

À l'écoute du tableau : le regard

Journées d'étude critique sur *Le monde-Musique* (8 & 9 avril 2016, Ircam-Paris)

Éric BRUNIER

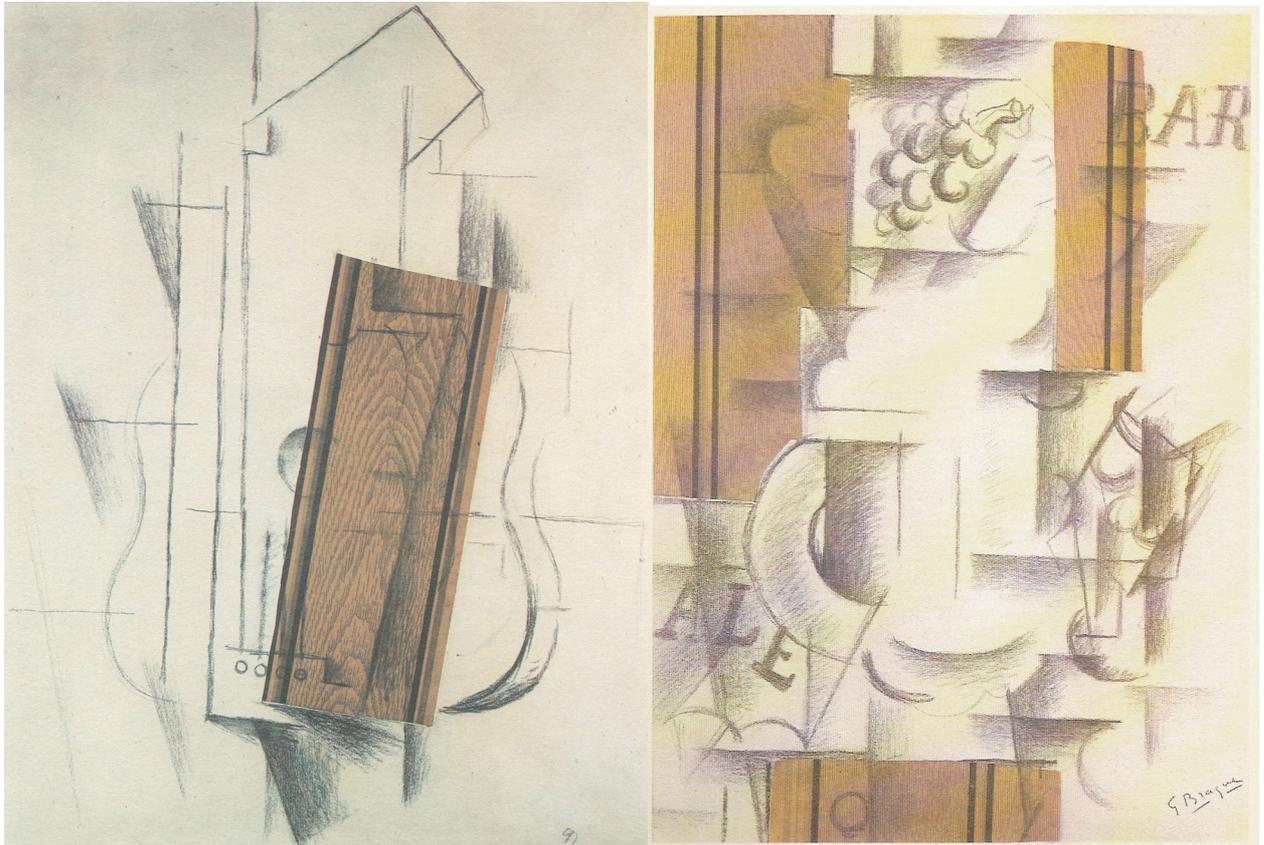
Au moment où je m'apprête à parler de regard, je m'aperçois que j'ai peut-être moins réfléchi à une catégorie générale qu'à une modalité particulière du regard que j'appelle incise.

La réflexion sur le regard en lien avec la peinture abonde. Qu'on se souvienne de la schize de l'œil et du regard de Lacan, du *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* de Didi-Huberman, du *Regard du portrait* de Nancy. Ce n'est pas jusqu'aux *Mémoires d'aveugle* de Derrida que dans un premier mouvement je rebaptisai « Regards d'aveugle ». Il semble que cette réflexion ait au moins débutée avec les *Salons* de Diderot et par sa *Lettre sur les aveugles* et qu'elle se soit terminée, au moins provisoirement, par le cri d'Arasse : *On n'y voit rien*. Toutes ces références, et aussi celle plus lointaine dans ma lecture du *Regard* de Georges Salles dont je me rappelle l'érotisation de l'œil à laquelle il invitait, je les ai laissées de côté. Je me suis concentré moins sur la théorie que sur les œuvres, et sur une série d'entre elles qui selon moi produit ce regard incise.

J'ai essayé de penser le tableau à la lumière de l'écoute musicale et dans l'ombre du tableau. Mais aussi, je crois avoir été guidé par les termes avec lesquels F. Nicolas décrit le moment-faveur¹. Au seuil de mon exposé je retiens celui d'« entaille ». On verra que c'est sous le nom d'incise que je cherche pour a part à cerner les effets du regard dans le tableau. Entre l'entaille et l'incise, si le nom diffère, l'image graphique et mentale en est la même : elle suggère comme une détente, un plié et un bond en avant.

Dans un premier temps j'expliquerai pourquoi une théorie du regard est nécessaire à la peinture, depuis quelle pratique picturale. Ensuite je dirai ce que je retiens de la théorie de l'écoute musicale faite par F. Nicolas. J'en viendrai alors à formuler un équivalent du moment-faveur pour le tableau que je mettrai à l'épreuve de quelques tableaux. Avant de terminer j'aborderai le problème de l'orientation du regard. Il sera alors enfin temps de conclure.

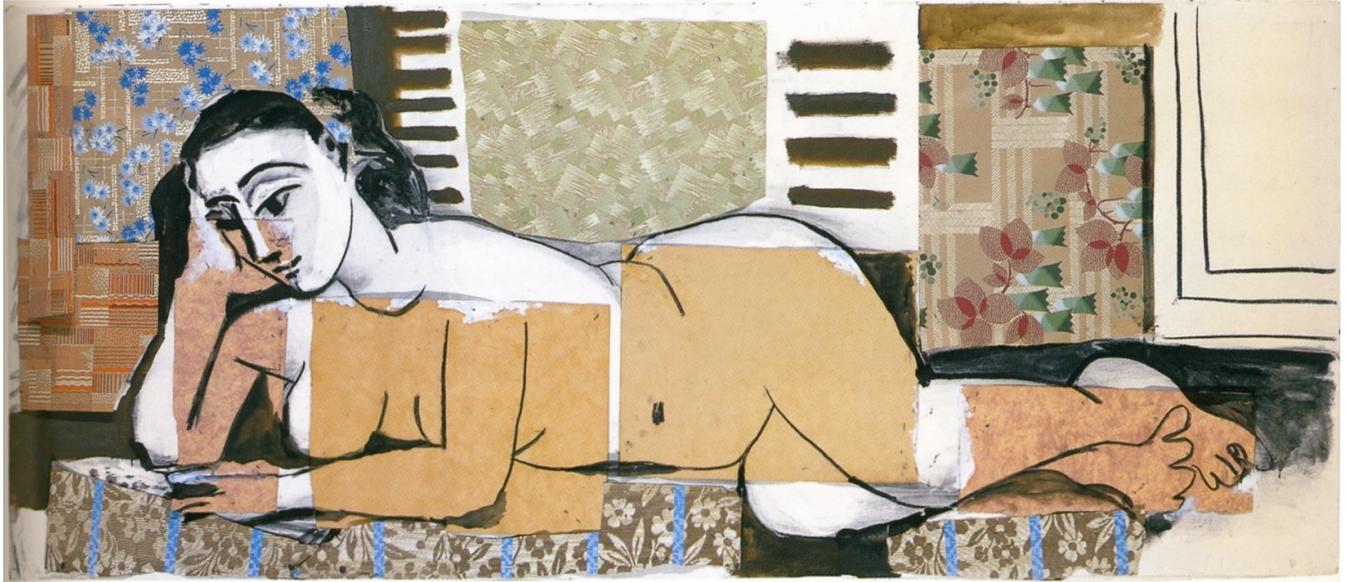
¹ François Nicolas, *Le monde-Musique*, Aedam Musicae, 4 vol., 2014-2016. Pour le moment-faveur, voir le volume 1, *L'œuvre musicale et son écoute*, chapitres de 6 à 8 et le volume 4 *Les raisonances du monde-Musique* le finale, notamment la partie intitulée le « Musicien œuvrant ».



Je suis venu parler du tableau de peinture à la lumière de l'écoute musicale, telle que F. Nicolas la théorise. Peut-être est-ce une manière aussi d'éprouver ce qu'il y a de théorie dans l'écoute musicale. Nous allons opérer par strates, par couches successives en partant d'un problème de peinture, tel que le cubisme nous l'a légué, à savoir la dissociation, dans le tableau du trait (du contour) et de la couleur. La question qui m'occupe est qu'est-ce qui oriente le regard ? Qu'est-ce qui dans le tableau produit une synthèse objective à partir de laquelle l'œuvre est reconnue, alors même que le tableau se donne comme disparate ? Alors que dans la peinture, en gros jusqu'au début du XXe siècle, le tableau semble résoudre le problème de la relation entre le trait et la couleur, la hiérarchie de l'un sur l'autre qui donnerait l'orientation selon laquelle voir et comprendre le tableau, sous la forme d'une synthèse figurative, le cubisme va dissocier ces deux éléments ou, pour être plus précis, en introduire un troisième, le collage, qui va les diviser. Fig 1, 2. Il s'agit des premiers papiers collés de Braque réalisés en 1912. Braque avait déjà introduit l'image peinte du faux bois dans ses toiles, mais là le collage va lui donner une liberté dans la découpe de la forme, dans le rapport couleur et trait qu'il n'avait pas. Le papier peint est intégré à l'élaboration du tableau comme métonymie de la table dans le premier et de la guitare dans le second. Le point essentiel, pour moi, est que cette division produit d'abord une désorientation. Le papier collé est à la fois devant le fond crème du tableau et derrière le trait, par exemple, dans la guitare, derrière les traits qui forment la guitare. Par ailleurs la qualité sensible, la matière colorée du faux bois semble s'étendre à l'ensemble de la guitare représentée. À partir du cubisme, nous sommes obligés de repenser ce que regarder et s'orienter dans un tableau veut dire, comment cela s'effectue.

Je vous donne un second exemple qui me servira de fil conducteur tout au long de mon propos. Il s'agit d'un tableau de Picasso (Fig 3) réalisé en 1955 lors du tournage du *Mystère Picasso*. Ici la présence du corps en avant, du corps dans son volume et sa chair se donne clairement et, semble-t-il sans ambiguïté. Toutefois, le tableau procède là aussi de la division entre le trait et la couleur sous influence du papier collé. On voit bien que

le trait configure un corps fait de plusieurs couleurs et plusieurs chairs, que la couleur déborde du contour corporel et que le papier collé est à la fois le fond sur lequel s'enlève le corps et qu'il en est la chair. Dans un premier temps on pense que le regard suit le trait noir qui dessine le corps féminin.



Il s'agirait donc dans ce tableau de procéder à la mise en relief du corps féminin, ce qui est une manière de dire qu'il s'offre. Par là le tableau rejoint la longue thématique de l'odalisque, son propos serait la figuration d'un corps féminin offert au regard. Ni plus, ni moins que la *Vénus d'Urbino* de Titien, que la *Grande odalisque* d'Ingres, que l'*Olympia* de Manet. Sauf qu'à la différence de cette série, dans le tableau de Picasso la femme ne nous regarde pas. Elle est en fait en train de lire. Nous sommes là à une butée où l'on pressent que la logique de l'œuvre, son discours, n'est pas celui de la formule iconographique. Certes, d'un côté la formule de la femme nue offerte au regard est reprise, reformulée, mais le propos est aussi autre. Il est, pressent-on, du côté de la tension entre le trait et le papier collé, le trait et la surface étendue, le trait et le corps féminin. Face à cette butée, il est temps d'aller voir si les propositions de F. Nicolas sur l'écoute peuvent nous aider.

Le regard s'offre comme équivalent pour la peinture de l'écoute pour le monde Musique. L'analogie, toutefois, doit être prise avec prudence et si regard et écoute peuvent être considérés comme symétriques, il n'en va pas de même pour la peinture et le monde Musique. On ne peut pas, je crois, appliquer la structure du monde-Musique au champ de la peinture. On peut, par contre, de manière circonscrite, mettre à profit les propositions de F. Nicolas pour le monde-Musique et chercher à vérifier ce qu'elles peuvent signifier pour qui s'occupe d'étudier la peinture. Ainsi, dans l'interprétation musicale, l'écouteur, pour peu qu'il soit ravi par un moment-faveur, est immédiatement incorporé à l'œuvre. Le solfège, qui porte la marque du moment-faveur, qui l'écrit et l'inscrit, est devenu musique, et nul besoin pour l'écouteur de décoder la partition pour être ravi. L'écoute qui procède du moment-faveur est une opération sensible. Sa matérialité, son existence se sont transformés en tracé musical. Une telle transformation n'a pas lieu en peinture. Dans celle-ci, dans sa contemplation, le regardeur est incorporé au tableau, ou par le tableau à la peinture. L'opération sensible du regard s'attache aux traces matérielles déposées par le peintre sur le tableau. Il faut tenir à cette particularité de la peinture et à cette invention qu'a été le tableau. Dans le cas contraire, on tombe sous le coup de deux périls dans lesquels la peinture se délite: selon le premier, la peinture n'est rien d'autre qu'un médium, un moyen matériel de fabriquer des images, au même titre que la photographie et l'infographie. Selon le second, la peinture n'est qu'une image, que celle-ci soit un tableau,

une fresque ou une gravure. Ces deux périls me semblent les deux faces d'une même pièce : la matérialité technique d'un côté, le « stupéfiant image » pour reprendre le mot d'Aragon, de l'autre. J'en viens donc à mon axiome : l'écoute du tableau, c'est le regard. Écoute doit être pris au sens que lui donne François, à savoir un processus d'incorporation subjective à l'œuvre, écoute elle-même constituée par l'interprétation musicale et non pas constituante et enfin inscrite dans la partition, dans l'écriture musicale. Le regard doit donc être un processus d'incorporation, il doit être constitué (ce n'est pas le regard qui fait l'œuvre) et enfin il est inscrit dans la matérialité du tableau. Je le redis : la restriction au tableau est la condition de possibilité d'une étude matérialiste du regard, comme l'est le solfège pour l'écoute. Enfin l'écoute et le regard, chacun pour l'art qui lui est propre, occupent une place stratégique d'accès à l'immanence de l'œuvre.

François affirme que l'écoute musicale procède d'un moment-faveur. Il en décrit le phénomène avec détails à partir de plusieurs exemples. Il s'agit d'un vertige, dans la mesure où il y a une « affirmation au lieu même d'une soustraction » (p.117 du volume 1). L'enjeu tient à sa singularité qui oblige à décider à partir d'une indécision. Ses caractéristiques musicales et matérielles sont sa brièveté, son dynamisme, sa localisation, son contraste et son objectivité. Les images pour le décrire abondent : vertige, ravissement, trouée. Elles renvoient toutes à l'instabilité de celui qui en est saisi. Néanmoins, le moment-faveur dépend de l'interprétation et de l'attention flottante de celui qui écoute : ainsi, on peut passer à côté. Ce qui se donne à partir de lui, c'est l'écoute et donc la possibilité même pour l'œuvre de se constituer en sujet.

Et maintenant du côté de la peinture ? Déjà, il nous faudrait changer de terme, puisque l'expérience du regard ne peut surgir dans la durée de la contemplation. À quelle condition, face à un tableau, est-on transformé en regardeur ? Par quelle opération singulière ? Le terme qui selon moi s'impose est celui de passage. Il indique ce lieu singulier où sur un tableau la figure se configure dans l'espace, où elle fait irruption dans l'espace même du



spectateur, ou plus exactement où le spectateur et la figure se rejoignent dans un lieu qui n'est ni celui du musée ni celui du tableau. Dans une telle expérience on est pris d'un vertige, comme lors du moment-faveur. On avance et on recule, non pas pour chercher la bonne distance pour voir le tableau et l'effet dans son ensemble, mais parce qu'on ne sait où se situer : dans l'emprise du tableau ou sur le sol de la galerie d'exposition. Comme l'on marche quand on regarde un tableau, que l'on est debout et en mouvement, le passage peut se traduire dans le corps de celui qui est pris par le regard par un trébuchement, par un vacillement. Ce déséquilibre n'est pas l'attention portée à un détail où il s'agirait d'aller zoomer pour voir de plus près, c'est de voir le tableau à partir de cet opérateur singulier. Cela se traduit aussi par un malaise, par un effort. Le ravissement est aussi une exigence.

L'idée de passage s'impose parce que c'est un moment de basculement dans un autre rapport au tableau. Un premier exemple (Fig. 4) est donné par ce portrait de Goya. Le passage est situé au niveau de la gaze transparente du fichu dont on ne sait dire s'il se colore comme le mur du fond sous le coude ou s'il s'opacifie par une épaisseur. On a à la fois une distance au fond et une adhérence. À partir de là, le principe est donné d'un écho coloré entre le fichu transparent et le fond, entre le visage et le mur qui semble à la fois amplifier le rayonnement de la comtesse, la magnifier et montrer, par métaphore, la sévérité de la vie et la dureté de la pierre. Le point intéressant pour nous est l'appartenance de ce passage aux habits de la femme peinte au premier plan et à la couleur du mur. D'évidence, le passage opère à un rapprochement entre le fond, la surface du tableau et le corps du modèle. Le second exemple (Fig. 5) est emprunté à Delacroix. Il s'agit cette fois du rapport du corps et de la ligne onduleuse. Le dos de la femme nue, étalée sur le lit, dos offert, est aussi le lieu d'une ligne sinieuse. Elle est à la fois au centre du dos et elle forme une crête ; elle est intérieure et elle marque une limite. C'est la couleur



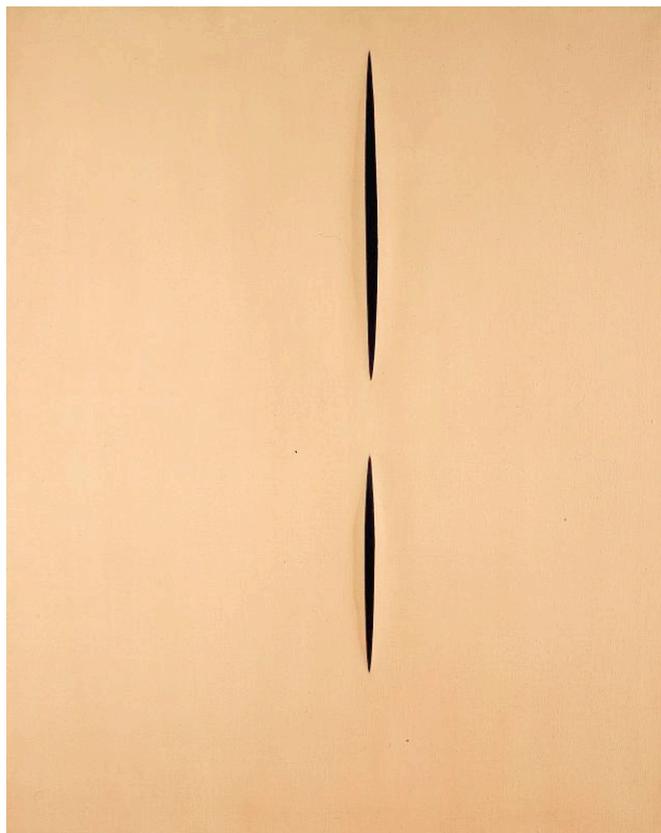
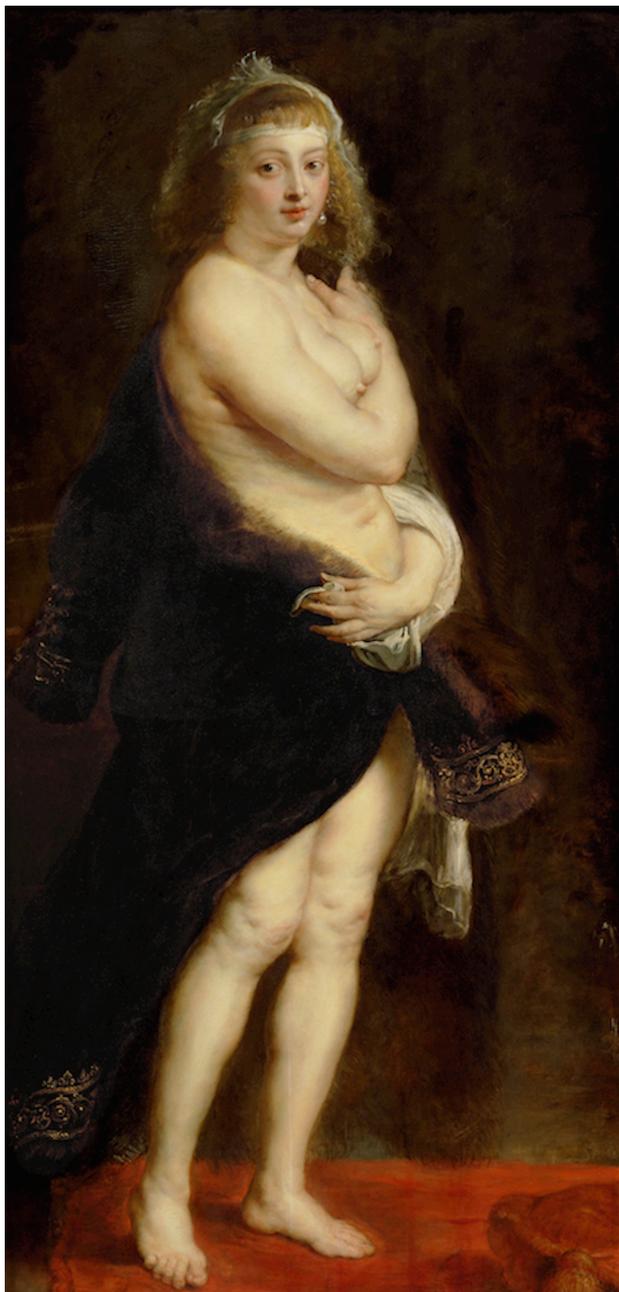
massée, comme le dit Delacroix, qui crée cet effet et non la représentation anatomique. Ainsi, dans ce tableau où tout est mouvement, ondulation, celle-ci ne relève pas seulement des postures corporelles mais de l'accroche de la lumière par la matière colorée. Le passage se fait ici entre l'anatomie du corps et la lumière picturale. Sardanapale, seul, au regard impassible, semble ne pas voir ce que nous regardons. Il méconnaît ce que regarder signifie parce que pour lui la lumière est une fiction quand, pour nous, elle frappe les corps.

À partir de ces deux exemples de passage, on peut dire, avec F. Nicolas, qu'ils « tricotent » la matière de la peinture (les couleurs essentiellement), la surface du tableau et la représentation. Le tableau ne se coupe pas du thème dont il est question. Mais il n'en est pas non plus l'illustration ou la répétition. Pour qu'il y ait œuvre de peinture, le thème (la mort de Sardanapale, le portrait d'une grande dame, l'odalisque) est réélaboré par les matériaux propres du discours pictural.

On peut maintenant revenir au tableau de Picasso (Fig 3). Quel en est le passage et que met-il en jeu ? Qu'est-ce qui nous désoriente pour produire une nouvelle orientation ? Il me semble que le passage se fait dans l'attache du bras gauche de la femme au corps. Cette attache est faite de deux traits quasiment parallèles sans effet d'ombrage si ce n'est le léger épaissement de celui qui délimite l'intérieur du bras. Le tracé de l'arabesque qui dessine le contour du corps est suspendu. En haut, les deux traits n'ont pas d'attache propre, ils se perdent ou ils entament la feuille de papier couleur chair dont ils soulignent la verticalité. En bas ils sont réintégrés ou ils amorcent le parcours de l'arabesque, soit par leur jonction avec la courbe du sein, soit par l'ombrage à l'aide d'un jus noir au niveau du coude. Si le regard insiste en haut, dans le voisinage de la partie blanche, le dos semble peint à plat, presque vu d'au-dessus et le bras descend à la verticale de ce plan horizontal avec lequel il forme angle. Puis en descendant, une torsion du corps s'accomplit qui tend à montrer le torse et le ventre de

face, ce que confirme le positionnement du nombril. Ainsi l'effet de volume est créé, le corps restitué. Cette manière qu'a le trait de couper, je la nommerai incise. Elle ne se confond pas avec le trait de contour. Son office n'est pas tant de cerner une forme, de la délimiter que de caractériser une surface colorée. Le corps est un volume torsadé et le bras vient en avant de ce corps tout en permettant de faire exister celui-ci comme volume sur le tableau. Les papiers collés, par écho, renforcent aussi cette mise en relief du corps féminin. Ainsi la relation entre le motif floral et la couleur bleue, qui en chiasme, distribue dans le tableau premier et second plan. Ensuite, la reprise, amplifiée, d'un modelé du corps et du fond. Enfin l'aplat couleur chair de la cuisse et du ventre dans son rapport au papier resté vierge en haut à droite : pour celui-ci montrer une fenêtre, une ouverture par des lignes droites, pour celui-là montrer la plénitude d'un corps. Le noir lui aussi semble se différencier, se diviser en courbe volumétrique, en ondolement lumineux et en masse profonde.

On a souvent dit que Picasso peignait des signes, ramenait le corps à des signes, qu'il produisait un tableau fragmenté et nominaliste. L'approche privilégiée est alors une sémiologie de la peinture dans laquelle le regard est en quête de signes identificatoires au milieu d'une dissémination générale du signifiant plastique. Qu'il y ait une dissolution des formes classiques, je ne le conteste pas. La peinture va de concert sur ce point avec la musique qui lui est contemporaine. Néanmoins, comme F. Nicolas l'indique pour la musique, l'essentiel n'est pas là. Il s'agit au travers de la mise en crise de la forme classique de trouver l'immanence propre au tableau ou à la musique. Cela passe par la catégorie du regard pour la peinture, celle de l'écoute pour la musique. Concernant le tableau le regard n'est pas en quête de signes identificatoires, mais en quête du nouage entre représentation, surface tabulaire et matière picturale. Ce qui se noue dans la *Femme nue allongée* de Picasso, c'est le rapport de l'incise et du corps charnel, offert, du tableau. Ce point n'est pas nouveau, ni chez Picasso, ni dans la peinture en général. On peut ainsi le voir dans le tableau que Rubens (Fig. 6) a fait de sa seconde femme où la pelisse est à la fois ombre et enveloppe du corps. Il n'y a pas à proprement parlé d'incise ici, puisqu'il n'y a pas de trait, si ce n'est que le bord peluché de la fourrure empêche que le corps ne soit coupé en deux. C'est, si l'on veut, le négatif d'une incise. Mais la dynamique demeure de la restitution du volume plein de la chair. Chair humaine pour Rubens, et chair du tableau, de la toile écrue pour Fontana (Fig. 7). L'incise aurait partie liée avec l'anatomie et avec le corps, *sourde violence* comme l'écrit François à propos des *Structures* de Boulez.



Ce passage que je nomme *incise* pour bien en saisir toute la portée dans la réalisation du tableau de Picasso, dans sa singularité, on peut aussi le comparer avec les gouaches découpées de Matisse, par exemple avec *Le Nu bleu II* (Fig. 8) de 1952. Chez Matisse le rapport entre le trait, la ligne de contour et le papier gouaché vise à créer une plénitude de la forme. L'essentiel semble être que l'arabesque ne cesse jamais. Ici le passage c'est l'évidement du mollet vertical. Cela produit moins le volume d'un corps charnel que sa transformation florale, son ouverture. Le corps devient lui-même arabesque et la vibration aérienne du bleu en accroît le flottement, la volute. Mais sans cette entaille, la gouache découpée demeure un aplat ornemental.

Finalement si l'on revient à la *Femme nue allongée* (Fig. 3) le passage nous amène vers une orientation paradoxale. Alors que la formule odalisque de la série suggère que le corps féminin représenté est offert, ouvert, le tableau de Picasso montre un corps fermé, un corps résistant comme la peau du tableau. Cette résistance semble même se voir dans le visage et l'activité de la femme. Une tension est ainsi créée entre le parcours linéaire, qui délimite le corps féminin, en fait pour ainsi dire une lecture cursive, et l'incise qui opère elle selon

une autre orientation dans laquelle les papiers collés entrent en rapport avec le corps pour élaborer le volume. L'œuvre d'art n'a lieu, c'est-à-dire le corps féminin n'est représenté que depuis le regard requis par l'incise.

Je voudrai pour terminer tenter de formaliser l'orientation du regard dans le tableau à partir du « tourniquet de l'intension » à l'œuvre. Certes chez F. Nicolas, l'intension est une mise en tension intérieure, incorporée à l'œuvre et l'orientation est un parcours qui fait la somme à partir d'aspérités locales. La désorientation initiale est liée au fait que le fil d'écoute n'est pas simultanée, qu'il a besoin de la durée de l'œuvre pour opérer. Je rappelle que ce tourniquet élaboré à partir d'un taquin à trois cases fixes et deux pièces mobiles noue entre position active (source) et position passive (but) le musicien, la musique et l'œuvre. F. Nicolas va ensuite plus loin puisque l'action de la source sur le but se fait comme « attention portée par S au travail mené par B en direction du troisième terme manquant » (p.188 du volume 1), ce qui a pour première traduction : « l'interprète est attentif au point de vue musical sur l'œuvre en cours ». L'écoute dans le cas de la musique, le regard dans celui de la peinture, parcourent l'ensemble du dispositif à partir de la case vide. Pour ce qui concerne mon propos les trois termes proposés sont le peintre, la peinture et le tableau. Voici le parcours des différentes positions et leur interprétation :

1. peintre → peinture ⇒ tableau : le peintre est attentif au travail de la peinture sur le tableau : effets de la couleur, de la matière, du bord des figures

2. peintre → tableau ⇒ peinture : le peintre est attentif au travail du tableau sur la peinture : l'unité, le cadre, la délimitation, le tracé du contour (du bord extérieur)

3. peinture → tableau ⇒ peintre : la peinture est attentive au travail du tableau sur le peintre : la taille, le point de vue

4. peinture → peintre ⇒ tableau : la peinture est attentive au travail du peintre sur le tableau : le modelé, la touche, le trait

5. tableau → peintre ⇒ peinture : le tableau est attentif au travail du peintre sur la peinture : le tableau s'inscrit dans des références picturales

6. tableau → peinture ⇒ peintre : le tableau est attentif au travail de la peinture sur le peintre : le tableau traduit l'exigence de la peinture.

Il me semble que le passage incise quand il mobilise et oriente le regard l'a bien fait en suivant l'ensemble de ce trajet, que l'incise comme passage du tableau *Femme nue allongée* (Fig 17) a bien satisfait à ces six réquisits : 1. l'incise est une attention portée à la couleur, notamment à la couleur chair ; 2. l'incise par son tracé vif actualise localement un effet du cadre ; 3. l'incise sert de passage entre deux points de vue ; 4. l'incise procède du choix d'un tracé régulier, dénué de tout effet ; 5. l'incise inscrit le tableau dans une tradition qu'elle réinterprète et elle ouvre de nouvelles approches ; 6. l'incise ici, sous son apparente simplicité, met en branle toute la complexité du rapport du corps représenté à la peinture.

Le regard procède d'un moment-faveur que j'ai appelé passage. Comme le moment-faveur pour la musique il ouvre, pour qui en est saisi, à une approche immanente de l'œuvre, ce qui en fait, selon moi, une forme. Ce seraient là les principaux points communs entre la peinture et la musique. Cependant F. Nicolas dit que le moment-faveur n'est pas construit alors que le passage relève d'une construction propre au tableau. Il me semble que cela tient à l'absence d'écriture à la lettre dans la peinture et que celle-ci, pour faire œuvre, se spécifie, dans le cas du tableau comme art de construction. Le second point est qu'il est objectif et objectivé dans la partition.

La remarque est d'importance puisque cela signifie qu'il n'est pas relatif aux individus. À la différence de ce que laisse entendre l'écoute psychanalytique, l'œuvre d'art n'est pas la rencontre de deux névroses. Pour ce qui est du tableau, l'objectivité du passage tient au fait qu'il est visible par tous, même à l'œil nu. Mais son objectivité tient aussi à ce que le passage fait lien aussi avec l'histoire des œuvres, ce qui tendrait à confirmer que chaque œuvre est aussi une écoute des autres. Enfin, un dernier point, dont ne parle pas François : il me semble que le passage occupe la même fonction que ce que la linguistique nomme un embrayeur (« je », « tu », « ici », « maintenant »...) : il permet d'actualiser l'énoncé dans la situation d'énonciation et il permet à l'énonciation de se déployer dans l'énoncé. Par quoi se vérifie, cette fois, que l'œuvre d'art relève d'un discours, si tant est que l'on accepte de définir le discours comme ce qui conjoint énonciation et énoncé.

Une dernière remarque en forme d'hypothèse : la musique, F. Nicolas insiste sur ce point, est affaire de rayonnement. Selon cette perspective, l'écoute conduit celui qui l'accepte à entrer en résonance avec l'œuvre. La musique, au sens de l'interprétation musicale, constitue une enveloppe et le corps de celui qui écoute se présente comme un point. Elle est en cela similaire à l'expérience architecturale. Pour ce qui est du tableau, c'est le regard qui semble constituer l'enveloppe. De ce fait la vision est orientée par le corps. Il revient alors au tableau de capter et de concentrer le regard, de désorienter la vision pour réorienter le regard selon ses propres lois.

Fig. 1 : Braque, *Compotier et verre*, 1912 (collection privée)

Fig. 2 : Braque, *Nature morte à la guitare*, 1912 (collection privée)

Fig. 3 : Picasso, *Femme nue allongée*, 1955, Paris, Musée Picasso

Fig. 4 Goya, *La comtesse del Carpio, Marquise de Solona*, vers 1795, Paris, Musée du Louvre

Fig. 5 Delacroix, *La mort de Sardanapale*, 1827, Paris, Musée du Louvre

Fig. 6 Rubens, *Hélène Fourment dans une fourrure*, 1638, Vienne, Kunsthistorisches Museum

Fig. 7 *Attesa*, T104, 1954, Paris, MNAM-Centre Pompidou

Fig. 8 *Le Nu bleu II*, 1952, Paris, MNAM-Centre Pompidou