



Rogier van der Weyden (suiveur de)
Portrait d'un homme.
Vers 1430, huile sur toile, 33 x 21,5 cm.
The National Museum of Western Art, Tokyo.

Tzvetan Todorov, éloge de l'esprit

ENTRETIEN AVEC PASCAL AMEL

S'il est principalement reconnu pour ses études sémiotiques et littéraires, Tzvetan Todorov a également livré plusieurs textes sur l'art, selon une approche replaçant les œuvres dans des dynamiques d'ordre culturel. Son intérêt pour la peinture des Flandres puis celle des Lumières rejoint l'un de ses profonds attachements : la construction d'une société démocratique.

Pascal Amel | Vous êtes célèbre pour vos travaux sur le structuralisme littéraire, le symbole, le signe, et aussi pour votre grand intérêt pour l'art – en particulier la peinture flamande et celle des Lumières. Pourquoi la peinture est-elle un champ privilégié de votre analyse de l'image ? Goût de l'esthétique ? L'image peinte comme révélation d'un sens non encore dit par les mots ?

Tzvetan Todorov | Célèbre est un grand mot, mais il est vrai que, au cours des premières années qui ont suivi mon arrivée en France, en 1963, à l'âge de 24 ans, je me passionnais pour l'étude des structures littéraires et pour la théorie des signes, dite aussi sémiotique. Cette orientation, me semble-t-il aujourd'hui, était une réaction à l'encadrement et à l'enseignement que j'avais subis pendant ma scolarité dans mon pays natal, la Bulgarie. Sous le régime communiste, qui voulait contrôler la totalité de l'existence de ses citoyens, toute activité intellectuelle devait être soumise à l'idéologie officielle, une version dogmatique et rigide du marxisme-léninisme. Je m'intéressais à la littérature, or les études littéraires se pratiquaient alors comme une démonstration, où les œuvres tiraient leur qualité de la conformité aux dogmes officiels. Pour échapper à cette manière de pratiquer ma profession, je me cantonnais à l'étude des aspects purement matériels des œuvres, ceux qui n'avaient aucun rapport avec les impératifs politiques – aux formes de l'expression verbale, aux techniques narratives. Arrivé en France, dans un premier temps je continuais sur la même lancée.

Je connaissais plusieurs peintres dans mon entourage un peu bohème à Sofia, et aussi parmi les amis de mes parents. Mais mon premier contact intense avec la peinture, je l'ai vécu à l'âge de vingt ans, quand j'ai fait un voyage privé en Union soviétique et que j'ai visité les musées russes, en particulier ceux consacrés à l'art occidental : le musée Pouchkine à Moscou et celui de l'Ermitage à Saint-Petersbourg – qui s'appelait alors Leningrad. Ces collections, on le sait, sont remarquables. J'avais été particulièrement frappé par les tableaux de Gauguin, jamais aperçus auparavant, j'ai écrit alors un petit texte sur ce peintre. Je ne sais plus de quoi il parlait, en tout cas certainement pas de son rapport à l'esthétique officielle, ni des caractéristiques formelles de ses œuvres. Une fois installé en France, je continuais à fréquenter des peintres vivants d'une part, et d'autre part les musées et les expositions, mais l'idée de réfléchir et d'écrire là-dessus ne me traversait pas l'esprit. Cependant, mon rapport aux œuvres changeait. Il n'y avait plus d'idéologie imposée par la force dans le monde que j'habitais, progressivement, j'oubliais les limitations que je m'étais imposées, je m'ouvrais aux domaines naguère interdits. Je trouvais particulièrement intéressante l'enquête sur les idées et les valeurs qui s'exprimaient dans les textes, littéraires ou non, pas tant sous forme de sentences qui y figureraient que portée par tous les éléments de leur construction. Et c'est dans cette perspective que je me suis tourné pour la première fois vers l'analyse des œuvres picturales.

Rien à voir, donc, avec une sémiotique de la peinture ou avec une analyse formelle des images en général. Je venais d'écrire un livre, *Face à l'extrême*, consacré à la vie morale en conditions extrêmes, et notamment dans les camps de concentration ou les ghettos durant la Seconde Guerre mondiale, ce qui m'a amené à distinguer deux sortes de vertus, héroïques et quotidiennes. C'est alors que je me suis rappelé que, dans un contexte tout à fait différent, l'attention avait déjà été attirée vers ces « vertus quotidiennes » : dans la peinture hollandaise du XVII^e siècle, dans les œuvres de Pieter de Hooch, Gérard ter Borch et leurs contemporains. Je leur ai donc consacré un livre, intitulé *Éloge du quotidien*.

Par la suite, j'ai été attiré vers d'autres moments de l'histoire européenne, histoire de la pensée, des mentalités, de la sensibilité, tels qu'on peut les lire dans la peinture, le dessin, la gravure. Par exemple, la

découverte de la perception individuelle du monde et de l'avènement de l'individu à la Renaissance, que j'ai analysée à travers la peinture flamande du XV^e siècle, dans *Éloge de l'individu*. Ou encore, la pénétration des idées et des visions propres à l'esprit des Lumières dans l'univers de la peinture et les transformations qu'elles y subissent, que j'ai essayé de montrer dans *Goya à l'ombre des Lumières* et dans *La Peinture des Lumières*. Je me suis aperçu aussi que, il y a une centaine d'années, un ouvrage posthume portait (en allemand) un titre programmatique qui me convenait bien : *L'Histoire de l'art comme histoire de l'esprit* de Max Dvorák. Ce qui m'intéresse donc le plus dans la peinture, c'est le sens que nous y trouvons, un sens que les mots n'avaient pas encore dit, ou pas avec la même force.

PA | L'histoire de l'art comme histoire de l'esprit, cela suppose l'analyse du contexte social, économique, politique et culturel concerné mais aussi d'œuvres en tant que telles, voire de chefs-d'œuvre qui sont certes issus d'un contexte mais qui excèdent celui-ci – d'où le fait que nous puissions encore les voir aujourd'hui. Pour la peinture flamande et la naissance de l'individu, quelles sont les œuvres qui ont été pour vous des inducteurs de pensée ?

TT | Il est vrai que les grandes œuvres d'art se distinguent par cette dualité, appartenant à la fois à leur temps – et du coup devenant un moyen pour mieux le comprendre – et à ce qui nous tient lieu d'éternité, cette interpellation directe que vivent les spectateurs, des siècles après la réalisation du tableau, et qui leur permet d'y investir un sens nouveau. Il en va ainsi de la peinture comme de la littérature, dont le grand historien Paul Bénichou disait que, victorieuse des lieux et des temps, elle aboutissait à une communication inépuisable, de portée universelle. Le point de départ intuitif de cette réflexion a été pour moi un tableau, plus exactement le fragment d'un triptyque, peint par Robert Campin et représentant une descente de la croix. Seul le panneau de droite, qui montre le mauvais larron avec deux soldats romains au pied de sa croix, a été préservé (au Städel Museum, à Francfort). Il y a des maladresses dans l'exécution de ce tableau, mais les deux soldats sont des êtres humains pourvus d'une telle vérité

Robert Campin. *Le Mauvais Larron*.
Vers 1430, huile sur panneau (fragment), 134,2 × 92,5 cm.
Städel Museum, Francfort-sur-le-Main.





Gérard ter Borch. *Portrait d'une famille*. 1656, huile sur toile, 78 x 86,5 cm. Hallwylska Museet, Stockholm.

que je n'arrivais pas à les quitter des yeux, à passer dans la salle voisine du musée. Je sentais, sans pouvoir l'argumenter alors, qu'avec l'apparition de cette image une nouvelle page venait d'être tournée dans l'histoire de la peinture. Je me suis rendu compte plus tard que la révolution introduisant l'élément individuel dans la peinture avait été préparée, au cours des décennies précédentes, dans les enluminures décorant les différents livres d'heures (dont les célèbres *Très Riches Heures du duc de Berry*, enluminées par les frères de Limbourg). Ensuite, le pionnier Campin a été suivi et surpassé par son contemporain Jan van Eyck et son disciple Rogier van der Weyden.

PA | Vous analysez cette peinture, son contexte, sa spécificité, son esthétique alors novatrice comme l'émergence de l'individu en tant que tel. Comme la « découverte de l'individu ». Y a-t-il une œuvre, parmi celles que vous avez choisi de décrypter, qui vous semble particulièrement représentative de ce constat ?

TT | Concernant la personne humaine, les différences sont frappantes dans le domaine du portrait. Au XIV^e siècle, on ne possède que de rares représentations d'individus. Ce sont habituellement des personnages

occupant une fonction importante, notamment des rois, et l'individualisation est rarement poussée, ce sont des portraits en quelque sorte génériques. Quel contraste avec le portrait de Robert de Masmines par Robert Campin (collection Thyssen-Bornemisza à Madrid), peint vers 1429, qui ne ressemble à aucun modèle, ne semble correspondre à aucun canon de beauté ! Ou avec *L'Homme au turban rouge* de Van Eyck (à la National Gallery de Londres), daté du 21 octobre 1433. Une série d'indices laisse penser qu'il s'agit là d'un autoportrait, l'un des premiers de l'histoire : cette date correspond au mariage du peintre ou à ses préparatifs, on voit le turban rouge sur d'autres images de l'artiste, on sait aussi, grâce à certains documents, qu'il avait peint un autoportrait. Ou la *Jeune femme* de Rogier van der Weyden (Berlin, Staatliche Museum) des mêmes années, personnage dont nous ignorons l'identité, ce qui est en soi significatif : il ne s'agit pas d'une reine, d'un individu qui aurait marqué l'histoire ; comme le portrait de Van Eyck, elle nous suit du regard où que nous nous trouvions. Or il n'y a pas que les êtres humains qui soient individualisés, ce sont tous les éléments du monde matériel. Si l'on regarde par exemple la *Nativité* de Campin (au

musée des Beaux-Arts de Dijon), on y voit un paysage qui nous indique à la fois un lieu et un moment de l'année, une vache observée dans ses moindres détails qui se repose dans une étable délabrée, à nulle autre pareille, des ombres qui indiquent l'heure précise à laquelle se déroule l'action. Dans la peinture antérieure, les objets et les êtres ne jetaient pas d'ombre : on les montrait dans leur essence intemporelle, non dans une existence passagère.

PA | Vous avez consacré un ouvrage à *La Peinture des Lumières (de Watteau à Goya)* où vous définissez principalement la production picturale du XVIII^e siècle européen comme l'émergence « d'une attention qui, se portant à tous les hommes, veut représenter le tout de l'homme ». Quelle rupture historique, quelle novation esthétique sont en jeu dans cette nouvelle donne ?

TT | Le XVIII^e siècle voit se perpétuer des formes picturales très diverses, mais par

l'expression « peinture des Lumières » je me réfère aux images qui entretiennent une relation de sens avec l'esprit de ce mouvement d'idées que nous appelons les Lumières. Cette peinture n'apporte pas une rupture absolue, elle se contente de mettre au centre de l'attention ce qui, au cours des siècles précédents, restait marginal ; et réciproquement : les grands modèles picturaux antérieurs ne disparaissent pas brutalement, ils cessent toutefois de jouer un rôle dominant. Cette évolution se produit principalement au sein de la peinture de genre, au détriment de la peinture historique (laquelle inclut les thèmes religieux, mythologiques et historiques proprement dits, naguère au sommet de la hiérarchie). C'est d'abord une peinture qui prend pour personnages principaux les seuls hommes (plutôt que les êtres surnaturels, les héros légendaires, les personnes exceptionnelles – rois, papes, héros et saints). Ce sont en même temps tous les hommes (et femmes), y compris les fous, les criminels, les mendiants, les prostituées. C'est enfin toute la gamme d'expériences et de sentiments humains, souffrances et réjouissances, amour et guerre, activités religieuses et politiques, quotidiennes et artistiques. Les grands récits de la religion chrétienne et de la mythologie gréco-romaine se trouvent évincés au profit des intrigues théâtrales, celles d'auteurs contemporains comme Shakespeare ou celles de la *commedia dell'arte*. Plusieurs inflexions se laissent observer par rapport aux prédécesseurs immédiats, telle la peinture de genre du XVII^e siècle hollandais. Ainsi la représentation devient de plus en plus littérale, s'affranchissant du sens allégorique des objets, du sens moral des actions, du sens narratif des événements. En même temps, la représentation devient de plus en plus subjective, en s'émancipant des règles conventionnelles (Magnasco, Fragonard, Goya), en se tournant vers le monde intérieur invisible (assumant donc en même temps le rôle d'expression du peintre), favorisant la vision individuelle (l'esquisse, le tableau inachevé peuvent être estimés autant que le produit fini). Le but à atteindre n'est pas une beauté idéale, ou l'art pour l'art, ni une imitation fidèle de la nature, mais la saisie du vrai par-delà le réel.



Giandomenico Tiepolo. *Polichinelle amoureux*.
1795, fragment de fresque, 196 x 147 cm.
Ca'Rezzonico, Venise.

PAI « Le vrai », c'est-à-dire, écrivez-vous, « une peinture qui a voulu interpréter le monde humain avec ses transcendances toutes proches, qui s'appellent amour, compassion, beauté, sens ». Dans ce beau livre, outre vos analyses subdivisées en thématiques diverses, vous mettez plus particulièrement en avant Watteau, Magnasco, Hogarth et Goya : pour quelles raisons les œuvres de ces quatre artistes concrétisent-elles exemplairement ce « programme » ?

TTI J'ai voulu m'attarder sur l'œuvre de quatre artistes qui, à la fois, illustrent l'interaction avec l'esprit des Lumières et sont très différents les uns des autres. Différents déjà par leur lieu d'origine, puisqu'ils proviennent de quatre pays (France, Italie, Angleterre, Espagne) : cette pluralité me paraît significative de la peinture des Lumières, qui, plutôt que dans un seul pays, se développe dans un cadre européen. Différents aussi par l'époque au cours de laquelle ils peignent leurs œuvres les plus représentatives : 1710-1720 pour Watteau, 1710-1730 pour Magnasco, 1730-1760 pour Hogarth, 1780-1820 pour Goya. Différents enfin, et c'est le plus important, par leur style. Watteau s'attache à la représentation de la seule vie intime (pour l'essentiel, à l'amour, ses préliminaires, ses vicissitudes), il met l'aspiration au bonheur à la place de la quête du salut, il interprète la comédie humaine à la lumière de la *commedia dell'arte*. Magnasco rompt avec la représentation du visible, ses personnages sont engagés dans une chorégraphie fantastique qui provient de son monde intérieur. La peinture de Hogarth se rapproche du programme explicite des Lumières, le peintre critique les superstitions, montre volontiers les victimes de la société contemporaine, rejette les canons de la beauté intemporelle pour leur préférer celle des servantes et des marchandes de rue de Londres ; en même temps, il n'a pas perdu tout contact avec l'art moralisateur et narratif du siècle précédent. Enfin, Goya absorbe l'esprit des Lumières tout en révélant leurs ombres : les dérives de la raison, du progrès, de la justice ; il efface les frontières séparant le réel et l'imaginaire, bouleverse les règles admises de la représentation et ouvre large les voies d'exploration de l'invisible. Ces quatre peintres sont donc représentatifs du courant des Lumières, mais d'autres artistes, comme Fragonard, Chardin, Guardi, Giandomenico Tiepolo, Liotard, Gainsborough, incarnant d'autres facettes du même projet, auraient pu se trouver à leur place. ■



Francisco Goya y Lucientes. *Le Sommeil de la raison engendre des monstres, Caprice N°43 (dessin préparatoire)*. 1797, plume et encre sur papier, 22 x 25 cm. Musée du Prado, Madrid.

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTION) :

ÉLOGE DU QUOTIDIEN : ESSAI SUR LA PEINTURE HOLLANDAISE DU XVII^E SIÈCLE
Paris, Adam Biro, 1993.

ÉLOGE DE L'INDIVIDU : ESSAI SUR LA PEINTURE FLAMANDE DE LA RENAISSANCE
Paris, Adam Biro, 2000.

L'ART OU LA VIE ! : LE CAS REMBRANDT
Paris, Adam Biro, 2008, rééd. Seuil, 2015.

GOYA À L'OMBRE DES LUMIÈRES
Paris, Flammarion, 2011.

LA PEINTURE DE LUMIÈRES. DE WATTEAU À GOYA
Paris, Seuil, 2014.