

La peinture à l'épreuve de Paul Ricoeur ?

Michel ITTY

Est-il bien légitime d'appliquer au domaine de la peinture le concept de Narrativité que Paul Ricoeur a élaboré à partir d'exemples littéraires ? Les trois modalités de la permanence de soi-même que sont l'identité-idem, l'identité-*ipse* et l'identité narrative, sont-elles repérables dans le domaine de la peinture ? et à travers les divers genres que la peinture envisage, portrait, paysage, peinture d'histoire... ? Une permanence de soi-même traverserait-elle les siècles ? Cet essai, au sens propre du terme, tente une ouverture en procédant par bonds dans l'histoire de l'art, comme si à partir de la résonance ou de l'écho, l'on partait à la recherche du son en espérant, à terme, entendre quelque musique. « Que nous importe l'identité de « l'homme au casque, de « l'homme au gant » ? Ils s'appellent Rembrandt et Titien. » nous dit Malraux dans *Les voix du silence*. Tentons de rendre le silence plus éloquent sous l'éclairage des concepts ricœurains en donnant quelques arguments au mot de Cosme de Médicis¹, « Tout peintre se peint lui-même ».

Art pariétal, poésie et préhistoire

Nous datons l'apparition de l'art pariétal en Europe vers l'an 35000². En 1979, Marguerite Duras réalise un court-métrage intitulé *Les mains négatives* dans lequel elle lit en commentaire, le poème dont nous ne restituons que le début ci-après :

« On appelle mains négatives, les peintures de mains trouvées dans les grottes magdaléniennes de l'Europe Sub-Atlantique. Le contour de ces mains – posées grandes ouvertes sur la pierre – était enduit de couleur. Le plus souvent de bleu, de noir. Parfois de rouge. Aucune explication n'a été trouvée à cette pratique. »

*Devant l'océan
sous la falaise
sur la paroi de granit*

ces mains

ouvertes

*Bleues
Et noires*

¹ 1389 -1464. Ce mot lui est attribué.

² Grottes Chauvet (Ardèche) et de Pair-non-Pair (Aquitaine) L'art pariétal est celui qui se pratiquait dans les grottes et l'art rupestre (lat. *rupes* = rocher) se pratique au grand jour sur des parois.

*Du bleu de l'eau
Du noir de la nuit*

L'homme³ est venu seul dans la grotte
face à l'océan
Toutes les mains ont la même taille
il était seul

*L'homme seul dans la grotte a regardé
dans le bruit
dans le bruit de la mer
l'immensité des choses*

Et il a crié

Toi qui es nommée toi qui es douée d'identité je t'aime

*Ces mains
du bleu de l'eau
du noir du ciel*

Plates

Posées écartelées sur le granit gris

Pour que quelqu'un les ait vues

*Je suis celui qui appelle
Je suis celui qui appelait qui criait il y a trente mille ans*

Je t'aime

Je crie que je veux t'aimer, je t'aime

J'aimerai quiconque entendra que je crie

Sur la terre vide resteront ces mains sur la paroi de granit face au fracas de l'océan

Insoutenable

*Personne n'entendra plus
Ne verra*

³ Nous soulignons les passages qui sont en caractères gras.

*Trente mille ans
Ces mains-là, noires*

La réfraction de la lumière sur la mer fait frémir la paroi de pierre

Je suis quelqu'un je suis celui qui appelait qui criait dans cette lumière blanche

Le désir

le mot n'est pas encore inventé (...)

Le préambule nous explique ce que sont ces mains négatives. À l'inverse, les mains positives, enduites de couleurs, sont appliquées sur une paroi pour y laisser leur empreinte.

Le poème dont le ton général est affirmatif, constitue un récit du temps où le langage n'existait pas nous dit Marguerite Duras, mais est-ce bien sûr ? Jusque dans les années 80, les spécialistes, se fondant sur le positionnement du larynx, dataient l'apparition du langage à moins 40 000 ans, mais les dernières recherches, en ce domaine, la situent, il y a 2 millions d'années⁴.

Mais Duras exprime ce besoin que nous avons de comprendre, *comment* on a peint ? *qui* a peint ? *pourquoi* ?

Le comment : elle le décrit par les couleurs, mais ce qui s'affirme ensuite au 8^{ème} vers c'est le qui : ce sera un homme dit-elle.

Le pourquoi : ce sera pour crier « *je t'aime* » à une entité féminine douée d'identité.

Et plus loin : *Je suis quelqu'un je suis celui qui appelait qui criait dans cette lumière blanche*

Le désir

le mot n'est pas encore inventé (...)

Ce poème nous place au cœur du sujet, à la fois dans un récit des origines de l'art, dans une fiction et dans un exemple de la projection identitaire de la narratrice-poète. En effet, selon Duras l'homme de la grotte s'adresse à sa contemporaine imaginée par Duras, mais aussi à son héritière Duras qui découvre l'empreinte en attente depuis 35000 ans, une héritière qui, par ailleurs, connaît les anthropométries d'Yves Klein... Mais a-t-on retenu l'identité des femmes-pinceaux que l'artiste appliquait sur la toile ? La femme supposée, à qui s'adresse l'homme de la grotte, est bien Duras à travers un « temps retrouvé », celle qui sait, par le langage, nommer le désir et c'est le poète qui invente le mot. C'est le poète qui, nommant, identifie, et ici, effectue la projection de sa propre identité. Le désir existant avant le mot, Duras donne une explication à cette pratique contrairement à ce qu'elle déclare dans le préambule.

« Et il a crié

Toi qui es nommée toi qui es douée d'identité je t'aime (...)

⁴ DORTIER, Jean-François, *Langage et évolution : nouvelles hypothèses*, in *Sciences humaines* n°144, décembre 2003.

J'aimerais quiconque entendra que je crie »

C'est le vers durasien par excellence témoin d'une œuvre entière dédiée à l'amour.

L'homme supposé de la grotte est aussi éloigné de Duras qu'il est possible comme le sont les personnages d'*Hiroshima mon amour* décrits dans le synopsis.⁵ Les personnages dans le film ne seront jamais nommés, il sera « lui », elle sera « elle ». Hiroshima est le seul terrain commun entre les deux personnages comme l'est la grotte entre l'inconnu de la main et Duras. Dans le film comme dans le poème, Hiroshima et la grotte sont des lieux du Vestige dont il est difficile de parler. Duras traduit les signes en traces d'amour traversant les siècles. La main dans la grotte, du point de vue de la trace et du vestige, peut se comparer à la trace de l'homme sur l'échelle laissée sur un mur resté debout après l'explosion nucléaire. La lumière de l'explosion a contracté le temps d'un éclair les 35000 ans qui séparent la main de Duras.

Le poète nous propose d'identifier deux absents ; l'un est irréel mais attesté par la trace, l'autre est imaginaire, supposée par la vision du poète et les deux sont reliés par une identité à retrouver ; en cela préhistorien et poète oeuvrent en parallèle.

Le ton affirmatif du poème nous invite aussi à relever les limites de sa vision. Qui est l'homme de l'empreinte ? Homme, forcément homme, solitaire, forcément solitaire... Ici ou là, les erreurs des poètes, sur des preuves qu'on ne leur demande pas, sont forcément sublimes.

Mais en 1979 qui ne se trompait pas sur l'identité du ou des peintres de la grotte ? En 1773 pour Buffon la terre a 75 000 ans. Notre dernière datation lui donne 4,54 milliards d'années. Entre ces deux datations, toutes deux temporairement justes, un hominidé apparaît, il y a environ 7 millions d'années. La manifestation de l'art est encore lointaine. Les découvertes, de ce qui a persisté, les roches, les os, interprétés par nos propres critères esthétiques font apparaître l'art au paléolithique supérieur et nous en trouvons les premières traces en Europe entre - 40 000 et - 12 000 ans.

⁵ « Entre deux êtres géographiquement, philosophiquement, historiquement, économiquement, racialement, etc., éloignés le plus qu'il est possible de l'être, (...) M. DURAS, *Hiroshima mon amour*. Scénario et dialogue. 1960, Gallimard. Synopsis, p. 11.



Main négative, 2012 ap. J.-C. Photographie M. ITTY. D.R.

Or, nous savons à présent déterminer le sexe des mains négatives, grâce à l'indice de Manning qui a mis en évidence, que le rapport de longueur entre l'index et l'annulaire chez l'homme et la femme est, fixe et différent. En effet, la longueur y est égale chez la femme, mais montre une différence de longueur constante et mesurable chez l'homme. Les chercheurs peuvent donc différencier mains masculines et mains féminines, lesquelles voisinent sur les mêmes parois.

Nous savons donc comment, nous savons quand, et si nous ne savons toujours pas pourquoi – sauf par la vision poétique – ces hominidés ont appliqué leurs mains, nous savons à présent, bien mieux, qui, et peut-être la femme fut-elle le premier peintre de l'humanité. C'est une première trace de l'identité d'un artiste. Artiste serait ici impropre, car le peintre, ne précède-t-il pas l'artiste-peintre ?

L'identité de l'artiste et ce qui en conditionne l'émergence

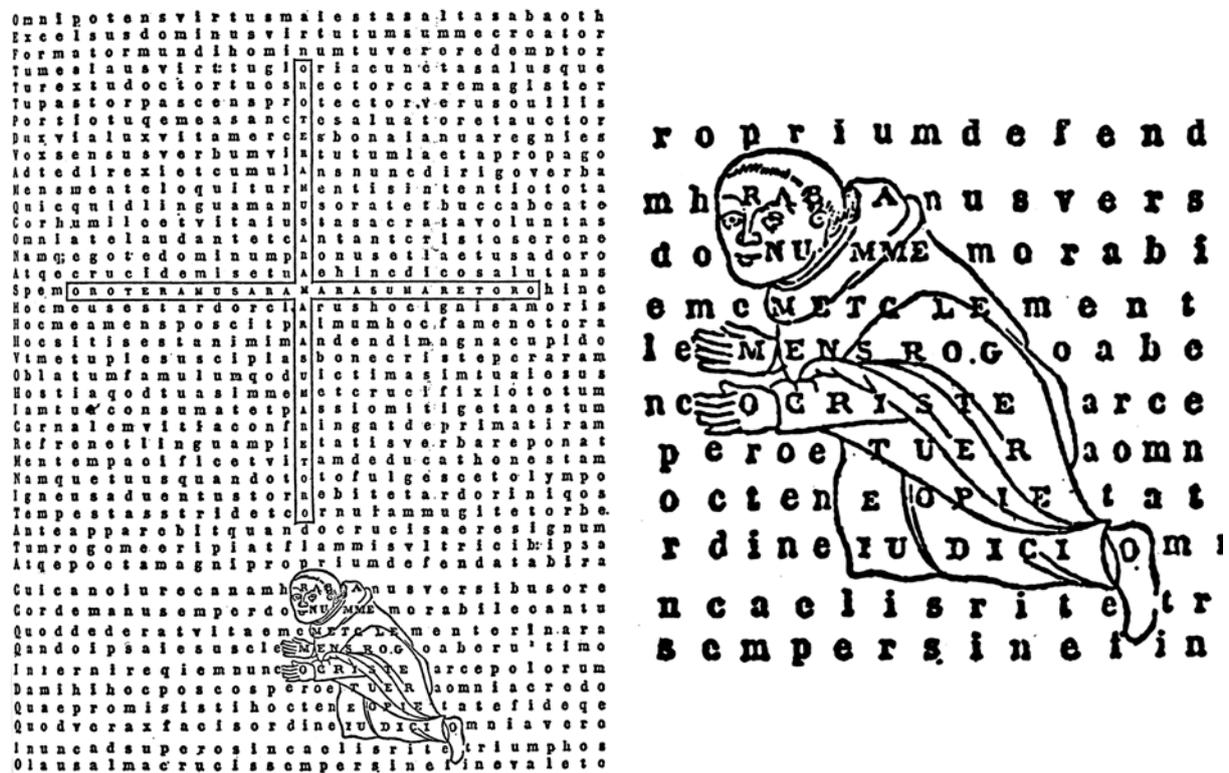
Comment reconnaître un artiste ? Comment lui reconnaître cette identité ? Par quels traits définir cette « *identité-idem* » que nous empruntons à Ricoeur ? Lorsque le terme sera devenu clairement défini, il s'appliquera non seulement au savoir-faire, mais aussi à la dignité de la personne.

Il ne suffit pas de conter une histoire avec des couleurs sur une surface ordonnée pour que l'on vous décerne ce titre, car lorsque le terme apparaîtra en France au XVII^{ème} siècle, l'artiste continuera l'histoire de son émergence, commencée bien plus tôt, avec la signature.

La signature.

La signature apparaît dans l'histoire de l'objet visuel comme la manifestation de l'identité de la personne mais aussi, de son statut et si, à cette époque, nous ne pouvons nommer « artiste » le moine qui signe un psautier, nous relevons tout de même les signes de son expression individuelle, la singularité de l'auteur parrainée par le commanditaire, le référent. Un indéfectible lien existe entre le peintre et son commanditaire, l'artiste et son regardeur, identité-*idem* et identité-*ipse* liées.

La signature telle que nous la voyons dans le poème-signature de Raban Maur, abbé de Fulda, (au IX^{ème} siècle) attaché à Charlemagne est remarquable à deux titres.



Poème-signature de Raban Maur, abbé de Fulda, au IX^{ème} siècle.

Elle se compose d'un autoportrait de l'auteur dont le contour délimite un texte écrit en rouge signifiant : « Je te supplie, ô Christ dans ta clémence et ta bonté, de me justifier, moi Raban. » Le commanditaire est double, il est d'abord céleste, le Christ, envers qui le moine se doit d'être fidèle, il est ensuite terrestre, le roi à qui le psautier est destiné. « Les manuscrits de luxe du haut Moyen-âge contenaient parfois les portraits de ceux qui les avaient commandés ou reçus et, à condition d'être en compagnie de ces hauts dignitaires, calligraphes

et enlumineurs pouvaient éventuellement figurer sur la page de dédicace. Sans ce prétexte, les portraits d'auteurs n'apparaissent pour ainsi dire pas. », nous dit Carl Nordenfalk dans son histoire de la peinture romane.⁶ C'est aussi le terme de symptôme qu'il emploie, pour caractériser cette orientation de l'individualisation de l'auteur, sinon de son identité. C'est également la manifestation du lien entre le commanditaire-regardeur et le peintre, lien qui se déclinera jusqu'à son renversement provoqué par Marcel Duchamp au début du XX^e siècle.

L'autoportrait-signature du moine copiste Eadwin de Canterbury nous donne en 1140 un autre exemple exceptionnel : « non seulement il se réserve une page entière, privilège normalement réservé aux saints, mais encore il s'octroie une dimension quasi monumentale bien supérieure aux autres illustrations de format « miniature », nous dit Béatrice Fraenkel. Le texte qui entoure son portrait est le suivant : « Moi, Susmentionné Eadwin, copiste, prince des copistes, dorénavant ni ma gloire ni ma réputation ne connaîtront de déclin. Que les caractères tracés par moi proclament ce que je suis. ⁷ » Je peins donc je suis pourrait-on dire, mais, cette identité-idem qui ne peut que se maintenir, sous le poids d'un tel engagement, s'accouple de fait à cette identité-*ipse*, laquelle se place en termes éthiques sous le jugement du divin et devant les hommes, comme un défi au temps comme l'atteste la formule employée, « pas de déclin ».

Ricoeur est l'auteur en 1987 d'un court texte intitulé « Sur un autoportrait de Rembrandt »⁸ où il écrit : « (...) l'autoportrait, pour mériter son titre, me demande d'identifier le personnage représenté comme étant le même que celui qui l'a peint. Ce sont ainsi deux absents qu'il m'est demandé de tenir pour identique : l'un est le personnage irréel, visé au-delà de la toile matérielle ; l'autre est le peintre réel, mais aujourd'hui mort. Un gouffre se creuse entre le personnage sans nom du tableau et l'auteur dont le nom est attesté par la signature. Leur identité n'allant plus de soi, il me faut donc la construire. » Avec cet autoportrait de Dürer, cette construction n'est pas nécessaire.

⁶ NORDENFALK, Carl, *La peinture romane*, Genève, 1985, p.205. Cité par B. FRAENKEL, *La signature, la genèse d'un signe*. NRF Gallimard, 1992, p.105-106.

⁷ B. FRAENKEL, *op.cit.* p.106.

⁸ P. RICOEUR, *Lecture 3, Aux frontières de la philosophie*. 1994, Editions Du Seuil.p.13-15.



Albrecht Dürer, Autoportrait à la fourrure, 1500, huile sur bois, 67 x 49 cm, Alte Pinakothek München

Dürer fait également jouer le couple identité-*ipse* – identité-*idem* en une posture analogue, mais avec un glissement subtil vers une affirmation du symptôme d'individualisme, et il réalise cet autoportrait, trois siècles et demi plus tard que le moine, en 1500, avant son 29^e anniversaire, le 21 mai. Nous lisons sur le tableau à gauche son monogramme et à droite cette affirmation :

« Ainsi, moi, Albrecht Dürer de Nuremberg, me suis peint avec des couleurs indélébiles à l'âge de 28 ans ».

Par le nom l'âge et la localisation, il est affirmé que le personnage représenté et l'auteur de l'œuvre sont une seule et même personne, doublement présente qui s'affirme et défie le temps par la caractéristique des couleurs, annoncées, « *indélébiles* ». Ce défi est encore étendu à l'éternité jusque dans l'apparence, car Dürer ne se place plus sous le référent

divin, puisqu' il n'est pas moine, mais, se représentant lui-même sous les apparences du Christ, il transfère le référant à son identité personnelle. La mise en perspective d'une telle posture transgressive est vertigineuse car elle nous fait déjà entrevoir l'héroïsation de l'artiste qui appartient à notre temps.

Si la signature et l'autoportrait, et parfois les deux ensembles, constituent, jusqu'au XVI^{ème} siècle, des symptômes de la lente émergence de l'individu, le sujet artiste n'existe pas encore en tant que tel, son statut n'est pas socialement dégagé de celui de l'artisan.

L'événement qui en France va inaugurer le processus identitaire de l'artiste jusqu'à aujourd'hui, est la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648 sous le très jeune Louis XIV.

En France donc, en 1648, à l'initiative d'une douzaine de praticiens, dont Le Brun, premier peintre du roi, (1619-1690) la peinture, tout comme la sculpture, allait quitter les arts mécaniques pour gagner les arts libéraux, qu'étaient, jusque-là, la grammaire, la dialectique la rhétorique, l'arithmétique la géométrie, l'astronomie et la musique. Libéral en tant que procédant d'une vertu, d'un don, de dieu ou de la nature. Ces praticiens ayant une maîtrise, c'est-à-dire une reconnaissance officielle, peintre du roi notamment, créent cette Académie pour se dégager des corporations qui regroupent les artisans. Le schéma simplifié est celui-ci: les corporations regroupent les arts mécaniques, liées au travail manuel; les arts libéraux regroupent les arts liés à l'intellect.

Libérés par leur talent, ces peintres deviennent des « Maîtres » et ces derniers vont donc, pour constituer une catégorie autonome, proposer au roi l'Académie ce qui provoquera aussi un rapprochement entre les écrivains et les peintres, lequel perdurera.

L'académicien obtient ce titre par cooptation, ni par héritage, ni par achat, mais bien pour une valeur culturelle qui lui est reconnue par ses pairs. L'Académie formera assez tôt une élite et 8% seulement des peintres y seront élus au XVIII^{ème} siècle leur conférant une qualité quasi aristocratique.

Si en 1719, l'abbé Dubos dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, nomme les peintres « artisans » tout en s'en excusant auprès d'eux, c'est que le terme d' « artiste » n'existe pas couramment à cette époque, bien qu'il se trouve, à l'état d'adjectif, signifier « habile », dans le dictionnaire de Bayle de 1699.

Notons qu'à l'époque où l'Académie existe et fonctionne, créant une hiérarchie dans les genres – la peinture d'histoire sera considérée comme supérieure à celle des natures mortes – la peinture n'entre pas encore dans la catégorie des Beaux-Arts, car ce terme n'existe pas encore, il ne sera intégré au dictionnaire qu'en 1798. Il commençait cependant déjà à se répandre avec la création des écoles qui reprenaient cette appellation.

Une certaine catégorie d'artistes est donc née, mais elle représente une élite ; ne sont « artistes » que les meilleurs peintres parmi les peintres. Mais l'individu est par essence singulier et c'est sous cette pression d'originalité, inhérente à l'acte de créer à laquelle s'ajoute le poids du métier lié à sa professionnalisation, que le statut va évoluer au siècle suivant. L'artiste professionnel va faire place à l'artiste « vocationnel » du XIX^{ème} siècle, comme le désigne la sociologue Nathalie Heinich. Qu'entend-elle par-là ?

La notion de Génie existe depuis l'Antiquité, en la personne de l'oracle investi et son pouvoir provient de l'inné et non de l'acquis bien qu'il faille cependant un génie de l'acquisition pour bien transmettre ce qui est inné. La révolution, en 1791, supprima les corporations et l'Académie et créa la patente qui menaçait, par l'impôt, le cadre libéral

accordé aux artistes. C'est ainsi qu'en 1792 devant l'Assemblée législative M. Renou plaida en faveur des artistes : « La patente ne peut grever le génie qui par lui-même est insolvable. » À la suppression de l'Académie succèdera la création de l'Institut et la suppression du jury d'admission au Salon, (en 1881 il y a une centaine d'exposants, en 1910 il y en a 1400) et provoquera l'accroissement des artistes autoproclamés... Deux régimes dans le passage entre le XVIII ème et le XIX ème siècle, seront donc conflictuellement mis en présence : celui d'une néo-académie représentant les professionnels et ceux qui sentant une nécessité intérieure se vouent à la marginalité. Deux romans sont à signaler, *Le chef d'œuvre inconnu*, de Balzac et *L'Oeuvre*, de Zola, véhiculent, l'image de la singularité de l'artiste dont la « bohème » qui, à la fois réelle et imaginaire, sera malgré tout productive.

Dans le régime de la singularité, qui est encore à l'œuvre aujourd'hui mais se trouve en pleine mutation, il s'agit de faire de sa vocation une profession. Pour en arriver là, il a donc fallu que l'artiste se dégage des corporations, crée l'Académie, la conteste, se marginalise, reconstruise des collectifs, cénacles ou mouvements qui se succéderont à une vitesse croissante jusqu'à nous.

Le rapport entre l'oeuvre et le regardeur

Qu'en est-il de l'œuvre qui n'existe pas totalement si elle ne rencontre un regard extérieur, étranger à celui de l'artiste ? Quel est le rapport qui s'établit entre le créateur et le regardeur ? Car : « Dans l'art le créateur ne se borne pas à organiser et le spectateur à percevoir un ensemble de sensations agréables ou émouvantes. Il y a plus : la communication intuitive d'un certain état intérieur. », nous dit René Huyghe en 1955. Il poursuit en mentionnant la théorie de « l'Einfühlung » qui se traduit littéralement à partir du verbe allemand « fühlen », c'est-à-dire « sentir, ou ressentir » avec le préfixe Ein (Un), einfühlen veut dire ne faire qu'un avec la sensation, s'un-ir avec elle (avec le pronom sich (se) : être au diapason). Les traductions plus spécialisées proposées par le psychologue suisse Th. Flournoy, sont intropathie, ou endopathie. Huyghe précise que cette communication est, « comme une impulsion à revivre en nous les formes où l'artiste a figuré le mouvement profond qui l'animait. Elle y voit aussi, avec plus d'ampleur, un véritable transport de l'état d'âme de l'artiste dans son œuvre et de son œuvre dans le spectateur. » L'auteur ne se prive pas de citer Claudel sans cependant exposer ce que Claudel a circonscrit dans son *Traité de la co-naissance au monde et de soi-même*. Que nous dit Claudel, en 1904, que nous pouvons appliquer à l'œuvre d'art et à son regardeur ?

« Nous ne naissons pas seuls. Naître, pour tout, c'est co-naître. Toute naissance est une connaissance. (...) Je constate seulement que le monde et moi sommes animés de la même force géométrisante, que je retrouve indifféremment et commodément en moi ou hors de moi. C'est ainsi que devant une toile peinte, l'œil de lui-même recule et situe les plans, établit une

9. Cité par N. HEINICH, in *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique* (2005) NRF, Gallimard, p. 48.

10. N. HEINICH, *ibid.* p. 176.

11. R. HUYGHE, *Dialogue avec le visible. La psychologie de l'art.* (1955), Flammarion, p.432.

troisième dimension. Nous faisons partie d'un ensemble homogène, et comme nous connaissons à toute la nature, c'est ainsi que nous la connaissons. (...) »

Pour Claudel, le monde est animé par un mouvement en constante expansion. Un élément « se connaît, c'est-à-dire qu'il se sert de soi pour connaître ce qui n'est pas lui-même... (...) Connaître c'est donc être : cela qui manque à tout le reste. »¹²

Au regardeur toujours manquera le tableau...

Claudel poursuit : « Tout ce qui est travaille à être d'une manière plus complète. » De fait, le regardeur participe activement à l'existence et au devenir de l'œuvre et si en 1911 « c'est le regardeur qui fait l'art », ce n'est pas Duchamp qui peut, sur ce plan, contredire Claudel.

Entre le postulat de Duchamp et celui de Claudel, il n'y aura donc pas de rupture de contrat entre le créateur et le spectateur mais refondation périodique de ce couple réanimé d'une utopique fusion.

L'exemple de Rembrandt

Mais nous sommes en 1648, les conditions de la naissance de l'artiste sont créées, et c'est à cette époque, rappelons-nous, qu'un individualiste en renom dans son pays et au-delà, grave *la Pièce aux cent florins* et peu avant, peint le tableau dit *La Ronde de nuit* (1642),¹³ Rembrandt (1606-1669) qui n'hésite pas à établir lui-même sa cote en rachetant au plus haut l'une de ses œuvres, et s'affranchit des règles du mécénat. Ses innombrables autoportraits, copiés par ses élèves et signés par le Maître qui le montrent, puissant, grimé, humble ou presque misérable, sont au centre de son œuvre.

« La vie de Rembrandt est, comme sa peinture, pleine de demi-teintes et de coins sombres. Autant Rubens se montre tel qu'il était au plein jour de ses œuvres, de sa vie publique, de sa vie privée, net, lumineux et tout chatoyant d'esprit, de bonne humeur, de grâce hautaine et de grandeur, autant Rembrandt se dérobe et semble toujours cacher quelque chose, soit qu'il ait peint, soit qu'il ait vécu. Point de palais avec l'état de maison d'un grand seigneur, point de train et de galeries à l'italienne. Une installation médiocre, la maison noirâtre d'un petit marchand, le pêle-mêle intérieur d'un collectionneur, d'un bouquiniste, d'un amateur d'estampes et de raretés. (...) » dira Eugène Fromentin.¹⁴

Mais à la différence de Rembrandt, Rubens (1577-1640) considérait que toutes les œuvres produites dans son atelier étaient de lui, mais ne signait pas. Nous comptons seulement cinq tableaux signés de Rubens. Certains élèves des deux ateliers sont devenus célèbres – citons Gerard Dou chez Rembrandt et Anton Van Dyck chez Rubens, - mais, la plupart sont restés d'habiles praticiens.

Si Rubens peintre de cour était aussi un diplomate de haut niveau, Rembrandt l'était assez peu auprès de sa clientèle, même si sa renommée passait les frontières de son pays.

Que peut-on dire de cette différence ? Les deux artistes, reconnaissant la valeur de leurs élèves, reconnaissent leur propre valeur en tant que maître, mais Rubens reste le Maître tandis

12. P. Claudel, *Traité de la co-naissance au monde et de soi-même*. Œuvre poétique, Bibliothèque de la pléiade, NRF, Gallimard, p.149, 153.

13. Au XVII et XVIII ème siècle le tableau était désigné par son titre *La compagnie de Frans Banning Cocq*.

14. E. Fromentin, *Les maîtres d'autrefois: Belgique, Hollande*, (1904) Paris, Plon, 14e éd., chap. XVI.

que chez Rembrandt, c'est la peinture qui règne en maître comme une pratique introspective qui s'affirme dans ses autoportraits. Il annonce ce qui ne tardera pas à faire du peintre un individu affranchi des corporations, mais également ce qui au XIX^{ème} siècle fera de l'artiste un inspiré, un bohème ou un marginal.

Si nous devons examiner l'œuvre de Rembrandt sous l'éclairage de la narrativité, nous prendrions certainement appui sur les autoportraits, traditionnels à cette époque et qui jalonnent la vie du peintre. Nous connaissons une trentaine de représentations et de portraits, vingt-six eaux-fortes et douze croquis, autant de reflets de l'âme, aurait dit René Huyghe. Nous pourrions étudier son jeu entre la dissimulation évoquée et ses autoportraits qui nous livrent des facettes de sa personnalité lorsqu'il se grime et se représente, lui ou ses épouses, sous les traits de personnages historiques, mais, certainement, nous prendrions d'abord la toile baptisée plus tard *Ronde de nuit*. Ce baptême tardif et la réception houleuse de cette œuvre, font partie de son histoire, mais tableau particulièrement narratif, rassemblant plusieurs temporalités sur une même surface, c'est-à-dire :



Rembrandt. *La compagnie de Frans Banning Cocq, donnant à son lieutenant l'ordre de départ. (La ronde de nuit)* 1642. Huile sur toile, 363 x 437 cm. (Fragment), Amsterdam, Rijksmuseum. Ph. D.R.)

un capitaine qui donne un ordre à un lieutenant, pour qu'une troupe de bourgeois se mette en marche, ce qui n'est pas encore fait, un homme qui charge une arquebuse, un autre

qui fait partir le coup, et un troisième soufflant sur son arme après que le coup ait eu lieu... Ce tableau serait une représentation du temps, un véritable « Zeitbild », comme *La Montagne magique* de Thomas Mann est un « Zeitroman » pour Ricoeur. *La ronde de nuit*, surface en mouvement, est une véritable opération de mise en intrigue, avec ses événements, ses surprises, présentant la corrélation entre l'histoire, liée aux vêtements, et l'articulation des personnages, et le transfert du récit sur les personnages... Ce tableau, novateur pour son époque, nous montre par sa dynamique, une nouvelle forme de mise en intrigue si on le compare aux commandes du même ordre faites aux contemporains de Rembrandt, comme celui de Nicolaes Eliasz.

L'intimité des personnages, comme celui de la petite fille au poulet, va puiser directement dans l'intimité des autoportraits introspectifs de Rembrandt. Les commanditaires, ont certainement reproché à Rembrandt, cette occultation du vrai sujet pour eux, représenter la dignité des bourgeois de la Guilde, mais dans ce sujet dans lequel Rembrandt pousse les enjeux de la représentation, dynamise le sujet sans le faire disparaître, il s'agit d'une narration qui devient plus complexe. Cette fin de l'art de montrer, vue par les bourgeois de la guilde, n'est précisément pas la fin de la mise en intrigue, elle en présente une nouvelle. Nous verrons avec Richter qu'il existe au cœur de l'abstraction des données narratives.

Marcel Duchamp va inaugurer « une autre face de l'art » dont nous, - artistes et regardeurs,- ne sommes pas encore sortis.

Entre 1913 et 1914, Marcel Duchamp, avec « *La Roue de bicyclette* » et le « *Porte-bouteilles* » nous a découvert ce que Pierre Restany a appelé « l'autre face de l'art. » C'est une sorte de cataclysme. Abandonnant la peinture, Duchamp baptise sculptures, des objets industriels de série, que l'on a appelé « *ready-made* », mais que Duchamp nommait « calembours à trois dimensions ». « le *ready-made* incarne à la fois un code et une philosophie générale de la vision (...) c'est le regardeur qui fait l'art, » nous dit Pierre Restany, théoricien du Nouveau Réalisme et, poursuivant, « cet art bascule d'un seul coup de l'esthétique dans l'éthique.(...) Sur le baptême artistique de l'objet se fonde l'entier humanisme technologique contemporain, préfiguration optimiste raisonnée capable de donner une réalité tangible, à usage individuel interne, au postulat théorique de la créativité généralisée : tous les hommes sont créateurs. »¹⁵ Le jeu devient le symbole du monde. Restany ajoute : « A l'art pour l'art succède le jeu pour le jeu, c'est-à-dire la critique pour la critique, dans la perspective de la mutation anthropologique finale, qui doit affecter au premier chef nos façons de sentir, de penser et d'agir. »

Nous vivons très largement ce *new deal* artistique et le contrat moral qui liait l'artiste à son commanditaire, ou son regardeur semble se renforcer en se dotant d'une médiatisation du champ culturel. Rien n'empêche plus, du moins en théorie, que la participation du regardeur ne s'active et qu'il soit donné à chacun, dans un devoir vivre ensemble, par l'interactivité obligée, de développer, sa capacité créatrice pour finalement devenir artiste. « *Tout le monde est artiste* » est le mot d'ordre populiste du mouvement de « La figuration libre » en France dans les années 80, mais ma référence serait ici, celle de la mondialisation par l'informatique et de l'évolution de l'image de soi, qu'elle engendre.

15. P. RESTANY, *L'autre face de l'art*. (1979) Edition Galilée. *Introduction*, pp.13 - 15.

Le contrat éthique: l'exemple du *Balzac* de Rodin

L'affaire du *Balzac* de Rodin est l'exemple que nous avons choisi pour montrer la nature de ce contrat éthique pour la période-charnière entre la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème}, peu de temps avant la révolution duchampienne.

Commandé à Rodin en 1891 par la Société des Gens De Lettres et favorisé par Zola qui en est le président, le *Balzac* de Rodin pourrait se poser comme exemplaire d'une rupture de contrat entre l'artiste et son commanditaire. La commande participe de cet *Einführung* évoqué. Le commanditaire qui s'appuie sur la réputation de Rodin et sur la connaissance qu'il a de ses œuvres passées, projette son imaginaire sur l'œuvre fictive à venir. Or Rodin rompt en effet, mais d'abord avec le style ou la manière qu'on lui connaît. Selon le point de vue du commanditaire il y a bien rupture de contrat moral sur lequel il s'appuyait à la commande. Il refuse donc l'œuvre que Rodin lui présente finalement. Mais selon Rodin cette identité-*ipse* est maintenue, car elle se fonde sur une autre réalité.

L'artiste n'est pas l'artisan appliquant des formules qui fonctionnent, sa contrainte de résultat n'est pas du même ordre, l'évolution de son style conditionne sa production. Nous résumons l'histoire.

Rodin qui a eu 10 000 francs d'acompte, a devant lui deux années pour livrer le monument. Il s'entoure de toutes les garanties pour réussir son *Balzac*, il multiplie les études, les modelages préparatoires. Il va jusqu'à retrouver le tailleur de l'écrivain, se fait faire une redingote du même modèle qu'il plonge dans le plâtre, la faisant sécher debout pour toucher à l'empreinte du corps. Il ira jusqu'en Anjou à la recherche d'un modèle qui aura la morphologie du vrai Balzac. L'histoire du vrai Balzac approchée au plus près par les efforts de Rodin, se mêle intimement à la fiction du Balzac que représente la sculpture de Rodin et qui constituera sa mise en ordre, si l'on emprunte au vocabulaire de la Narrativité.

Exposé au Salon de 1898 – il a donc déjà cinq ans de retard sur la livraison – mais dira-t-il « ils ne savent donc pas que l'art ne s'accommode pas de délais de livraison ». Les temporalités de l'artiste et du commanditaire ne sont pas identiques.

Le style et la manière

Ce qui déroute le commanditaire ou le regardeur, est ce qui peut apparaître comme un paradoxe, ce à quoi le créateur tient le plus, une sorte d'intime fidélité à soi-même dans le dialogue où le combat qu'il entretient avec le mouvement de la Nature ou avec l'Histoire comme nous le verrons chez Richter. Il s'agit, pour l'artiste, comme on l'a écrit sous diverses formes, non de représenter la Nature, mais de tenter de l'incarner dans son mouvement créateur constitué de différences, d'imprévisibilités.

« Que sont au rapport de l'une à l'autre, les réalités désignées sous le nom de matière et d'esprit ? Si elles sont radicalement hétérogènes, séparées jusque dans le fond, comment pourraient-elles co-naître l'une à l'autre et se connaître, ne se connaissant pas ? On doit donc leur refuser non pas la différence qui est féconde, mais un isolement de nature qui est inconcevable »¹⁶, nous rappelle encore Claudel.

16. P. Claudel, *ibid.* p.151-152

La fidélité à soi-même chez l'artiste, degré de sa plus haute conscience, consiste à chercher dans ses formes, la mesure ou la démesure entre soi et la Nature mais c'est une recherche de rapprochement sans cesse en mouvement, périodique, sans cesse en voie de perfectionnement. Elle dérouté celui qui, de l'extérieur, ne pouvant vivre le mouvement, s'empare d'une Manière passagère de l'artiste laquelle est pour lui la seule possibilité de saisir de l'identité de l'artiste, sa part reconnaissable. Mais, c'est cette part dans laquelle l'artiste ne se reconnaît qu'un moment, qu'il s'agit pour lui de dépasser, de renier parfois ou de détruire même. Le travail de séries, comme il se pratique dans l'Art Moderne et contemporain, est là pour affiner le style, et épuiser la manière qui n'est que de passage. Les multiples manières chez Mondrian passant de la période impressionniste à celui de la période cubiste ou géométrique, sont là pour en témoigner.

« On appelle style ces visions arrêtées dans le temps et dans l'espace »¹⁷, dira Giacometti. Cet arrêt sur image, le spectateur en a besoin pour comprendre ce qu'il voit et réduire l'écart entre sa propre temporalité et celle de l'artiste. Le sociologue en a besoin pour établir une typologie des personnages dans l'histoire. Ce pouvoir de nomination toujours exercé, - et sans doute est-ce même la première résonance de son regard, - confère au regardeur une autosatisfaction rassurante et complice, « je reconnais cette forme, je la reconnais et reconnais l'artiste à travers elle, je me reconnais donc en validant une connaissance que je possède, je m'approprie cette fidélité que l'artiste a envers moi. »

Ce que le regardeur aperçoit, est bien ce que l'on peut nommer généralement Manière, que nous substituons à « Style » employé par Giacometti, et l'artiste véritable ou bien le plus fidèle à soi-même, pourrait-on dire, s'il aperçoit la manière c'est pour ne pas s'y fixer. Passions passagères, métaphore de la Manière. Le style serait le mouvement inhérent à la chose de l'art et la manière, ce que l'on peut en saisir de l'extérieur. Le Style serait la permanence de soi, et la Manière, une forme « arrêtée dans le temps et dans l'espace ».

Cependant, ce qui heurte là, c'est le moment d'émergence du style, et le *Balzac* est bien pour Rodin le pivot de son œuvre. « Il n'a représenté personne qu'il n'ait un peu arraché de ses gonds pour le transporter dans l'avenir », dira Rilke dans sa monographie en 1902¹⁸. Ce qui se heurte là, c'est la différence temporelle entre les verbes « faire » et « regarder », car si l'artiste se tient toujours dans le faire, le regardeur ne tient pas toujours les yeux sur les tableaux. Mais pour le regardeur, qu'est-ce qu'un regard actif ? « Vous pouvez laisser crier, jamais vous n'étiez allé aussi loin. » Qui peut dire une chose pareille du *Balzac* de Rodin sinon Monet, un autre artiste au bord de l'abstraction en peinture ? Car au Salon de 1898 le *Balzac* est traité de « *monstre obèse* », de « *masse informe* », de « *colossal fœtus* ». Et avec le *Balzac*, Rodin ne signe pas la fin de ses recherches.

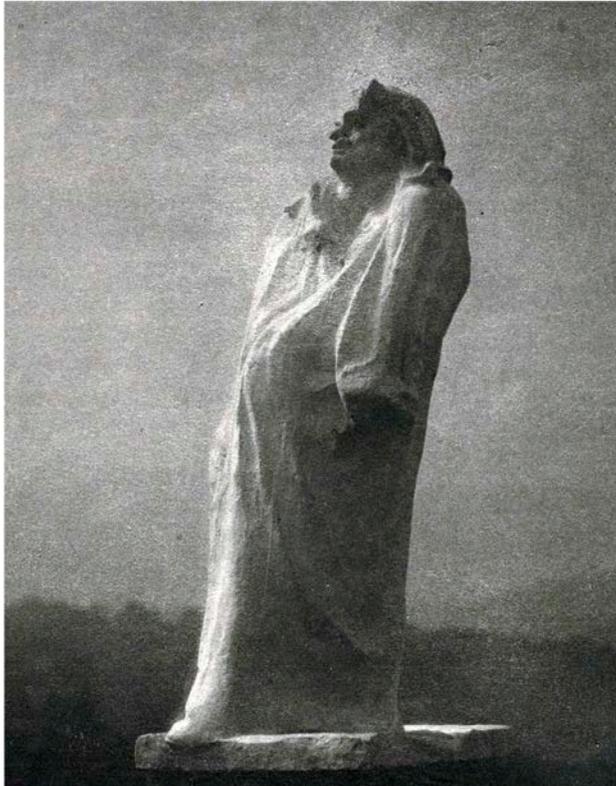
« Avez-vous observé que plus une œuvre est vraie, plus elle a du style ? Ce qui est étrange, puisque le style n'est pas la vérité de l'apparence, et cependant les têtes que je trouve les plus ressemblantes avec les têtes de n'importe qui je rencontre dans la rue sont des têtes les moins réalistes, les sculptures égyptiennes, chinoise ou grecques archaïques, ou

17. P. Schneider, *Au Louvre avec Alberto Giacometti*, Preuves, Paris, 1962, n.139, p.26.

18. R. M. Rilke, *Auguste Rodin*. Première partie. 1902. *Œuvres en prose*. (1993) *Récits et essais*. Bibliothèque de la Pléiade, p.878.

chaldéennes. Pour moi la plus grande invention rejoint la plus grande ressemblance. », nous dit encore Giacometti.¹⁹

Le style, pour Giacometti, est un double de la réalité, mais aussi ce qui la transcende : « Si la vérité doit mourir, mon *Balzac* sera mis en pièces par les générations à venir. Si la vérité est impérissable, je vous prédis que ma statue fera du chemin. », continue de nous dire Rodin vérifiant jusqu'en 2012 cette vérité de 1898. Voilà qui n'est pas sans nous rappeler la déclaration du moine Eadwin de Canterbury et le rapprochement de la photo du *Balzac* et celle de Rodin qui semble nous dire : « je suis moi-même la matière de mon œuvre .»



À gauche: Auguste Rodin, *Balzac Toward the light – Midnight*, photographie Edward Steichen, 1908. À droite: *Rodin emmitouflé dans un long manteau à la Balzac*, photographie Eugène Druet, février 1914, Meudon. Épreuve gélatino-argentique. 27,4 x 16,5 cm. Ph 881. Avec l'aimable autorisation des Archives du Musée Rodin.

Précisions sur le style. L'art et la manière.

Style est issu du latin « *stilus* », proprement dit poinçon, outil qui entame la matière et lève le doute : c'est ce qui garantit, authentifie le titre d'un métal précieux, si l'on doute de l'or, on va examiner ce qui est gravé en très petit, si l'on hésite à authentifier une toile, on va regarder la signature, incluse dans le tableau parfois comme un cartouche et s'il n'y en a pas, on a recours au poinçon muséal qu'est le cartel.

19. A. Giacometti, *Ecrits*, collection Savoir sur l'art, Hermann, 1990, 1995, p. 273.

Mais, par cette distinction entre les arts libéraux et les arts mécaniques, qui a encore cours avant la création de l'Académie, « style » est employé en littérature et « manière » en peinture parce que celle-ci est liée à sa pratique manuelle. C'est, la manière de faire.

« Tout le monde sait qu'en parlant des écrits divers on se sert du mot style qui signifie alors au figuré la manière de composer et d'écrire. (...) « Lorsque je dis ce tableau est dans la manière Raphaël, je fais concevoir à l'amateur de peinture l'équivalent de ce que donnerait à penser à l'homme de lettres en disant : ce plaidoyer est dans le style de Cicéron »²⁰

Avant le style, nous trouvons au cœur de l'art, la manière venant de l'italien « *maniera* »

« La manière magnifique » ici pourrait-on dire, le « grand style » consiste selon Poussin en quatre choses que nous pourrions rapprocher d'un schéma ricoeurien : « la matière ou argument c'est-à-dire le sujet qui doit être grandiose héroïque » (serait la préconfiguration, le temps vécu, prénarratif) « l'idée (qui) doit naître de l'esprit et la structure (qui met en scène l'idée) c'est le dessin préparatoire qui assure la composition, » (serait la configuration, le temps du récit, le temps de la mise en intrigue)

« Le style enfin est le génie particulier de chacun. »

Le style est cette forme par quoi l'artiste se reconnaît un moment et qu'il doit briser sans cesse pour atteindre, au-delà du miroir naturel dans lequel il se voit, sans y sombrer, une image toujours plus réfléchissante de lui-même. S'installer dans une manière conduit au maniérisme, cela a déjà été dit au XVII^{ème} siècle par Dufresnoy et oublié en 1898, mais au fond les conflits apparaissent à chaque naissance d'un nouveau Style ou Manière. « Du jour où je l'eus conçue, je fus un autre homme », nous dit Rodin de son *Balzac*. Il semble donc que le concept de Manière par son caractère temporaire, soit plus approprié que celui de Style. Avec l'œuvre de Gerhardt Richter dont il sera question dans la dernière partie de cette étude, nous emploierons Manière plutôt que Style, car la critique précisément, a dit de Richter qu'il était un artiste sans style. Il nous a semblé opportun de rechercher la permanence du Style chez Richter à travers ses différentes manières, en essayant de savoir si ce Style pouvait recéler une permanence de soi.

Le cas de Buren

La disparition de la signature, qui a été envisagée à plusieurs reprises dans l'histoire de l'Art moderne, était-elle un signe ostentatoire d'un égocentrisme mercantile ?

Pendant environ une année en France, entre 1966 et 67, a existé le groupe B.M.P.T. dont les initiales désignant les 4 peintres qui l'ont formé : Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni.

Ils participent à cette époque à quelques manifestations à caractère subversif, nous disent les manuels. Le style, – mais peut-on employer ce terme sans en restreindre la portée ? – la marque de chacun consistait à répéter systématiquement un signe immuable : ce que l'on sait désormais pour Buren était d'alterner une bande blanche avec une bande de couleur à l'immuable largeur de 8,7cm. Ce que l'on sait moins de Mosset, est qu'il ornait la toile blanche d'un cercle noir central de 7,8 cm de diamètre extérieur, et de 4,5 cm de diamètre intérieur. Parmentier, quant à lui, couvrait ses toiles de bandes horizontales blanches et grises

20. C.-A. Coypel, *Parallèle entre l'éloquence et la poésie*. (1751) Mercure de France, pp.9-38.

de 38cm de large et enfin Toroni avait adopté la brosse plate n°50 (de 50m/m de largeur) et posait une touche régulière de 50m/m tous les 30 cm. On a dit et répété, que ce groupe remettait en cause les fondements de la peinture empruntant une démarche proche de celle du *Minimal Art* américain, mais moins souvent dit qu'en s'emparant d'un champ de la matière picturale pour en exploiter des variations quasi infinies, et tout en contestant l'illusionnisme de la peinture, ils renforçaient leur singularité en se coupant de la liberté de la rupture de Manière chère aux artistes comme Picasso par exemple. De fait, une rupture de Manière, comme on peut en voir chez Antonio Segui ou chez Richter, permet moins au public de les reconnaître et de s'y reconnaître. D'artiste reconnaissable, Buren est devenu, non sans un incontestable talent de mise en situation, un artiste, reconnu et officiel.

Admettons d'emblée, - ce qui sera encore montré plus tard et que nous avons esquissé au sujet du *Balzac*, - que le regardeur reconnaissant une œuvre d'art en identifiant sa forme et en nommant son auteur, prenne conscience de la valeur de cette connaissance, en mesurant qu'il est détenteur et propriétaire de cette connaissance. Il s'établit alors, entre lui et le créateur, une connivence qui l'amène à s'identifier à lui tout comme il pourrait s'identifier au héros d'une fiction. Si l'installation artistique invite le spectateur à s'y projeter, cette sensation se renforce, ce qui se passe avec certaines installations de Buren qui, constituées de miroirs, captent l'image du spectateur. Le spectateur fait partie de l'œuvre y participant, mais est noyé dans la multiplicité de ses propres reflets et dans ceux de ses semblables.

Le regardeur regarde et se regarde et, se regardant ainsi démultiplié et noyé dans le flot de ses semblables qui font comme lui, ne se reconnaît plus en tant qu'individu. Au cœur de l'oeuvre spectaculaire, le dialogue intime que le regardeur pouvait entretenir avec un tableau dont la dimension humaine lui permettait, dans une vision idéale de s'identifier, a disparu. Ce n'est plus la singularité de l'individu qui se projette dans une œuvre monumentale, telle que celle de Buren en 2002, c'est un élément mouvant qui n'est plus que le reflet équivalent de l'autre, ou de son double.

« Le non artiste suppose que l'artiste procède comme il procéderait lui, s'il faisait une œuvre d'art ; mais dispose de moyen plus puissants ; Or le non-artiste ne « procéderait » pas du tout, car ce qu'il fait est souvenir, signe, récit, jamais œuvre d'art : un souvenir d'amour n'est pas un poème, un témoignage devant un tribunal n'est pas un roman, une miniature de famille n'est pas un tableau. », nous dit Malraux 21, mais nous sommes dans une ère nouvelle : « le double en art incarne un décalage inévitable entre le vivant et sa représentation. » 22, comme Maud Assila l'a analysé. Passé de co-auteur mental à celui d'acteur involontaire, le spectateur se transforme en un faire-valoir de l'artiste, ou bien réaffirme les limites de l'utopie en signifiant l'irréductible fossé entre le spectateur et le regardeur à l'ère médiatique. Il s'agirait de rechercher la fécondité de cette différence dans l'expansion claudélienne.

La signature en tant que signe désormais n'est plus utile mais, si sa disparition n'est pas exactement l'affirmation d'une contestation, car elle est le cœur même de l'installation de Buren, ce signe-signé, ce signe juré, ce signe fieffé, dans le sens où l'artiste est vassal de son signe, donne-t-il consistance à un renforcement de contrat éthique entre l'artiste et son public, une maintenance formelle qui identifie immédiatement l'auteur ? La question est ouverte.

21. A. Malraux, *Les voix du silence*, La galerie de la Pléiade, (1951) NRF.

22. M. Assila, Enseignante à l'Institut Supérieur pour l'Etude du Langage Plastique. Bruxelles) in *Identités visuelles*. Réflexion du visuel – étude de l'exposition contemporaine. Article publié le 22 janvier 2009.

Ce n'est pas que Buren aime la bande de 8,7cm de large, c'est que dans le tableau de Buren qui représente des bandes de 8,7cm de large, il y a encore plus de place pour Buren qu'il n'y en avait pour Cézanne dans les pommes de son compotier.

Buren porte son tag de 8,7cm à la monumentalité de *Monumenta* et tout en mesurant, il offre à sa mesure, sa mesure. 23

Sur les traces de Gerhard Richter

Si Duchamp abandonne la peinture dite « rétinienne » au profit du concept, et pléthore d'artistes s'engouffreront dans cette voie, – bien que Duchamp n'ait fait aucun prosélytisme en ce sens –, Peindre, depuis la révolution duchampienne, ce n'est plus, subir avec profit parfois l'influence d'un maître ou de plusieurs, mais interroger la peinture ou l'image.

« Peindre après Auschwitz ? Nul artiste qui a vécu cela ne semble pouvoir échapper à un déchirant paradoxe : à la nécessité de dire ne fait écho que son impossibilité. Nécessité, parce que peindre, comme écrire ou parler, c'est se restaurer, pouvoir de nouveau être ce « je » interdit » 24.

Pour tenter de donner un exemple d'identité narrative dans la peinture contemporaine, nous avons choisi de prendre pour récit, l'œuvre de Gerhardt Richter dont la rétrospective était exposée à Paris au Centre Pompidou du 6 juin au 26 septembre 2012.

Pour la référence au récit d'histoire nous prendrons un événement – les bombardements de Dresde en 1945 – qui inaugure l'œuvre sans se montrer directement, mais qui, selon nous, parcourt l'œuvre, dans les sujets abordés et dans les diverses techniques employées par le peintre et enfin, dans ses diverses manières. C'est précisément le non-dit, malgré tout présent, et les ruptures de Manière qui sont à examiner du point de vue de l'identité narrative. La critique a dit de Richter qu'il était un artiste sans style. Rappelons que (*der*) « *Richter* » en Allemand signifie « le juge », « l'arbitre » et (*die*) « *Richtung* » veut dire « la direction ». Nous verrons que Richter, fidèle à son nom, est un artiste qui met en œuvre plusieurs directions. Il était donc tentant de rechercher la permanence du Style chez Richter et d'aborder les moyens par lesquels elle s'incarne à travers ses différentes Manières, et de plus, essayer de savoir si ce style pouvait recéler une permanence de soi.

« Il n'y a qu'une seule chose qui nous semble devoir être reprise », dit Charles Quint au Titien, « c'est le nez. »

Richter est né à Dresde en 1932. Il a treize ans en 1945 lorsque les alliés bombardent sa ville natale. Mais il a été providentiellement emmené dès 1943 par sa mère, à quelque 160 km de Dresde, dans le village de Waltersdorf.

L'une des toutes premières œuvres qui ouvrent l'exposition du Centre Pompidou, est la toile intitulée *Le nez* de 1962.

23. Nous invitons le lecteur à consulter le site de l'artiste et se reporter à ses expositions à Baden-Baden, Allemagne (2011) et Paris, Grand Palais, (2012) *Monumenta*.

24. Wat, Pierre (1995), in *Leçon de ténèbres*, Catalogue exposition 1995, *Le temps des ténèbres*, Musée des Beaux-Arts de Caen



Gerhard Richter. Nez, 1962, Huile sur toile. Collection particulière, London.

C'est un portrait, la facture est lisse comme la plupart des tableaux de Richter de cette époque, les yeux sont absents. Il est important de le souligner. Un nez et une bouche fermée apparaissent si l'on se place, comme il se doit pour une œuvre à deux dimensions, face au tableau. Mais la toile demande justement que le spectateur déplace son corps vers la droite et regarde le champ de la toile, car il est nettement différent. Tandis que la peinture est grise et léchée, aussi lisse que possible, le champ est, lui, coloré et doté d'une certaine épaisseur. Lorsqu'on peint un tableau, il arrive, au cours du travail, que l'on soit amené à effacer ou recouvrir entièrement l'erreur, c'est ce qu'on appelle un repentir. La facture de ce tableau étant lisse, léchée comme un Bouguereau, quelques traces de repentirs sont visibles par leur épaisseur. L'artiste a donc recouvert l'ancien sujet d'une couche de fond pour repeindre par-dessus. Mais, Richter fait toujours preuve de perfectionnisme, et avoir laissé ce champ coloré, trace de l'ancienne peinture est un acte volontaire, solidaire d'une esthétisation du tableau. Aurait-il négligé de gratter ce champ ne se préoccupant que de peindre le nez ? Finalement, peu importe car ce champ coloré est là, il est resté, par la volonté de l'artiste, non recouvert par un cadre. Il est visible pour que nous le regardions et notre regard peut nous le faire voir.

Le champ est suffisamment visible, à droite mais aussi à gauche, et il est antérieur à la face du tableau, c'est une évidence. Ça a été peint. Deux temporalités se trouvent donc réunies dans cette œuvre, le champ qui est le reste d'un dessous effacé, et la face, posée avec la finesse d'un voile.

Deux temporalités, et deux sujets s'affrontent, la trace d'une image qui a été effacée, le champ rouge complètement abstrait, et une autre, grise, qui l'a recouverte, complètement figurative. Une trace abstraite de ce qui n'a pu être représenté, en tout cas, de ce qui a été, et une face figurative un nez et une bouche, tout ce qui peut être. Ces deux versants du tableau convergent vers ce que l'on trouve aussi référencé dans le christianisme comme l'image-

source de la peinture, le voile de Véronique, qui n'est pas une peinture mais une manifestation miraculeuse.

Mais, pour tout peintre, l'immaculé d'une surface est l'espace de tous les possibles. La trace abstraite à dominante rouge qui avec ses coulures « saigne » ne figure pas et nécessite un regard de côté. La figuration grise quant à elle, réduite à un nez et une bouche, figure la trace possible d'une humaine face. Par cette dialectique, entre l'irreprésentable passé, et ce que le peintre réalise pour trouver du réel, Richter exprime ce qui lui échappe.

Insistons sur le fait que c'est pratiquement le premier tableau que l'on voit en entrant dans l'exposition et que le spectateur regarde un portrait qui, sans yeux, ne regarde pas le regardeur. Le portrait peut me dire : « je ne montre pas les yeux, car les yeux ou, mes yeux, n'ont pas vu, de même que la bouche est fermée ». Nous tentons de percer ce qui nous apparaît comme une énigme qui nous invite à une mise en relation, tout d'abord, de données techniques.

« De toute façon la peinture est une activité secrète » déclare Richter (au sujet de la gêne occasionnée par la caméra) dans le film de Corinna Belz où il est dit par l'un de ses assistants qu' « il a besoin de temps pour que son intelligence puisse rattraper le stade que son tableau a atteint. » Entre regarder ce tableau et le voir il y a le temps de cette analyse, qui débute avant tout par des considérations sur la technique de la peinture. Le regard précède le voir qui a été inauguré par le faire de notre expérience passée dans ce domaine.

En exergue d'un catalogue de Richter figure une phrase de John Cage : « Je n'ai rien à dire et je le dis. » « La reprenez-vous à votre compte ? » lui demande Philippe Dagen pour le Monde : « Tout à fait. Cela a à voir avec mon passé. Enfant puis adolescent, j'ai grandi dans des systèmes politiques où on savait très précisément ce qu'il fallait dire et ce qu'il ne fallait pas dire. C'est une phrase anti-idéologique. »

Dire, ne pas dire, montrer ne pas montrer, suggérer, dissimuler, recouvrir et découvrir en grattant etc..., tous ces termes appartiennent aux diverses techniques de Richter. L'une de ses techniques consiste à obtenir le flou. Il peint, toujours à l'huile, un sujet figuratif, puis laisse suffisamment sécher la surface, mais pas complètement. Ensuite avec une brosse large à poils fins, sèche et sans couleur, il estompe tous les coups de pinceaux aussi légers soient-ils. Le flou lui vient de la photographie qu'il pratique depuis la fin de la guerre lorsque sa mère lui offrit pour Noël un appareil, exactement en décembre 1945. Quelques mois auparavant, a eu lieu le bombardement de Dresde, sa ville natale. S'il n'a pu voir directement les bombardements, sans doute a-t-il pu apercevoir les 1300 bombardiers survoler pendant deux jours la région, qui larguèrent sur Dresde 3 900 tonnes de bombes.²⁵

Le flou et l'agrandissement seront deux techniques issues de la photographie qui, employées en peinture, sont chargées comme le dit Richter de cet aspect « brouillé », c'est son terme, de « montrer quelque chose et en même temps de ne pas le montrer, pour peut-être montrer une troisième chose » ²⁶, ajoute-t-il. Que l'on se souvienne de la célèbre scène de *Blow up* d'Antonioni dans laquelle, plus le photographe agrandit l'image plus elle devient floue et abstraite mais, arrive le moment précis où elle découvre la réalité d'un cadavre dissimulé.

²⁵ Les raisons précises de ce bombardement sont toujours en question, lesquelles ont suscité de violentes controverses et le chiffre des morts demeure incertain.

²⁶ « Quand je regarde mes vues de ville (...) il me semble, rétrospectivement qu'elles évoquent certaines images de la destruction de Dresde pendant la guerre », in Dietmar Elger, Gerhard Richter, Édition Hazan, 2010, traduit par Caroline Jouannic, p. 128.

La destruction de Dresde, événement historique capital, mais non vu, nous a semblé constituer un élément fondateur de la peinture de Richter en quête de la « troisième chose ».

Il n'en a pu être directement le témoin, comme l'écrivain Kurt Vonnegut²⁷ ou bien Victor Klemperer²⁸, mais son horreur fut très largement médiatisée. À cet événement historique, s'ajoute le cadeau maternel d'un appareil photo, – instrument du témoin par excellence – appuyé par la foi que la mère plaçait en son fils, finalement tous deux rescapés.

Richter dit d'ailleurs de ses tableaux, « qu'il tente de créer des photos (...) à l'aide de moyens picturaux. » Nous ajouterons que la biographie de Richter, dans le livret accompagnant le DVD de Corinna Belz, commence en 1932, date de naissance de l'artiste mais que la deuxième date est 1948, date où il passe le bac et entre dans une école de commerce. Ce vide de 16 années dans une biographie a de quoi exciter le chercheur !

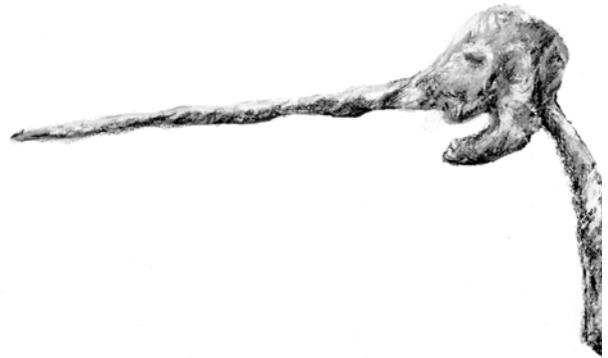
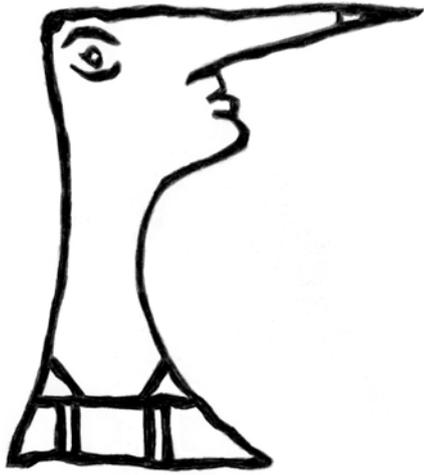
Il y a cher Richter une certaine quête de la réalité qu'il partage avec Giacometti disant : « Il doit exister quelque principe pour attraper la réalité et aussi quelques règles simples suivant lesquelles on pourrait travailler très bien. »²⁹

L'on se souvient des innombrables séances de peintures et de désespoir qu'il fallait à Giacometti pour espérer attraper un bout de réalité, combien de ruptures de manières n'y a-t-il pas eu aussi dans son œuvre comme dans celle de Richter ? Les deux démarches peuvent être rapprochées un instant par *Le Nez* de Giacometti, œuvre de 1947 qui traduit un sentiment de terreur, une lutte avec l'idée du néant, le nez symbolisant la capacité de survie, œuvre directement inspirée par une expérience de veille mortuaire, mais œuvre aussi ouvrant sa nouvelle période de création et que nous rapprocherions également du « *Signe de monstration* » de Jean Marthez, notaire en 1312 et qui authentifie l'acte. Le seul symbole de vitalité du nez allongé de Giacometti n'épuise pas la polysémie du signe.

27 K. Vonnegut, 1922-2007, écrivain américain prisonnier à Dresde en 1945 réfugié dans un abattoir durant les bombardements a écrit *Abattoir 5, la croisade des enfants*.

28 Viktor Klemperer (1881-1960), Professeur de philologie, spécialiste de la littérature française du XVIII^{ème} siècle, juif, échappe aux nazis jusqu'en 1945, car sa femme est dite aryenne, sauvé par le bombardement de Dresde. LTI (*Lingua Tertii Imperii*), *Notizbuch eines Philologen* (1947), *Essai sur le langage totalitaire*. Carnets d'un philologue (2003), traduit de l'allemand et annoté par Élisabeth Combe et Alain Brossat, Pocket, Paris.

29 Cf. A. Giacometti, *Le rêve, le sphinx et la mort de T.* (1990) *Écrits*. Collection Savoir : sur l'art. Hermann. p. 27-35



À gauche: *Signe de monstration de Jean Marthez. Reproduit par l'auteur.*
À droite: *Alberto Giacometti, Nez, 1947.*

Si nous avons examiné *Le Nez* de Richter en premier, c'est parce que ce tableau ouvre l'exposition, mais, celle que Richter a choisie pour être la première de son propre catalogue raisonné, est *La Table* de 1962.



Gerhard Richter. Table, 1962, huile sur toile. 90 x 113 cm, Cambridge, Harvard Art Museums/Busch Reisinger Museum. Exposition Centre Pompidou 2012, Ph. M.I. DR.

Il s'agit d'une oeuvre inaugurale qui montre avec cette gestualité picturale, une *Tabula rasa* en action, ouverture vers l'abstraction a-t-on dit, certes, mais qui représenterait en outre 1° : le signe de la destruction patrimoniale originelle, confirmée par la destruction de toutes ses œuvres antérieures, 2° : le démarrage d'une nouvelle vie, puisque sa fuite à l'ouest date du printemps 1961, et 3° : la signature d'une nouvelle période de peinture que sont les photos-peintures, à laquelle nous relieront la conséquence de l'exil : il ne reverra plus ses parents vivants.

La table de Richter a balayé toute représentation figurative. Nous pourrions nommer cette oeuvre *Défiguration*. Nous retrouverons cette manière dans le portrait et le paysage.



Gerhard Richter. Bombardiers, 1963, huile sur toile, 130 x 180 cm, Wolfsburg Städtische Galerie. Exposition Centre Pompidou 2012, Ph. M.I. DR



Gerhard Richter. Esquadrille de Mustangs, huile sur toile, 88,5 x 150 cm, collection particulière. Exposition Centre Pompidou 2012, Ph. M.I. DR.

De 1963, *Bombardiers* et de 1964 *Escadrille de Mustangs*, sont explicites et constituent une référence directe à la Seconde Guerre mondiale. Les Mustangs et les B17 représentés, qui faisaient partie des escadrilles à Dresde en 1945, n'étaient plus en fonction en 1963 pendant le conflit avec le Vietnam. Cependant, ce que l'on peut remarquer dans la toile des « Mustangs », c'est le point de vue, qui est celui d'un pilote, ainsi que le plan de l'horizon qui est incliné tout comme le sont les autres avions. Le chevalet n'est pas planté au sol, mais dans le ciel comme si le peintre s'était projeté dans un cockpit pour être au plus près de la réalité, assurant le transfert du récit à son identité personnelle.

De 1968, *Paysage urbain, Paris*, est significatif d'un autre pas que fait Richter vers l'abstraction, où la largeur des coups de pinceaux rend la scène compréhensible à une certaine distance seulement. L'oeuvre est peinte en noir et blanc, nouvelle référence à la photographie, et annonce la période des peintures grises, mais nous rapprocherons cette toile des photos de Dresde en 1945, témoignant de la recherche d'une réalité non vue.



Vue de Dresde 1945, Bundesrepublik Archiv.



Gerhard Richter. Paysage urbain Paris, 1968, huile sur toile. 200 x 200 cm, Stuttgart, Froelich Collection. Exposition Centre Pompidou 2012, Ph. M.I. DR (209-291-292).

Nous abordons à présent une série de 1995 intitulée S. avec enfant Le S. pour Sabine sa deuxième femme avec qui il se marie la même année.



Gerhard Richter. S. avec enfant, 1995, huile sur toile, 52 x 56 cm. Hambourg, Hamburger Kunsthalle. Exposition Centre Pompidou 2012, Ph. M.I. DR.

Si nous écartons une maternité tout empreinte d'irréelle douceur ³⁰, les trois autres comportent l'ajout d'un geste pictural qui semble affirmer la suprématie de l'acte pictural sur celui de la réalité du sujet, pris dans la vie même du peintre. Il s'agit, là encore, d'une défiguration que l'on retrouvera aussi dans certains paysages. Nous assistons bien à un moment de tension entre deux réalités qui s'affrontent sur une surface, comme si Richter s'apercevait tout à coup qu'au lieu de faire un tableau au sens, péjoratif d'anecdote ou d'image, il fallait peindre ! Pour signifier cette évidence qui lui saute aux yeux, il ancre donc dans le tableau une manifestation supplémentaire à l'image déjà fixée. Le tableau-image est dessous, posé avant, donc dans un passé et la peinture, en action, s'affirme par-dessus, comme un présent. Ici nous pourrions parler d'une dialectique entre le sujet réel mais insaisissable,

³⁰ Non reproduite.

calme comme une nature morte et ce véritable manifeste pictural dont la facture le rend proche du présent, dialectique donc entre Sabine et son enfant, porté vers un réel lointain assuré par le flou, et l'acte de peindre, réalité qui vient de se faire. Ci-après, quelques paysages dans la même veine défigurative.



Venise, 1986, huile sur toile, 86 x 121 cm, Baden-Baden, Museum Frieden Burda. Exposition Centre Pompidou 2012, Ph. M.I. DR.

Puisque Richter parle assez peu de son travail, prêtons-lui encore la voix de Giacometti dans un entretien avec Georges Charbonnier en 1951 : « (...) une peinture ne peut représenter que ce qu'elle n'est pas, c'est-à-dire l'illusion d'autre chose. Si l'on veut, entre l'écriture et la peinture, il me semble qu'il n'y a pas un gouffre. Les signes de l'écriture ne sont les signes que de ce qu'ils ne sont pas. En peinture c'est la même chose. »³¹ Il nous semble que Richter avec, ce que l'on peut nommer, défiguration, répond picturalement à la question soulevée par Giacometti.

Sans doute, a-t-il commencé à répondre en 1973, en réalisant la copie d'un tableau du Titien où, comme il s'agit d'une copie, donc d'une peinture de peinture, il n'y a sur la toile

31 A. Giacometti (1990), *Ecrits*. Entretien avec Georges Charbonnier, Collection Savoir : sur l'art. Hermann, p. 249.

que le flou témoignant de la seule réalité passée appartenant au Titien, un geste pictural défigurant le tableau du tableau n'a donc pas lieu d'être. « La réalité de la peinture, c'est la toile. Il y a une toile qui est une réalité. », dit encore Giacometti.

Les portraits de famille sont nombreux chez Richter et portent aussi vers le passé de la guerre, ainsi le portrait de l'oncle Rudi en uniforme de la *Wehrmacht*, le portrait de sa tante de Marianne peint en 1965. Le cartel nous informe qu'elle était schizophrène et sera supprimée dans le cadre du programme eugénique nazi. Le bébé dans les bras de Tante Marianne est Gerhard Richter.

« Pour vous la peinture est un acte moral. Qu'est-ce à dire, Morale individuelle ou parlez-vous du rôle social de l'artiste dans la société ? » lui demande-t-on en 1970, « La première intervient au début, mais les deux vont de pair, on fait automatiquement partie de la société. » répond G. Richter.

Concernant la série consacrée au terrorisme des années 70 en France, Richter répond en 2012 ³² : « J'avais beaucoup de photos et je savais que je ne voulais pas peindre le spectacle de la mort. Et c'est cependant ce qui s'est passé : exactement le contraire de ce que je voulais. Les morts se sont imposés dans la peinture. Pourquoi ? Je ne sais pas. »³³

18 octobre 1977, date du « suicide » collectif de trois membres de la Fraction Armée Rouge, est le titre général de cette série. Nous pouvons peut-être ici laisser planer l'ombre de l'absence, celle des morts de Dresde, celle des corps de ses parents décédés qu'il n'a pas revu, de ces suicidés dont il n'a vu que des photos. Les morts viennent sans doute de pousser la porte fermée des 16 années occultées des biographies.

Deux portraits de sa fille Betty sont présents dans l'exposition, celui qui fait l'affiche, qui la représente de dos, et celui qui est au milieu de l'exposition. Mais est-ce un visage du vivant ? Le flou est très léger et le tableau appartient à la photo, à l'instantané. Mais de quel instant s'agit-il ? La réponse appartient peut-être au rapprochement que nous ferions avec le portrait d'une terroriste morte de la série évoquée et qui se trouve accroché non loin de celui de Betty.

32 Propos recueillis par Philippe Dagen pour Le Monde, 06.06.2012.

33 06.06.2012., op. cit.



Gerhard Richter. Betty, 1977, huile sur toile, 30 x 40 cm. Collection particulière. Exposition Centre Pompidou 2012, Ph. M.I. DR.



Gerhard Richter. Morte, 1988, huile sur toile, 62 x 67 cm, New York. The museum of modern art. Exposition Centre Pompidou 2012, Ph. M.I. DR

Les deux portraits comme d'autres ou ceux des maternités, par leur composition serrée, font penser aux photos d'identité.

Au sujet de ses photos de famille un dialogue s'engage entre Richter et Corinna Belz dans son film :

Richter : « Il faudrait que je m'en débarrasse.

CB : Vous le pourriez ?

GR : J'essaie de savoir si je peux. »

Avec dessus-dessous.

Y-a-t-il traces d'éléments de narrativité là où, dans la peinture, il n'y a plus de sujet ?

« Les tableaux abstraits ne se font pas tout seuls, mais sans plan, sans raison. » déclare Richter. Mais quel est le point commun entre les défigurations montrées mentionnées plus haut et les non-figurations ?



Gerhard Richter. Abstraction (P 8013010).Exposition Centre Pompidou 2012, Ph. M.I. DR.

La superposition des couches est commune aux deux périodes. L'on pourrait nous répliquer, que presque toute peinture à l'huile se fait en plusieurs étapes, le séchage de la première couche étant nécessaire à la pose de la deuxième. Mais la technique de Richter s'applique contre ces règles techniques classiques établies et banales. Il n'attend pas que la première couche soit sèche pour la recouvrir avec la seconde, il utilise alors un outil de sa

fabrication, une lame d'altuglass de taille variable qu'il enduit de couleur et pousse sur la toile encore fraîche. Il recouvre donc avec une couleur du présent la surface peinte au passé, qui subsiste par endroits comme une couche géologique mise à jour. Telles qu'elles sont posées, ces couches antagoniques se heurtant les unes aux autres, s'interrogent et constituent la dialectique féconde de la peinture de Richter, qui n'est pas sans analogie avec celle qui est mise en oeuvre dans *La Ronde de nuit*.

Richter produit donc un magma constitué de couches de fond, de strates, met en oeuvre un terrain géologique dont il va découvrir les traces, au sens premier du terme, avec ses outils, pinceaux, ou racloirs. L'aventure archéologique de sa peinture commence comme la geste picturale abstraite, qui devient alors symbolique d'une recherche des profondeurs narratives de l'être.

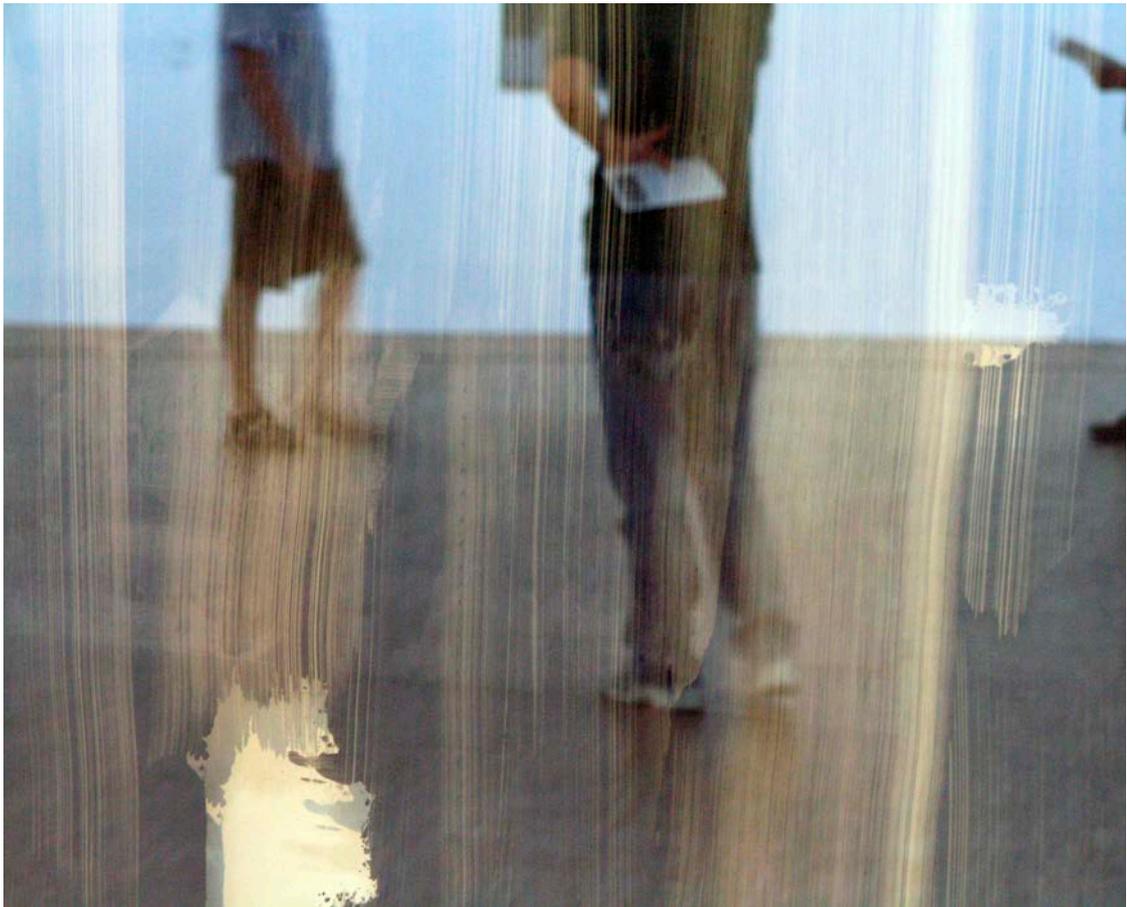
Richter dit chercher le Beau, qu'il définit comme le pied d'égalité entre lui et le spectateur et Peindre, depuis la révolution duchampienne, ce n'est plus subir avec profit parfois l'influence d'un maître ou de plusieurs, mais interroger la peinture ou l'image. Richter se tient entre la peinture rétinienne et l'art conceptuel, entre Picasso et Duchamp, ce qu'il ne dément pas, reconnaissant chez ces deux artistes deux chocs fondamentaux dans son parcours. Il est naturel que Richter se soit emparé de deux œuvres emblématiques de Duchamp, *Le nu descendant l'escalier* et *Le grand verre*. S'emparer veut dire regarder, assimiler détourner et dépasser et ici, conférer une identité au *Nu descendant l'escalier*.



Gerhard Richter. [Ema (nu sur un escalier)] 1966, huile sur toile, 200 x 130 cm. Cologne Museum Ludwig. Exposition Centre Pompidou 2012, Ph. M.I. DR.

Ema nue sur un escalier traverse ou dépasse l'anonymat de l'œuvre cubiste de Duchamp, le modèle est nommé, c'est « Ema » la propre épouse de Richter, provocation par l'affirmation d'une identité personnelle, vérité nue descendant l'escalier, incursion de l'histoire personnelle dans la grande histoire de la peinture.

Le Grand Verre, quant à lui, se trouve décliné en une série de peintures grises sous verre, qu'on appelait autrefois « fixés sous-verre » difficilement photographiables de face et d'ailleurs Ici nous apercevons, mêlé à la peinture les spectateurs piégés par le reflet, le photographe également piégé par le peintre même.



Richtung, P 8010318, Exposition Centre Pompidou 2012, Ph. M.I. DR.



Richtung, P 70700223, Exposition Centre Pompidou 2012, Ph. M.I. DR.

Mais des regardeurs se regardent et font de même, ici cette dame qui a posé son sac au pieds du tableau, et se fait tirer le portrait par son mari qui l'a rejointe...

Le Grand Verre trouve son apothéose post duchampienne, dans ces plaques de verre, vrais *ready-made* montés sur châssis et inclinés, au travers desquels le spectateur se retrouve auteur des propres œuvres que son œil perçoit ou piège.



Richtung, P70700208, Exposition Centre Pompidou 2012, Ph. M.I. DR.

Conclusion

Les outils de la Narrativité que nous avons utilisés de manière un peu triviale, nous ont effectivement ouvert une lecture à laquelle nous ne nous attendions pas en choisissant ce peintre, bien que nous fussions persuadé au départ, que la part autobiographique et une dialectique narrative existent chez n'importe quel peintre. Il s'agit d'une autre façon de redire que la peinture est le chemin menant de soi à son œuvre. Sortant de l'exposition que nous avons photographiée, après avoir regardé les tableaux avec l'œil seul, et à travers l'objectif de l'appareil, mettant donc notre œil de regardeur au travail, ce que pour nous regarder veut dire, nous avons pu constater que l'œil de Richter avait envahi le nôtre.

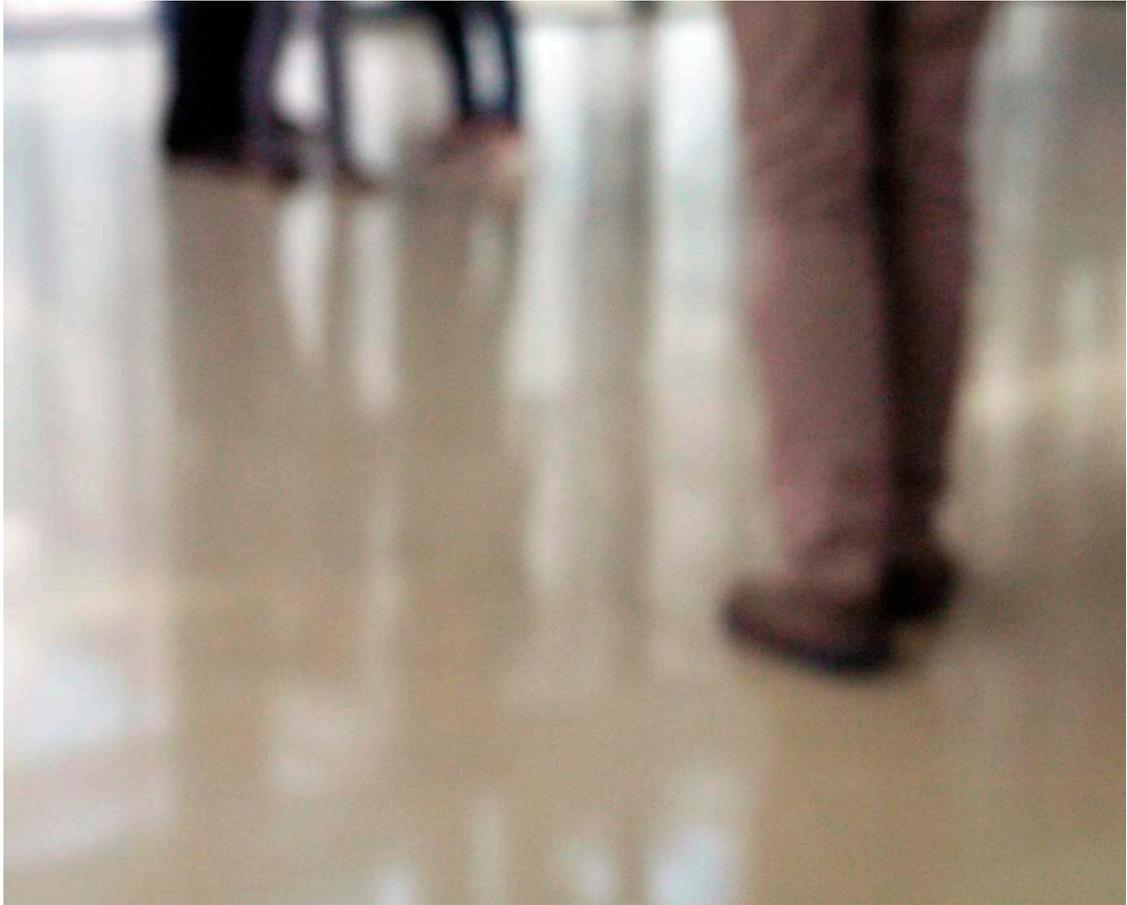


Illustration 31. Légende : Exposition Centre Pompidou 2012, Ph. M.I. DR.

La peinture de Richter semblerait bien nous dire : Ce que mes yeux n'ont pas vu, je ne peux le montrer qu'en m'efforçant de le rechercher par une peinture, qui dépasse l'instantanéité de la photo, et qui empile les strates temporelles.

« Peindre est toujours une affaire de dissimulation », déclare Richter. Enfin, empruntant à Ricœur sa définition du style, nous dirions que, chez Richter, l'adéquation entre la singularité de la solution picturale du moment, que nous nommons Manière, constitue elle-même l'œuvre et la singularité de la conjoncture de crise, telle que le peintre l'a appréhendée ; avec cette permanence d'une quête, celle de conférer à la peinture le pouvoir d'appréhender la réalité de l'inexorable destin, de ce qu'il n'a, semble-t-il pas vu, la mort en face.

RÉFÉRENCES COMPLÉMENTAIRES

Heinich, N., *L'élite artiste*. Excellence et singularité en régime démocratique. Paris, Editions Gallimard, 2005.

Heinich, N., *Jean-Marie Schaeffer, Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*. Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2004.

Nancy, J.L., *Le regard du portrait*, Paris, Éditions Galilée, 2000.

Ricœur, P., *Lecture 3. Aux frontières de la philosophie*. Paris, Editions Du Seuil, 1994.