



LE COMMENTAIRE D'ŒUVRE D'ART VISUEL

Enseignant-chercheur : le statut majoritaire des membres de l'APAHAU appelait, à notre sens, la mise en rapport de la recherche et de la pédagogie. C'est pourquoi l'APAHAU a organisé, le vendredi 18 janvier 2008, à l'Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, une demi-journée d'études consacrée au commentaire de l'œuvre d'art – dans un premier temps, à la peinture (une seconde demi-journée, portant sur le commentaire d'architecture, a été organisée en janvier 2009 par P. Sesmat). L'enjeu était, pour notre association, de tenter de faire le point sur l'un des exercices quotidiens de notre pratique d'enseignant, le commentaire d'œuvre, dans une double finalité : d'une part, pouvoir s'investir efficacement dans les enseignements de plus en plus nombreux croisant ou reprenant la pratique des historiens de l'art, comme l'option « histoire des arts » dans le secondaire (nous ne savions pas, à cette date, que celui-ci serait généralisé) ; d'autre part, et réciproquement, s'interroger sur ce que la pratique du commentaire en situation pédagogique pouvait apporter à notre discipline, en mettant l'accent sur les implications théoriques de la « mise en mots » mais aussi sur celle des savoirs mis en jeu.

Etienne Jollet commence par une présentation générale dans laquelle il évoque les ouvrages de plus en plus nombreux qui se veulent des introductions au commentaire d'œuvre (A. d'Alleiva, S. Little et C. Bricout, E. Lièvre-Crasson, B. Rancillac, J.-L. Chalumeau) et qui ne sont que rarement rédigés par des historiens de l'art universitaires (N. Laneyrie-Dagen, I. Ewig et G. Maldonado). Il rappelle les travaux sur la description (notamment les ouvrages dirigés par O. Bonfait et R. Recht). Deux communications ont ensuite mis la question en perspective, en la plaçant dans une perspective historiographique. Claire Barbillon a rappelé la méthode d'analyse d'œuvre proposée par Georges Lafenestre en 1886. Conservateur, puis professeur au Collège de France, il propose cette année-là dans L'Artiste une méthode qui traduit bien l'intérêt que suscite l'œuvre d'art visuel – intérêt dont la traduction institutionnelle sera l'entrée de l'histoire de l'art à la Sorbonne avec le cours dispensé par H. Lemonnier à partir de 1893. L'accent est mis sur le passage qui s'opère du général au particulier. Selon une démarche qui rappelle beaucoup celle de Taine, on partira des faits généraux (événements sociaux, conditions matérielles, phases de l'élaboration de l'œuvre, utilisation de documents de toute nature permettant de définir le degré d'authenticité de l'œuvre) pour aller vers le fait particulier qu'est l'œuvre, abordé du simple au composé, de la matière à l'esprit : c'est ainsi que les matériaux, les supports, mais aussi les formes de « présentation » tels que le mouvement ou les expressions sont prises en considération. La mise en rapport avec les productions antérieures ou contemporaines permet de définir une dimension esthétique pensée avant tout dans la relation entre la forme et le sujet.

François-René Martin a quant à lui choisi, dans « Le commentaire d'œuvre et l'historiographie », de s'interroger sur ce que celle-ci est susceptible d'apporter à celui-là. La première question porte sur le spectateur contemporain de l'œuvre, en définissant ce que l'École de Constance a pu baptiser « horizon d'attente », les conditions de réception contemporaines, notamment en précisant les intentions de l'artiste et/ou du commanditaire. Cette lecture est en outre qualitative, puisque l'historiographie tend à sélectionner les travaux les plus achevés sur les œuvres conservés. L'ensemble des connaissances ainsi acquises ne doivent pas pour autant laisser croire que l'on connaît l'œuvre : bien au contraire, la variété des discours et des opinions que l'historiographie met au jour invite à faire jouer pleinement un « principe d'incertitude », qui doit aller jusqu'à inclure une dimension personnelle. D'où la référence à C. Ginzburg et à une logique de rectification, qui doit servir de principe à l'historien de l'art de manière générale mais tout particulièrement en ce qui concerne le commentaire d'œuvre.

Maurice Brock expose ensuite sa méthode, organisée en trois phases. Une description raisonnée permet de voir si l'étudiant a acquis le vocabulaire descriptif et est capable de lire une composition (ce qui signifie également qu'il est capable de comprendre le rôle du coloris). L'étudiant est ensuite invité à mener à bien une analyse dans laquelle sont évoqués les principaux centres d'intérêt de l'œuvre présentée. Il est alors possible de mettre l'œuvre en perspective, en la situant dans deux ou trois problématiques plus larges. La gradation ainsi définie permet une progressivité de l'exercice permettant de s'adapter à l'hétérogénéité des niveaux, mais permet surtout d'obliger les étudiants à regarder l'œuvre avant de l'associer à des niveaux de généralité certes gratifiants, mais parfois aussi appauvrissants. A propos de la Pala Montefeltre de Piero della Francesca, l'étude du cadre, de la composition et de la fonction débouche sur une réflexion portant sur l'antique, la perspective et le genre même du tableau d'autel, enrichie par de nombreux exemples antérieurs et postérieurs à l'œuvre considérée.

Nadeije Laneyrie-Dagen met fortement en cause la possibilité même de proposer un commentaire d'œuvre. Elle met l'accent sur le fait que c'est l'élément perturbateur, ainsi le geste dit par D. Arasse de l'« auto-stoppeur » dans une Annonciation d'Ambrogio Lorenzetti, qui permet d'accéder à l'œuvre dans toute sa richesse et son originalité. Dans cette mesure, il apparaît difficile et même fallacieux de proposer un plan-type. C'est pourquoi dans Lire la peinture (2001 & 2007) aucun schéma d'ensemble n'est proposé. Le travail face à l'œuvre doit plutôt être une invitation à circuler dans celle-ci, à « zoomer », à questionner, à faire apparaître et laisser béants les blancs, les lacunes et les manques. C'est seulement à ce prix que l'œuvre conservera son actualité.

Etienne Jollet présente ensuite la méthode de commentaire que lui a fait parvenir Olivier Bonfait, excusé et qui correspond dans ses principes et son articulation à celle présentée par M. Brock : description critique, analyse, mise en comparaison et en perspective. L'importance relative de ces trois points est amenée à être modulée selon les niveaux d'enseignements (L1-L3).

En s'appuyant sur une œuvre précise (Clytie changée en tournesol, de C. de La Fosse), Etienne Jollet présente sa méthode pour l'étude des œuvres bidimensionnelles, qui repose sur une finalité : définir avec la plus grande précision possible la complexité singulière qu'est l'œuvre. Il s'agit de

proposer une hypothèse d'interprétation telle qu'elle permette de rendre compte du plus grand nombre possible de caractéristiques de l'œuvre (principe d'exhaustivité), de sa cohérence interne (principe d'unité), de son importance pour la connaissance de l'humain (principe d'universalité). Trois temps : une synthèse immédiate, qui correspond à l'appréhension de l'œuvre en dehors de toute logique didactique, invitant les étudiants à prendre en considération la globalité qu'est l'œuvre ; puis une analyse, menée selon six niveaux (identification des motifs, en accordant la plus grande attention aux savoirs employés pour réaliser cette identification ; relation entre les motifs ; rapports entre les motifs et le lieu (l'espace fictif dans lequel ils prennent place) ; le lieu ; les rapports entre le lieu (l'espace tridimensionnel fictif) et l'espace bidimensionnel de la toile ou de la feuille. Enfin une synthèse finale, qui constitue la prestation notée.

Ségolène. Le Men propose quant à elle de prendre en considération les modifications que peut faire intervenir dans l'analyse la nature des objets considérés. En s'intéressant à l'« image » plutôt qu'à l'œuvre, elle fait apparaître la nécessité de réfléchir au statut de l'objet considéré : monument ou document ? Il s'agit notamment de prendre acte du statut performatif de bien des images – ainsi des caricatures politiques du XIXe. De même, il faut apporter la plus grande attention aux conditions de présentation – à la « situation », terme que l'on peut employer aussi bien pour la localisation d'un dessin de presse dans le périodique que pour une gravure. A cette référence situationnelle il faut ajouter une référence contextuelle, notamment en ce qui concerne les conditions historiques. Enfin, il faut prendre en considération le registre choisi. Une telle étude externe ne dispense évidemment de la plus grande acuité dans la mise au jour de la structure interne de l'œuvre, elle-même porteuse de valeurs.

Tout au long de la demi-journée, durant les discussions qui ont fait suite aux diverses communications, un débat constant a associé intervenants et auditeurs autour de la question même de la légitimité d'une telle démarche. E. Jollet a rappelé que ce qui était visé ici était la réflexion sur un exercice universitaire de première année, le principe étant de fournir des normes vis-à-vis desquels il est possible aux étudiants de prendre peu à peu leurs distances, N. Laneyrie-Dagen et E. de Chassey étant des plus défiants quant à la possibilité même de proposer des formes qui ne soient pas coercitives. Plus profondément, l'enjeu est apparu être celui de la référence, nécessaire ou non selon les intervenants, à des catégories de pensée contemporaines de l'œuvre : c'est la question de l'anachronisme, prôné de manière diverse par G. Didi-Huberman, N. Loraux ou J. Rancière. Dans sa conclusion, E. Jollet ne peut que noter à quel point l'hypothèse de départ, selon laquelle il n'existe pas de solution de continuité entre l'étude d'un exercice universitaire et la réflexion sur les fondements même de la discipline qu'est l'histoire de l'art, a été confortée. Cela constitue une invitation à poursuivre le débat, notamment en s'ouvrant au champ connexe des travaux sur l'architecture.