Discours médiatique de la critique d'art

Quand le texte devient le précepteur du lecteur

Marie-Sylvie Poli

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cediscor/592>

DOI : 10.4000/cediscor.592

ISBN : 2-87854-060-3

ISSN : 2108-6605

Éditeur

Presses Sorbonne Nouvelle

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1994

ISBN : 2-87854-060-3

ISSN : 1242-8345

Référence électronique

Marie-Sylvie Poli, « Discours médiatique de la critique d'art », *Les Carnets du Cediscor* [En ligne], 2 | 1994, mis en ligne le 26 août 2009, consulté le 12 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/cediscor/592> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cediscor.592>

Ce document a été généré automatiquement le 12 septembre 2020.

Les carnets du Cediscor

Discours médiatique de la critique d'art

Quand le texte devient le précepteur du lecteur

Marie-Sylvie Poli

- 1 En quoi et comment un texte publié dans une revue d'art peut-il être considéré comme un outil didactique ?
- 2 Pour répondre à cette question, on étudiera ici les marques du processus de production d'un article paru en mai 1990 dans la revue *Beaux-Arts*, sous le titre « Bas les masques Monsieur Ensor » (pp. 80-87). Le texte est signé Gilbert Lascault, il se caractérise par deux registres informatifs (informer et commenter) et par un traitement de la page qui rappelle celui des revues de vulgarisation scientifique et technique.
- 3 Dans le cadre d'une réflexion centrée sur les « Formes de didacticité des discours médiatiques », cette analyse se limitera à une expertise des différentes manifestations de la fonction méta dans les registres scriptovisuels de l'article.

1. Former et informer le lecteur : la fonction « méta »

- 4 Voici résumées en quelques mots les caractéristiques discursives primaires de notre corpus : « Bas Les Masques Monsieur Ensor » est un document scriptovisuel (textes, images, photos) à visée didactique (il informe et il forme) destiné à un lectorat de type grand public. S'agissant d'un article publié à l'occasion d'une exposition James Ensor au Petit Palais à Paris, il présente l'œuvre du peintre et il propose un discours critique sur cette oeuvre. Quant à son processus de production, il se caractérise par des procédés de formulation et de reformulation du texte autant que de l'image. Dans ce cas, si le langage permet de parler du code linguistique, il permet aussi de parler du code pictural : il y a production d'un discours qui porte sur le texte et/ou sur l'icône.
- 5 De plus, l'article de *Beaux-Arts* reprend, pour les expliciter, grâce au recours à l'image et à la mise en page de la revue, des concepts iconologiques déjà explorés par Gilbert Lascault dans un article spécialisé « Art Ensor Hareng Saur », destiné à des

amateurs (trés) éclairés et paru en 1979 dans *Écrits timides sur le visible*. « Bas Les Masques Monsieur Ensor » présente donc l'intérêt d'être aussi la reformulation d'un texte-source qui subit des transformations liées aux intentions de didacticité inhérentes à l'univers de discours de la revue (Peytard, 1984).

2. Le métalangage : la fonction méta prend les mots pour cibles

- 6 « Mais il faut bien comprendre aussi que le fait d'accepter d'écrire quelque chose de lisible, suppose certaines complaisances... On fait une certaine concession sur le plan du lisible, parce qu'on veut faire passer des choses qui vous paraissent importantes. » (Barthes, 1980).
- 7 Lorsque Gilbert Lascault écrit dans *Beaux-Arts*, il accepte de remplir un contrat de communication qui correspond à la définition que M. F. Mortureux donne de la vulgarisation :
« La réénonciation de discours-sources élaborés par et pour des spécialistes en discours seconds destinés à un large public. » (Mortureux, 1982)

2.1 Les occurrences variables des lexies notionnelles

- 8 En fonction de ce contrat, comme dans la plupart des discours de vulgarisation, l'organisation typographique de l'aire textuelle en pré-titres, titres, introductions et développements instaure un premier principe de communication dialogique entre le scripteur et le lecteur (Authier, 1982). Ainsi, le lecteur sait qu'il trouvera inscrits en caractères marqués (gras des titres, italiques...) dans le texte ou dans les chapeaux, titres et sous-titres, des expressions porteuses d'un contenu conceptuel établi dans des écrits-sources. Nous appellerons *lexies notionnelles* ces expressions qui sont en général directement importées d'une discipline scientifique (Poli, 1985). En l'occurrence ici l'iconologie.
- 9 Ces lexies ont un statut de termes cibles, c'est-à-dire qu'elles sont développées et explicitées dans le texte de l'article par des « paradigmes désignatifs » (Mortureux, 1985). Et le lecteur compte bien sur le scripteur-vulgarisateur pour lui permettre de saisir à la fois leur contenu scientifique et leur fonction cognitive. Car, dans un discours médiatique, le récepteur attend bien de l'émetteur qu'il lui apprenne « quelque chose » de ce qui est de l'ordre du privilège pour initiés (Jacobi, 1984).
- 10 Ainsi, le terme pivot « masque » est reformulé à plusieurs reprises dans le texte et de différentes manières sous forme de ce que Jakobson a appelé « proposition équationnelle », à savoir des expressions que Gilbert Lascault présente comme synonymiques et qui permettent de reformuler une lexie notionnelle « masques » (première expression) par une seconde déguisée (Jakobson, 1963). C'est donc bien dans un premier temps, par l'intermédiaire de caractères distinctifs qui marquent l'organisation de l'aire scripturale, que le lecteur va repérer certains termes-pivots et les relever comme des lexies notionnelles (Peytard, 1979). Ces lexies notionnelles sont les pré-requis indispensables, envoyés par l'émetteur pour savoir lire et savoir regarder.

- 11 Mais ce n'est que dans un second temps, lorsque le lecteur a accepté le principe d'une lecture active dans le corps du texte, qui centre son attention sur les opérations diaphoriques de paraphrases reformulantes, que le contrat didactique est rendu effectif par les différentes catégories de procédés métalangagiers :
- « Toute compréhension véritable est active et représente déjà l'embryon d'une réponse... Toute compréhension est dialogique. La compréhension s'oppose à l'énoncé comme une réplique s'oppose à l'autre, au sein d'un dialogue. » (Todorov, 1972).*
- 12 Par ailleurs, la paraphrase strictement linguistique est absente et masquée par une réécriture diaphorique des axiomes de sens. Par exemple, lorsque Lascault reformule du non-connu par du connu (masques = déguisés = des morts = des vampires) il explique au non spécialiste que *l'objet masque* (niveau des *objets* et *événements* chez Panofsky), exprime chez Ensor le *thème* de la mort (niveau des *thèmes* et des *concepts*) et qu'il *symbolise* la lutte de l'homme contre les forces de la mort (niveau des *symboles* et *symptômes culturels*). (Panofsky, 1939).
- 13 Autrement dit, lorsque Lascault décide de faire agir la fonction métalinguistique sur le paradigme lexical, c'est pour vulgariser conjointement deux univers de spécialité : le travail d'Ensor ou matériel de l'analyse d'une part, la démarche iconographique ou méthode d'analyse d'autre part.

2.2. La reprise anaphorique d'une lexie

- 14 Comment et en quoi le métalangagier peut-il devenir un procédé didactique effectif ? Nous avons fréquemment repéré que, dans une même unité hyperphrastique (un titre, un chapeau, une partie du texte en colonnes), le terme-pivot apparaît en premier, souvent repris sous forme équationnelle accompagnée de référentiels picturaux (visibles ou non) dans l'aire de la double page. C'est le cas dans l'exemple qui suit dans lequel les paradigmes vulgarisateurs, ici des paraphrases infidèles, s'inscrivent sur l'axe syntagmatique pour aider le vulgarisateur à construire son projet didactique, facilitant ainsi l'enchaînement des séquences explicatives (Fuchs, 1982).
- 15 Ce procédé de textualisation permet au lecteur de mettre en place une lecture par déduction : un concept une fois posé se transforme en thème et le paradigme de synonyme (lexical ou prépositionnel ou phrastique) qui suit est un commentaire du précédent. Mais comme on peut rapidement le remarquer dans cet article, Lascault délaisse les reprises formelles de type nominalisation ou adjectivation et leur préfère des anaphores conceptuelles
- Du travestissement chez Ensor : dans son oeuvre, déguisés et squelettes s'accompagnent, dansent le même rituel carnavalesque. Des masques ou des têtes de mort, on ne sait qui, en définitive, est le véritable travestissement de l'humain.
- 16 Une difficulté toutefois : il faut être un lecteur attentif aux processus de reformulation ou un récepteur déjà formé à la critique d'art pour détecter des axiomes de sens équivalents sous des expressions parfois formellement très éloignées.
- 17 C'est le cas pour « géométrie presque » du troisième intertitre qui, par le biais d'anaphores conceptuelles se transforme en vision d'une probité parfaite, le souci d'exactitude, le semblant, les apparences, les masques et les voiles.
- 18 Cet usage diaphorique de la fonction métalinguistique, qui permet de décliner le contenu sémantique d'un concept de spécialité, relève pour nous de procédés d'écriture didactique. Car la fonction métalinguistique soutient la progression thématique du

discours et permet au lecteur, à la fois d'avancer dans sa lecture de l'article, mais également de se former au champ conceptuel de l'iconologie. Ainsi lorsque la fonction métalinguistique est centrée sur la coordination des segments argumentatifs du texte, elle agit comme un ressort didactique. Ce ressort est tendu pour faire avancer le scripteur dans son argumentation. Mais il l'est également pour faire entrer le lecteur dans la didactique du discours.

3. Le discours décriptif : la fonction méta prend les unités iconiques pour cibles

- 19 Engageons maintenant l'analyse sur les rapports texte-image de cet article. Notre démarche reste la même : regarder, lire, puis regarder lire.
- 20 En feuilletant l'article, rappelons-le, nous voyons des reproductions photographiques de toiles et du texte autour de ces toiles. Deux types de signes donc, iconique et linguistique, dont on peut supposer que l'expression du second véhicule le contenu du premier (Jacobi, 1985).

3.1. Le texte sur l'image absente

- 21 Le texte correspond à un discours explicatif de vulgarisation qui a plus pour fonction de faire déchiffrer et de traiter des concepts iconographiques que d'ancrer un commentaire sur l'image inscrite dans le paratexte (Martins-Balzar, 1977). Le texte développe un paradigme, celui du critique.

« Dire que la perception est chargée de théorie, c'est dire qu'elle est gouvernée par des savoirs et une certaine manière d'exprimer ces savoirs dans un langage et un système de notation. » (Michaud, 1989).

- 22 Ce discours référentiel s'appuie, pour construire son interprétation, sur des images données à voir dans le corps de l'article, mais aussi sur des images non visibles dans l'article. Ces appels à images absentes renvoient à des signifiés thématiques qui sont en fait ceux de l'exposition et obligent l'allocutaire à un bagage culturel de base sur Ensor, indispensable pour comprendre les allusions référentielles du locuteur. Ainsi, les performances les plus délicates sollicitées par le scripteur sont essentiellement des performances sur du pictural qui n'est pas montré. On peut reconnaître là une stratégie de journaliste qui, par un phénomène de publicité, incite le lecteur à aller voir sur place, pour passer d'une lecture semi-aveugle à une reconnaissance des savoirs mis en place.

3.2. Le paratexte sur les images

- 23 La mise en page dissocie bien le paratexte en deux blocs distincts :
 - Les énoncés dénotatifs, similaires dans leurs contenus aux étiquettes qui jouxtent les expositions dans les musées (Rivière, 1989)
 - les énoncés connotatifs des légendes inscrits à proximité de l'image concernée et du texte de l'étiquette.

3.2.1. Les étiquettes

- 24 Situées en dessous ou à côté des photos de peintures, le lecteur les repère facilement puisqu'elles sont ici écrites en caractères fins. Sur le plan du contenu, leurs énoncés sont parfaitement représentatifs des textes d'étiquettes dans un musée puisqu'on y trouve : le titre du tableau, sa date, ses dimensions et la collection d'origine. Notons une première différence toutefois avec l'étiquette d'exposition. Il s'agit de l'identification du studio ou du photographe qui a réalisé la photographie (Jacobi et Poli, 1991).

Ci-dessus,
Autoportrait au chapeau fleuri, 1883, h/t,
75 x 61,5 cm musée Ensor Ostende, by Adagp

3.2.2. Les énoncés des légendes

- 25 Imprimées en caractères gras et donc signalées comme importantes, les légendes tiennent un double propos :

- Un discours de type métalangagier qui phagocyte l'énoncé de l'étiquette autonome. Les mots du titre, placés au statut de termes-pivots, sont paraphrasés dans l'énoncé de la légende. Ici, la fonction métalinguistique explicite le code linguistique,
- Un discours de type dépicatif¹, qui prend pour référent des blocs iconiques dont l'articulation forme un processus d'identification de code propre à chaque toile ou à chaque ensemble de toiles.

- 26 Il ne s'agit plus de simples textes descriptifs, mais d'énoncés explicatifs et démonstratifs du même type que les légendes de courbes, schémas ou photos des articles de la presse de vulgarisation scientifique. Cette utilisation stratégique de la fonction d'ancrage de la parole sur l'image, par doublement des signes référentiels, fournit un ressort didactique supplémentaire au professeur d'esthétique qui peut ainsi faire progresser le lecteur selon son analyse et, par là même, le faire adhérer à son paradigme.

« un système de régies et de conventions, implicites et explicites qui façonnent notre appréhension des choses et structurent notre manière de voir le monde » (Michaud, 1989).

- 27 Ainsi dans le paratexte, le discours dépicatif tient deux rôles pédagogiques complémentaires selon

- qu'il dénote l'image avec le texte de l'étiquette autonome permettant ainsi à l'allocutaire de construire sa « collection imaginaire »,
- qu'il connote l'image avec le texte de la légende, permettant ainsi à l'allocutaire de se fondre dans le système d'interprétation du critique.

4. Le métatextuel : la fonction méta prend le texte pour cible

- 28 Il semble également important de comprendre comment, dans cet article, les processus de production du texte et du sens poussent le lecteur plus loin dans la découverte des mécanismes d'une écriture informative certes, mais également esthétique.
- 29 Pour aborder cette étape de l'analyse d'un discours médiatique sur l'art, la fonction métalinguistique n'est pas seule centrée sur les codes : la fonction poétique l'est aussi, qui, selon Jakobson, :

« met en évidence le côté palpable des signes, approfondit par la même la dichotomie fondamentale des signes et des objets » (Jakobson, 1963).

- 30 Nous chercherons donc à savoir si les manifestations de la fonction poétique se colorent dans cet article de métalinguistique, permettant ainsi au lecteur de participer au contrat didactique de l'émetteur et de la revue.
- 31 Contrat didactique, car le lecteur apprend en lisant et en regardant ; contrat d'amitié lorsque, au niveau dénotatif, Lascault superpose à un système de lecture connotative des procédés d'écriture de son propre texte
- « Ami désignerait une certaine intimité compétente, une sorte de goût matériel et une potentialité, comme celle du menuisier avec le bois. » (Deleuze, Guattari, 1991).*

4.1. Le contrat didactique et le métatextuel

- 32 Gilbert Lascault est journaliste occasionnel à *Beaux-Arts*, professeur d'esthétique et écrivain. Détail important donc, la plume de Lascault est aussi celle d'un poète, d'un écrivain, et en cela, il donne à lire un texte qui fonctionne aussi comme un texte littéraire dans lequel les nombreuses manifestations de la fonction poétique révèlent l'écrivain derrière le critique. Pour aborder la fonction poétique comme indice supplémentaire de didacticité dans ce discours médiatique, on peut étudier les traces de métatextuel dans une pratique d'écriture couramment utilisée dans les discours de vulgarisation, la citation ou recours à l'intertextualité que Catherine Kerbrat-Orecchioni définit comme
- « le jeu des renvois allusifs d'un texte à un énoncé antérieur ».* (Kerbrat-Orecchioni, 1977).
- 33 En critique d'art, l'intertextualité explicite, ou citation, joue essentiellement le rôle de caution des propos du scripteur en donnant la parole à d'autres commentateurs ou au peintre lui-même, pour confirmer l'élaboration du paradigme du critique. C'est l'usage rhétorique classique et efficace du discours rapporté dans la rhétorique des sciences.
- 34 Mais c'est un usage plus rare de recours à l'intertextualité que nous allons aborder en nous intéressant à l'intermétatextuel. On parle d'intermétatextuel lorsque le recours à l'intertextualité est motivé par la volonté, de la part du scripteur, d'attirer l'attention du lecteur sur les mécanismes réflexifs ou poétiques du texte qu'on lui donne à lire (Oriol-Boyer, 1990). L'intermétatextuel intervient également lorsque Lascault choisit, par un procédé de citation explicite, de porter lui-même implicitement le masque en faisant écrire le romancier Jean Lorrain à sa place.
- « Cet Ensor voit avec son imagination, sa vision est d'une probité parfaite, d'une précision géométrique presque : il est un des seuls qui voient. Il a l'obsession des masques, c'est un voyant, comme vous et moi ».*
- 35 De qui parle Jean Lorrain ? D'Ensor ou de Lascault ? Quel est celui qui voit ? Le peintre ou le critique qui voit ce que le peintre a voulu dire ? Le lecteur à qui le critique permet de voir ? Qui est VOUS et MOI ? Jean Lorrain et son lecteur ou Lascault et son lecteur ?
- 36 Autre exemple d'intermétatextuel avec cette référence à Ensor et à Magritte :
- « On retrouve d'ailleurs la phrase dans divers textes du peintre : car James Ensor, comme le fera plus tard Magritte, n'hésite pas à utiliser les mêmes formules d'un écrit à l'autre. »*
- 37 Utiliser les mêmes formules d'un écrit à l'autre, c'est précisément ce que fait Lascault ici en prenant comme titre courant pour son article la formule « Art Ensor » qu'il a déjà utilisée comme titre d'un de ses articles sur Ensor publié ailleurs, dans un recueil

spécialisé. Notons aussi que ce calembour n'est pas de lui mais de Ensor, qui l'inscrit dans un de ses tableaux en 1816.

- 38 On peut remarquer que G. Lascault choisit aussi les citations d'Ensor en fonction de leur jeu sur les sons, les lettres et autres phénomènes de rimes. Par exemple, le retour systématique d'un mot dans cette séquence.

« Je n'ai pas d'enfant, mais lumière est ma fille, lumière est une et indivisible, lumière pain du peintre, lumière reine de nos sens. »

- 39 Ou bien ici, les rimes interlexicales sur les A, I, O.

« Je condamne sans rémission le masque mal venu des enfers d'Afrique, d'Asie, d'Océanie, de Sommeillie, de Cracosie, foin des traits et des attraits, du fétiche négroïde ou gorillé. »

- 40 Deux raisons expliquent ce recours à l'intertextualité. La première est que le scripteur est aussi un poète, un romancier qui prend plaisir à travailler le signifiant en construisant du sens. L'argument plaisir est donc décliné dans cet article : plaisir d'écrire pour le scripteur, mais aussi plaisir de lire pour le lecteur. La seconde raison est d'ordre didactique. La citation a pour objet d'alerter le lecteur sur les aspects esthétiques du texte et de la peinture. Ainsi indique-t-on, de manière réflexive et quelquefois très subtile, que toute lecture, pour être efficace, doit s'attacher autant à la forme qu'au sens. En cela, le métatextuel peut être considéré comme un indice de didacticité dans ce type de discours.

- 41 Au même titre que d'autres disciplines scientifiques, l'histoire de l'art développe des concepts (qui émergent et évoluent dans le temps et se transforment dans la littérature des experts) et diffuse aujourd'hui ses concepts dans le circuit des revues spécialisées, mais aussi dans celui plus médiatique de la vulgarisation.

- 42 Les signataires des articles d'esthétique des « revues grand public » sont des chercheurs confirmés, à la fois reconnus par leurs pairs et par des lecteurs non spécialistes. L'entrée en jeu du littéraire (pour l'auteur et le lecteur), dans ce type de discours, implique une analyse des formes de didacticité dirigée vers l'usage des procédés sémiolinguistiques habituellement reconnus dans la vulgarisation des sciences, ainsi que vers la force pragmatique de la fonction poétique utilisée comme un outil didactique à part entière pour séduire et instruire le lecteur.

- 43 Tout l'intérêt d'une recherche sur l'usage du poétique dans le discours médiatique de la critique d'art n'est pas tant de repérer les éventuelles formes didactiques du littéraire que de démasquer le littéraire conçu comme stratégie didactique de l'écrit.

NOTES

1. Est descriptif un discours qui décrit par le langage ; est décriptif un discours qui représente par l'image.

RÉSUMÉS

Lorsqu'un critique d'art, professeur d'esthétique et romancier publie dans la revue Beaux Arts, il écrit pour des non spécialistes et pour des spécialistes. Son discours est pédagogique, critique et poétique. Par conséquent, s'intéresser aux formes de didacticité dans ce genre de discours, c'est mener une analyse des modalités d'écriture sur trois registres : le discours, l'image, le texte.

When a fine arts critic, teaching esthetic, and novelist publishes in the review Beaux Arts, he writes for no specialists and specialists. His purpose is both pedagogic, critic and poetic. Consequently, to take an interest in didactic aspect in this kind of purpose, is to analyse the writing conditions with aspect for three variables : the purpose system, the iconographic system, the next system.

AUTEUR

MARIE-SYLVIE POLI

Université Pierre Mendès-France, Grenoble