

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

AUX LIMITES DE L'ÉTUDE MATÉRIELLE DE LA PEINTURE : LA RECONSTITUTION DU GESTE ARTISTIQUE

Actes de la journée d'étude édités sous la direction scientifique
de Barbara Juves-Hann et Hadrien Viraben

Paris, Institut national d'histoire de l'art, 28 septembre 2019

AVANT-PROPOS

BARBARA JOUVES-HANN, HADRIEN VIRABEN

Pour citer cet article

Barbara Juves-Hann, Hadrien Viraben, « Avant-propos », dans Barbara Juves-Hann et Hadrien Viraben (dir.), *Aux limites de l'étude matérielle de la peinture : la reconstitution du geste artistique*, actes de la journée tenue à Paris le 28 septembre 2019 à l'Institut national d'histoire de l'art, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2021, p. 3-7.

AVANT-PROPOS

BARBARA JOUVES-HANN

Docteure en histoire de l'art,
attachée temporaire d'enseignement et de recherche
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

HADRIEN VIRABEN

Docteur en histoire de l'art, post-doctorant ANR AmateurS TEMOS
(UMR 9016 CNRS)
Le Mans Université

Le présent recueil rassemble sept interventions prononcées lors d'une journée d'étude organisée en septembre 2019 à l'Institut national d'histoire de l'art. Sous le titre « Aux limites de l'étude matérielle de la peinture : la reconstitution du geste artistique », cet événement scientifique a réuni les points de vue de plusieurs professionnels, historiens de l'art et restaurateurs, autour d'une problématique ou d'un mythe : la réincarnation du peintre en action.

Le souhait de cette journée d'étude a volontairement été de se placer à la lisière de l'histoire matérielle de l'art, en invitant à s'interroger sur la nature interprétative de toute approche du geste pictural.

Afin de faire parler les empreintes laissées par le peintre, l'historien de la matérialité est amené en effet à les associer à des données hétérogènes. Les informations factuelles fournies par l'analyse des supports et des couches picturales sont ainsi insérées dans un faisceau d'indices, auquel se combinent d'autres sources, textuelles et iconographiques : archives, traités et manuels, catalogues, etc. Or, le récit de l'acte créateur s'appuie précisément sur cette conjonction de preuves, où l'observation balance vers la déduction et l'interprétation. La narration du geste de l'artiste devient à ce titre un moment de réflexion, où l'étude matérielle se fait spéculative et imaginative.

Une interrogation du geste et de la matérialité de l'œuvre recoupe celle des conditions de travail de l'artiste. En atelier ou en plein air, mettre en question le mouvement de la main, c'est le saisir dans un espace, un environnement, le corréler aux outils du peintre ou aux désirs du commanditaire. L'approche matérielle invite également à inscrire cette motricité dans une temporalité plus ou moins étroite, et qui peut être par exemple celle de gestes risqués et

irréversibles, celle de gestes de spécialistes que parfois les amateurs s'approprient dans la restauration de leurs tableaux.

Le geste peut ainsi s'entendre de façon circonscrite au moment de création de l'œuvre, ou englober une action entreprise plus tardivement. L'artiste qui retravaille sa toile, si sa technique a évolué, fournira-t-il un geste similaire ou, au contraire, trahira-t-il sa première pensée ? Dans le même ordre d'idée, le geste peut également qualifier une intervention réalisée par un élève ou, à plus longue échéance, par un autre peintre ou durant une restauration. En ce sens, la place des restaurateurs dans le débat apparaît d'autant plus incontournable. La restauration est un moment privilégié pour envisager une gestuelle créatrice originale, alors même que les interventions ont, par le passé, tantôt mis à mal, tantôt mis en valeur la touche initiale de l'artiste.

Il est évident qu'un tel questionnement concerne aussi un auditoire élargi d'historiens de l'art. Quoique son point de départ soit ici la démarche et la méthodologie des spécialistes de l'histoire matérielle, son point d'arrivée, la reconstitution de l'artiste en action, intéresse, voire fascine, les acteurs et le public de la discipline. Paradoxalement, si l'histoire matérielle s'est impliquée, de façon exemplaire, dans un recentrement sur l'objet, plébiscité par les historiens de l'art, elle peut contribuer par un détour à rematérialiser l'« en-deçà » de la toile, à revenir, armé de nouveaux documents, vers le désir fantasmatique de revoir le créateur à l'œuvre.

L'imagination de l'historien se nourrit sur ce point d'une iconographie foisonnante d'artistes à l'œuvre, au *climax* de laquelle siègent les premières représentations photographiques et cinématographiques du travail artistique¹. Si ces séquences sont devenues aujourd'hui mémorables, c'est sans doute par leur habileté à expliquer le geste tout en le magnifiant, tout en conservant sa dimension mythique. À l'instar du cinéma documentaire, la métaphore sportive et circassienne, récurrente, prolonge cet équilibre de la mise en scène entre élucidation et extraordinaire².

1 Nous renvoyons ici aux actes des deux colloques qui se sont tenus à Rennes et à Lausanne en 2007 et 2015 : Pierre-Henry Frangne, Gilles Mouëllic et Christophe Viart (éd.), *Filmer l'acte de création*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009 ; Valentine Robert, Laurent Le Forestier et François Albera (éd.), *Le film sur l'art : entre histoire de l'art et documentaire de création*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

2 Cette balance se retrouve, dans un exemple certes extrême, en confrontant les mises en scène photographiques d'Aimée Rapin et les images promotionnelles des numéros du peintre Jean de Henau. Sur l'imagerie circassienne du travail artistique, voir également Anna Grosskopf, *Die Arbeit des Künstlers in der Karikatur : eine Diskursgeschichte künstlerischer Techniken in der Moderne*, Bielefeld, Transcript, 2016, p. 235-238.

Au fond, ce qui importe dans ces images c'est autant le tracé sur la toile que le mouvement du corps du peintre ; et cette culture visuelle nous accompagne dans un processus de représentation mentale d'une action qui a eu lieu. Ces images sont autant de référents qui nous aident à comprendre ou à cerner une activité qui essentiellement ne peut que nous échapper.

Les actes de la journée d'étude entendent ainsi rendre compte de l'ambition équivoque de la reconstitution du geste artistique, en proposant d'une part plusieurs communications consacrées aux limites terminologiques et représentatives qui s'imposent aux historiens, avant d'envisager plusieurs exemples d'interprétations d'indices matériels.

L'ouvrage s'ouvre sur un questionnement de Jérôme Delaplanche quant aux « mots du geste », abordant de front la terminologie employée pour qualifier les manières de peindre au XVIII^e siècle. Comme l'indique l'auteur, cette mise en garde face aux embûches des mots du passé invite réflexivement l'historien à se pencher sur le poids des termes en usage aujourd'hui, l'expérience subjective encadrant leur emploi, autant que les paradigmes socioculturels dans lesquels ils s'inscrivent.

Accolé à cette perspective historique sur les mots du geste, le texte de William Whitney tente de situer l'étude contemporaine du faire de l'artiste dans un cadre méthodologique et historiographique, nourri par les réflexions de l'histoire de la technologie. Il propose en ce sens un environnement conceptuel, à l'intérieur duquel le geste est saisi dans ses interactions complexes avec l'outil, le procédé et le matériau, mais également avec le projet artistique, l'énergie employée et le résultat conservé, l'usage individuel et l'échelle sociale d'une activité.

Forte de cette mise en débat terminologique et conceptuelle, la deuxième partie du présent recueil en vient à s'interroger sur l'économie visuelle du geste de l'artiste, à travers deux communications incidemment apparentées : celle de Sarah Gould sur la mythologie du geste turnerien ; et celle de Violaine Gourbet revenant sur la description textuelle des peintres anglais au travail sous la plume des écrivains allemands du XIX^e siècle.

Au croisement de l'étude des œuvres et des représentations de l'artiste, la contribution de Sarah Gould insiste à raison sur la mise en scène intentionnelle avec laquelle un artiste comme Turner a pu vouloir entourer sa performance de travail. Elle souligne combien la dimension haptique de son œuvre provoque délibérément l'imagination sensorielle du spectateur, et inscrit ainsi le corps de l'artiste dans un espace public, et plus particulièrement dans le champ artistique de la Grande-Bretagne du XIX^e siècle.

En aval, cette fois, de l'acte créateur, et en poursuivant sur l'historiographie de la peinture anglaise du XIX^e siècle, la contribution de Violaine Gourbet conclut à l'échec des historiens allemands à recréer le geste artistique d'un Turner ou d'un Constable. Une surexposition du faire dans leurs toiles suscite en effet plus d'incompréhension qu'elle ne facilite l'analyse de l'historien, le contraignant à des descriptions détournées et métaphoriques, qui préservent le mystère inexplicable de la création.

Enfin, trois études de cas achèvent cet ouvrage et proposent chacune de suivre les empreintes de la couche picturale, afin de tester les limites de notre imagination du geste créateur.

À partir d'une étude serrée du travail d'aquarelliste de John « Warwick » Smith, Marie-Claude Beaulieu-Orna préconise la prudence dans le recours aux indices matériels comme outil méthodologique. L'auteur invite à resituer le constat d'état de l'œuvre dans un contexte technique et culturel contemporain, exhortant sur ce point l'historien à former autant son œil que sa main.

Dans une autre série d'examen approfondis, Nancy Locke restitue quant à elle le dialogue entre les gestes de Camille Pissarro et Paul Cézanne. Les détails des œuvres de l'un et de l'autre sont ainsi placés en vis-à-vis, dans un échange constant, qui propose au lecteur de se représenter chacun d'entre eux, à la lumière du témoignage aussi pragmatique que trivial d'un observateur contemporain : « M. Pissarro, en travaillant, "piquait" (et mon paysan faisait le geste), et M. Cézanne "plaquait" (autre geste). »

Dernier texte de cet ouvrage, la contribution de Bénédicte Trémolières rebat les cartes de l'histoire matérielle, en revenant sur le cas déroutant des « préparations structurées ». Issue de plusieurs observations faites lors de restaurations et de constats récents, cette étude remarque l'emploi, par plusieurs artistes académiques, d'une préparation épaisse, formée de forts empâtements en relief, et recouverte par une mince couche de couleur. Créant l'illusion d'une peinture riche en matière, une telle manière de faire signale précisément, chez ces artistes, la mise en avant d'indices de travail trompeurs, destinés sans doute plutôt à stimuler l'imagination du regardeur, qu'à restituer la vérité du geste de l'artiste.

L'organisation de la journée d'étude et l'édition de ses actes ont été rendues possibles grâce au soutien de l'école doctorale d'Histoire de l'art (ED 441) et à celui de l'équipe d'accueil HiCSA (EA 4100) de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Nous tenons à remercier ces deux institutions pour leur confiance, et plus personnellement Zinaïda Polimenova et Antoine Scotto d'Abusco pour

leur aide tout au long de ce projet. Nous souhaitons également exprimer notre profonde gratitude envers Nancy Locke, qui a généreusement proposé de nous assister dans la traduction anglaise de certaines parties de cet ouvrage. Nos vifs remerciements vont enfin à Bénédicte Trémolières, qui nous a autorisés à reproduire l'une de ses illustrations pour notre couverture.