

L'abstraction avant l'art abstrait

Paul Bernard-Nouraud

Le livre qu'ont coécrit l'historienne de l'art médiéval Elina Gertsman et le médiéviste Vincent Debiais s'inscrit dans un mouvement historiographique qui, s'il n'évoluait à contre-courant d'une tradition plus « classique », pourrait bien tenir un rang équivalent et même revêtir une importance supérieure. Il consiste en effet à faire du « *Moyen Âge en images* », pour paraphraser Jacques Le Goff, le terrain de rencontres particulièrement fécondes entre, d'un côté, des analyses formelles serrées qui en constituent le point d'entrée et, de l'autre, une approche anthropologique et une ambition théorique qui en éclairent la portée historique.

Elina Gertsman et Vincent Debiais | *L'hypothèse abstraite. Écart, excès d'image au Moyen Âge*. Les presses du réel, coll. « Œuvres en société », 320 p., 30 €

Cette position à la fois centrale et décentrée dans le paysage de l'histoire de l'art qu'occupe un ouvrage comme *L'hypothèse abstraite. Écart, excès d'image au Moyen Âge* explique qu'en conclusion ses auteurs lui assignent encore pour but, sinon de briser, du moins de soulever « *la chape de plomb que font peser l'historiographie et la tradition progressiste sur la possibilité même d'envisager de l'abstraction avant l'art abstrait* ». Par « *progressiste* », il faut entendre ici une certaine vision empreinte de téléologie en partie endossée par le modernisme qui voudrait que l'art ait « progressé » depuis ses formes primitives vers une maîtrise de la figuration jusqu'à la révélation de l'abstraction. Par définition, pareille thèse ne saurait admettre l'hypothèse d'une abstraction antérieure au siècle dernier, qu'elle écarte généralement en lui opposant l'argument formaliste du pseudomorphisme (les ressemblances repérées sont fortuites) en le couplant à celui, chronologique, de l'anachronisme (leur

repérage est le fruit d'une rétroposition).

Gertsman et Debiais s'inscrivent résolument en faux contre ces restrictions, soutenant au contraire qu'« *on ne peut plus considérer que l'enquête sur l'hypothèse abstraite dans l'art médiéval relève d'une projection d'une hyper-contemporanéité sur le matériau du Moyen Âge* ». Le ton de cette phrase extraite de l'« Épilogue » du livre tranche avec celui de ses développements, dont il convient de rappeler les principales étapes, qui impliquent donc aussi une révision critique de l'histoire de l'art. Celle-ci est d'ailleurs annoncée dès la préface de *L'hypothèse abstraite*, confiée à l'historien de l'art médiéval Herbert Kessler, qu'il conclut lui-même en suggérant que ce texte « *laisse entrevoir la possibilité pour la discipline mal taillée de l'histoire de l'art d'être à son tour reformulée* ».

Son propre ouvrage de référence sur la période, *Seeing the Medieval* (paru en français aux éditions Klincksieck en 2015 sous le titre *L'œil médiéval*), s'ouvrait déjà en 2004 sur le constat que l'art médiéval avait été plutôt étudié « *par des chercheurs qui ne sont pas des historiens de l'art "attitrés"* ». La raison en était, selon Kessler, que ce champ requérait une approche globale visant à mettre en évidence, non pas l'esthétique médiévale – « *l'"esthétique" médiévale est une anti-esthétique* », insistait Olivier Boulnois en 2008 dans cette autre référence qu'est *Au-delà de l'image* (Seuil) –, mais le système théorique dans lequel chaque artefact, qu'il soit objet ou œuvre, s'insère et qu'il anime. Cependant, là où la brève quoique incroyablement érudite *survey* de Kessler énumère les exemples afin de faire système, précisément, Gerstman et Debiais centrent quant à eux leurs analyses sur une sélection caractéristique du système en question.





Une page du Bénédictionaire d'Ætherlwold (British Library) (963-984) © CC0/WikiCommons

Le point commun entre ces différents objets d'étude, qui vont du « *simulacre* » que constitue le *Couronnement de la Vierge par la Trinité* du Maître de Rubielos de Mora (ca. 1400), conservé à Cleveland où les deux auteurs ont en partie rédigé leurs études, aux lignes rêveuses du *Bénédictionaire d'Ætherlwold* (963-984, British Library), en passant par les trouées chromatiques de la *Haggadah de Sarajevo* (ca. 1350, musée national de Bosnie-Herzégovine), ce point commun vient de ce qu'ils mettent en œuvre « *de l'abstraction* », sans pour autant conformer « *un art abstrait* ». En effet, si, pour être tout à fait précis, c'est-à-dire en suivant la célèbre thèse de Hans Belting (étrangement absent de la bibliographie) énoncée dans *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art* (1990, traduit en français aux éditions du Cerf en 2007) d'après laquelle le Moyen Âge connaît un régime de l'image distinct de celui de l'art qu'instaure à sa suite la Renaissance, on considère les nombreuses images abstraites qu'a produites l'art médiéval sans les référer à un système artistique, mais en les replaçant dans le système théologique qui est le sien, alors on peut définir l'abstraction comme le proposent Gertsman et Debiais, c'est-à-dire en tant qu'elle constitue « *le processus intellectuel et matériel qui consiste à relier une propriété sensible à ce qu'elle désigne au-delà des sens et donc au-delà de la possibilité d'être imitée et contenue par la forme* ».

En d'autres termes, qui sont également ceux de Kessler et de Boulnois, au Moyen Âge, l'image abstraite remplit une fonction systématique de figuration de l'invisible. L'abstraction médiévale ne s'oppose donc pas à la figuration ; elle en constitue l'une des

déclinaisons. Réalité pratique et théorique qui implique donc de réviser historiquement le sens attaché à la notion de figure à cette époque. Un sens escamoté par la Renaissance albertienne, ainsi qu'y a insisté Georges Didi-Huberman en montrant les survivances à travers la peinture du Fra Angelico dans *Dissemblance et figuration* (Flammarion, 1990), ouvrage strictement contemporain d'*Image et culte* et auquel Gerstman et Debiais rendent cette fois un hommage aussi appuyé que mérité.

Contribuez à l'indépendance de notre espace critique

Afin d'éviter l'anachronisme, précisent-ils cependant, il convient de contextualiser chaque occurrence d'abstraction, qu'elle surgisse – puisque le surgissement est son mode d'apparition – dans un livre, une peinture ou un élément architecturé. Que cette contextualisation s'avère souvent délicate tient en réalité moins à un défaut d'historicisation qu'au fait que la figure abstraite médiévale étant souvent du type de la trace ou de la tache, elle introduit dans l'œuvre un espace désœuvré, un laps en quelque sorte non historié, et qui résiste par conséquent à la mise en ordre historique. Car la première chose que manifeste l'abstraction, observent Gerstman et Debiais dans le sillage de Kessler qui avait consacré un chapitre à ce sujet, c'est la matérialité.

La matière y apparaît en effet comme l'informe (*informis*) qu'il s'agit d'informer (*informare*), selon un jeu de mots prisé des penseurs médiévaux, qu'ont mis en forme leurs contemporains enlumineurs en multipliant les figures de dieux géomètres au sein des bibles moralisées tenant leur compas au-dessus d'un magma afin de figurer le commencement de la Création. Dans ces cas-là, le substrat informe de l'image devient le support d'une opération consistant à abstraire (*abstrahere*) l'idée de la matière comme on extrait la substance de l'apparence ; opération que la peinture enluminée rend visible en inscrivant l'élément informe dans un « *cadrage représentationnel* » – c'est ainsi que les auteurs désignent la composition favorisant le passage *in actu* de l'informe à la forme.

En ce sens, qu'il s'agisse d'ouvrages chrétiens ou juifs, l'image devient le lieu et le moment où l'abstraction peut et doit être comprise « *comme processus de figuration progressive* ». Ce qui distingue cependant les textes chrétiens de leurs homologues juifs se situe sur un autre plan : « *Avec la pensée chrétienne, la dimension sinuuse et évanescante de la figure s'ancre dans*

l'histoire pour devenir prophétique », rappellent Gerstman et Debiais en se prévalant de l'étude pionnière d'Erich Auerbach sur le sujet : *Figura. La Loi juive et la Promesse chrétienne* (1967, traduction française parue chez Macula en 2003), pour qui la figure chrétienne débouche sur une « *prophétie en acte* » (*Realprophetie* dans l'original allemand).

Ce processus d'intellectualisation de la figure comme préfiguration a eu, pour l'art occidental comme du reste pour sa politique, des conséquences à la fois difficilement imaginables et parfaitement mesurables ; il n'est que de songer aux implications représentationnelles (en conservant l'ambivalence – artistique et politique – attachée à la notion de représentation) d'une pensée regardant tout type comme un prototype ou bien comme un archétype. Un tel procès pourrait en outre sembler assez grossier, et il l'est *in abstracto*, si l'on ose dire, faute d'examiner sa subtilité *in concreto*, c'est-à-dire à partir de ses développements artistiques et visuels.



« *L'Annonciation du couvent San Marco* » (Fresque du couvent San Marco), Fra Angelico (1438-1450) © CC0/WikiCommons Fra Angelico

C'est en effet à ce niveau que la figure abstraite, pour la désigner d'un oxymore qui, au Moyen Âge, n'en était pas encore un, peut apparaître comme une promesse d'auto-réalisation et, simultanément, comme une suspension de cette promesse. Le marbre, auquel Gerstman et Debiais consacrent un développement contre-chronologique allant de ses représentations chez le Fra Angelico dans la première moitié du XV^e siècle à sa présentation

sur le pilier des ondes du cloître de l'abbaye Saint-Pierre de Moissac au XII^e siècle, est un bon exemple de cette situation ambivalente dans laquelle se trouve la figure abstraite.

S'attardant sur les « *marbres feints* » peints par le Fra Angelico sur les murs du couvent San Marco de Florence, Didi-Huberman avait montré que le marbre y devient « *la matière par excellence de la mémoire* ». Le marbre, soulignent à leur tour Gerstman et Debiais, demeure matière chez le Fra Angelico : il « *ne disparaît jamais en réalité* », mais il « *est simplement transformé radicalement par la peinture* ». L'opération de figuration à laquelle le soumet le peintre consiste à en retirer « *toutes ces composantes pour en faire un nouveau motif abstrait du minéral, ce qui permet d'abstraire ce lieu de peinture du récit ou de la narration en cours dans la scène pour devenir autre, pour changer d'état* ». Paradoxalement, c'est donc en le transformant en un signe de suspension du récit – de l'*istoria* biblique, étant entendu que celle-ci « *n'est pas seulement une série continuée d'événements, mais plutôt une histoire ponctuée d'événements* », observent les deux auteurs – que le « *pan* » de marbre peint, comme dirait Didi-Huberman, remplit sa fonction mémorielle : rendre visible la part de l'*istoria* qui ne peut être représentée, qu'il s'agisse du mystère de l'Incarnation dans les Annonciations, ou de celui de l'Assomption dans les Couronnements de la Vierge.

Abstrait, au sens d'œuvre abstraitemen, le marbre peut alors dévoiler ses affinités idéales, qui font par exemple du marbre au Moyen Âge une pierre d'eau, soit la pétrification de l'eau, si bien, par exemple, que « *paver le sol de marbre, c'est faire entrer dans l'édifice le mouvement, le son, le reflet, la profondeur et la versatilité de l'eau* ». En sorte aussi qu'« *en exaltant les qualités aquatiques du marbre et en les exposant en tant que propriété* », comme sur le pilier des ondes de Moissac, « *la composition en "vagues" formerait et exposerait une figure du diaphane comme moyen de lire les images du cloître* », affirment Gerstman et Debiais. Dans ce cas, concluent-ils, « *le sujet de la plaque des ondes à Moissac n'est pas un thème ni un motif, mais une idée – celle du diaphane – telle qu'elle s'exprime à travers les propriétés sensibles de l'eau et de la pierre* ».

Si une image se présente littéralement comme immotivée, sans thème ni motif, ainsi que l'avancent les deux auteurs, alors on est tout près d'atteindre à une forme d'abstraction confinant à

l'insignifiance, l'hypothèse abstraite ouvrant à celle de l'asémie. « *En retirant la figuration de façon sélective, en abstrayant le récit des espaces auxquels il appartient ostensiblement, l'image ne réussit qu'à attirer l'attention sur l'écart, sur l'absence évidente des figures* », suggèrent Gerstman et Debiais. L'insignifiant n'est cependant pas l'absurde, en ce qu'un rôle lui est également imparti au sein du « *cadrage représentationnel* » qu'il ébranle.

« *L'insignifiance, c'est finalement tout ce qui n'apparaît jamais dans les descriptions techniques des bases de données, tout ce qui échappe à l'indexation et au thésaurus, tout ce qui résiste à une description par le langage ; tout ce qui n'appartient en somme qu'à l'image et qui semble défier son analyse par la science.* »

D'où la puissance critique de l'image abstraite potentiellement insignifiante dans un programme pourtant sémantiquement saturé, où tout fait signe. Gerstman et Debiais peuvent en effet en conclure que « *la notion de figure telle qu'on l'a envisagée pour le Moyen Âge réconcilie abstraction et insignifiance en permettant de "faire naître le sens sur la base de l'absence de sens". Comme sa notion sœur de "tache", la trace est déviation, dérangement, irruption et disruption* ». D'où aussi sa fonction mnémonique.

Comparant « *la disharmonie visuelle* » à une « *assonance visuelle* », Gerstman et Debiais considèrent que celle-ci « *stimule la mémoire, permettant aux marqueurs mnémoniques d'émerger malgré l'uniformité globale* ». Si l'on prolongeait cette comparaison qu'ils conduisent vers le champ musical sur le terrain de la linguistique, on pourrait alors envisager que le marbre devenu tache ou trace dans l'économie visuelle du Moyen Âge fait émerger des « *marqueurs mnémoniques* » parce qu'il y remplit une fonction d'« *embrayeur* », au sens où Roman Jakobson, dans le premier tome de ses *Essais de linguistique générale*, disait de l'embrayeur qu'il « *ne peut être défini en dehors d'une référence au langage* » ; les auteurs de *L'hypothèse abstraite* diraient en dehors d'un « *cadrage représentationnel* ». Qu'en l'occurrence l'embrayeur enraye l'ordre de la représentation que pourtant il articule est probablement l'un des résultats théoriques les plus significatifs auxquels aboutit cette étude historique de premier plan.