



Institut national
supérieur du professorat
et de l'éducation
Bretagne

LE MOIGNE ALBAN

Master MEEF Arts Plastiques

e21908361

Michel Butor,

, Albert Skira Editeur, 1969.

« L'auteur de ce livre ayant éprouvé les plus grandes difficultés à apprendre à former correctement ses lettres sans couvrir la page et ses doigts de taches d'encre, problème inconnu aux enfants d'aujourd'hui, toute belle écriture, toute écriture peinte, lui inspire admiration et envie. »

Michel Butor (1926 – 2016) traite dans *Les mots de la Peinture* les relations possibles que peuvent entretenir les images aux écritures en étayant ces propos de références transhistoriques. Il s'intéresse tout autant aux titres des œuvres qu'au texte inscrit à l'intérieur des toiles pour apporter un éclairage nourri et enrichi. Bien que le critique d'art centre son livre sur la peinture occidentale à partir du Moyen Âge, il élargit brièvement cette préoccupation aux calligraphies et peintures chinoises et japonaises, aux hiéroglyphes des bas-reliefs et peintures murales égyptiennes ou encore aux écritures arabes. Nous serions tentés d'ouvrir plus largement aux peintures rupestres de la période glaciaire ainsi qu'aux écritures précolombiennes dont certains symboles ne sont pas encore traduits aujourd'hui.

L'auteur qui a également eu une carrière d'enseignant fait la critique de l'approche pédagogique de l'œuvre, en particulier celle du Louvre où les spectateurs sont rivés sur des audioguides : « le juke-box de l'histoire de l'art ». On retrouve cette même préoccupation de l'approche sensible aux œuvres chez Pierre Soulage dans une interview radiophonique pour France Culture : « On explique la peinture figurative par des histoires qui n'ont rien à voir avec la peinture (...) on pourrait remplacer une nature morte par une vraie table, des vraies pommes et cela marcherait tout aussi bien ». Cependant, là où Michel Butor, dans un souci de méthode pédagogique lié à l'identification des œuvres met en vis-

-à-vis du texte des reproductions d'œuvres (éditions 1969), Pierre Soulage lui va plus loin et poursuit la critique en condamnant les reproductions catastrophiques des œuvres dans les livres. Il reproche au monde de l'édition la réduction de taille, la perte de qualité des couleurs et invite à : « regarder les reproductions comme un mensonge ». L'auteur invitera à la fin de son livre le lecteur à rêver des réponses possibles qu'induit la question de la présence des images à l'intérieur des livres en particulier ceux portant leurs mots sur la peinture.

En fait, ce que l'auteur condamne ce n'est pas tant l'approche contextuelle à comprendre, comme l'approche éclairée par les nombreuses interprétations avisées des experts (critique, historien, esthète...), mais l'immédiateté du phénomène. Il nous dit préférer consulter la littérature spécialisée une fois rentré à son domicile. De ce fait il favorise une expérience concrète et privilégiée à l'œuvre. Il s'agit de ce que l'historien et sociologue Wilhelm Dilthey qualifie d'*erlebnis*, une expérience vécue intérieurement qu'il oppose à l'*erfahrung* qui est une expérience, une connaissance ou une information transmise par un intermédiaire.

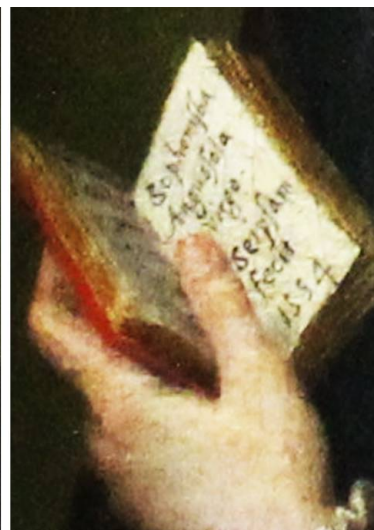
L'auteur illustre l'approche contextuelle de l'œuvre par la présence du cartel, qu'il nomme l'*étiquette*. Le cartel fait partie des marqueurs du monde de l'art, il participe à instaurer ce qui fait œuvre tout comme il a pour fonction d'éclairer le spectateur sur le nom de l'artiste, le titre et la date de réalisation. Cette lecture n'est pas anodine, en effet Michel Butor souligne que : « Nous ne regardons pas de la même façon un visage dont on nous dit qu'il a dix ans ou six cents ans, qu'il était

pape, capitaine ou mathématicien ; nous l'interrogeons autrement ». Par là, il affirme également que l'œuvre recèle en elle une énigme, et, que le regard du spectateur, interrogatif, tente à percer ce mystère et à traduire le message caché qui réside dans le tableau. Le cartel serait alors dans cette conception de l'œuvre d'art, un indice qui servirait à mettre l'enquêteur sur la piste de la résolution : « Le titre est là pour combler une lacune. Il ne sert pas seulement à nous indiquer le sujet, ce qui est représenté par le reste de l'image, mais il contribue avec tout ce reste à représenter ce sujet ».

L'utilisation des mots servait à identifier des personnages ou des objets : « Bien des objets dans les tableaux anciens étaient des mots ». Ainsi les notes de musique peintes servaient à permettre l'identification d'une partition. La représentation de ce genre de textes servait à élever le statut de l'artiste. En effet, en démontrant son érudition, le peintre cherchait à quitter le statut d'artisan pour rejoindre celui des arts libéraux. La signature autographe ou en monogramme à l'instar d'Albrecht Dürer précise le nom, l'âge ou la fonction et servait également à objectiver le statut de l'artiste. On retrouve majoritairement la signature autographe et cursive en bas et à droite. Mais d'autres artistes rivalisent d'ingéniosité pour intégrer la signature en trompe l'œil dans le tableau tout comme Sofonisba Anguissola qui écrit sa signature à l'intérieur d'un livre qu'elle tient.



Sofonisb Anguissola (1532-1625),
*Autoportrait daté et signé dans le
livre, 1554.*



SOPHONISBA ANGUISSOLA
«VIRGO SE IPSAM FECIT »
1554
«vierge à fait ceci»

Michel Butor souligne d'ailleurs : « Comme l'évolution de la peinture italienne vers un illusionnisme de plus en plus poussé a rendu bientôt difficile le placement des inscriptions dans les tableaux »

A propos des phylactères, Michel Butor nous dit qu'ils sont héritiers des banderoles destinées : « à nous permettre de suivre le déroulement d'un discours depuis les lèvres d'un personnage. (...) Le phylactère, en s'éloignant progressivement d'une figure, nous permet de suivre son discours, et même, grâce à ses méandres, sa diction. Si ce parleur s'adresse à quelqu'un d'autre représenté lui aussi, il est nécessaire que le mouvement de la lecture m'amène vers cet auditeur. (...) Son inscription se déroulant de gauche à droite, le phylactère est normalement à la droite du personnage parlant ». Cependant, il prend comme exemple de contrepoint *La Vieille* attribuée à Giorgione où l'on peut lire sur un phylactère situé à sa gauche : « col tempo ». La bouche de la vieille est légèrement entrouverte ce qui pourrait signifier qu'elle prononce ce qui est écrit sur le phylactère. Toujours sur la parole dans la peinture, l'auteur prend exemple du polyptyque de l'Agneau mystique de Van Eyck : *L'annonciation* 1426-1432 : « Il s'agissait de relier ces deux acteurs d'abord si lointains, de faire bien une seule scène avec ces quatre panneaux ». De plus « Toute la théologie de Van Eyck commande sa façon de disposer les inscriptions ». Ce qu'il démontre par l'inversion haut-bas des paroles de la Vierge. Étant sur Terre, ces paroles sont destinées au Ciel et doivent donc être lues depuis un point de vue plus élevé. Je ne résiste pas à l'envie d'étayer le lien entre banderole et phylactère par l'illustrateur de bande dessinée Olivier Ledroit.

Cette planche du tome 3 des *Chroniques de la lune Noire (La Marque des Démons)* nous plonge dans un univers médiéval fantastique et nous montre l'utilisation des banderoles pour traduire le récit narratif. De plus nous pouvons observer que les phylactères blancs désignant les dialogues des personnages tendent par leurs formes rectangulaires et irrégulières à se rapprocher des parchemins et banderoles de la peinture médiévale. Le premier dessinateur à employer les phylactères de manière quasi systématique est l'Américain Richard F. Outcalut dans *Yellow Kid* à partir de 1896.



Michel Butor nous parle de la doctrine de l'Ut Pictura Poesis ou la relation de la peinture à la poésie mais sans pour autant relever des enjeux que décrit Rensselaer Lee dans son livre *Ut Pictura Poesis*. En effet, en devant respecter la doctrine de l'Ut Pictura Poeisis, la peinture s'est imposée des règles limitatives

similaires à la littérature. Nous pourrions également amplifier quelque peu la relation de traduction ou décodage nécessaire qu'implique *la pictura* aussi appelée peinture allégorique. A ce sujet, Cesare Ripa développa un outil de traduction : *L'Iconologia*. C'est est un dictionnaire iconologique permettant d'identifier les thèmes iconographiques de la peinture allégorique à partir des différents attributs. L'allégorie fait partie de la peinture d'histoire nous dit André Félibien dans une préface des conférences de l'Académie Royale de Peinture et de sculpture. Il est important de noter que les principaux commanditaires de peintures d'histoire, à partir de la Renaissance, étaient les Rois et l'Église. L'Église voyait dans la peinture d'histoire le moyen d'instruire les illettrés. Hors, en complexifiant l'identification des sujets aux seuls érudits, la peinture perdait sa fonction d'enseignement. Il est également intéressant de préciser que le choix des sujets aussi appelé *inventione*, a longtemps été considéré comme faisant partie du *disegno* (terme qui signifie à la fois le dessin et le projet), tandis que la réalisation, la facture était la tâche de l'artisan. Ainsi le clergé, commanditaire de la toile, avait la responsabilité du choix du verset qui permettait grâce aux emblèmes présents dans le texte de permettre l'identification du sujet. En pratique, les peintres se situaient plus dans une continuité et une filiation artistique n'hésitant pas à copier les emblèmes représentés par leurs pairs. Nous pourrions cependant noter l'exception de l'académicien Nicolas Poussin qui prenait un temps particulier au choix méticuleux des passages bibliques qu'il allait représenter, jusqu'à interpréter ou réinventer partiellement l'espace ou la présence de certains animaux comme cela lui a été reproché dans la représentation d'*Eliézer et Rébecca* (1648).

Michel Butor traite également de l'écart entre le titre écrit et la représentation : « Au moment du cubisme, l'extrême distance entre l'aspect habituel de l'objet pris pour modèle et le résultat du travail a rendu le titrage très important pour conserver la trace de cet itinéraire. Ici ce n'est plus la ressemblance entre l'objet désigné par le titre et l'image qu'on nous propose qui est intéressante, mais justement leur dissemblance, le titre est alors le témoin d'une apparence perdue ». De plus au sujet des peintres surréalistes tels que René Magritte ou Francis Picabia, il nous dit que : « L'inconvénient de tels titres était que le spectateur pouvait trop vite les interpréter comme parodie, farce, les éliminer par un "j'ai compris" applicable à tous uniformément ».

L'auteur nous dit qu'en se basant sur la *Science des rêves* de Freud : « j'y apprends par exemple que si je vois en rêve une armoire, il me faut en général comprendre en réalité une femme ». En appliquant cette méthode freudienne à la lecture de *La Clef des Songes* (1928) de René Magritte, nous voyons bien un œuf et pourtant le texte nous invite à penser qu'il s'agit d'un acacia, il faut donc comprendre : « Ceci n'est pas un œuf (alors que c'est bien là le nom que vous auriez donné à cette image si on vous avait interrogé), mais l'acacia... » En effet, : « C'est la distance qui existe entre l'acacia réel et ce que m'évoque ordinairement son nom, l'image que j'aurais tendance à mettre au-dessus, qui lui permet de prendre dans mon rêve l'apparence d'un œuf ». Il y a au même titre que la peinture allégorique une traduction à opérer pour comprendre le message de l'œuvre. Cette mise en rébus et en énigmes des tableaux-mots obligent à interpréter l'œuvre. Nous pourrions ici voir toute l'importance du dispositif de Mr. Fierdehaiche qui introduit ce genre de jeu avec ses élèves pour faire découvrir le nom des artistes. Ainsi en mettant en rébus Francs 6 Bacon; les Bottes I sel Lit ; le maître formateur développe la capacité cognitive des élèves à voir au-delà des images. Les élèves vont se créer des outils d'interprétation qu'ils pourront ensuite remettre en œuvre pour interpréter des peintures allégoriques.

Je vais terminer par cette citation, qui, décontextualisée, me semble correspondre assez bien à l'ère du Ctrl+C => Ctrl+V :

« Dans le collage les mots ne sont plus quelque chose que l'on trace, mais que l'on trouve. »

Michel Butor

PS : Petit lexique du street art suite à la demande qui a été formulée lors de la journée à la galerie.

A partir des lexiques traditionnels des arts plastiques :

Graffiti : A l'origine, inscriptions ou dessins tracés dans l'Antiquité sur des murs, des monuments (graffiti de Pompéi). Le terme englobe aujourd'hui les inscriptions diverses comme les tags, pochoirs et graffs.

Graphisme : 1. Caractère d'une écriture, d'un dessin linéaire. 2. Écritures ou dessins pour remplir des surfaces.

Tag : Terme générique désignant toute espèce de graffiti exécuté de façon spontanée sur un support fixe ou mobile.

A partir du site <http://www.blog.stripart.com/art-urbain/le-vocabulaire-du-street-art/>

Blaze : Nom que l'artiste se donne, il est très souvent choisit pour l'harmonie des lettres entre elles.

Graffiti : C'est un mot Italien. Dérivé du latin « grafium », qui signifie « éraflure ». Le graffiti est une inscription non autorisée et indésirable, représentant généralement un personnage et/ou une signature, en plein milieu de l'espace urbain. Le graffiti est réalisé comme signe de reconnaissance d'un individu ou d'un groupe, mais aussi comme une expérience artistique 'esthétique'. Par extension, on nomme « graffiti » une œuvre qui reprend les mêmes codes artistiques, même si elle est réalisé sur un autre support.

Tag : Le tag est un pseudonyme calligraphié. En anglais, cela signifie « étiquette ». A la base, les tags étaient utilisés par les gangs de New York pour marquer leurs territoires

Dans le catalogue d'exposition *Libres Figurations, années 80* monté par les Fonds Hélène & Edouard Leclerc pour la culture, on retrouve les artistes : Jean-Michel Basquiat, Crash, Keith Haring, Groupe Normal et Sharf au « Times Square show » à New York en juin 1980 pour un événements artistiques autour du graffiti organisé par la Fashion Moda et Collaborative Projects Colab. La première exposition des artistes du graffiti en galerie se fera à la galerie Fashion Moda pour le

« GAS » (Graffiti Art Success for America), avec Crash comme commissaire d'exposition.

Pour terminer par une petite note d'humour :

<https://www.youtube.com/watch?v=0lczHvB3Y9s>

Si vous avez perdu votre anglais à l'instar de ce graffeur qui a perdu son latin :

