

INTRODUCTION

Jean-Marc LUCE

Le présent ouvrage rassemble les contributions au colloque international qui s'est tenu à l'université Toulouse Jean Jaurès (France) du 24 au 26 novembre 2021. Trois laboratoires s'étaient associés pour son organisation : PLH avec le soutien de deux de ses composantes le CRATA et ELH ; Il Laboratorio ; FRAMESPA. La direction scientifique a été assurée par Jean-Marc Luce (PLH-CRATA), Olivier Guerrier (Il Laboratorio), Philippe Maupeu (PLH-ELH) et Jean Nayrolles (FRAMESPA), mais tout le mérite de l'organisation revient à Laura Sageaux, jeune et dynamique docteure du CRATA. Le colloque et la publication des actes ont été soutenus par la Région Occitanie.

La particularité de notre rencontre était de porter non point sur un thème comme la perspective, mais sur une question plus précise. Le titre que nous avons donné à notre rencontre engage à une réflexion sur la fonction des observateurs et des spectateurs dans les systèmes de représentation. Il nous a semblé que la question de savoir qui voit la scène représentée, qui regarde le tableau, de quel point de vue une scène est représentée, si même elle est représentée d'un certain point de vue, qui, à l'intérieur du tableau, regarde, et quoi, avait un rôle structurel qui méritait d'être dégagé. Mais pour comprendre notre démarche il nous faut avancer un peu plus dans le cœur de la question.

L'étude du traitement de l'espace a, en histoire de l'art, une longue tradition, lors de laquelle les chercheurs ont particulièrement exploré les techniques de la projection sur un plan de la troisième dimension. Toutes ces recherches, souvent orientées vers ce qu'on appelle usuellement la perspective, ont pour la plupart porté sur les procédés, en relation avec la vue naturelle, et se sont donc attachées à ce qu'on pourrait appeler la part optique de la question, à laquelle le développement de la photographie a subitement donné un point de repère nouveau et particulier. Elles ont également beaucoup insisté sur les habitudes, les conventions,

les traditions, allant, pour certaines, jusqu'à traiter la perspective dite géométrique comme l'une de ces traditions, nécessitant, comme les autres, une sorte d'apprentissage naturel (Panofsky, Gombrich¹). D'autres recherches ont toutefois tenté de dégager l'importance de la relation de l'œuvre au spectateur. C'est le cas de celles de Roland Tefnin², qui portaient sur la relation entre les représentations de profil et de face au travers d'une histoire qu'il fait commencer aux figures féminines du Paléolithique, généralement de face, et qu'il a poursuivi jusqu'à la frontalité parfois menaçante des visages du Christ comme de l'Empereur, expression, à l'époque byzantine, de leur pure présence. C'est ainsi toute une sémantique de la frontalité qui se dégage, avec ses évolutions, sur un immense champ géographique. Pour des époques plus récentes, M. Fried³ a abordé la question de la perspective dans le cadre d'une relation entre l'œuvre, notamment ses personnages, et le public (le spectateur), introduisant la notion, empruntée à Alberti, d'admoniteur pour les personnages qui semblent s'adresser au public. Dans les deux cas, c'est la relation de l'œuvre au spectateur qui est posée et interrogée au cours des siècles. En revanche, celle de l'observateur ne l'est toujours pas.

Pourtant, l'enjeu du développement de la perspective, sous sa forme accomplie, dite géométrique (art occidental depuis la Renaissance), ou sous des formes partielles, se contentant de combiner de simples traits perspectifs (art antique et médiéval), ne pose pas qu'un problème optique. Elle introduit, par rapport aux arts aspectifs (où l'image est construite sans le recours à ces traits perspectifs, comme l'art égyptien ou l'art grec archaïque), un élément nouveau et fondamental : un point de vue d'où le spectacle représenté passe, dans la fiction de l'œuvre, pour être vu. Or, ce point de vue suppose implicitement un observateur, tout aussi fictif, mais distinct du spectateur, et qui fait basculer l'image dans le rendu d'une subjectivité.

La question à laquelle les études en histoire de l'art n'ont encore que médiocrement répondu est justement celle qui porte sur l'irruption dans l'art, notamment de l'art occidental, de la subjectivité. Notre ouvrage vise donc à interroger le rôle de cet observateur, défini comme un personnage, représenté ou non, mais qui fait partie de l'image, avec ses différentes formes, à poser les jalons d'une histoire de ce dernier et à dégager ses relations avec les spectateurs, qui sont les personnes réelles regardant l'œuvre. Afin de mieux expliquer cette opposition que je fais entre ces deux notions, je recourrai à deux tableaux qui ont été réalisés par Flaure,

1. PANOFSKY, 1975 ; GOMBRICH, 2003.

2. TEFNIN, 2003.

3. FRIED, 1990.

une artiste de l'École de Paris, spécialement pour notre rencontre, et que nous sommes heureux de publier ici (Pl. I-1 à 4)⁴. Il s'agit d'une œuvre représentant Suzanne et les Vieillards, une vieille histoire de voyeurs. Comme on sait, le récit biblique raconte comment deux vieillards, invités par le mari de Suzanne, sont parvenus à rester dans le jardin pour observer la beauté de l'épouse et ont tenté d'obtenir ses faveurs, en la menaçant de la dénoncer pour adultère, un péché puni de mort. Dans l'œuvre de Flaure, les vieillards ne sont pas sur le même tableau que Suzanne qui se pavane dans son jardin, se croyant seule (Pl.-I. 1) ; ils sont traités sur un second tableau (Pl.-I. 2). Quand on regarde celui où figure la jeune femme, le regard des vieillards est donc simplement implicite. Mais on le rend explicite faisant apparaître ces personnages dans un vrai miroir qui est fixé sur le tableau lui-même (Pl.-I. 3). Les observateurs apparaissent alors dans le champ. Un simple mouvement suffit à les faire disparaître, et on peut faire apparaître, si on le souhaite, sa propre tête à la place (Pl.-I. 4). Mais cette fois, ce ne sont plus les observateurs qui apparaissent, mais le spectateur, une place que chacun peut occuper. Ce petit exercice de pratique expérimentale permet de clarifier les choses. Les observateurs regardent Suzanne, avec leur lubricité biblique, tandis que le spectateur ou la spectatrice regarde le tableau, et sa lubricité est nullement nécessaire. S'il contemple Susanne, ce ne sera qu'une partie du tableau. Il ne lui est guère conseillé de se prendre pour les vieillards !

S'il est possible, dans ce cas, de rendre explicite l'observateur, il est d'ordinaire implicite. Il peut être abstrait et désincarné, limité à un simple point de vue. L'image représente alors le spectacle auquel on aurait pu assister si l'on en avait eu la possibilité, laquelle, généralement, n'existe pas. Plotin dit ainsi admirablement (traité 31 [= *Ennéade* V, 8, 2], 39-40, trad. Jérôme Laurent *et alii*, édition GF) : « ce n'est pas pour avoir contemplé quelque chose de sensible que Phidias a sculpté son Zeus, mais parce qu'il l'a saisi tel qu'il serait [40] s'il consentait à paraître à nos regards⁵ ». Mais l'observateur implicite peut aussi faire sentir sa présence, s'élever dans les airs quand la vue est cavalière, voire s'incarner ou même agir directement sur les personnages représentés (les Vénus pudiques de l'Antiquité)⁶. Tout un jeu complexe peut se mettre en place entre ces observateurs et le ou les spectateurs. L'observateur peut ainsi prétendre se fondre actuellement dans le spectateur, ce qui est le propre du trompe-l'œil, ou seulement potentiellement, comme dans le

4. Pour connaître l'œuvre de Flaure, consulter le site : [asafep.fr]. Voir aussi l'ouvrage qui lui est consacré : MASSÉ, 2018.

5. Ἐπεὶ καὶ ὁ Φειδίας τὸν Δία πρὸς οὐδὲν αἰσθητὸν ποιήσας, ἀλλὰ λαβὼν οἷος ἂν γένοιτο, εἰ ἡμῖν ὁ Ζεὺς δι' ὁμμάτων ἐθέλοι φανῆναι.

6. LUCE, 2017.

cas de l'observateur abstrait. Dans d'autres œuvres, les personnages prétendent au contraire regarder le spectateur, l'invitant à entrer dans la fiction de l'œuvre, jouant, d'une façon générale, sur la relation entre le point de vue du spectateur et celui de l'observateur (la notion d'admoniteur est à repenser). Il faudra aussi considérer comment les multiples variations de ces jeux construisent une histoire de la subjectivité dans l'art, et comment l'art moderne a tenté de la déconstruire, ou de la déplacer.

Si les images et les textes ne sauraient exprimer la même chose, cette question des observateurs et du point de vue leur est commune. Il fallait donc les traiter ensemble. La relation est si forte que dès l'Antiquité, elle a pu elle-même, dans les descriptions d'œuvre d'art, devenir le sujet de tout un jeu littéraire : « Qui donc m'a vue nue ? » demande Aphrodite en regardant la statue de Praxitèle dans son sanctuaire de Cnide, dans plusieurs épigrammes de l'*Anthologie palatine*. Quelle relation entretient l'observateur implicite avec le narrateur ? À quelle condition se fondent-ils l'un dans l'autre ? Quand se distinguent-ils ? Est-il possible de dessiner une histoire commune de cet observateur dans la littérature et les arts visuels ?

Pour élucider ces questions, une certaine amplitude chronologique et disciplinaire nous a paru nécessaire. L'amplitude chronologique, dont l'empan s'étend de l'Égypte ancienne au XVII^e siècle, est suffisamment grande pour aborder des systèmes de représentation propres à des civilisations et des époques différentes, autoriser les comparaisons, tenter de voir les articulations. Mais elle n'est pas suffisante pour rendre compte de la totalité du problème et nous avons l'ambition d'un deuxième tour pour les derniers siècles de notre histoire.

Il faut aussi tenir compte de la complexité de notre question qui engage d'autres disciplines que l'histoire de l'art et l'étude de la littérature à proprement parler, car, sur le plan visuel, elle se comprend par rapport à la vue naturelle et aux conceptions de la vision, notamment celle de la troisième dimension à travers le temps. C'est pourquoi l'histoire de l'optique était nécessaire à notre problématique. Parmi nos intervenants, Dominique Raynaud a bien voulu nous faire une très éclairante synthèse. Mais il fallait aussi comprendre comment les points de vue s'enchâssent les uns dans les autres et comment ils se positionnent, et l'on verra combien l'éclairage d'un spécialiste du langage, Alain Rabatel, qui a mené de nombreux travaux sur le point de vue dans sa discipline se révèle utile.

Cet ouvrage comporte donc un premier volet théorique et diachronique, donnant les bases de l'étude, les autres parties étant consacrées aux différentes périodes que nous pouvons distinguer dans cette histoire des observateurs et spectateurs :

1. Approche théorique et diachronique.

La question des observateurs étudiée du point de vue de la science du langage et de l'histoire de l'optique.

2. L'observateur dans la pensée aspective.

Le traitement aspectif des arts anciens, de l'Égypte à la Grèce archaïque, se caractérise-t-il par une absence de subjectivité, dans une conception qu'il faudra tenter d'explicitier?

3. Observateurs et spectateurs dans l'Antiquité classique.

Quelle place occupent les observateurs dans l'art et la littérature de l'Antiquité classique? Les modalités sont multiples, depuis l'époque classique jusqu'au 2^e style pompéien où se trouvent les réalisations les plus proches de la perspective linéaire, des historiens au théâtre romain et aux *Imagines* de Philostrate.

4. La Renaissance, de ses racines médiévales à ses prolongements au XVII^e siècle. Comment la Renaissance, qui a voulu rétablir et même parachever la perspective, en s'inspirant des théories optiques, a-t-elle pensé la question de l'observateur? Peut-on établir un rapport entre la façon dont l'observateur est pensé dans l'œuvre de Montaigne ou le ton personnel d'un Du Bellay ou encore les fictions savantes de Rabelais et de l'autre ces développements dans les images? Durant cette période, la relation entre l'œuvre et le spectateur semble avoir été particulièrement importante, quoique désormais entièrement fictionnelle. Comment les artistes et écrivains de l'époque l'ont-ils abordée, comment ont-ils joué avec elle, jusqu'à la faire éclater dans le cas du *Roman comique* de Scarron?

Bibliographie

- PANOFSKY Erwin, 1927, *La Perspective comme forme symbolique*, première édition en 1924, puis, Paris, Éditions de Minuit 1975.
- FRIED Michael, 1990, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais » (n° 627), [trad. de *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* paru en 1980 aux États-Unis].
- GOMBRICH Ernst H., 2003, *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, 6^e édition française, Paris, Phaidon.
- LUCE Jean-Marc, 2017, « L'observateur implicite dans l'art de l'Antiquité classique (fin VI^e siècle-1^{er} siècle av. J.-C.) », in Elena OULIÉ (éd.), *L'aspect dans l'art antique, Pallas*, n° 105, p. 115-148.
- MASSÉ Christian, 2018, *Flaure. Peintre du figuratif...*, Bordeaux, Les Dossiers d'Aquitaine.
- TEFNIN Roland, *Les regards de l'image. Des origines jusqu'à Byzance*, Paris, Éditions de la Martinière 2003.