

Le commentaire d'œuvre. Proposition de méthode

Introduction

Contrairement à celle d'une dissertation, l'introduction d'un commentaire d'œuvre va du particulier vers le général. Il ne faut donc pas commencer par des propos généraux du type : « Le XVIIe siècle est une période de ruptures... » « L'art hollandais du XVIIe siècle se caractérise par... », mais procéder ainsi :

1. FICHE TECHNIQUE

Donner le nom de l'artiste, le titre courant, la date, la nature du support et du médium pictural, les dimensions et le lieu de conservation de l'œuvre. On évitera les considérations sur les diverses collections et musées ayant abrité l'œuvre, qui n'aident pas à sa compréhension : la rubrique « collection » doit se réduire à la mention du lieu de conservation actuel de l'œuvre. Si l'artiste est peu connu, donner ses dates, son ou ses maîtres et les villes dans lesquelles il a travaillé, mais jamais plus : ***il ne faut pas faire la biographie de l'artiste en introduction ou ailleurs*** (il est possible de donner des éléments biographiques dans le développement, s'ils sont nécessaires dans votre raisonnement).

2. COMMANDE ET CONTEXTE MATERIEL

Si l'œuvre a fait l'objet d'une commande, il faut en évoquer les conditions le plus précisément possible. Qui sont les commanditaires ? Quelle est la destination originelle de l'image (s'il s'agit d'un retable, pour quelle église a-t-il été réalisé, et s'il s'agit d'une église monastique, de quel ordre religieux relève-t-elle ? Si l'œuvre se trouvait dans un palais, était-elle dans une pièce publique ou dans une pièce intime ?...) ? Qui en étaient les spectateurs potentiels ? Comment le programme a-t-il été défini (collaboration du commanditaire et de l'artiste, intervention d'un lettré au service d'un prince...) ?

Il est aussi nécessaire de replacer l'œuvre dans son contexte matériel, et se demander si elle s'inscrit dans un programme constitué de plusieurs œuvres. La *Présentation au Temple* de Vouet au Louvre par exemple ne constituait que l'un des éléments d'un immense retable architectural, comprenant des statues, des reliefs et plusieurs toiles, et il est impossible de comprendre cette œuvre sans étudier l'ensemble du dispositif auquel elle appartenait. Au XVIIe siècle et particulièrement aux Pays-Bas, beaucoup d'œuvres n'ont fait l'objet d'aucune commande. Mais si l'on peut déduire la destination originelle de l'œuvre, il est bon de le dire : cette nature morte a certainement été achetée par un Amsterdamois aisé pour sa maison et beaucoup de documents attestent que les natures mortes étaient accrochées de manière privilégiée dans les cuisines et les salles à manger, par exemple.

3. POSITION DU PROBLEME

Il s'agit maintenant d'introduire votre développement, c'est-à-dire l'angle à partir duquel vous allez analyser l'œuvre, en faisant intervenir des connaissances extérieures sur le contexte de création de l'œuvre (historique, culturel, religieux...). Cette partie qui est la plus longue de l'introduction a pour but de faire apparaître des problèmes, des tensions à l'œuvre dans l'image, et elle doit donc se terminer par une ou plusieurs phrases interrogatives. ***La problématique doit être spécifique et permettre de mettre en valeur les singularités de l'œuvre.*** Les problématiques du type « comment l'artiste parvient-il à concilier tradition et innovation ? » ou « comment l'œuvre reflète-t-elle l'époque dans laquelle elle s'inscrit ? » n'en sont pas car elles peuvent être appliquées à toutes les images.

Le défaut que l'on constate le plus souvent dans les introductions, à l'oral comme à l'écrit, est leur caractère trop général. Encore une fois, l'exercice consiste à introduire le commentaire d'une œuvre unique : faire un résumé de l'histoire de l'art d'une période ou proposer des énoncés généraux sur un courant stylistique ne permet pas de le faire efficacement. Le but unique du 3. est de préparer la formulation de la problématique. Voici quelques manières de procéder :

- donner des éléments plus approfondis sur le commanditaire. Si vous dites dans le 2. que tel retable a été commandé par les Jésuites de tel endroit, pour telle chapelle de telle église, vous pouvez évoquer dans le 3. la spiritualité des Jésuites pour arriver à une problématique du type : dans quelle mesure cette œuvre correspond-elle à la spiritualité jésuite ?
- approfondir la question du genre pictural auquel appartient l'œuvre. Chaque genre a une histoire, des caractéristiques parfois assez codifiées, et soulève des problématiques spécifiques (dans la peinture mythologique comme chez les mythographes, les mythes ont souvent une signification symbolique, morale ou même religieuse ; le portrait a une fonction commémorative, les thèmes du temps et de la

mort y sont très souvent abordés ; le paysage non historié n'apparaît véritablement qu'au XVIIIe siècle...). Vous pouvez les rappeler pour montrer en quoi l'œuvre que vous étudiez s'insère dans une tradition ou fait écart par rapport à elle. Un exemple d'écart : *Vénus dans la forge de Vulcain* par les frères Le Nain. Le registre mythologique suppose une forme d'héroïsation et d'idéalisme, or la scène est plutôt présentée comme une scène de genre, et les personnages pourraient être des contemporains des Le Nain : comment comprendre ce choix, qu'est-ce qui le rend possible, à quelles (nouvelles ?) conceptions correspond-il ?

- la question de la fonction des œuvres, fondamentale pour les périodes antérieures, reste importante au XVIIIe siècle, au moins dans la peinture religieuse. Si l'œuvre que vous étudiez est un retable ou une image de dévotion, vous pouvez rappeler la fonction de ce type d'œuvres et vous demander comment le peintre fait en sorte que l'œuvre soit efficace, suscite tel effet ou telle attitude auprès du spectateur.

- réfléchir à partir de la présence d'un élément particulièrement arbitraire, un écart par rapport à la tradition iconographique ou par rapport au texte qui constitue la source de la scène représentée. Dans le *Christ chez Marthe et Marie* de Velasquez, une image est insérée dans l'image. Or son statut est très difficilement définissable (tableau ? vue par une fenêtre ? projection d'une image intérieure de l'un des personnages du premier plan ?), et elle n'a à première vue aucun rapport avec la scène de genre du premier plan. La problématique concerne ici le statut même de l'image, et en particulier de l'image religieuse par rapport au « monde réel ».

- réfléchir à partir d'une tension particulièrement apparente, entre l'individuel et le général, le particulier et l'idéal par exemple. C'est souvent le cas pour les portraits de gouvernants. Pour ceux qui ont un caractère public, officiel, le gouvernant souhaite montrer une image idéale de son gouvernement, qui correspond à un absolu, nécessairement éloigné des faits réels. Or le genre du portrait relève du particulier : il est la représentation d'un individu donné à un moment précis de sa vie. Comment l'image fait-elle le passage ou résout-elle la tension entre ces deux pôles antithétiques ? Pensons aussi aux portraits de groupe hollandais. Pour la *Ronde de nuit*, on a demandé à Rembrandt de créer l'image de l'une des compagnies qui composent la milice d'Amsterdam. Il s'agit de faire le portrait non pas d'un individu mais d'une institution, qui se définit par des éléments a priori difficilement représentables, des statuts, des fonctions, une identité collective... Comment révéler ces éléments abstraits et ne pas créer simplement une juxtaposition de portraits individuels ?

4. ANNONCE DU PLAN

Donner seulement les titres des deux ou trois grandes parties de votre commentaire.

L'introduction ne doit comporter aucun élément d'analyse. On entend et on lit souvent en introduction une description rapide du thème de l'œuvre. C'est une manière de ne pas mener une véritable analyse iconographique dans le développement, ce qui est très dommage, et cela empêche de construire une véritable introduction, c'est-à-dire l'élaboration d'une problématique.

Développement

Avant de construire votre commentaire,

- il faut mener une analyse formelle complète (format, cadrage, composition, construction de l'espace, sources et qualités de la lumière, couleur, technique picturale...). Le second cours du semestre sera consacré à la « méthode » de l'analyse formelle, qui doit bien sûr être complétée au fil de vos lectures et des cours.

- mener une analyse iconographique approfondie, en s'aidant en particulier des manuels d'iconographie (Réau, Tervarent...). Cette analyse doit se faire depuis le général vers le particulier. Quel est le thème illustré ? Quelles en sont la / les sources ? Il est bon de résumer le(s) passage(s) concerné(s) lors de votre exposé, en en donnant les références précises. On se demandera si l'iconographie est fidèle au(x) texte(s) ou au contraire s'en écarte, si elle combine différentes sources, et d'une manière générale quel est le rapport entre l'image et le texte (qui n'est jamais un simple rapport d'illustration). On étudiera ensuite les attributs, les accessoires et tous les éléments qui peuvent revêtir un sens symbolique. Une analyse iconographique est bonne quand elle permet d'expliquer la présence de l'ensemble des éléments d'une image, et d'en définir la cohérence globale.

Il est toujours utile de comparer une œuvre avec les œuvres antérieures sur le même sujet : les éléments qui rompent avec la tradition révèlent son sens spécifique.

- constituer une banque d'images (à l'aide de *artcyclopedia*, *wga* et *aivaz* principalement) : l'œuvre que vous étudiez avec les vues de détail, les éventuels dessins préparatoires, les œuvres contemporaines de l'artiste et les œuvres antérieures et contemporaines sur le même thème iconographique. L'observation attentive de toutes ces images est essentielle : elle vous permet souvent de proposer des interprétations personnelles sur les processus d'élaboration de l'artiste, son rapport à la tradition, ses sources iconographiques et formelles...

- faire une véritable recherche bibliographique, qui ira bien au-delà de la lecture des manuels d'histoire de l'art. Ceux-ci ont tendance à s'intéresser uniquement aux questions de style et aux

« influences », et laissent de côté tout ce qui relève, disons, de la signification. Ce type de commentaire est aveugle dans une grande mesure, et ne permet pas de rendre compte du fonctionnement et de la richesse des images du XVII^e siècle. Il faut donc tenter de comprendre ce que les images disent, les replacer dans une histoire de l'art certes, mais aussi et surtout dans une histoire politique, une anthropologie des pratiques religieuses et culturelles, une évolution du sentiment et de la conception des images...

L'élaboration du commentaire final.

À partir de cette double analyse et des connaissances accumulées sur le contexte de création de l'œuvre, on peut construire un développement en deux ou trois parties, qui s'enchaînent selon une progression logique ou proposent chacune un type de réponse à la problématique.

La description et les propos généraux sont deux dangers majeurs du commentaire.

- construire un plan logiquement organisé est le meilleur moyen de les éviter. Tous les discours du développement consistent en des arguments qui visent à prouver quelque chose. Les analyses ne sont donc pas juxtaposées les unes aux autres, elles font partie d'un raisonnement qui se situe « au-dessus » d'elles. De la même manière que la problématique doit être élaborée à partir de ce qui est spécifique à l'œuvre, toutes les parties et sous-parties doivent parler de l'œuvre, tous les éléments de contexte doivent être rapportés à l'œuvre. Ainsi, à propos de la *Cène* de Philippe de Champaigne, on ne fera pas une première grande partie sur le jansénisme, un résumé tel qu'il pourrait apparaître dans un manuel d'histoire. Puisque la *Cène* a été commandée pour l'abbaye de Port-Royal-des-Champs, il sera en revanche bon de donner en introduction l'histoire de l'abbaye jusqu'à la date de la *Cène* et, au cours du développement, de relier certaines caractéristiques de l'œuvre à des éléments de la spiritualité et de la théologie jansénistes. Même chose à propos des comparaisons. Si l'on doit commenter le *Portrait de Louis XIV* de Rigaud, il est bon de s'intéresser à l'ensemble des portraits commandés par Louis XIV, afin de comprendre comment fonctionne l'idéologie royale en images. Mais il ne faut pas y consacrer une partie indépendante, qui serait alors une partie de dissertation d'histoire. Les comparaisons doivent aider à la compréhension du portrait de Rigaud, et s'insérer logiquement dans son analyse.

- il est bon de ne pas séparer analyse formelle et analyse iconographique, et de montrer au contraire que la pensée iconographique et la pensée formelle sont articulées l'une à l'autre pour constituer un réseau signifiant cohérent.

- n'hésitez pas à donner vos interprétations, en les justifiant, et à discuter les avis des historiens. Indiquez clairement qui pense quoi ; ne reprenez pas à votre compte les thèses d'un historien sans citer son nom.

- on évitera les classifications stylistiques hâtives, en particulier l'opposition classique / baroque : ces deux termes ont des significations trop vagues pour pouvoir être opérants.

- on évitera aussi les jugements de valeur qui n'entrent pas dans le cadre d'une analyse historique. Ainsi, on ne dira pas « cette main est très bien dessinée » mais « le dessin qui définit cette main est très précis », ni « ce magnifique drapé » mais « ce drapé a fait l'objet d'un fort investissement esthétique comme le prouvent tel et tel élément, ce qui produit tel et tel effet ».

- un mot interdit : « réalisme ». Le terme réalisme correspond en histoire de l'art à quelque chose de précis, qui se développe autour de la personnalité artistique de Courbet. Les images du XVII^e siècle sont toujours des constructions intellectuelles, il ne peut s'agir en aucun cas de recopier le réel.

- l'expression « de tout temps », les phrases du type « les hommes ont toujours... » sont aussi interdites. Elles introduisent des idées nécessairement fausses et absurdes : rien n'existe de tout temps, un *historien* de l'art analyse des phénomènes *historiques*.

Conclusion

La conclusion ne consiste pas en un résumé du développement. Elle permet de répondre de manière synthétique à la problématique posée, de dégager la structure profonde du fonctionnement formel et sémantique de l'image, et de soulever de nouvelles problématiques, plus générales, ou de proposer des pistes de recherche peu explorées. Les références à des œuvres littéraires ou musicales et aux débats scientifiques ou philosophiques contemporains de l'image, qui permettent de placer l'œuvre dans un contexte civilisationnel élargi, sont bienvenues.

Je vous demande de distribuer avant votre exposé une feuille qui sera utile aux autres étudiants lors de l'exposé et ensuite. Vous y indiquerez :

- la fiche technique de l'œuvre, qui correspond à la première partie de votre introduction, à côté d'une petite reproduction de l'œuvre en noir et blanc.
- votre problématique et votre plan, parties et sous-parties.
- les textes que vous mentionnez lors de votre exposé, avec les références précises. Il ne faut pas lire de longs passages de texte à l'oral, mais vous pouvez résumer le texte à l'oral et le reporter entièrement sur la feuille.

- la liste des œuvres que vous montrez (nom de l'artiste, titre, dimensions, lieu de conservation), pour éviter d'avoir à épeler de nombreux noms propres.
- une bibliographie, rédigée à la manière de la bibliographie qui vous est donnée en cours.
- éventuellement quelques-unes des images que vous montrez lors de votre exposé, si elles sont facilement reproductibles (gravures, plans...)

Conseils pour le partiel écrit

Les défauts majeurs des commentaires de partiel sont :

- l'absence de construction. Dans de très nombreuses copies, aucun effort n'a été fait pour rendre le plan lisible (saut de lignes entre les parties, paragraphes...), voire, ce qui est plus grave, pour construire le commentaire (introduction / développement / conclusion). On lit alors un enchaînement incohérent de remarques, qui se conclut par l'obtention d'une très mauvaise note.
- la tendance à transformer un commentaire en dissertation, c'est-à-dire à tenir des propos généraux qui ont souvent peu à voir avec l'œuvre. Je vous recommande donc de suivre cette méthode, en particulier pour l'introduction ; vous êtes ensuite plus libre que pour l'exposé oral.
- la description, le caractère vague des analyses, leur distance trop grande par rapport à l'œuvre. Pour l'éviter, il faut connaître parfaitement le vocabulaire et la méthode de l'analyse formelle, ainsi que les récits à l'origine des thèmes iconographiques les plus courants. Cela demande un effort d'apprentissage important, mais c'est une condition indispensable au travail de l'historien de l'art.

L'orthographe des noms d'artistes (Botticelli, Michel-Ange, les frères Carrache, Bloemaert, Honthorst, Metsu, Vermeer...), des lieux (Haarlem, Utrecht, Delft, Leyde...), des personnages historiques, de la mythologie et de la tradition chrétienne doit être maîtrisée.

Attention à l'orthographe pour l'iconographie religieuse :

- De nombreux mots (dont les définitions doivent être parfaitement connues) prennent une majuscule : Trinité / Esprit-Saint ou Saint-Esprit / Dieu le Père / Fils
Christ / Incarnation / Nativité / Transfiguration / Passion / Crucifixion / Résurrection / Ascension
Vierge / Immaculée Conception / Assomption...

Dans un contexte païen, on écrit « dieu » sans majuscule : le dieu Bacchus, les dieux de la mythologie...

On écrit : « Le Christ **est** ressuscité ».

- Le mot « saint » ne doit jamais s'écrire en abrégé, et il ne prend pas de majuscule. On écrit donc : « ce tableau montre saint Pierre et saint Paul » ; « les saintes Marthe et Marie-Madeleine sont les sœurs de saint Lazare »...

Le mot « saint » s'écrit avec une majuscule

- dans certaines expressions comme Saint-Esprit ou les Saintes Femmes (on peut aussi écrire les saintes femmes)

- dans les noms de lieux, d'édifices et de fêtes, pour lesquels il ne faut pas oublier aussi les tirets :

« Saint-Germain-en-Laye »

« L'église Saint-Etienne-du-Mont »

« Les feux de la Saint-Jean »

- Le mot « martyr » désigne une personne ayant accepté la mort pour sa foi ; son féminin est « martyre ». Le terme « martyre » désigne la mort d'un saint martyr ou les opérations qui l'ont entraînée :

« Les saints martyrs Cosme et Damien ont été décapités ».

« Sainte Ursule est une martyre légendaire ».

« Sébastien a subi le martyre de la sagittation ».

Les titres des œuvres doivent être soulignés, on ne doit pas utiliser de guillemets.

À l'écrit comme à l'oral, il est bon de respecter la valeur temporelle du futur. On évite donc le futur et le futur proche pour quelque chose qui s'est déroulé au XVII^e siècle (« Rubens va peindre un portrait de sa femme », « Rembrandt utilisera une technique très libre »...), et on a de préférence recours au présent.