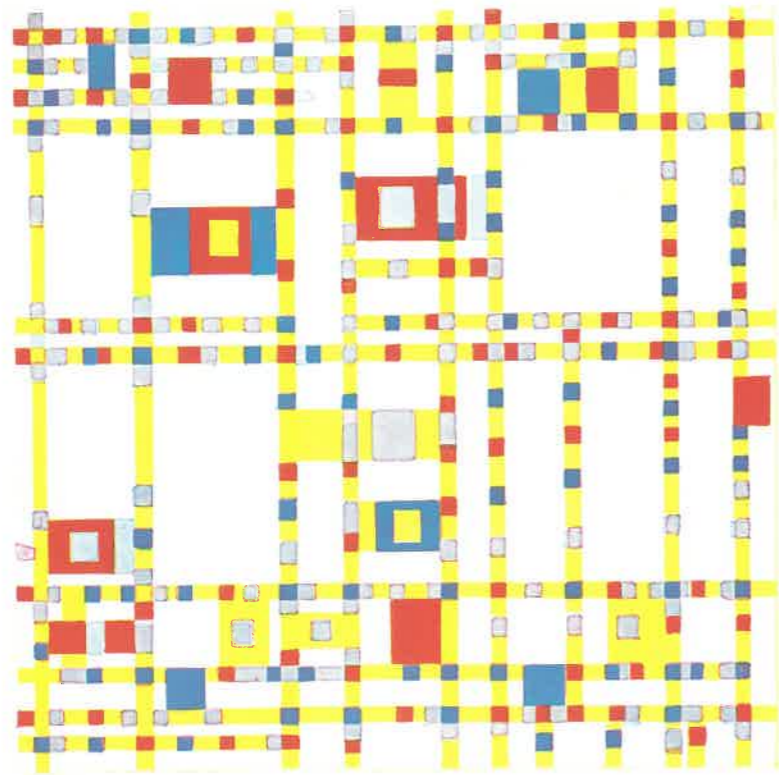
Je tiens que cette défiance de l'historien à l'égard de l'opérateur, en des matières aussi délicates et complexes, tient de la nature des choses. Nous sommes affectés, autant que quiconque, de voir nos documents s'effacer et nos tableaux se ternir, mais nous savons en outre à quel point nous sommes ignorants du passé. Si des hommes de l'époque victorienne se sont si fréquemment trompés, il est également probable qu'en dépit du progrès de nos techniques nous restons sujets à l'erreur. Nous savons en outre qu'à d'autres époques que le XIX^e siècle, la franche luminosité des coloris a été considérée comme un élément gênant. Cicéron, par exemple, était convaincu qu'un homme de goût et de culture devait se lasser de cette luminosité, comme on se lasse d'un excès de douceur. « Avec quelle force, s'exclame-t-il, ne sommes-nous pas tout d'abord attirés par la couleur et la variété des peintures nouvelles; cependant c'est la peinture ancienne, de facture plus rude, qui sait retenir notre attention. » Plus significatif encore ce passage où Pliny l'Ancien nous parle « de la façon inimitable dont Apelle atténuait le ton de ses coloris à l'aide d'un vernis sombre, afin que les yeux ne soient pas heurtés par l'éclat de la couleur ». Nous ignorons quel était le degré de brillance susceptible de heurter la sensibilité délicate d'un Grec du IV^e siècle ou d'un Romain du I^{er} siècle avant notre ère; mais ne pouvons-nous penser que quelques maîtres du XVI^e ou du XVII^e siècle ont pu être tentés, du fait de ces témoignages célèbres, d'utiliser un vernis sombre afin de donner à leurs tableaux une tonalité d'ensemble plus adoucie. Je ne pense pas que nos récents procédés de « décapage sans altération » puissent permettre de préserver un vernis de cette sorte, ou même d'en déceler la présence. Devant une toile qui se détériore, le restaurateur de tableaux doit évidemment prendre des risques — mais alors pourquoi nier l'existence de ce risque ?



IV. HENRI FANTIN-LATOURE. *Nature morte*. 1866.



V. MARY E. FORSDYKE (onze ans). *Copie du tableau Wivenhoe Park de Constable*.



VII. PIET MONDRIAN. *Le Boogie-Woogie à Broadway*. 1942-1943.



VI. L'« effet d'irradiation » de von Bezold.

I. De la lumière à la couleur

Comment savoir quelle était exactement l'apparence des tableaux anciens au moment où ils ont été peints ? Il est plus facile de poser la question que de la résoudre. Nous avons heureusement des œuvres témoins, dont les tons ne passent ni ne changent — je pense plus particulièrement aux œuvres d'un art graphique. Certaines gravures de Rembrandt [29] me semblent démontrer d'une façon étonnante à quel point l'artiste se fiait aux tonalités sombres et à des effets de contrastes atténués. Est-ce donc un pur effet du hasard si les amateurs de gravures sont de nos jours de moins en moins nombreux ? Une oreille accoutumée aux sons du piano à queue n'apprécie pas sans difficulté des airs joués sur le clavecin.

Il est nécessaire de se souvenir qu'en matière artistique les rapports ont de l'importance, non seulement en ce qui concerne le sujet d'un tableau particulier, mais dans le cadre de la présentation de divers tableaux et dans la façon dont il nous arrive de les regarder. Si nous regardons, dans la collection Frick, *Le Village et son moulin dans les arbres* d'Hobbema [30], avant de nous arrêter devant *Le Cheval blanc* de Constable [31], cette dernière toile nous paraît avoir toute la lumineuse atmosphère dont le peintre a voulu nous transmettre l'impression. Mais si, dans la galerie, nous avons emprunté un itinéraire différent, et que nous arrivions devant ce tableau avec le regard accoutumé aux coloris de l'école de Barbizon, ou à ceux de Corot [cf. 22], par exemple, la toile de Constable, d'une tonalité plus faible, nous en paraîtra éclip­sée. Constable se situe alors en deçà de la ligne de démarcation qui nous paraît s'établir entre la vision des peintres du passé et la vision contemporaine.



29. REMBRANDT VAN RYN. *Thomas Jacobsz Haaring (Le jeune Haaring)*. 1655. Eau-forte.

La raison de ce fait, il me semble, réside précisément dans le rôle que joue notre propre attente dans le déchiffrement des cryptogrammes de l'artiste. Nous nous présentons devant des œuvres avec nos organes récepteurs accordés à un diapason déterminé. Nous sommes préparés à nous trouver en présence d'une certaine notation, d'une certaine forme de situation signifiante, auxquelles nous sommes en mesure de répondre. Dans le domaine de la sculpture, nous pourrions trouver un exemple encore plus significatif. Nous savons bien, quand nous nous trouvons placés devant un buste, comment nous devons comprendre ce qui se trouve devant nos yeux. Nous savons parfaitement qu'il ne s'agit pas là de la représentation d'une tête tranchée ; les données de la situation nous sont connues et nous savons que nous nous trouvons en présence d'un spécimen de la catégorie conventionnelle des « bustes » qui, depuis notre plus tendre enfance nous est devenue familière. Pour la même raison sans doute, l'absence de coloris de ce marbre ne saurait nous surprendre, pas plus que ne nous surprend l'absence de couleur dans un cliché en noir et blanc. Tout au contraire, préparés à une certaine impression, nous éprouvons un choc, et pas forcément agréable, si nous découvrons qu'un buste a été légèrement



30. MEINDERT HOBBEEMA. *Village avec un moulin à eau parmi des arbres*. Vers 1670.



31. JOHN CONSTABLE. *Le Cheval blanc*. 1819.

teinté. Un tel buste peut même avoir l'apparence d'une fort mauvaise imitation de la vie, un peu comme s'il échappait ainsi au domaine de la représentation symbolique qui nous semble lui convenir, quand bien même il nous paraîtrait fort éloigné encore de la ressemblance proverbiale des images de cire, devant laquelle nous éprouvons un certain malaise, du fait qu'elle se situe en dehors des limites de la symbolisation.

Les psychologues se servent de l'expression « attitude mentale » pour désigner cette forme intérieure de notre attente à ses différents niveaux d'intensité, et ce concept

retiendra encore notre attention au cours des prochains chapitres. La culture et la communication interpersonnelle dépendent entièrement de ces interférences entre ce que l'on attend et ce que l'on observe : le flux de déceptions, de satisfactions, d'hypothèses qui se vérifient, d'erreurs notoires, qui forment la trame de notre vie quotidienne. Lorsque nous voyons quelqu'un entrer, nous nous attendons à ce qu'il dise « bonjour », et si cette attente se trouve satisfaite, c'est à peine si nous y prêtons attention. Par contre, s'il s'abstient de dire « bonjour », nous serons peut-être mis en éveil, et nous nous tiendrons prêts à observer d'autres signes d'impolitesse ou d'hostilité.

Un des problèmes délicats qui se posent à celui qui voyage en pays étranger est cette absence d'un cadre de références : il ne parvient pas de ce fait à interpréter correctement le climat psychologique de son entourage. Un Allemand s'attend à être accueilli par un serrement de main, tandis que l'Anglais se contentera d'un hochement de tête. La robe d'une jeune touriste, qui nous paraît un modèle de décence, pourra scandaliser un paysan d'Italie. Ici encore il convient de se souvenir qu'en ce cas comme en bien d'autres circonstances, ce sont les « plus » ou les « moins » qui importent — autrement dit le rapport entre ce qui est attendu et ce que l'on pourra observer.

L'expérience artistique ne fait que confirmer la généralité de cette règle. Le style, comme le milieu culturel, comme l'opinion générale, fixe les grandes lignes de ce à quoi il faut s'attendre ; il définit une structure mentale qui enregistre les déviations et les modifications avec une étonnante et souvent exagérée sensibilité. L'esprit note des rapports, et par là même définit des tendances. De très nombreuses réactions, enregistrées par l'histoire de l'art, ne s'expliquent pas d'une autre manière. Aux regards d'un public habitué à ce que nous appelons le « style Cimabue » [32] et qui attendait des formes de représentation similaires, les tableaux de Giotto [33] firent sensation, à cause de leur similitude incroyable avec la réalité. « Il n'est rien, assure Boccace, que Giotto ne soit capable de peindre, de telle manière que les yeux pourraient s'y tromper. » La chose peut nous paraître étrange ; mais n'avons-nous pas éprouvé nous-mêmes, à un niveau artistique moins élevé, une impression de choc assez semblable ? Lorsque fut inaugurée, au cinéma, la vision stéréoscopique de la troisième dimension, il y avait une si grande différence entre l'expérience nouvelle et l'attente normale que beaucoup de spectateurs éprouvèrent la joie de la parfaite illusion. Mais le pouvoir de l'illusion s'affaiblit à mesure que les normes de l'attente s'affinent. Nous prenons comme un dû tout ce qui nous est donné, et notre exigence s'accroît.

Ces simples phénomènes psychologiques ne laissent pas de poser des problèmes difficiles aux historiens qui étudient les différentes formes de relations entre les œuvres artistiques et ce que l'on nomme la réalité. Nous ne pouvons percevoir l'art du passé que par le petit bout de la lorgnette. Nous remontons à Giotto en passant par l'Impressionnisme, puis par Michel-Ange et Masaccio, et ce que nous voyons en lui, de prime abord, ce n'est pas la ressemblance avec la réalité, mais la réserve majestueuse et distante. Quelques critiques, et notamment parmi eux André Malraux, en ont conclu que nous sommes totalement fermés à la compréhension de l'art du passé, qui ne survit que par ce qu'il nomme les « mythes », transformé et transfiguré par le kaléidoscope du déroulement de l'histoire. Je suis un peu moins pessimiste. Il me semble que l'imagination de l'historien peut l'aider à franchir ces barrières, que nous pouvons accorder notre esprit aux tonalités de différents styles, aussi bien que nous pouvons adapter notre attitude mentale à des moyens d'expression divers. Certes, cela ne saurait se faire



32. CIMABUE. *Madone avec l'Enfant Jésus, entourée d'anges et de prophètes*. Vers 1275-1280.



33. GIOTTO. *Madone à l'Enfant, entourée d'anges et de saints*. Vers 1310.

sans effort. Mais il m'a paru qu'il pouvait valoir la peine de tenter cet effort — et c'est une des raisons qui m'ont fait choisir comme thème de ces conférences le problème de la représentation.

II

Le stéréotype et la réalité

Le schématisme à travers lequel notre entendement aborde le monde phénoménal... est une aptitude si profondément cachée dans l'âme humaine que nous avons grand-peine à découvrir le procédé secret qu'utilise ici la Nature.

EMMANUEL KANT, *Critique de la raison pure*.

I

Dans ses souvenirs autobiographiques pleins de charme, l'illustrateur allemand Ludwig Richter nous conte qu'aux environs des années 1820, accompagné de quelques amis, tous artistes en herbe, il s'était rendu au célèbre site de Tivoli, à Rome, avec l'intention de faire des croquis. Au moment de s'installer, ils virent, avec une surprise mêlée de désapprobation, un groupe de jeunes artistes français, qui arrivaient sur les lieux, munis d'un encombrant bagage, porteurs d'énormes quantités de peinture dont ils se mirent à barbouiller leurs toiles à l'aide de larges pinceaux grossiers. Agacés par cette recherche de l'effet, trop apparemment présomptueuse, les Allemands décidèrent de procéder d'une façon inverse. Ils choisirent les crayons aux pointes les plus dures, les mieux taillées, qui devaient permettre de reproduire le motif d'une façon minutieuse et ferme, en relevant les moindres détails; et chacun se pencha sur sa feuille de papier, en essayant de transcrire ce qu'il voyait avec la plus grande fidélité. «Épris du contour de chaque brin d'herbe, de chaque menu rameau, nous entendions bien que rien ne nous échappe. Chacun tentait de rendre le motif de la façon la plus objective.»

Toutefois, lorsque le soir venu ils comparèrent le fruit de leurs efforts, ils constatèrent que les croquis étaient étonnamment différents. Chacun d'eux avait fait subir à l'atmosphère, à la couleur, aux contours mêmes du motif, une impondérable transformation. Richter poursuit ensuite son propos, en indiquant que ces différentes versions étaient un reflet des dispositions d'esprit particulières à ces quatre amis; et que le peintre mélancolique, par exemple, avait aplani la vive fermeté des contours et avivé les tons bleutés. Il illustre ainsi, pourrions-nous dire, la fameuse définition de Zola, pour qui une œuvre d'art était «un morceau de nature vu par un tempérament».

Cette définition nous intéresse, et de ce fait, il nous faut l'examiner d'un peu plus près. Sans doute nous faut-il voir dans le «tempérament», ou la «personnalité» de l'artiste, avec ses goûts et ses choix particuliers, une des raisons de la transformation qu'il fait subir au motif; mais il doit y avoir également d'autres raisons: il y a en fait tout ce que nous désignons, dans son ensemble, par le terme «style», le style d'une certaine période et le style personnel de l'artiste. Lorsque cette transformation est particulièrement nette, nous disons que le motif a été fortement «stylisé», et cette remarque aura pour corollaire que quiconque, pour une raison ou pour une autre, s'intéresse spécialement au motif, devra apprendre à faire abstraction du style. Il s'agit là d'une adaptation qui nous est naturelle, de changements qui interviennent, dans ce que nous avons appelé l'«attitude mentale», d'une façon presque automatique lorsque



34. Hastings. Fragment de la Tapisserie de Bayeux. Vers 1080.

nous regardons des illustrations anciennes. Nous déchiffrons la *Tapisserie de Bayeux* [34] sans réfléchir à ses innombrables « déformations de la réalité ». Nous ne sommes en aucune façon tentés de croire que les arbres d'Hastings devaient ressembler à des palmettes, ou que le sol, à cette époque, était composé d'arabesques. Nous poussons ici les choses à l'extrême, mais il est important de bien faire ressortir quel problème réel est impliqué par l'emploi de ce terme « stylisé ». Par là est indiquée l'existence d'une activité particulière, activité au cours de laquelle l'artiste a fait subir aux arbres une certaine transformation ; de même que le dessinateur de l'époque victorienne avait appris à connaître la forme des fleurs avant de la transformer pour la composition de motifs décoratifs. Cette pratique s'accordait parfaitement avec les conceptions de l'architecture victorienne, époque où l'on commençait par construire des usines et des gares pour les décorer ensuite avec les emblèmes d'un style. La pratique des époques antérieures était toute différente.

Ce qu'en fin de compte l'anecdote de Richter fait bien ressortir, c'est que le style domine et commande, lors même que l'artiste voudrait imiter fidèlement la nature. Mais une étude de ces limitations de l'objectivité ne pourrait-elle pas nous permettre d'approcher d'un peu plus près cette énigme du style ? Nous avons déjà appris à connaître au cours du chapitre précédent une de ces limitations ; dans l'anecdote de Richter, elle est signalée par le contraste entre le pinceau grossier et le crayon à pointe fine. Il est clair que l'artiste ne peut reproduire son motif qu'autant que l'instrument et la matière qu'il utilise le lui permettent. Sa technique restreint sa liberté de choix. Les contours et les rapports que note le crayon ne sont pas les mêmes que ceux que pourra indiquer le pinceau. Le crayon à la main devant son motif, l'artiste recherchera donc les apparences qui peuvent être dessinées par des lignes — ou, comme nous avons coutume de dire dans une formulation abrégée : il voit alors son motif en termes linéaires, tandis que, le pinceau à la main, il le verra en fonction des masses.

Il est moins facile de voir pourquoi le style impose à l'artiste des limitations similaires, surtout au moment où nous ignorons si l'artiste avait le même souci de fidélité que Richter et ses amis.

Des spécialistes en histoire de l'art se sont rendus dans les régions où Cézanne et Van Gogh avaient planté leur chevalet, et ils ont photographié les motifs de leurs peintures [35, 36]. Nous trouverons toujours fascinantes des comparaisons de ce genre : nous avons presque l'impression de regarder par-dessus l'épaule de l'artiste — et qui ne souhaiterait avoir ce privilège ? Mais devant de telles confrontations, si instructives



35. PAUL CÉZANNE. *La Montagne Sainte-Victoire*. Vers 1905.

soient-elles quand elles sont utilisées avec discernement, il nous faut prendre garde aux ambiguïtés trompeuses de la stylisation. Devons-nous penser que la photographie représente la « réalité objective », tandis que le tableau exprimerait la « vision subjective » de l'artiste — la façon dont il a transformé ce qu'il voyait ? Pouvons-nous comparer « l'image qui impressionne la rétine » à « l'image formée dans la pensée » ? Ce genre de spéculations conduit trop aisément à des hypothèses invérifiables. Examinons ce concept de l'image projetée sur la rétine de l'artiste. Il a un aspect assez scientifique, mais en réalité il n'y a jamais eu une *unique* image que nous puissions comparer, soit à la peinture, soit à la photographie. Il y eut en fait une longue séquence, faite d'innombrables images, tandis que le peintre scrutait le paysage qui s'offrait à sa vue, et, par l'intermédiaire du nerf optique, sous la forme d'un ensemble de stimuli complexes, ces images parvenaient à son cerveau. L'artiste lui-même ignore tout de ce phénomène, et nous en savons moins encore. Il serait tout aussi inutile de se demander



36. *La montagne Sainte-Victoire*, vue prise depuis Les Lauves.

dans quelle mesure l'image qui se formait dans la pensée pouvait correspondre à la reproduction photographique ou en différer. Par contre, ce que nous savons bien c'est que les artistes en question allaient dans la nature rechercher des sujets de tableaux, et, qu'en s'appuyant sur leur expérience artistique, ils organisaient les éléments du paysage pour en composer des œuvres d'art merveilleusement complexes, qui ne ressemblent pas plus à ce qu'aurait pu voir un témoin qu'un poème ressemble à un rapport de police.

Cela signifie-t-il que notre enquête n'a pas la moindre chance d'aboutir ? Que la vérité artistique est à tel point différente de la vérité prosaïque qu'il ne devrait, en ce cas, jamais être question d'objectivité ? Ce n'est pas mon opinion. Simplement il faudra nous montrer un peu plus circonspects dans la manière de formuler la question.

II

On peut voir, à la National Gallery de Washington, un paysage peint par un artiste du XIX^e siècle, et qui pourrait paraître composé dans l'intention de clarifier quelque peu ce problème.

Il s'agit d'une œuvre fort attrayante de George Inness, *La Vallée de Lackawanna*



37. GEORGE INNESS. *La Vallée de Lackawanna*. 1855.

[37], qui lui avait été commandée en 1855, ainsi que l'a rapporté son fils, pour servir à la publicité d'une Compagnie de Chemins de fer. À cette époque une seule voie aboutissait à la rotonde, « mais le directeur demanda qu'il y en eût quatre ou cinq représentées dans le tableau, et pour se mettre en paix avec sa conscience, expliqua que la Compagnie allait probablement les construire ». Inness ne se fit pas faute de protester, et nous pouvons constater, qu'après avoir accepté la commande en songeant à sa famille, il dissimula honteusement derrière un panache de fumée ces lignes qui n'existaient pas. Cette partie du tableau était à ses yeux mensongère, et aucun argument

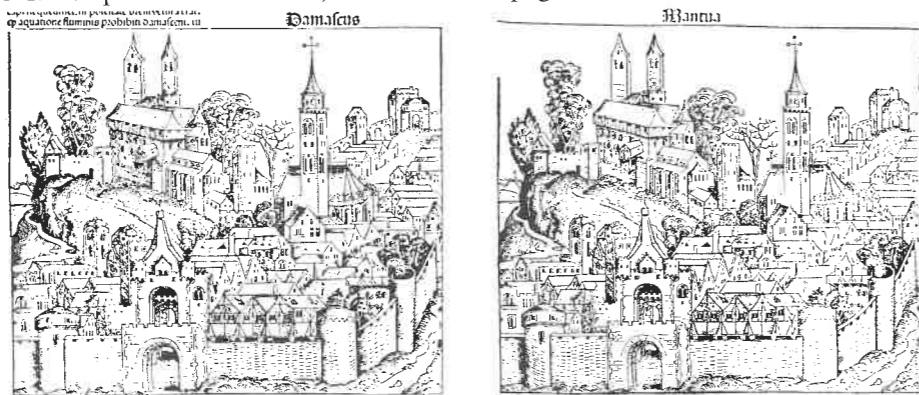
esthétique, faisant état d'images mentales ou d'une vérité plus profonde, ne l'aurait fait changer d'opinion.

Mais, à vrai dire, ce n'était pas la toile qui était mensongère ; mais bien la publicité, si elle avait entendu en quelque façon suggérer que le tableau donnait des renseignements exacts sur l'équipement dont la station pouvait disposer. Dans un contexte différent, le même tableau pouvait fort bien servir à l'illustration d'une proposition véridique : le président de la Compagnie aurait pu, par exemple, le présenter à une assemblée des actionnaires afin de leur montrer l'intérêt des améliorations prévues. Et dans ce cas, le tracé des voies imaginaires, indiqué par Inness, aurait pu également fournir quelques renseignements utiles aux ingénieurs chargés de la réalisation, jouant alors le rôle d'un croquis ou d'une épure du projet.

Les logiciens nous disent — et il ne doit pas être facile de contredire la logique — que les termes « vrai » et « faux » ne sont applicables qu'à des déclarations, à des propositions. Or, quel que soit l'usage que peuvent faire les critiques de ce genre de terminologie, un tableau ne sera jamais une déclaration au sens littéral du terme. Il ne saurait donc être vrai ou faux, pas plus qu'une déclaration ne saurait être bleue ou verte. En esthétique, l'oubli de ce simple fait est à l'origine d'une grande confusion. Cette confusion pourrait s'expliquer par le fait que nous avons l'habitude de donner un titre à un tableau, et le titre, ou la légende, peut passer pour le résumé d'une déclaration. Quand on nous déclare : « La photographie ne ment pas », ce genre de confusion devient évident. La propagande du temps de guerre a fréquemment fait usage de photographies présentées avec une légende fautive, dans le but d'accuser ou de disculper un des belligérants. Même dans les illustrations scientifiques la vérité de l'image dépend de la véracité de sa rubrique. On a vu, au cours d'un célèbre procès du siècle dernier, un embryon de porc, qui avait été catalogué comme un embryon humain afin de soutenir une certaine théorie de l'évolution, consommer la chute d'un homme de science réputé. Nous pouvons tous, sans avoir besoin de réflexions profondes, tirer des conclusions des courtes légendes que nous voyons dans des musées ou dans des livres. Quand nous lisons, au bas d'un tableau représentant un paysage, le nom de « Ludwig Richter », nous savons qu'il s'agit là de l'indication du nom de l'auteur de cette peinture, et nous pouvons commencer à débattre de la vérité ou de la fausseté de cette indication. Lorsque nous lisons « Tivoli », nous en concluons que le tableau représente la vue du lieu indiqué, et nous pouvons une fois de plus exprimer notre accord, ou notre désaccord, sur la véracité de cette mention. Dans ce cas, notre approbation ou notre désaccord dépendront pour une bonne part de ce que nous désirons que le sujet représenté nous apprenne. La *Tapisserie de Bayeux*, par exemple, nous apprend qu'une bataille a eu lieu à Hastings. Elle ne nous montre pas l'« aspect » que pouvait avoir Hastings.

Les historiens savent désormais qu'aux diverses époques le public s'est attendu à découvrir dans les tableaux des informations bien différentes. Dans le passé, les images étaient fort rares, et par ailleurs le public n'avait guère d'occasions ou de possibilités de vérifier la véracité de leurs légendes. Combien de personnes pouvaient approcher leur souverain d'assez près pour, à l'occasion, pouvoir reconnaître ses traits ? Combien avaient la possibilité de se déplacer assez loin et assez fréquemment pour pouvoir distinguer l'aspect de différentes cités ? Il paraît ainsi assez peu surprenant que l'on ait fréquemment changé les légendes de tableaux représentant certains lieux ou certaines personnes, avec un souverain mépris de la vérité. Il suffisait de changer la rubrique d'une gravure représentant le portrait d'un roi pour pouvoir la vendre comme s'il s'agissait du portrait de son successeur ou d'un de ses adversaires.

Une des réalisations les plus ambitieuses de la première période de l'imprimerie, la chronique dite « de Nuremberg » de Hartmann Schedel, qui contient des bois gravés de ce Wolgemut qui fut le maître de Dürer, nous offre un exemple célèbre de cette indifférence à la véracité des légendes. Un tel ouvrage ne devrait-il pas être, au regard de l'historien, une occasion unique de voir quel pouvait être l'aspect du monde à l'époque de Christophe Colomb ? Mais, en tournant les pages de ce lourd in-folio, nous voyons



38-39. MICHEL WOLGEMUT. Damas et Mantoue. Bois gravés.

revenir, sous les différentes rubriques de Damas, Ferrare, Milan et Mantoue [38, 39], une gravure sur bois représentant l'aspect d'une même ville médiévale. À moins de croire que ces différentes cités devaient être aussi difficiles à distinguer l'une de l'autre que peuvent l'être aujourd'hui leurs faubourgs, il nous faudra bien conclure que l'éditeur, pas plus que son public, ne se souciait beaucoup de la véracité de la légende. Les noms ne devaient pas avoir d'autre rôle que d'indiquer au lecteur qu'il s'agissait de l'image type d'une cité.

Le fait que les normes de véracité de l'illustration et la documentation aient varié selon les époques est d'un grand intérêt pour le spécialiste de l'histoire de la représentation, car il doit précisément lui permettre d'apprécier la valeur de l'information fournie par l'image et par sa légende, avant d'aborder prématurément les problèmes que pose l'esthétique. Chaque fois qu'il nous sera possible de comparer les indications fournies par une de ces images à celles d'une photographie correctement répertoriée, le rapprochement sera d'un intérêt évident. Trois essais de reproductions topographiques, qui constituent trois formes différentes de l'image du type carte postale, suffiront à illustrer les conclusions que l'on peut tirer de ce genre d'analyse.

Le premier [40] représente une vue de Rome, chargée d'illustrer, dans une gazette allemande du XVI^e siècle, la nouvelle d'une terrible inondation au cours de laquelle les digues protégeant les rives du Tibre avaient été submergées. Mais quelle est donc cette Rome où l'artiste aurait pu voir ce type de charpente, ces façades aux poutres apparentes, et des toits inclinés, comme il en existe à Nuremberg ? S'agit-il ici encore de l'image d'une ville allemande, affublée d'une légende trompeuse ? En dépit de ces bizarreries, il faut voir là tout autre chose. L'artiste, dont nous ignorons tout, a dû s'efforcer de faire une reconstitution exacte, car ce curieux édifice représente bien le château Saint-Ange, à Rome, qui défend le pont sur le Tibre. La comparaison avec une photographie [42] révèle sur ce dessin un certain nombre de détails caractéristiques du château, qui existaient ou qui existent encore : l'ange de la toiture, qui donne son nom

à l'édifice, la grosse tour arrondie, érigée sur le Mausolée d'Adrien, et des contre-forts avancés qui, nous le savons, existaient à cette époque [41].

J'apprécie beaucoup ce fruste bois gravé dont la naïveté nous permet d'étudier le mécanisme de la reproduction descriptive comme sur un film au ralenti. Il ne saurait être question ici que l'artiste ait cherché à interpréter le motif en fonction de son tempérament ou de ses préférences esthétiques. Il est fort probable que le réalisateur du bois gravé n'avait jamais vu Rome. Il aura conçu son paysage afin d'illustrer une nouvelle à sensation. Sachant que le château Saint-Ange était bien un château, il tira de sa réserve aux souvenirs le cliché qui convenait à la représentation d'un château : un « burg » germanique, avec sa charpente de bois et ses toits en pente. Mais il ne se contenta pas d'une simple reproduction du stéréotype — il l'adapta à sa fonction représentative particulière en y ajoutant certains détails qui appartenaient, pour autant qu'il pouvait savoir, à cet édifice romain. Il les compléta par certaines indications découlant du fait que le château se trouvait situé près d'un pont.

Dès lors que ce principe d'adaptation d'un stéréotype nous est connu, nous allons le retrouver là où nous pouvions le moins nous y attendre : c'est-à-dire dans les techniques de l'illustration, qui pouvaient paraître beaucoup plus souples et plus proches par là de la véracité.

Nous en avons un exemple qui date du XVII^e siècle, extrait des images de Paris d'un artiste topographe fort habile et fort connu, Matthäus Merian : il s'agit d'une reproduction de la cathédrale Notre-Dame, qui nous paraît, à première vue, ressembler d'assez près à l'original [43]. La comparaison avec l'édifice réel [44] démontrera cependant que Merian a procédé exactement de la même façon que l'anonyme graveur sur bois d'Allemagne. Comme pour ses contemporains du XVII^e siècle, une église doit être, pour lui, un grand



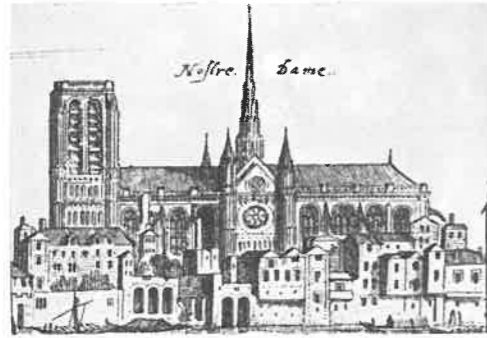
40. ANONYME. Le Château Saint-Ange. Vers 1557. Bois gravé.



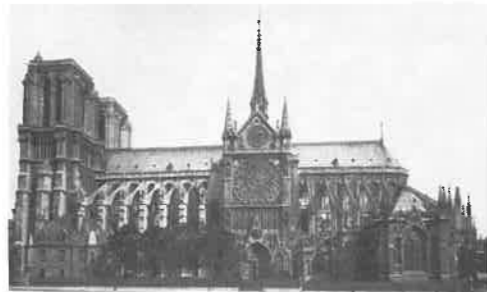
41. ANONYME. Le Château Saint-Ange. Vers 1540. Dessin à la plume.



42. Le Château Saint-Ange, Rome. Vue contemporaine.



43. MATTHÄUS MERIAN, L'ANCIEN. *Notre-Dame, Paris*. Vers 1635. Gravure (détail).



44. *Cathédrale Notre-Dame, Paris*. Vue contemporaine.

édifice, de conception symétrique, avec de hautes ouvertures en plein cintre — et c'est ainsi qu'il dessine Notre-Dame. Il situe le transept au centre, avec, de part et d'autre, quatre grandes baies de plein cintre ; tandis que nous voyons, sur l'image réelle, du côté de l'ouest, sept baies étroites gothiques, en ogive, et six autres du côté du chœur. Nous voyons que, pour Merian également, reproduire signifie adapter une formule, ou un schéma général, en y ajoutant certains traits caractéristiques, qui devraient suffire à faire reconnaître la forme générale d'un édifice particulier par quiconque ne recherche pas des indications architecturales très précises. Si nous ne disposions pas d'autres documents concernant les formes exactes de la cathédrale Notre-Dame, nous serions sérieusement induits en erreur.

Un dernier exemple dans cette série sera celui d'une lithographie du XIX^e siècle, représentant la cathédrale de Chartres [45], et réalisée aux plus beaux jours de l'art typographique anglais.

Nous pourrions ainsi espérer nous trouver enfin en présence d'un document visuel véridique. Par comparaison avec les précédents exemples, l'artiste nous fournit bon nombre d'indications exactes sur la structure de ce célèbre édifice. Mais en fin de compte, il ne parvient pas lui non plus à s'affranchir des servitudes imposées par ses préférences personnelles et par le point de vue de son époque. C'est un romantique, qui voit dans les cathédrales françaises les plus beaux fleurons de l'art gothique, l'œuvre majeure d'une période de foi. Ainsi, considère-t-il Chartres comme un ensemble gothique, avec des arcs en ogive, et il déforme les baies romanes de plein cintre de la façade ouest [46], qui ne cadrent pas avec son propre univers formel.

Je ne voudrais pas que l'on puisse à ce propos se méprendre. Je ne me propose pas de prouver par ces exemples que toute représentation est nécessairement inexacte, ou que tous les documents visuels antérieurs à la photographie ne peuvent que nous induire en erreur. Il est assez probable que notre dernier dessinateur aurait modifié son épure et tracé des arcs arrondis si quelqu'un lui avait signalé son erreur. Ce que je voudrais surtout indiquer c'est que cette concordance entre le modèle et l'image reproduite s'obtient peu à peu, au terme d'un long processus, dont la durée et les difficultés dépendent du choix d'un schéma initial que l'artiste adapte aux détails caractéristiques de l'image réelle. Je crois que, dans cette perspective, ces quelques documents nous apportent des enseignements précieux sur la façon dont procède tout artiste qui désire reproduire une forme particulière. Il ne partira pas d'une impression visuelle, mais d'une idée ou d'un concept : l'artiste allemand part de sa conception du châ-



45. ROBERT GARLAND. *La Cathédrale de Chartres*. 1836. Gravure.



46. *La cathédrale Notre-Dame de Chartres*. Vue contemporaine.

teau qu'il applique de son mieux à ce château particulier qu'il entend reproduire ; Merian part de sa conception d'une église médiévale, et le lithographe anglais du stéréotype de la cathédrale. Les indications visuelles précises, ces traits caractéristiques que nous avons mentionnés, sont, pour ainsi dire, incorporés à ce formulaire de base dont ils viennent combler les vides. Et si, comme la chose peut arriver, les vides ne peuvent être remplis, par défaut d'information sur des points qui nous paraissent cependant essentiels — en ce cas c'est la valeur documentaire qui va en souffrir.

J'indiquerai en passant que la comparaison entre les stéréotypes de l'artiste et les formulaires administratifs n'est pas de mon invention. Dans le langage médiéval, l'un et l'autre étaient désignés par un même terme : la forme ou le « simile », qui pouvait s'appliquer aussi bien aux formulaires procéduriers qu'aux épures de l'art pictural.

De même que le juriste, ou le statisticien, pourra prétendre qu'il ne saurait traiter d'un cas particulier s'il ne dispose pas du cadre de référence de ses formulaires, avec leurs cases à remplir, de même l'artiste nous dira que cela ne peut servir à rien de regarder son motif, si l'on n'a pas d'abord appris à le classer, à le définir dans le cadre d'une forme schématisée. Tout au moins, c'est bien à une telle conclusion que sont arrivés des psychologues, qui ignoraient tout de notre série d'exemples empruntés à l'histoire de l'art, et qui ont analysé la façon dont procède quiconque désire reproduire ce que l'on appelle une « figure dépourvue de sens » : une tache d'encre par exemple, ou une forme irrégulière quelconque. Dans l'ensemble, la manière de procéder paraît toujours identique. Le dessinateur s'efforce d'abord d'identifier la tache, en adaptant sa forme à quelque schéma familier : il dira, par exemple, qu'elle est triangulaire, ou qu'elle ressemble à un poisson. Après avoir choisi le schéma qui convient approximativement à cette forme, il va le corriger, en remarquant, disons, que le triangle s'arrondit au sommet, ou encore que le poisson se termine par une queue de porc. Ces expériences nous

enseignent que le schéma et ses corrections interviennent selon un rythme alterné, au cours du processus d'imitation. Le schéma lui-même n'est nullement le résultat d'un processus d'« abstraction » ou de « simplification » : il représente une première définition, approximative et assez vague, qui est peu à peu précisée pour s'adapter à la forme à reproduire.

III

Un point dont l'importance est plus grande encore se dégage de ces analyses psychologiques du processus de copiage : il serait dangereusement inopportun de confondre la façon dont on voit une certaine figure avec la façon dont on la dessine. « La reproduction des figures les plus simples, déclare le professeur Zangwill, est l'aboutissement d'un processus psychologique qui en lui-même est loin d'être simple. Il prend la forme d'une activité constructive ou reconstructive, et dans le cas des sujets que nous avons examinés, l'activité reproductrice utilisait principalement des formules verbales ou géométriques... »

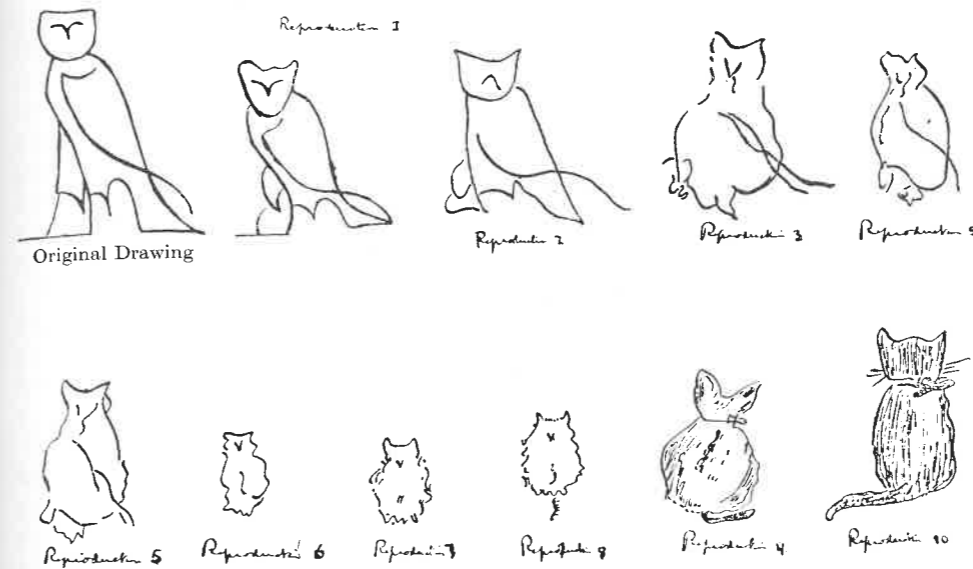
Nous ne pouvons garder en mémoire une image projetée rapidement sur un écran si nous ne la classons pas dans une catégorie déterminée. L'étiquette qui lui est alors attribuée va influencer sur le choix d'un schéma. Si, par chance, la définition est bonne, la reproduction en sera facilitée. F. C. Bartlett, au cours d'une expérience célèbre, fit reproduire de mémoire par ses étudiants une « figure dépourvue de sens » [47]. Certains, qui l'avaient dénommée « pic », la reproduisirent en conséquence en donnant aux deux branches des formes pointues. D'autres voulurent y voir une ancre, et de ce fait exagérèrent l'ampleur de la partie courbe. Un seul étudiant reproduisit correctement la forme. Il l'avait définie, dans son for intérieur, comme une « hache préhistorique ». Peut-être avait-il l'habitude d'identifier ce genre d'objets, et de ce fait était mieux à même de reproduire une image correspondant à un schéma familier.



47. Figure pour test. « Pic ».

En l'absence d'une référence à une catégorie originale, c'est la distorsion qui prévaut. Les effets peuvent en devenir fort amusants lorsque le psychologue se livre à une imitation du jeu de salon du « dessin suivi ». Bartlett fit de cette façon copier et recopier un hiéroglyphe égyptien, qui finit par prendre la forme typique et familière d'un chat [48].

Du point de vue du spécialiste de l'histoire de l'art, ces expériences sont intéressantes, du fait qu'elles permettent d'avoir une vue plus claire de certains problèmes fondamentaux. Le spécialiste d'art médiéval, par exemple, se trouve constamment confronté au problème de la tradition transmise par l'intermédiaire de la copie. C'est ainsi qu'assez récemment il est devenu de bon ton de voir, dans les imitations des anciennes monnaies classiques réalisées par des tribus teutoniques et celtiques, des exemples types d'une « volonté formatrice » caractéristique des Barbares [49]. Ces peuplades, suppose-t-on, auraient rejeté les formes de la beauté classique par suite de leurs préférences pour une ornementation abstraite. Il nous faudrait cependant d'autres preuves, en ce cas, d'un refus délibéré de la reproduction des formes naturelles. Mais ne voyons-nous pas dans cette image, copiée et recopiée maintes fois, et qui devient peu à peu conforme aux schémas habituels des artisans de la tribu, un témoignage de la même tendance, qui poussait le graveur sur bois allemand à trans-



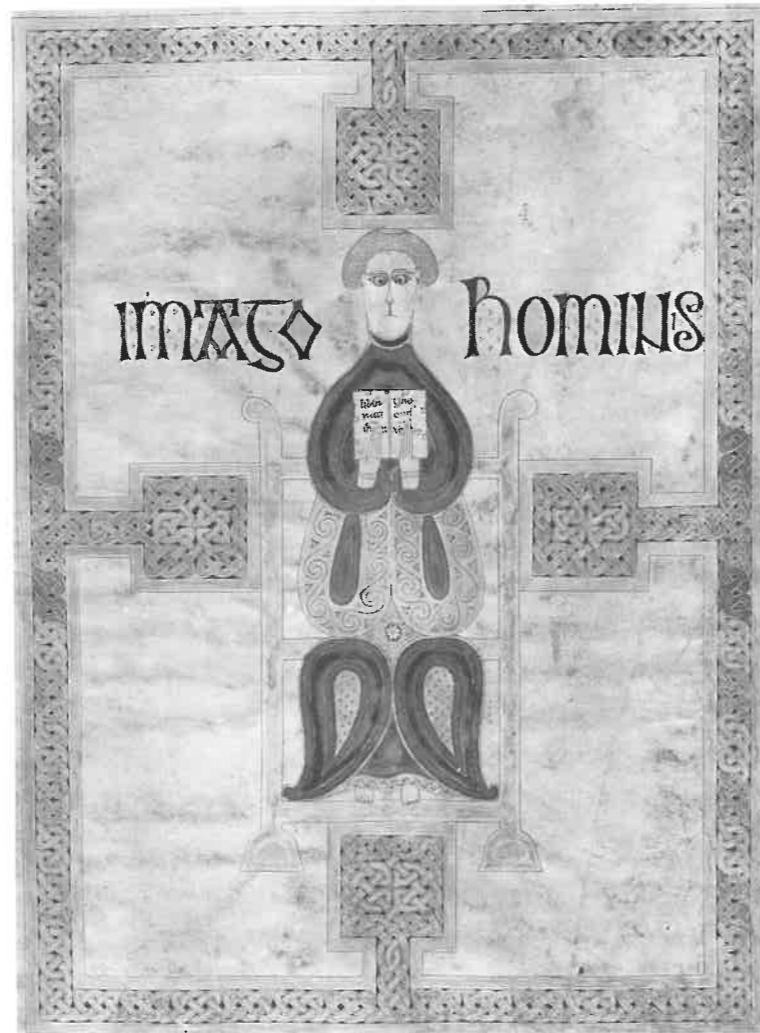
48. Les transformations d'un hiéroglyphe, d'après Bartlett.

former le château Saint-Ange en un « burg » aux poutres apparentes ? La prétendue « volonté formatrice » n'est-elle pas plutôt une « volonté de rendre conforme », l'assimilation d'une forme nouvelle aux modèles et aux schémas dont l'artiste a appris à faire usage ?

Les scribes du Northumberland étaient passés maîtres dans l'art de l'ornement des tapisseries et du dessin de lettres. Confrontés à la tâche de reproduire une figure humaine, inspirée d'une tradition toute différente — le symbole de saint Matthieu — ils ne surent mieux faire que d'en composer la forme à l'aide de ces éléments qu'ils maniaient avec tant d'habileté. Nous pouvons voir, dans les célèbres « Évangiles d'Ech-



49. Pièces de monnaie britanniques anciennes et leurs prototypes grecs.



50. Le symbole de saint Matthieu. Vers 690. D'après les Évangiles d'Echternach.

ternach » [50], l'admirable résultat de cette ingénieuse combinaison. Les qualités artistiques de créativité sont dues, en ce cas, non pas à des dissemblances avec un prototype hypothétique — le chat de Bartlett ne ressemblait pas lui non plus au prototype de la chouette — mais à la façon surprenante, et finalement réussie, dont l'artiste a résolu le problème que lui posait un motif inaccoutumé. Il se sert des formes des lettres et de son moyen d'expression habituel avec une tranquille assurance pour en composer l'image symbolique de l'homme.

Mais l'artiste qui dessina les motifs de la *Tapiserie de Bayeux* [34] procédait-il autrement ? Il possédait évidemment la pratique des complexes techniques ornementales de la passementerie du XI^e siècle, et il en adaptait les formules de la façon qui lui paraissait nécessaire pour représenter des arbres. Dans le cadre de son univers formel, cette procédure était à la fois ingénieuse et logique.

Pouvait-il procéder d'une autre façon ? Aurait-il pu effectuer une imitation naturaliste des sapins et des hêtres, s'il l'avait vraiment désiré ? On demande généralement à ceux qui étudient l'histoire de l'art d'éviter de poser ce genre de questions. On voudrait les voir rechercher les explications d'un style dans les intentions de l'artiste plutôt que dans son habileté technique. L'historien n'a que faire d'autre part de s'occuper de pures suppositions. Mais dans ces hésitations à rechercher dans quelle mesure un artiste peut être libre de modifier un vocabulaire qui lui est familier, ne faut-il pas voir une des raisons qui font que nos progrès sont si peu satisfaisants en tout ce qui concerne l'analyse ou l'explication d'un style ?

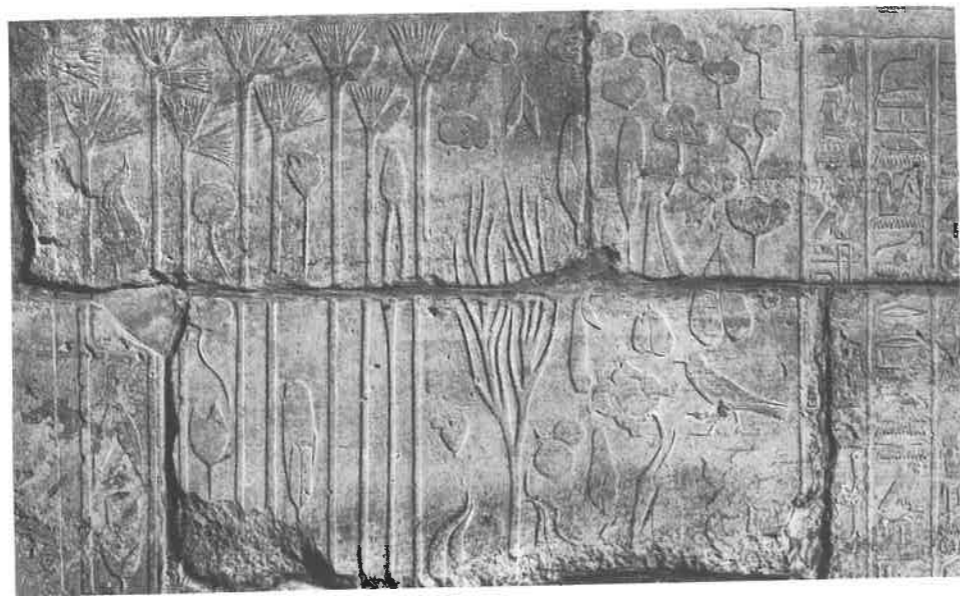
Dans l'étude de l'art, comme dans celle de l'homme, il n'est souvent pas de meilleure façon de découvrir les secrets du succès que d'analyser les causes des échecs. Une étude pathologique de la représentation nous permettra seule de faire ressortir certains mécanismes qui permirent aux grands maîtres de se servir de cet instrument avec une si belle assurance.

Il ne suffit pas que notre observation surprenne l'artiste aux prises avec une tâche inaccoutumée que ses moyens d'expression ne lui permettent pas aisément de maîtriser, il faut encore que nous soyons bien assurés de ses intentions d'imiter. Nous pourrions nous passer, dans ces circonstances, de la comparaison entre la représentation et le document photographique, qui fut notre point de départ. Après tout, on retrouve dans la nature une uniformité suffisante pour que nous soyons à même d'apprécier la valeur représentative d'un tableau, lors même que nous n'avons pas pu voir le modèle qu'il représente. Les premiers reportages illustrés pourront alors nous fournir d'autres exemples probants, où le désir de fidélité n'ayant pas à être mis en doute, nous pouvons nous attacher exclusivement à l'observation de l'habileté technique.

IV

Peut-être, pour trouver les premiers exemples de ce genre, faut-il nous reporter à plus de trois mille ans en arrière, au début de l'ère égyptienne du Nouvel Empire. Le Pharaon Thoutmès III a décrit alors, dans une chronique en images relatant sa campagne de Syrie, des spécimens de plantes qu'il avait rapportés en Égypte [51]. L'inscription, assez détériorée, nous permet cependant de déchiffrer une déclaration du Pharaon, nous assurant que les images des spécimens de produits rapportés sont « véridiques ». Les botanistes n'en ont pas moins éprouvé de grandes difficultés à tomber d'accord quant à l'identité des plantes représentées — leurs formes schématiques n'étant pas suffisamment différenciées pour leur permettre de les identifier avec certitude.

Un exemple mieux connu encore se rattache à la période où l'art médiéval était à son apogée. Il est emprunté à un livre de plans et dessins du maître constructeur d'ouvrages gothiques Villard de Honnecourt, livre qui nous a beaucoup appris sur les procédés et sur les conceptions des hommes qui ont bâti les cathédrales françaises. Parmi les nombreux dessins de motifs architecturaux, religieux ou symboliques, d'une habileté et d'une beauté frappantes, qui se trouvent dans cet ouvrage, on découvre celui d'un lion, d'une raideur curieuse, présenté de face [52]. Il a, pour nous, l'aspect d'une image ornementale ou héraldique, mais la légende, de la main de Villard, nous apprend qu'il le voyait tout différemment : « *Et saves bien*, dit-il, *qu'il fut contrefais al vif.* » Il est évident que ces mots signifiaient pour Villard autre chose que ce qu'ils signifient pour nous. Peut-être a-t-il simplement voulu dire que ce schéma fut tracé en face d'un véritable



51. Plantes rapportées de Syrie par Thoutmès III. Vers 1450 av. J.-C.
Bas-relief sculpté sur pierre du temple de Thoutmès III. Karnak.



52. VILLARD DE HONNECOURT. Lion et porc-épic.
Dessin à la plume. Vers 1235.

lion. Mais savoir dans quelle mesure il a pu admettre que les résultats de l'observation visuelle modifient une formule type, représente un tout autre problème.

Des spécimens de l'art populaire nous montreront à quel point, après la Renaissance, il restait encore des survivances actives d'une telle attitude. Le texte allemand, qui accompagne l'impression d'une gravure sur bois du XVI^e siècle, nous informe que nous voyons là la reproduction exacte d'un type de sauterelles qui, par essais menaçants, envahissaient l'Europe [53]. Mais les zoologistes devraient se garder d'en conclure qu'il existait alors une espèce d'insectes tout à fait différente de ce que nous pouvons connaître, et que l'on n'a jamais revue depuis. Ici encore, l'artiste s'est servi d'un schéma familier, un composé d'animaux qu'il avait appris à dessiner, et d'une forme type de la sauterelle qu'il tenait d'une Apocalypse contenant une image illustrée de la plaie des sauterelles. Le terme allemand qui désigne la sauterelle (*Heupferd* = cheval



53. ANONYME. Sauterelles. 1556. Bois gravé.

de foin) l'a peut-être incité à suggérer par un mouvement de cheval au galop le déplacement de l'insecte.

La formation d'un mot de ce type présente en fait de fortes ressemblances avec la création d'une image. L'une et l'autre procèdent d'une assimilation de l'inconnu au familier, ou plus exactement, pour ne pas quitter le domaine de la zoologie, de la conception d'une dérivation d'espèces. Puisque la sauterelle est une espèce de cheval, elle doit avoir quelques traits communs avec son prototype générique.

La légende d'une gravure italienne de 1601 [54] n'est pas moins explicite que celle du bois gravé allemand. Elle certifie que la gravure est la représentation d'une baleine géante, qui, en cette année, s'était échouée sur le rivage, à proximité d'Ancône, et qu'elle a été dessinée « exactement d'après nature » (*Ritratto qui dal naturale appunto*). Cette affirmation nous aurait paru beaucoup plus vraisemblable s'il n'existait pas une gravure antérieure [55], décrivant, en 1598, sur un rivage de Hollande, une « prise » exactement semblable. Toutefois, nous pourrions penser que des artistes hollandais de la fin du XVI^e siècle, ces maîtres en l'art du réalisme, sauraient nous donner une représentation exacte de la baleine. Pas tout à fait apparemment, car cette créature, si on la regarde avec attention, paraît bien avoir des oreilles; et des personnes compétentes en la matière m'ont affirmé qu'une baleine portant des oreilles, cela ne s'était jamais vu. Le dessinateur a vraisemblablement pris pour une oreille un des ailerons de la baleine, et l'aura de ce fait placé beaucoup trop près de l'œil. Lui aussi a été induit en erreur par un schéma familier : le schéma générique de la tête. Il est beaucoup plus difficile qu'on ne l'imagine généralement de dessiner un spectacle inhabituel. Et je suppose que c'est également la raison pour laquelle l'artiste italien a préféré copier sa baleine sur une autre gravure. Pourquoi mettrions-nous en doute la prise d'une baleine à Ancône, telle que la rapporte la légende du dessin ? Mais l'artiste a dû estimer que la dessiner d'après nature serait prendre une peine inutile.



54. ANONYME ITALIEN. Baleine échouée sur le rivage à Ancône. 1601. Gravure.



55. D'APRÈS HENDRICK GOLTZIUS. Baleine échouée sur le rivage en Hollande. 1598. Gravure.

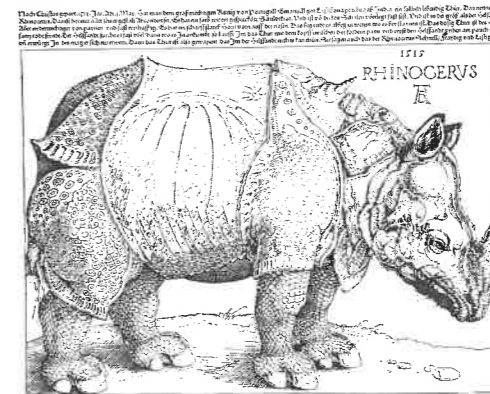
Dans cette perspective, le sort qui est réservé aux images d'animaux exotiques, dans les ouvrages illustrés et avant l'invention de la photographie, est fort instructif et assez amusant. Lorsque Dürer composa sa célèbre gravure sur bois, représentant l'image d'un rhinocéros [56], il dut faire appel à des témoignages indirects, qu'un effort d'imagination — stimulé sans doute par ce qu'il pouvait savoir du plus fameux des animaux exotiques, le dragon — lui permit de compléter. On a pu cependant prouver que cette créature, pour une bonne part inventée, a, jusqu'au XVII^e siècle, servi de modèle pour tous les dessins de rhinocéros, même dans des livres d'histoire naturelle. Lorsque James Bruce, en 1790, publia une image dessinée de la bête [57], dans ses récits

d'un Voyage à la découverte des sources du Nil, il n'a pas manqué de faire étalage de sa connaissance de ce fait :

« L'animal que représente ce dessin est né à Tcherkin, près de Ras el Feel... et c'est la première image de rhinocéros à deux cornes qui ait été présentée au public. La première représentation d'un rhinocéros d'Asie, espèce à une seule corne, avait été peinte d'après nature par Albert Dürer... la réalisation en était extraordinairement mauvaise dans toutes ses parties, et fut à l'origine de toutes les formes monstrueuses qui depuis lors ont été données à cet animal... De nos jours, plusieurs de nos philosophes modernes ont essayé d'y apporter des corrections : Mr. Parsons, Mr. Edwards et le comte de Buffon en ont donné de bonnes images d'après nature ; on y trouve cependant quelques défauts, dus surtout aux idées préconçues et au manque d'attention... Celui-ci... est le premier spécimen à deux cornes dont l'image ait été publiée ; il est dessiné d'après nature et il est africain. »

Si nous avons encore besoin de prouver qu'entre la façon de voir du dessinateur médiéval et celle de son successeur du XVIII^e siècle, il ne pouvait y avoir qu'une différence de degré, nous en trouverions ici l'occasion. Car cette illustration, que l'on nous vante avec tant de fierté n'est certainement pas exempte d'« idées préconçues », ni même du souvenir prédominant de la gravure de Dürer. Nous ne savons pas exactement quelle espèce de rhinocéros le graveur avait pu voir à Ras el Feel, et de ce fait la comparaison de son image avec une photographie, prise en Afrique [58], n'est peut-être pas entièrement équitable ; des zoologues m'ont toutefois assuré qu'aucune espèce connue ne pouvait correspondre à la gravure, que l'on prétendait avoir été dessinée *sur le vif*.

Nous voyons se répéter les mêmes dissemblances chaque fois qu'un spécimen d'une espèce rare est présenté en Europe. On a même démontré que les images d'éléphants, si nombreuses dans les tableaux du XVI^e et du XVII^e siècle, procèdent de quelques arché-



56. ALBERT DÜRER. Rhinocéros. 1515. Bois gravé.



57. HEATH. Rhinocéros d'Afrique. 1789. Gravure.

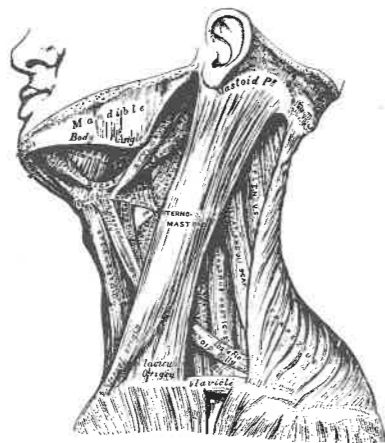


58. Rhinocéros d'Afrique.

types dont elles reproduisent les caractéristiques curieuses, bien qu'il ne fût pas alors particulièrement difficile de se procurer des informations précises sur les formes réelles des éléphants.

Ces exemples, accentuant parfois les traits jusqu'au grotesque, démontrent l'existence d'une tendance caractéristique dont quiconque étudie la représentation artistique a dû apprendre à tenir compte. Ce qui est connu et familier restera toujours le point de départ de la représentation de l'inhabituel; lors même que les artistes s'efforcent à une stricte véracité, ils ne cesseront jamais d'être influencés par les représentations existantes. C'est ainsi que certains critiques de l'Antiquité avaient remarqué que plusieurs artistes célèbres avaient fait une erreur étonnante en représentant des chevaux : ils avaient indiqué la présence de cils à la paupière inférieure, ce qui est une des caractéristiques de l'œil humain, mais non pas de celui du cheval. Un ophtalmologiste allemand, qui a étudié les yeux des portraits de Dürer que le profane considère comme des merveilles d'exactitude, y a relevé des erreurs du même genre. Dürer lui-même, apparemment, ne savait pas « à quoi les yeux devaient ressembler ».

Il n'y a pas là de quoi nous surprendre, puisque, comme on l'a démontré, le grand maître des explorateurs visuels, Léonard en personne, a commis des erreurs dans ses dessins anatomiques. Il semble qu'il ait dessiné quelques détails caractéristiques de l'anatomie du cœur humain qu'il devait tenir de Galien, mais qu'il ne pouvait avoir vu de ses propres yeux.



59. Les muscles du cou.
D'après Henry Gray,
Anatomy Descriptive and Applied.

Une étude des aspects pathologiques se propose de nous faire mieux comprendre en quoi consiste un état de bonne santé : cette prédominance des schémas n'a pas empêché le développement d'un art de l'illustration scientifique qui réussit parfois à rassembler dans une image dessinée des indications, visuellement exactes, plus nombreuses que n'en pourrait contenir une photographie. Mais les diagrammes de la structure musculaire de nos anatomies illustrées [59] ne sont pas des « reproductions » de choses vues, mais les résultats des travaux d'observateurs exercés qui reconstruisent l'image d'un spécimen que leur ont révélé des années de patients travaux.

Néanmoins, il est de toute évidence que les artistes du Pharaon Thoutmès III, ou que Villard lui-même, auraient été dans l'impossibilité d'accomplir, dans ce domaine de l'illustration scientifique, ce que les illustrateurs modernes sont capables de réaliser. Ils ne disposaient pas des schémas nécessaires, leur point de départ était beaucoup trop éloigné de leur sujet, et la rigidité de leur style ne leur permettait pas de parvenir à une souplesse d'adaptation qui, dans ce cas, est indispensable. Car ce dont très certainement une étude de l'art descriptif doit nous convaincre, c'est que nous ne pouvons en aucun cas aboutir à la création d'une image fidèle à l'original s'il n'y a pas dans notre esprit un point de départ. Il nous faut apprendre le procédé, ne serait-ce qu'en nous souvenant d'autres représentations qu'il nous a été donné de voir.

V

Dans notre environnement culturel, où les images existent à profusion, il n'est pas très facile de parvenir à démontrer ce point qui demeure essentiel. Dans les académies de peinture, il arrive que de jeunes débutants reproduisent le motif avec une telle aisance que cela pourrait nous faire douter de la validité de nos conclusions. Mais ceux qui ont pu enseigner le dessin dans un autre milieu culturel, en rapportent des expériences fort différentes. James Cheng, qui avait été chargé de donner des cours de peinture à un groupe d'étudiants chinois de formation artistique très variée, me parlait un jour d'une sortie qu'il avait faite avec ses élèves dans le but de dessiner un site d'une beauté réputée — une des anciennes portes de Pékin. Les élèves furent déconcertés par cette tâche. Finalement, l'un d'entre eux demanda qu'on leur fournisse à tout le moins une carte postale représentant l'édifice, afin qu'ils disposent de quelque chose qu'il leur soit possible de copier. Ce sont de semblables récits, des relations d'échecs, qui nous expliquent pourquoi l'art a une histoire, et pourquoi, pour réussir dans la tâche qu'ils se sont fixée, les artistes ont besoin d'un style approprié.

Je ne dispose d'aucune image susceptible d'illustrer cet incident révélateur. Mais nous avons la chance de pouvoir examiner ce que nous pourrions appeler l'étape suivante : l'adaptation du vocabulaire traditionnel de l'art chinois aux méthodes différentes et inhabituelles de reproduction topographique de la tradition occidentale. Depuis quelques décades, nous avons le plaisir de pouvoir feuilleter les albums de souvenirs du *Voyageur silencieux*, où un écrivain et peintre chinois, plein de talent et de charme, M. Chiang Yee, nous fait part de ses impressions à la vue des paysages et des gens de la campagne anglaise, irlandaise, et de quelques autres lieux. J'emprunte la présente illustration [60] à l'album sur la région des Lacs, en Angleterre.

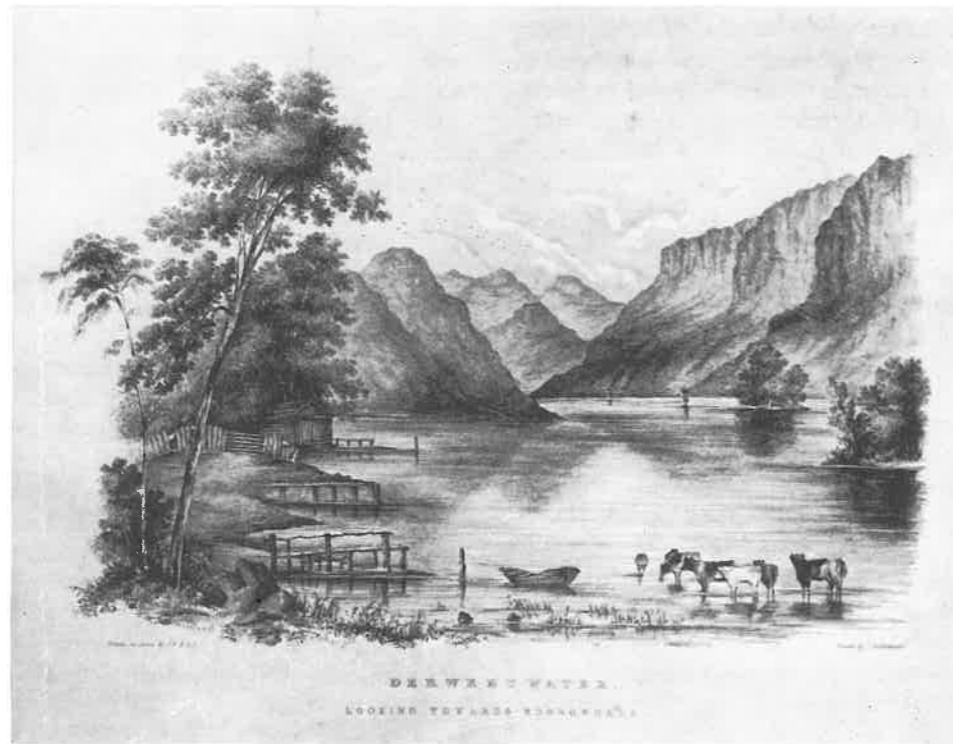
Il s'agit d'une vue de Derwentwater. Nous avons ici franchi la frontière qui sépare la simple documentation de l'œuvre d'art. Il n'est pas douteux que M. Chiang Yee trouve plaisir à adapter le vocabulaire de la peinture chinoise à de nouvelles perspectives. Il veut nous donner, pour une fois, l'occasion de voir des paysages anglais « avec le regard d'un Chinois ». Et c'est justement la raison pour laquelle il est particulièrement instructif de comparer ce paysage avec une représentation « pittoresque », caractéristique de la période romantique [61]. Nous voyons qu'une certaine rigueur du vocabulaire de la tradition chinoise joue ici le rôle d'une sorte d'écran sélectif, ne laissant passer que les traits caractéristiques qui se retrouvent dans les schémas de la tradition. L'artiste est attiré par les motifs que son vocabulaire peut lui permettre de reproduire. Tandis qu'il promène ses regards sur le paysage, les choses visibles qui peuvent s'adapter aisément aux schémas dont il a appris à se servir se détachent et s'imposent à son attention. Le style, comme les moyens d'expression, requiert une certaine attitude mentale, qui fait que l'artiste recherche dans le spectacle qui l'entoure certains aspects qu'il lui sera possible de reproduire. La peinture est un acte et, en conséquence, l'artiste a tendance à voir ce qu'il peint plutôt qu'à peindre ce qu'il voit.

Nietzsche, dans une critique incisive des prétentions du réalisme, a fait état de ces interférences continues entre le style d'un artiste et les choix qu'il opère :

*Toute la Nature d'un trait fidèle ! — Mais par quel artifice
Soumet-on la Nature aux contraintes de l'art ?*



60. CHIANG YEE. *Vaches à Derwentwater*, 1936. Encre et aquarelle.



61. ANONYME. *Derwentwater, vu depuis Borrowdale*.

*Ses fragments, dont le moindre est déjà l'infini !
Ainsi, il ne peindra que ce qu'il aime en elle.
Qu'aimera-t-il ? Il aimera ce qu'il sait peindre !*

Il y a dans ces remarques autre chose qu'un froid rappel des moyens limités qui sont à la disposition de l'artiste. Elles nous indiquent pourquoi ces entraves ne s'appliquent pas au domaine où l'art poursuit son développement. L'art suppose la maîtrise et, d'instinct, le très grand artiste évitera une entreprise où tout son savoir deviendrait inutile. Le profane pourra se demander si Giotto aurait été capable de peindre une Fiesole ensoleillée ; mais l'historien se doute bien qu'il n'en a pas éprouvé le désir, et que ce désir ne pouvait lui venir parce qu'il avait conscience de ne pas posséder les moyens d'y satisfaire. On nous assure cependant que vouloir c'est pouvoir ; mais en matière artistique, il serait nécessaire d'inverser la formule, car c'est le pouvoir qui est la condition du vouloir. Chacun peut accroître ses possibilités et ses connaissances de tout l'apport de sa culture — mais comment désirerait-on ce qu'on n'a jamais cru réalisable ?

Du fait que les artistes s'attachent surtout à représenter des sujets qui conviennent à leur style et à leur formation, le spécialiste de l'histoire de l'art ne voit pas le problème de l'habileté technique sous le même jour que celui qui s'intéresse aux documents types de l'information visuelle. L'un se penche sur des réussites, l'autre doit également observer des échecs. Mais ces échecs indiquent que nous supposons, peut-être un peu trop à la légère, que l'aptitude à représenter le monde visible a fait l'objet d'un développement unique et uniforme. Nous savons qu'il a existé des spécialistes de certaines branches de l'art : Claude Lorrain, maître paysagiste, ne peignit que des portraits médiocres ; et Frans Hals ne s'est guère intéressé qu'au portrait. L'habileté, plus que la volonté, n'est-elle pas à l'origine de ces préférences ? Le naturalisme de l'art du passé n'est-il pas en totalité sélectif ?

L'expérience suivante, qui sans doute manque quelque peu de raffinement, peut paraître le suggérer. Prenez un magazine quelconque, avec ses divers clichés de foules rassemblées et de scènes de la rue, puis allez voir ensuite, dans un musée, combien de représentations que nous montrent des tableaux anciens peuvent correspondre à ces gestes et à ces personnages caractéristiques de la vie courante. Même les peintures hollandaises, qui semblent nous apporter un reflet de la vie avec toutes ses activités diverses, se révèlent alors comme composées d'attitudes et de personnages typiques, en nombre extrêmement limité ; de même que le prétendu réalisme du roman picaresque et de la comédie de l'époque de la Restauration ne fait guère qu'utiliser et modifier certains modèles types traditionnels dont nous pouvons retrouver la trace au cours des siècles antérieurs. On ne rencontre nulle part de naturalisme simple et neutre. L'artiste, tout aussi bien que l'écrivain, a besoin d'un « vocabulaire » avant de se risquer à « copier » la réalité.

VI

Toutes ces observations concordantes vont nous permettre de conclure que le « vocabulaire de l'art » est tout autre chose qu'une vague métaphore et que, même s'il s'agit de représenter le monde visible par des images, un système de schémas élaborés est indispensable. Cette distinction paraît être en contradiction avec la distinction traditionnelle, dont on a beaucoup parlé au cours du XVIII^e siècle, entre les mots du langage parlé, qui représenteraient des signes conventionnels, et la peinture qui se sert des

« signes naturels », afin d'« imiter » la réalité. Cette distinction est plausible, mais elle se heurte à certaines difficultés. Si nous supposons, avec les tenants de cette tradition, que ces signes sont simplement une copie exacte de la nature, l'histoire de l'art tout entière n'est plus qu'un immense rébus. Depuis le siècle dernier, nous sommes devenus de plus en plus conscients que l'art primitif et l'art de l'enfance utilisent un langage symbolique plutôt que des « signes naturels ». Pour expliquer ce fait, on a supposé l'existence d'une forme d'art fondée sur le savoir plutôt que sur la vision, un art qui se sert d'« images conceptuelles ». Ainsi l'enfant, nous dit-on, ne regarde pas les arbres, il ne fait qu'utiliser le schéma conceptuel de l'arbre, qui ne saurait correspondre à une réalité précise puisqu'il ne comporte pas les caractéristiques génériques du bouleau ou du hêtre, par exemple, et moins encore celles d'un arbre individuel particulier. Le fait que les primitifs et les enfants construisent plutôt qu'ils n'imitent était attribué à leur mentalité particulière, à l'aptitude à vivre dans un monde qui leur est propre.

Mais nous comprenons désormais que cette distinction d'une mentalité particulière ne repose sur rien. Gustaf Britsch et Rudolf Arnheim ont démontré qu'il n'y a que des différences mineures entre les ébauches de représentation de l'univers de l'enfance et la structure plus élaborée des images naturalistes. L'art procède de l'esprit de l'homme, de ses réactions face à l'univers, plutôt que de la perception du monde des choses visibles, et c'est précisément parce que l'art est de nature « conceptuelle » qu'il nous est possible de reconnaître, par leur style, toutes les formes de représentations.

Au défaut d'un point de départ, d'un schéma initial, nous ne pourrions jamais parvenir à contrôler le flux mouvant de l'expérience. Nous serions incapables de classer, de mettre nos impressions en bon ordre, si nous ne disposions pas de catégories. Assez paradoxalement, on s'est aperçu que la nature de ces premières catégories n'avait pas une grande importance. Il nous est toujours possible de les adapter à nos besoins. Pourvu que le schéma demeure souple et adaptable, ses imprécisions initiales pourront s'avérer moins gênantes que bénéfiques. Un système totalement fluide ne nous servirait de rien, car il nous faut quelques cases solides où nous pourrions classer des données et des faits. Mais la façon dont cette première classification sera organisée importe au fond assez peu.

Nous pourrions comparer le progrès des connaissances, de la conquête de la précision à travers l'expérimentation et l'erreur, au « jeu des vingt questions », jeu où nous nous efforçons de reconnaître un objet en faisant concorder les éléments de sa définition avec un certain système de catégories. Le premier schéma, traditionnellement proposé — « animal, végétal ou minéral » — n'a certainement pas un caractère très scientifique ni même très commodément empirique ; mais il suffit en général à raffiner nos conceptions, en les soumettant à l'épreuve correctrice des « oui » et des « non ». Ce petit jeu de salon est depuis peu considéré comme un exemple caractéristique qui permettrait d'illustrer le processus de choix discriminatoires à travers lesquels nous nous adaptons à l'infinie complexité du monde. Il indique, d'une façon assez sommaire sans doute, dans quel sens il est possible de dire que non seulement les êtres organiques, mais les machines elles-mêmes peuvent « apprendre », par un processus de choix et de correction. Au cours d'une série de passionnants travaux sur les « servo-mécanismes », autrement dit les machines qui sont aptes à se corriger elles-mêmes, les ingénieurs ont reconnu l'importance que pouvait avoir une certaine forme d'« initiative » de la part de la machine. Le premier mouvement d'une machine de ce genre serait, ou plutôt doit être, un mouvement fait au hasard, un coup de sonde à l'aveuglette. Pourvu que, grâce à un mécanisme de report, la machine soit capable d'enregistrer le succès ou l'échec, le coup manqué ou réussi, elle réduira de plus en plus le nombre de ses erreurs et répé-

tera les mouvements corrects. Un des spécialistes, qui fut parmi les premiers à explorer ce domaine, a récemment employé une formule frappante pour décrire le fonctionnement de cette machine qui apporte des corrections à un schéma d'ordre général. Il voit dans toutes les formes d'acquisitions des connaissances, des « stratifications arboriformes d'hypothèses concernant le monde ». Le terme « arboriforme » entend décrire ici la ramification progressive des catégories et des sous-catégories, dans un diagramme assez semblable à celui de notre jeu des « vingt questions ».

Il semble ici que nous nous soyons éloignés de l'étude de la représentation. Ne concevons-nous pas cependant l'opération qui consiste à faire un portrait, à partir du schéma quelconque d'un visage que nous modifions peu à peu en traçant les caractéristiques particulières dont nous tenons à transmettre l'indication ? Pour aider des témoins à identifier un criminel, la police américaine fait parfois appel à des dessinateurs. Ils dessinent la forme vague d'un visage, un schéma indéterminé et, pour y apporter des retouches caractéristiques, ils se laissent guider par les réponses, positives ou négatives, des témoins aux suggestions qui leur sont successivement indiquées, jusqu'à ce que les traits du visage se soient suffisamment précisés pour que l'on puisse procéder à une recherche fructueuse parmi les photographies des fichiers. Cette définition du travail du portraitiste par le rappel et la vérification d'anciens souvenirs pourra paraître un peu trop ingénieusement présentée ; elle peut nous donner cependant une image frappante de ce travail de construction active. Elle devrait nous rappeler que le point de départ d'une indication visuelle ne se trouve pas dans une connaissance immédiate ou acquise, mais dans une recherche active conditionnée par l'habitude et la tradition.

Nous faudrait-il en conclure qu'il n'existe pas de ressemblance objective ? Qu'il ne pourrait servir à rien, par exemple, de se demander si le paysage de Derwentwater, peint par Chiang Yee, ressemble ou diffère plus de la nature que celui de la lithographie du XIX^e siècle, où l'artiste s'était servi, dans le même dessein, des modèles classiques des paysagistes ? Il serait tentant de nous arrêter à cette conclusion, et principalement du point de vue de celui dont la tâche est d'enseigner à apprécier les œuvres d'art, car elle fait très bien saisir au profane à quel point cet acte que nous appelons « regarder » peut dépendre de nos habitudes et de ce que nous pouvons en attendre. Mais il importerait d'autant plus de bien préciser jusqu'où ce relativisme est susceptible de nous entraîner. Il me semble que cette perspective relativiste repose sur la même confusion, entre les tableaux, les paroles, et les déclarations, que nous avons vue se produire, au moment où nous constatons que le caractère de véracité ou de fausseté était attribué à un tableau plutôt qu'à sa légende.

Si l'art est tout entier de nature conceptuelle, la conséquence en sera fort simple ; car les concepts, pas plus que les tableaux, ne peuvent être vrais ou faux. Ils peuvent simplement être plus ou moins utiles dans le processus de création descriptive. Comme les formules picturales, les termes d'un langage saisissent, dans le flux des événements, quelques signes indicatifs qui nous permettent de guider la marche de nos partenaires dans ce jeu des « vingt questions » où nous nous trouvons engagés de concert. Les signes indicatifs peuvent éveiller ou faire ressortir des correspondances chez tous ceux qui éprouvent des besoins similaires. Nous pourrions, dans une large mesure, trouver dans les langues française, anglaise, allemande et latine, des termes équivalents : de là cette idée que les concepts existent, indépendamment du langage, comme des éléments de la *réalité*. Mais, en français, le couple de signaux : « horloge » et « montre », indique une ramification du sens, tandis que pour le même cas, l'allemand ne possède que le seul terme « *Uhr* ». Cette phrase extraite d'un premier livre de lecture en allemand : « *Meine Tante*

Première partie : Les limites de la ressemblance

hat eine Uhr », ne nous apprendra pas si cette tante possède une horloge ou une montre. En tant que description d'un fait précis, l'une ou l'autre des deux versions pourra se trouver erronée. Indiquons en passant qu'il existe dans la langue suédoise une autre ramification, qui permet de distinguer les tantes qui sont « les sœurs du père », celles qui sont les « sœurs de la mère », et celles qui sont simplement des tantes par alliance. Si nous devions jouer à notre jeu, en suédois, il nous faudrait encore poser des questions supplémentaires pour nous rapprocher de la vérité à propos de cet appareil à prendre la mesure du temps.

Cet exemple assez simple fait bien ressortir une des caractéristiques du langage, sur laquelle récemment encore Benjamin Lee Whorf attirait notre attention : plutôt qu'à donner des noms à des choses ou à des concepts préexistants, il nous sert à préciser les données de notre expérience. Nous pouvons supposer que les images artistiques jouent un rôle similaire. Mais la diversité, des langages ou des styles, ne devrait pas nous empêcher d'obtenir des réponses exactes ou de parvenir à des représentations correctes. Nous pouvons fort bien, en observant le monde à des points de vue et sous des angles différents, recueillir des informations concordantes.

Du point de vue de l'information transmise, l'examen critique d'une représentation ne devrait pas présenter de difficultés particulières. Lorsque nous déclarons qu'un certain dessin est une reproduction exacte du paysage de Tivoli, cela ne signifie évidemment pas que tous les contours de ce site soient délimités par des traits bien précis. Cela signifie que tous ceux qui comprennent le système de notation utilisé ne pourront découvrir dans le dessin *aucune indication fautive* — que les contours aient été indiqués à grands traits, ou que « chaque brin d'herbe » se trouve détaillé, comme Richter et ses amis avaient l'intention de le faire. Une représentation descriptive complète serait celle qui nous donnerait toutes les indications exactes que nous pourrions obtenir en regardant le sujet dépeint de l'emplacement même qu'occupait l'artiste.

Les styles, comme les langages, diffèrent par les séquences de leurs définitions et par le nombre de questions qu'ils peuvent permettre à l'artiste de poser ; et le flux des informations qui nous est transmis par l'univers visible est si abondant et complexe qu'aucun tableau ne pourra jamais le reprendre en totalité. Ce n'est pas là un effet de la subjectivité mais de la richesse objective de la vision. Quand l'artiste s'efforce de copier une image, il parvient évidemment à produire un fac-similé qui ne se distingue plus de l'original. Le faux-monnayeur qui fabrique des billets de banque ne réussit que trop bien à effacer sa propre personnalité et les limites qui sont imposées par le style d'une certaine époque.

Mais ce qu'il est important de bien saisir, c'est que la reproduction exacte, comme la carte géographique que l'on peut utiliser, est le résultat d'un long processus, au cours duquel ont été utilisées tour à tour des représentations schématiques et des corrections. Ce n'est pas la reproduction d'une expérience visuelle, mais une reconstruction des éléments d'une structure modèle.

En dépit du caractère de subjectivité de la vision et de la force avec laquelle pèse tout un acquis conventionnel, on ne saurait nier qu'il soit possible d'effectuer la reconstruction de ce modèle avec toute la précision qui pourra être exigée. Et il est évident que cette « exigence » constitue ici l'élément décisif. La forme de la représentation ne peut pas être séparée de ses objectifs propres ni de ce que peut attendre ou exiger un ensemble social où le langage visuel qu'elle utilise prend une certaine valeur.

Deuxième partie

LA FORME ET SA FONCTION

E.H. GOMBRICH

L'art et l'illusion

Sir E.H. Gombrich, qui fut directeur du Warburg Institute et professeur d'histoire de l'art classique à l'Université de Londres, est célèbre pour ses recherches sur les aspects psychologiques de la création artistique.

S'appuyant à la fois sur les travaux et les conceptions de la psychologie expérimentale et sur l'étude des styles traditionnels, il s'efforce de dégager une définition de la créativité artistique, valable pour toutes les périodes de l'activité humaine, depuis celle de la préhistoire, des peuples chasseurs et de l'art des cavernes, jusqu'aux développements marqués par la conceptualisation égyptienne, la révolution de l'art grec, pour aboutir aux théories modernes de l'impressionnisme, du cubisme, de l'expressionnisme et finalement d'un art non figuratif.

Dans cet ouvrage classique, E.H. Gombrich applique sa méthode caractéristique de vérification de l'appréciation et du raisonnement, en s'appuyant à la fois sur les résultats d'une expérimentation scientifique et sur le jugement comparatif des œuvres et des styles. Il montre comment l'esprit de création et de recherche qu'expriment les talents individuels doit sans cesse prendre appui sur une expérience traditionnelle et ne saurait échapper aux lois naturelles qui commandent et règlent l'activité de la pensée. Il appuie son argumentation sur de nombreuses illustrations, choisies en fonction de leur valeur démonstrative et non pas de leurs qualités esthétiques.

Mais l'originalité de cette doctrine d'ensemble se trouve surtout dans le soin qu'elle prend de définir la part qui revient au spectateur dans la conceptualisation de l'œuvre d'art et dans l'inévitable évolution des théories et des styles. Son étude des moyens de suggestion et du processus de « projection » inséparable de toute « illusion artistique » est, de ce point de vue, d'une valeur particulièrement convaincante.

Outre de nombreux articles parus dans des revues artistiques ou scientifiques, l'œuvre de E.H. Gombrich comprend : *The Story of Art* (traduction française : *Histoire de l'art*), *Meditations on a Hobby Horse* (traduction française : *Méditations sur un cheval de bois*), *Norm and Form*, *Ideals and Idols*, *The Image of the Eye* (traduction française : *Ce que l'image nous dit*), *Shadows* (traduction française : *Ombres portées*).



9782070115396

A 11539 ISBN 2-07-011539-9 190FFtc

Gallimard

E.H. GOMBRICH

L'art et l'illusion



Gallimard