

MICHEL  
**BUTOR**

Les Mots  
dans la peinture



Champs arts

MICHEL BUTOR

Les Mots dans la peinture

Des mots dans la peinture occidentale? Dès qu'on a posé la question, on s'aperçoit qu'ils y sont innombrables, mais qu'on ne les a pour ainsi dire pas étudiés. Intéressant aveuglement, car la présence de ces mots ruine en effet le mur fondamental édifié par notre enseignement entre les lettres et les arts. Toute notre expérience de la peinture comporte en fait une considérable partie verbale. Nous ne voyons jamais les tableaux seuls, notre vision n'est jamais pure vision. Nous entendons parler des œuvres, nous lisons de la critique d'art, notre regard est tout entouré, tout préparé par un halo de commentaires.

Ce n'est pas seulement la situation culturelle de l'œuvre, mais tout le contexte dans lequel elle se présente à nous qui est transformé par le titre: la signification de cette organisation de formes et couleurs change tout au long de la compréhension parfois fort progressive de ces quelques mots. La composition la plus « abstraite » peut exiger que nous lisions son titre pour nous déployer toutes ses saveurs, toutes ses vertus.

Michel Butor

En couverture: Kasimir Malevitch,  
*Un anglais à Moscou*, 1914, huile sur toile,  
88 x 57 cm, Amsterdam, Stedelijk Museum  
© DeAgostini/Leemage

Flammarion

# LES MOTS DANS LA PEINTURE

Précédente édition : Flammarion, « Champs » /  
Skira, « Les sentiers de la création », 1980  
© Flammarion, Paris, 2019 pour la présente édition  
ISBN : 978-2-0814-8592-1

Michel Butor

LES MOTS  
DANS LA PEINTURE

**Champs** arts

Marc Chagall, *La Place du marché, Vitebsk* (détail), 1917 ►

## AU MILIEU DES MOTS

Il est possible d'étudier les relations entre les mots et les autres sortes d'images dans de nombreuses civilisations ; contentons-nous d'un regard très rapide sur la peinture occidentale depuis la fin du Moyen Âge.

Des mots dans la peinture occidentale ? Dès qu'on a posé la question, on s'aperçoit qu'ils y sont innombrables, mais qu'on ne les a pour ainsi dire pas étudiés. Intéressant aveuglement, car la présence de ces mots ruine en effet le mur fondamental édifié par notre enseignement entre les lettres et les arts.

Toute notre expérience de la peinture comporte en fait une considérable partie verbale. Nous ne voyons jamais les tableaux seuls, notre vision n'est jamais pure vision. Nous entendons parler des œuvres, nous lisons de la critique d'art, notre regard est tout entouré, tout préparé par un halo de commentaires, même pour la production la plus récente. Imaginons un tout jeune peintre ; comme il est rare que nous soyons soudain happés par sa peinture exposée dans quelque vitrine d'une galerie inconnue ! Dès que nous nous mêlons tant soit peu de

beaux-arts, on nous a parlé, on nous a montré, nous avons reçu une invitation, vu des affiches, feuilleté, lu parfois un catalogue, nous sommes venus voir quelque chose qui avait déjà dans notre esprit une forte détermination ; bien plus forte encore si nous allons dans un musée. Que de paroles, en effet, y conduisent ou troublent notre visite !

Je me souviens de ma surprise lors de ma première exploration de la National Gallery de Washington, il y a quelques années. Certes, il y avait quelques groupes menés par des commentatrices visibles, en chair et en os, mais surtout je voyais un certain nombre d'individus apparemment indépendants parcourir des trajets identiques, pas eux seulement, leurs regards, rester exactement le même temps devant chaque œuvre, les détailler ensemble de la même façon : le visage d'un personnage, le coin en haut à droite, le paysage dans la fenêtre... Tous avaient dans l'oreille un petit microphone semblable à ceux qu'utilisent les sourds, relié par un fil à un tube de la taille d'un ancien stylographe, accroché de même par une agrafe à un revers de blouse ou de veston. Une voix secrète les faisait voir <sup>1</sup>.

---

1. Note de l'éditeur : Nous avons choisi de conserver, dans cette nouvelle édition, ce passage sur les audioguides et les dispositifs multimédias écrit dans la précédente édition. Cet étonnement semble aujourd'hui désuet, mais il nous révèle que l'intérêt de Michel Butor pour ces nouvelles technologies était visionnaire.



## UN FILM RÉPOND À VOS QUESTIONS

De tels procédés de pédagogie picturale se répandent de plus en plus, et aucun musée aujourd'hui ne peut se considérer comme moderne, s'il ne propose à ses clients des audioguides.

Le Louvre va d'ailleurs plus loin. Dans sa transformation du musée classique en établissement de spectacles audiovisuels, au principe de quoi je ne puis qu'applaudir, il nous offre à présent le juke-box de l'histoire de l'art. Si, dans la grande galerie, le sourire de la Joconde est resté pour vous trop énigmatique, venez dans la salle Denon, vous y trouverez, devant une sorte de châtelet pour marionnettes dont la scène est remplacée par un petit écran, de profonds fauteuils munis d'écouteurs, avec la mention « réservés aux spectateurs ». Une affiche vous invite à vous asseoir. Mettez une pièce d'un nouveau franc, puis appuyez sur le bouton correspondant à la question que vous désirez voir éclaircie dans la langue que vous entendez le mieux parmi les quatre prévues : allemand, anglais, espagnol et français. Voici maintenant le menu de ce festin intellectuel :

*La Joconde* : les mystères de Léonard de Vinci et de Monna Lisa.

*Le Sacre de Napoléon I<sup>er</sup>* : comment un régicide devint peintre de la Couronne.

Le Régent : comment un joyau royal permit aux armées de la République d'aller à cheval.

*Les Noces de Cana* : comment Véronèse fit d'une scène évangélique une « actualité mondaine et politique » à sa façon.

Le Palais du Louvre : comment en sept siècles d'avatars une forteresse est devenue le plus vaste et le plus beau palais de Paris.

*La Vénus de Milo* : comment un arbre en s'enfonçant dans le sol au lieu de pousser vers le ciel fit découvrir un chef-d'œuvre.

*Le Radeau de la Méduse* : comment, en s'inspirant d'un fait divers, Géricault faillit faire tomber un ministère.

Le Code du roi Hammourabi : un code civil peut-il être une œuvre d'art ?

*La Victoire de Samothrace* : comment un puzzle archéologique fait souffler le vent de la mer Égée en haut d'un escalier.

Je conserve en fait, je dois l'avouer, une attitude toute traditionnelle dans mes visites de musées ; je préfère, pour interroger les tableaux, le silence et même la solitude, quitte à étudier le catalogue et des masses parfois énormes de littérature sur la question dès que je suis rentré chez moi, en ma maison ou mon hôtel.

Si je voulais décrire la structure aujourd'hui de toute expérience picturale, il me faudrait naturellement préciser comment l'œuvre d'art « elle-même » est le noyau, parfois d'ailleurs déjà détruit (le panneau des « justes juges » du retable de *L'Agneau mystique* par les frères [?] Van Eyck à Gand a été volé, n'a jamais été retrouvé et

est remplacé par une copie), d'un ensemble de reproductions plus ou moins fidèles, autrefois fort clairsemé, souvent très dense maintenant, et comment le halo verbal s'enracine d'abord à l'original, mais peut se multiplier, se diversifier autour des différentes reproductions. Ainsi, dans le catalogue, et surtout dans le livre d'art, l'illustration paraît dans son emboîtement de commentaires.

## 3

## L'ÉTIQUETTE

Lors de ma visite au musée, à la galerie, à l'exposition, même si, pour un certain temps, je réussis à faire taire l'encombrante rumeur qui m'assaille, il en demeure, en quelque sorte collée à l'œuvre, une partie essentielle. Il s'agit de ce petit rectangle, cuivre, papier doré ou plexi-glas, sur le cadre ou tout proche sur le mur, que je ne puis m'empêcher d'interroger, surtout dès que quelque chose me frappe comme étant nouveau, inconnu, et qui m'apporte au moins deux renseignements fondamentaux : le nom de l'auteur (ou son anonymat localisé, daté : « artiste siennois du XIV<sup>e</sup> siècle ») et le titre.

On peut, si l'on n'a de l'œuvre de Rembrandt qu'une représentation confuse, héritée de maigres allusions lors du cours d'un maître ennuyeux et mal informé, de photographies mauvaises distraitemment enregistrées çà et là, tout d'un coup rencontrer une de ses pièces essentielles et n'aimer quelque temps que celle-ci ; mais, quelles que pourraient être ses protestations de ferveur, il éprouverait certes une passion bien molle, bien veule, mais il aurait été bien peu touché, qui ne chercherait au plus tôt à en découvrir d'autres capables (qui sait ?) de l'émerveiller plus encore, ou de faire que celle-ci, par résonance et comparaison, elle-même l'émerveille encore plus.

Admirer Rembrandt, ce n'est pas admirer l'un de ses tableaux, mais toute une vie de peinture, et par conséquent il m'importe au plus haut point de savoir si tel « Retour de l'enfant prodigue », tel « Portrait », lui est attribué ou non, dans quelle phrase à demi énoncée seulement ce mot nouveau vient prendre sa place.

Qui pourrait nous prétendre être tombé profondément amoureux d'une femme au vu d'une de ses photographies, si nous ne constatons qu'il met tout en œuvre pour la découvrir sous d'autres aspects ?

Vrai pour l'artiste individuel, ce l'est encore pour n'importe quelle unité de civilisation.

## LA JOCONDE

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.

Toute œuvre littéraire peut être considérée comme formée de deux textes associés : le corps (essai, roman, drame, sonnet) et son titre, pôles entre lesquels circule une électricité de sens, l'un bref, l'autre long (il peut arriver que des poètes s'amuse à renverser dans une page la proportion, mais elle sera toujours récupérée pour le volume) ; de même l'œuvre picturale se présente toujours pour nous comme l'association d'une image, sur toile, planche, mur ou papier, et d'un nom, celui-ci fût-il vide, en attente, pure énigme, réduit à un simple point d'interrogation.

Nous avons absolument besoin de titres pour identifier les tableaux dans nos conversations et recherches, mais il n'est nullement indispensable que l'artiste les ait donnés lui-même. Chez les surréalistes pour qui le titre avait une importance primordiale, les peintres ont parfois chargé des poètes de leur choix ; bipaternité de l'œuvre qui n'en diminue en rien la force ou l'unité. Ce n'est pas Léonard de Vinci qui a donné au portrait de Monna Lisa son illustre surnom français de « Joconde », mais ce mot est pour nous tellement lié à cette œuvre

Léonard de Vinci, *La Joconde*, vers 1503-1519 ►

René Magritte, *La Joconde*, 1960 ►

que lorsque Magritte le reprend pour l'attribuer à l'une de ses toiles, le fameux sourire se dessine immédiatement à nos yeux sur son rideau de ciel à nuages de beau temps, nous en fait interpréter différemment la découpeure, attire notre attention sur la fente du grelot en bas à gauche.

Car ce n'est pas seulement la situation culturelle de l'œuvre, tout le contexte dans lequel elle se présente à nous, qui est transformé par le titre : la signification de cette organisation de formes et couleurs change tout au long de la compréhension parfois fort progressive de ces quelques mots, mais cette organisation change aussi.

## 5

### LA CHUTE D'ICARE

Imaginons sur une toile une forme triangulaire peinte la pointe la plus aiguë vers le haut ; si elle a le titre « arbre », je comprends qu'il s'agit d'un arbre, je lui donne un tronc, des branches ; si c'est « montagne », j'en déroulerai les pentes ; si c'est « triangle », ses bords deviendront lignes, ses pointes des angles, sa teinte coloriage qu'il faut oublier pour retrouver la géométrie pure ; si c'est « composition », ce qui requerra le plus mon attention sera la liaison avec le cadre ; si c'est un simple numéro qui la désigne, alors, la plupart du temps, mes associations seront libres, parfois riches, et la forme flottera, se déformera sous mes yeux selon mon humeur, parfois fort pauvres.



Pieter Bruegel l'Ancien, *La Chute d'Icare*, vers 1558 ►