

24^{es} semaines
européennes
de la philosophie



5 questions à

Nathalie Delbard

autour de son ouvrage
*Le strabisme du tableau. Essai sur les regards
divergents du portrait*
aux Editions De l'Incidence

réalisé par Olivier Koettlitz

03/12/2020

Citéphilo

Transmettre
édition 2020

1

Une première question d'ordre personnel concernant ton expérience du tableau, cette rencontre entre un regard singulier et une production artistique ici et maintenant, ce qu'on appelle proprement une expérience esthétique : dans quelles circonstances as-tu été si sensible à ce qu'on appelle le « strabisme » en peinture, cette sorte d'anomalie figurée sur certaines toiles ? Quelle est l'oeuvre qui a déclenché ton intérêt pour ce phénomène au point d'y consacrer tout un livre ?

Je dirais qu'il y a essentiellement deux choses qui ont déclenché un tel intérêt : d'une part la rencontre avec certains tableaux, au musée, devant lesquels j'ai été profondément troublée, parce que les regards peints semblaient simultanément s'adresser à moi et à quelqu'un ou quelque chose d'autre, à côté ou derrière moi.

Je pense par exemple à ma découverte du *Portrait d'Edward Grimston* de Petrus Christus à la National Gallery de Londres, qui a été l'un des premiers à me faire prendre conscience d'un tel phénomène perceptif. C'était une expérience esthétique qui restait rare mais aussi concrète que précise, et à laquelle je ne trouvais aucun équivalent théorique satisfaisant (ni l'adresse directe, ni « l'absordement » tel que le décrit Michael Fried, etc.). Puis c'est au cours d'une discussion avec l'artiste Jean-Luc Moulène à propos de l'une de ses photographies (*Image blanche*), que l'intuition que se trouvait là une sorte

« d'impensé » de l'histoire de l'art m'est apparue suffisamment solide pour y consacrer du temps. Pour le dire rapidement, j'ai compris que le regard strabique de la femme photographiée dans cette œuvre de Moulène était relié à la structure même de l'image, soigneusement pensée par l'artiste, et que de ce fait la divergence observée caractérisait en réalité l'œuvre dans son ensemble.



Le titre du livre est bien Le strabisme du tableau et pas, selon une tournure consacrée, Le strabisme au tableau, peux-tu revenir sur cette distinction capitale qui oriente une bonne part de ton enquête et de ta réflexion, et qui t'autorise à parler du « strabisme du tableau lui-même »(p. 64) ?

Cette distinction est en effet capitale, car elle me permet d'appréhender le strabisme non pas (seulement) comme une particularité physiologique, un « défaut » de la vision qui serait propre aux individus représentés dans les tableaux, mais comme une donnée structurelle de la peinture. De ce fait, il m'importe peu de savoir si la personne peinte souffrait ou non d'une divergence oculaire, même si cela peut avoir un relatif intérêt pour la compréhension de l'oeuvre ; en revanche, considérer ce strabisme comme le signe d'une certaine économie picturale me semble fondamental. La très belle expression de Paul Klee parlant « d'anatomie du tableau » en la distinguant de l'anatomie humaine, m'a notamment conduite à penser le strabisme du tableau comme un système divergent propre à la peinture elle-même. J'ai été à cet égard confortée par la lecture de l'ouvrage que Jean-Luc Nancy a consacré au regard du portrait (2000), en particulier lorsqu'il avance que le regard du portrait « se double du regard du tableau », et que finalement ce ne sont pas seulement les yeux peints qui nous regardent, mais toutes les zones de la peinture. Partant de là, j'ai pu me demander sérieusement ce que cela pouvait signifier que de considérer la peinture comme strabique.



En quoi ce motif du « strabisme » ou de la « divergence oculaire » est-il précisément plus et autre chose qu'un « simple » motif, au point qu'à te lire on apprend qu'il va jusqu'à mettre en crise les coordonnées même de la représentation ?

Considérer le strabisme comme un système agissant, même de manière marginale, c'est mettre en jeu d'autres systèmes déjà identifiés dans le champ de la peinture et de l'histoire de l'art. Et il se trouve que cette manière de faire diverger le regard accompagne l'avènement du portrait autonome au XV^{ème} siècle en Europe, au moment même où s'instaure par ailleurs le système de la perspective.

Partant d'un tel constat, j'ai tenté d'évaluer dans quelle mesure le processus divergent du strabisme était susceptible d'altérer le point de vue stable que suppose a priori la perspective mathématique et sa construction monofocale. Les analyses que je développe au fil des pages visent à montrer comment ces portraits singuliers, au lieu de se construire à partir d'un point de fuite unifié, suivent une organisation polycentrique et contradictoire, qui entraîne finalement le spectateur dans une instabilité perceptive. Ce vacillement de la place du sujet constitue à mes yeux une forme indéniable de modernité, que j'ai pu retrouver ensuite dans la peinture de Manet, où une telle crise de la représentation devient explicite. C'est avec elle d'ailleurs que se clôt le livre.



Ton travail, avec cet opus en tout point passionnant comme un bon récit d'aventure, ouvre de nouvelles perspectives (c'est le cas de le dire) pour la philosophie esthétique et non seulement pour le regard de chacun d'entre nous. Peux-tu donner quelques indications concernant cette autre histoire de l'art qui permet d'« envisager pour les oeuvres des histoires parallèles, dont le portrait strabique serait l'une des voies possibles » (p. 113) ?

La question que tu poses est au fond d'ordre méthodologique. Si je n'ai pas renoncé à m'inscrire dans un certain fil historique, me faisant avancer du XVème au XIXème siècle, il m'importait de dessiner une « histoire des oeuvres » à partir de cas marginaux, qui n'avaient jusque là jamais été considérés comme objets théoriques à part entière. Articuler ces cas les uns aux autres, les réunir indépendamment de leurs périodes historiques, tout en prenant soin de considérer leur contexte et de maintenir leur originalité constitutive, c'était écrire une autre histoire que celle à laquelle ils sont généralement attachés. En cela l'ouvrage est tout sauf exhaustif ; il ne fait qu'ouvrir une autre porte pour se saisir des œuvres passées et à venir. Il s'agit aussi de s'autoriser à penser la modernité non pas comme un moment délimité dans le temps, mais comme un régime spécifique de l'art, un certain chemin de traverse. Enfin, c'est aussi parce que je suis partie d'une œuvre d'art d'aujourd'hui, que ce qui restait un « invu » de l'histoire du portrait m'est apparu.

L'art contemporain, à ce titre, m'a aidée à percevoir ce qui le précède. Cette relation dynamique aux œuvres me semble essentielle à entretenir.

5

Une dernière question qui revient à toi en tant que sujet singulier faisant l'épreuve de certaines oeuvres de peinture ou de photographie : parmi toutes les oeuvres analysées dans le livre, quelle est celle qui, à tous les sens du mot, te touche le plus — et pourquoi ?

Le choix est difficile ! Plusieurs œuvres me viennent à l'esprit : par exemple, le *Portrait d'une jeune femme* de Petrus Christus, à la sobriété bouleversante, mais aussi ce stupéfiant *Portrait d'un gentilhomme louchant*, œuvre méconnue de Bartolomeo Veneto, ou encore le très émouvant *Portrait de Victorine Meurent* conservé à Boston. Mais celui que je retiens pour te répondre est finalement ce *Portrait d'un jeune homme* de Bronzino, qui fait la couverture de l'ouvrage, et qui ne cesse de me fasciner. Parmi les œuvres que j'ai étudiées, il est peut-être celle qui a mis le plus de temps à se « déplier » complètement, jusqu'à ce que je me trouve devant le tableau au MET et que je vois ce qui m'avait échappé, à savoir un détail du vêtement qui livre l'une des clés majeures de l'analyse. Ce tableau est

peut-être aussi celui qui concentre et démultiplie le plus le motif strabique, dans le regard du jeune homme bien entendu, mais aussi dans ses mains, dans l'espace en arrière-plan, dans le mobilier qui l'entoure, et enfin dans les plis sombres du tissu qui l'habille. C'est une figure distante et superbe qu'a peint ici Bronzino, mais elle me touche dès lors que je perçois son trouble dans le trouble même de l'expérience esthétique. Sous des allures presque hautaines, c'est un effondrement du sujet que la peinture opère et dans lequel nous sommes malgré nous précipités.



Depuis près de 25 ans

Depuis près de 25 ans à Lille, dans sa métropole, et dans les Hauts-de-France, dans de nombreux lieux culturels et d'éducation (musées, théâtres, médiathèques, lycées, universités, etc.), CITÉPHILO propose des rencontres, gratuites et libres d'accès (dans les limites imposées toutefois cette année par les règles sanitaires), avec des intellectuels et des chercheurs, issus de tous les domaines de la pensée (philosophes, sociologues, anthropologues, scientifiques, artistes, etc.), autour d'un livre ou d'un thème. En cette période troublée entre toutes, où nous oscillons entre la sidération et les opinions réversibles, il est peut-être plus utile que jamais de venir partager le travail et les questions de celles et ceux qui prennent le temps d'une élaboration patiente et rigoureuse de leur pensée.

Écouter, lire, comprendre, c'est ce que propose CITÉPHILO à chacun.e en vue de résister à la passivité comme à la facilité, d'éclairer notre expérience présente, individuelle et collective, et de promouvoir le plus largement possible une citoyenneté exigeante.

Arnaud Bouaniche, président de PhiloLille

www.citephilo.org



Photo : © Photo de Samuel Buton
prise lors d'une résidence à Naplouse :
«Portons nous bien», par la compagnie
XY.