
La peinture pense. Conversazione con Tzvetan Todorov su arte, semiotica e storia delle idee

Ricardo De Mambro Santos

In an interview released in October 2001 but never published before, Tzvetan Todorov reflects on the reasons that had led him to explore art historical themes and undertake a study focused on seventeenth-century Dutch representations of domestic scenes – examined in the pages of *Éloge du quotidien* – connecting this choice with his previous research interests and methodologies in the fields of Semiotic, Linguistics and Cultural History.

Keywords: *Northern Visual Culture – Semiotics – Art History – History of Mentality – Baroque Art*

Storico della cultura e delle mentalità, Tzvetan Todorov pubblicò, nel 1993, presso l'editore Adam Biro di Parigi, un saggio oltremodo propositivo nel quale, per la prima volta nella sua carriera, lo studioso si addentrava nel dominio specialistico della Storia dell'arte: *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*¹. Alcuni anni dopo, mi sono imbattuto in queste pagine dense quanto innovative, in grado di operare un importante ridimensionamento ermeneutico in seno agli studi dedicati alla pittura «di genere» del Seicento olandese. Colpito dalla limpidezza delle affermazioni critiche e dalle complesse implicazioni scaturite dal testo di Todorov, ho approntato per l'editore Apeiron di Roma una traduzione in italiano di quel volume, preparando una post-fazione dal titolo *Il simbolo sottratto. Premesse di una contesa ermeneutica*².

Durante lo svolgimento di questo lavoro filologico-critico di traduzione, sono entrato direttamente in contatto con Todorov – il quale risiedeva ormai da decenni a Parigi, dove era direttore di ricerca (professore) del CNRS e aveva diretto per un quinquennio il Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL) all'EHESP – per chiarire man mano i dubbi che sorgevano durante la preparazione del volume in

¹ T. Todorov, *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*, Paris, Adam Biro, 1993 (2^a ed. Éditions du Seuil, 1997).

² R. De Mambro Santos, *Il simbolo sottratto. Premesse di una contesa ermeneutica*, post-fazione a T. Todorov, *Elogio del quotidiano. Saggio sulla pittura del Seicento olandese*, Sant'Oreste-Roma, Apeiron Editori, 2000, pp. 121-146.

italiano. Nel suo saggio, Todorov indaga i variegati rapporti riscontrabili, all'interno della produzione pittorica olandese del XVII secolo, tra la nozione di «simbolo» e il concetto di «letteralità»: una produzione in bilico tra realismo e allegorismo, tra prescrizioni etiche e prerogative estetiche, tesa tuttavia alla scoperta di nuovi valori in seno alla dimensione «quotidiana», alla sfera «domestica», raffigurando con sorprendente pregnanza mimetica gesti e azioni solitamente trascurati dai pittori. Come asserisce lo studioso in un paragrafo rivelatore del suo saggio:

La scoperta della bellezza del gesto quotidiano consente una sorta di rivalutazione del senso letterale, senza che il senso morale venga a scomparire del tutto. L'attrazione che questa pittura esercita oggi su di noi deriva, almeno in parte, da una tensione tra i due sensi: del riconoscimento simultaneo, e in principio impossibile, del mondo morale e del suo superamento. Questa madre dipinta da De Hooch è una persona troppo comune e troppo bella insieme, per non essere un esempio moraleggiante: se ella lo fosse davvero, il pittore si sarebbe accontentato di rappresentare la virtù e non si sarebbe lanciato in quest'inno alla materia e al quotidiano. La pittura olandese del Seicento non illustra il regno solitario di un principio unico, ma l'interpenetrazione dell'ideale e del reale, l'armonia tra etica ed estetica³.

Nel contrapporre un valore sintomatico dei dipinti, direttamente vincolato alla sfera delle determinazioni allegoriche - intorno alla quale operano i fautori delle coordinate iconologiche - alla valenza semantica e simbolica delle immagini pittoriche - secondo un'accezione intenzionalmente riallacciabile alla riflessione estetica romantica -, Tzvetan Todorov opera una stimolante rivisitazione di carattere metodologico e un altrettanto determinante recupero filosofico, laddove incentra il proprio interesse sulla nozione di «significato» delle opere d'arte.

Il testo proposto di seguito corrisponde alla trascrizione integrale di un incontro con Todorov avvenuto a Parigi il 20 novembre 2000, negli uffici dell'editore Adam Biro al 28 di Rue de Sévigné: un incontro che, svolto all'insegna dello scambio dialogico e della «civile conversazione» intellettuale, mi ha permesso di apportare ulteriori chiarimenti riguardo ad alcune conclusioni critiche avanzate dallo studioso nella sua mirabile esegesi storica.

Ricardo De Mambro Santos (R.): Monsieur, vous êtes un historien de la culture, ou mieux encore, un critique très lucide de l'histoire de la culture. Avant d'avoir écrit *Éloge du quotidien*, toutefois, vous n'avez jamais touché directement le domaine de l'histoire de l'art, tout au moins dans sa configuration picturale. Comment est alors née l'idée de dédier votre attention à la peinture hollandaise du XVII^e siècle et surtout à ses modalités «génériques», que vous appelez le «quotidien» ?

Tzvetan Todorov (T.): Il faut que je vous dise quelques mots sur mon parcours, qui m'a conduit de la littérature vers l'histoire des idées, des mentalités, de la culture, dans

³ Todorov, *Elogio del quotidiano* cit., p. 90.

un premier temps. Donc, ma formation initiale est une formation de littéraire, de philologue et ce n'est que progressivement que j'ai été amené à m'intéresser au contexte plus large qui entoure les textes, la production des textes et leurs rapports à la société; surtout, pour ce qui me concerne personnellement, j'ai été amené à étudier le contexte de production des textes à travers l'histoire des idées, des formes culturelles, des attitudes mentales, bref toutes les données de l'histoire. L'histoire de l'Europe moderne au sens large, c'est-à-dire depuis la Renaissance, est devenue un peu la matière sur laquelle j'ai concentré mes occupations. Et à ce moment, j'ai été conduit vers un thème qui n'avait rigoureusement rien à voir avec la peinture, mais qui faisait partie de cette analyse de la pensée et des mentalités européennes, des attitudes aussi morales que politiques, qui était le comportement éthique pendant la Deuxième guerre mondiale dans les conditions d'un dénouement extrême. Ce travail m'a conduit donc à un livre qui s'appelle *Face à l'extrême*⁴, consacré aux attitudes morales dans le monde moderne. En conduisant ce travail, je me suis aperçu qu'il devenait nécessaire d'articuler l'opposition entre l'héroïque et le quotidien.

R.: Et le domestique.

T.: Et le domestique. Ce qui était accessible à tous ou ce qui était accessible seulement aux personnages le plus extraordinaires parmi eux, et qui donnait lieu à des attitudes et des gestes héroïques. Et cette opposition de l'héroïque et du quotidien est devenue la catégorie structurante de ce travail. Une fois ce travail terminé, je me suis aperçu que cette opposition, que cette articulation traversait toute l'histoire européenne moderne, qu'elle était d'une certaine façon l'opposition de la démocratie et de l'aristocratie.

R.: Donc, une liaison idéologique.

T.: Une articulation idéologique. Et j'ai été frappé, à ce moment, de voir que, à un moment donné, dans l'histoire de la peinture, le quotidien s'était introduit avec force, une fois de plus, se posant par rapport à la peinture mythologique, à la peinture religieuse, à la peinture historique; c'est-à-dire ce grand genre, qui avait été considéré comme le genre noble, était soudain complété par un genre nouveau, qui était lié visiblement à une manière de vivre nouvelle, à un type de valeur sociale nouvelle et qui était lié au quotidien. Et, au fond, si je me suis intéressé à la peinture, c'était d'une certaine façon par l'histoire des idées, par l'histoire des valeurs, des mentalités et non pas à partir de la peinture elle-même. Comme beaucoup d'individus, bien sûr, j'aime beaucoup aller dans des musées, j'aime beaucoup regarder la peinture, mais elle n'avait jamais été un objet de travail pour moi, une matière à étudier. À ce moment, il est devenu nécessaire de l'étudier parce que c'est dans la peinture que cette intrusion des valeurs quotidiennes dans le monde mental des européens est le plus lisible, le plus clair et le plus éloquent. Et donc, la peinture est devenue la matière par excellence où

⁴ T. Todorov, *Face à l'extrême*, Paris, Éditions du Seuil, 1991 (tr. it. *Di fronte all'estremo*, Milano, Garzanti, 1992).

on pouvait étudier cet immense phénomène politique, culturel et mental. Et je dois ajouter que c'est exactement de la même manière que j'ai procédé avec mon deuxième livre d'histoire de l'art, *Éloge de l'individu*⁵, qui, une fois de plus, est né de mes recherches sur l'histoire des idées, des valeurs, des catégories mentales et, notamment, de la promotion de l'individu au XV^e et au XVI^e siècle, à la veille de la naissance de l'humanisme philosophique. Je me suis ainsi aperçu que les peintres avaient ouvert des voies aux philosophes. Donc, voilà: mon rapport à la peinture, il passe par les idées, les valeurs, les attitudes.

R.: Tout cela est bien clair dans *Éloge du quotidien*, parce que vous y considérez les peintures comme des idées, comme des raisonnements évidemment pas logiques, mais esthétiques.

T.: Voilà. Une des formules que j'utilise toujours c'est de dire: la peinture *pense*.

R.: Et vous dites aussi que les peintres ne nous ont pas seulement enseigné à regarder, mais surtout à penser, à réfléchir.

T.: C'est donc mon ambition, dans la mesure où j'en ai une: ne pas répéter le travail des historiens de l'art et ne pas me contenter de faire de l'histoire des idées, mais voir en quoi consiste cette pensée qui peint le tableau que nous pouvons voir aujourd'hui.

R.: Le statut social et éthique de la production artistique hollandaise du XVII^e siècle est magistralement relevé au deuxième chapitre d'*Éloge du quotidien*, dont le titre est «La vie domestique aux Pays Bas». Même en considérant la liaison historique nécessaire qui s'établit entre les images et leur époque, vous ne traitez pas les tableaux comme des documents quelconques, mais au contraire vous en soulignez l'intime logique picturale. Le résultat est une nouvelle façon de penser la relation entre art et idéologie.

T.: Évidemment il y a là une difficulté: c'est qu'il ne faudrait pas réduire la peinture à l'état de simple illustration d'idées. Il s'agit beaucoup plus de voir en quoi consistaient les pensées sous-jacentes dont le peintre lui-même pouvait ne pas être conscient, mais qui ont rendu possible ce type de représentation.

R.: Donc, dans votre analyse, ce n'est pas seulement ce qui est volontaire, intentionnel, programmatique chez les peintres, à orienter les voies de l'interprétation ainsi que de la recherche critique. Vous entendez retrouver la pensée spécifique qui peut caractériser chaque tableau.

T.: Voilà, la pensée. C'est pourquoi je parle plus de la pensée que des peintres. C'est la peinture qui pense et pas seulement les peintres, qui pensent, bien sûr, mais qui souvent font intervenir dans leur peintures quelque chose qui n'est pas volontaire et qui ne peut pas accéder au plan conscient de leur réflexion, dans la mesure où cela

⁵ T. Todorov, *Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Adam Biro, 2000 (tr. it. *Elogio dell'individuo. Saggio sulla pittura fiamminga del Rinascimento*, traduzione e nota critica di R. De Mambro Santos, Sant'Oreste-Roma, Apeiron Editori, 2001).

contredit telle ou telle opinion commune de leur temps. Très souvent les principes de la religion, puisque nous parlons d'une société religieuse. Je me situe forcément dans ce contexte par rapport aux méthodes iconologiques, puisque l'iconologie est une façon de lire le tableau en interprétant, en identifiant le sens de chaque détail, de chaque élément.

R.: En utilisant, toutefois, des informations rigoureusement précodifiées.

T.: Précodifiées, voilà. Et donc, dans les deux cas, dans les deux livres que j'ai écrits sur l'histoire de l'art, j'ai pris connaissance des travaux des spécialistes d'iconologie, mais ces travaux ne me suffisaient pas, parce que j'avais l'impression que, à force de lire le tableau, on cessait de le regarder. Il me semblait qu'il fallait tout de même, dans un temps premier, regarder, voir le tableau dans sa totalité et, ensuite, éduquer ma vision en m'informant aussi largement que possible; mais très souvent, encore une fois, les peintres jouaient avec ces codes existants en-dehors d'eux, qui étaient à disposition en quelque sorte dans leur temps, mais ils en faisaient autre chose. Réduire Jan Steen aux proverbes moraux que lui-même était capable d'inscrire au-dessous de ses tableaux me semble très réducteur.

Pieter de Hooch qui peint des scènes des vertus domestiques – la mère qui épluche les carottes ou qui nourrit son bébé – c'est une illustration des vertus domestiques, mais bien sûr, en même temps, c'est beaucoup plus que cela. Il y a un éloge des habitudes du quotidien, comme je l'ai dit dans ce livre, avec tout ce qui va avec cela, qui déborde, qui fait exploser le cadre religieux dans lequel il se situe et devient un éloge de la matérialité, un éloge du geste le plus humble qui...

R.: ...qui acquiert une nouvelle valeur...

T.: ...qui porte un sens nouveau et qui s'introduit par-là dans l'histoire européenne et qui va jouer un rôle immense pour cette histoire, puisque c'est un peu le centre de l'histoire de l'Europe. Si vous voulez, c'est l'avènement de la démocratie, de l'individu, des pratiques humbles accessibles à tous et à chacun et non seulement liées à l'aristocratie.

R.: Je me rappelle que, dans les années 1950, à propos de *Early Netherlandish Painting*⁶, dans une recension publiée dans le *Burlington Magazine*, Otto Pächt a relevé cette lacune de Panofsky, c'est-à-dire de ne pas avoir considéré dans son étude les modalités psychologiques des peintres et, surtout, d'interpréter les peintures uniquement dans leur sens précodifié⁷. Dans votre *Éloge*, de quelque façon, vous remplacez cette instance psychologique avec une valeur idéologique ?

T.: Les auteurs que vous citez m'ont été évidemment extrêmement utiles et j'ai passé beaucoup de temps en leur compagnie, surtout pour le deuxième livre qui porte

⁶ E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Characters*, Cambridge, Harvard University Press, 1953 (tr. fr., *Les primitifs flamands*, Paris, Hazan, 1992).

⁷ O. Pächt, *Panofsky's 'Early Netherlandish Painting'–I*, in «The Burlington Magazine», XCVIII (1950), 637, pp. 110-116; O. Pächt, *Panofsky's 'Early Netherlandish Painting'–II*, in «The Burlington Magazine», XCVIII (1950) 641, pp. 267-279.

sur la peinture du XV^e siècle, à laquelle les deux auteurs ont dédié quelques années pour écrire leur chef-d'œuvre. J'ai donc beaucoup appris d'eux. Le livre de Panofsky est, notamment, une des sommes dont toute personne qui aujourd'hui voudrait se confronter à ce sujet devrait avoir connaissance, et il ne se réduit pas du tout à la simple application de la méthode iconologique, telle que les disciples ensuite vont la réduire. Il y a beaucoup plus que ça: c'est un monument. Il y a une mise en relation avec l'histoire de la philosophie, peut-être pas beaucoup de la société, mais, tout de même, il y a des perspectives très larges, ouvertes. Panofsky l'a toujours fait: *La perspective comme forme symbolique*, son livre de jeunesse, c'est un exemple remarquable de cette méthode⁸. Mais c'est vrai que quand j'ai lu les deux volumes de Pächt sur cette même peinture, les volumes qu'il a consacrés à Campin et à Van Eyck, à Rogier van der Weyden et les autres peintres de la fin du XV^e siècle, j'ai appris beaucoup⁹. Plus que Panofsky, Pächt a l'art d'interpréter la manière même des peintres; il a su nommer les innovations dans la manière de peindre et à partir de là, même si Pächt lui-même n'a pas d'intérêt philosophique affirmé, il entre dans le cadre et il m'a été extrêmement utile, en particulier pour le deuxième livre qui se situe d'une certaine façon plus dans la postérité de Pächt que dans celle de Panofsky ou, en tout cas, qui profite autant de l'un que de l'autre.

R.: La plupart des études dédiées à la peinture hollandaise publiées dans les dernières années concentrent leur attention sur les éléments allégoriques de la peinture, comme si celle-ci n'était qu'un jeu de déchiffrement progressif, un puzzle aux implications exclusivement littéraires. Vous soulignez, d'abord, dans votre *Éloge du quotidien* la nécessité de différencier l'allégorie du symbole – et par symbole vous vous remettez à la tradition romantique, hégélienne – pour capturer la condition esthétique de ces créations. Alors, j'aimerais bien vous entendre sur ce que vous entendez par «symbole» et par «sens ultime» à propos des tableaux.

T.: Oui, l'opposition entre symbole et allégorie, telle que nous la connaissons aujourd'hui, a été forgée au tout début du XIX^e siècle par les romantiques allemands et par Goethe¹⁰. Néanmoins, je pense qu'elle peut nous servir comme instrument pour parler aussi d'une époque antérieure et il me semble que les peintres du XVII^e, comme du reste ceux du XV^e, connaissaient les deux modalités de signification, mais la modalité symbolique donnait des résultats beaucoup plus intéressants. Nous en avons parlé un peu déjà à l'instant, l'allégorie bien entendu existe, c'est-à-dire cette image précodifiée; vous savez, je cite le texte dans l'autre livre – il faut le vérifier – le Pape Grégoire Magne, je crois, qui codifie cela, en disant «pour ceux qui ne savent pas lire, nous devons produire un livre d'images pour les illettrés» et donc,

⁸ E. Panofsky, *Perspektive als "symbolische Form"*, Leipzig, Teubner, 1927 (tr. it., *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, a cura di M. Dalai, Milano, Feltrinelli, 1966; tr. fr., *La perspective comme forme symbolique et autres écrits*, Paris, Les éditions de Minuit, 1975).

⁹ O. Pächt, *Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting*, London, H. Miller, 1994.

¹⁰ A tale proposito cfr. T. Todorov, *Théories du Symbole*, Paris, Éditions du Seuil, 1977 (tr. it. *Teorie del simbolo*, Milano, Garzanti, 1984).

évidemment dans ce contexte, tout comme la lettre *A* désigne le son «A», il y a une relation immédiate. C'est l'image-signe, c'est la traduction rigoureusement codée. Elle existe, nous l'avons oubliée. Aujourd'hui, nous avons un regard tout à fait différent de la peinture, qui oublie de chercher ces informations, donc les iconologues ont eu le grand mérite de nous rappeler que cette peinture présupposait ce type de signification des images, mais de là à réduire toute signification à ce type de signification codée, évidemment, il y a un grand pas. La modalité symbolique – Goethe et Schelling l'avaient dit de façon très éloquente – implique que le visible ne disparaisse jamais au profit de l'intelligible, qu'elle reste présente, mais que, en même temps, une dimension autrement inexprimable se profile en arrière-plan. Mais pour autant, le visible ne disparaît pas, n'est pas traversé immédiatement vers sa signification, comme avec l'image allégorique, sur laquelle, au fond, il n'y a pas à s'attarder. Il s'agit d'une peinture beaucoup plus schématique, une représentation beaucoup plus schématique dans la peinture médiévale. A partir du XV^e siècle, et aussi aux siècles suivants, ça commence à changer: Pieter de Hooch peint un intérieur; bien entendu, il y a une idée derrière la tête – cela illustre les vertus domestiques – mais l'attention qui y est attribuée à la lumière, à la présence de la lumière, à la manière dont la lumière va organiser son tableau, n'a plus rien à voir avec cette signification allégorique; elle a en revanche une essence symbolique, c'est-à-dire que, à la fois, elle est présence et absence, mais, en même temps, elle n'est pas seulement quelque chose qui conduit à quelque chose qui est arrière.

R.: Donc, il ne s'agit pas seulement d'une image qui doit être lue avec l'aide d'un vocabulaire, mais qui aurait besoin d'une sorte de dictionnaire herméneutique pour être dé-codifiée, tout en sachant qu'il n'est pas possible de la dé-codifier une fois pour toutes.

T.: Voilà. Donc pour moi il y a une hiérarchie et dans cette hiérarchie le sens allégorique, celui que les iconologues s'apprêtaient à étudier, joue un rôle auxiliaire, subordonné. Et subordonné à quoi ? Au sens globale, à la pensée du tableau, pensée qui s'exprime tout autant par la composition, par le degré de fidélité ou d'absence de fidélité, par l'organisation de la lumière, par une poétique de la peinture, que par la signification de chacun de ses éléments qu'on peut retrouver d'un tableau à l'autre sans tenir en aucun compte l'individualité de ses auteurs. Donc, le sens allégorique, c'est un niveau de sens, mais ce n'est pas le niveau ultime.

R.: Et alors, Monsieur, paradoxalement, le “sens ultime” dont vous parliez à l'instant vient presque à coïncider avec le littéral, parce que le littéral est le possible, une sorte de réalité qui se trouve encore libre des consolidations sémantiques imposées par la littérature, par la culture, par la société ?

T.: Le sens ultime se lie forcément à la surface, puisque la peinture est une surface: une surface peinte. Donc, il faut qu'elle y soit, mais c'est un parcours qui nous fait d'abord quitter un peu cette surface, qui nous fait passer par un certain savoir, par une certaine réflexion, méditation, pour en fin de compte aboutir à cette même

surface, voir ce même tableau de De Hooch, de Vermeer ou de Terborch et voir néanmoins une épaisseur nouvelle.

R.: Le littéral n'est pas nécessairement le littéraire, mais c'est toujours le symbolique implicite

T.: Le littéral, dans la peinture, c'est ce qu'on voit, n'est-ce pas ? C'est ce qui s'offre au regard.

R.: C'est ce que les peintres peignent ou pas ?

T.: C'est ce que les peintres peignent, mais ils ne peignent jamais seulement ce qui est visible. Ils peignent un visible qui est imprégné de sens, et ce pourquoi la peinture est une pensée.

R.: Dans votre essai, vous remarquez la suprématie esthétique de ces peintures, en soulignant «l'amour du peintre par ses sujets»¹¹ et le phénomène de la «sublimation esthétique de la morale»¹². Mais alors le quotidien est-il, en réalité, un exercice de métalangage ?

T.: Le quotidien n'est pas simplement un métalangage, c'est-à-dire quelque chose qui nous parlerait d'autres choses que lui, parce que justement son mode de signification est symbolique. Donc, il y a cette coïncidence dont vous parliez bien à l'instant, il y a cette sublimation esthétique, il y a un jeu complexe mais qui, à la fois, aboutit à la simplicité d'un tableau, si on veut, de Vermeer, qui est là et que nous regardons chaque fois avec une attention renouvelée. Le geste quotidien est rendu si beau que nous oublions sa signification morale et nous commençons à l'admirer esthétiquement. Mais cette admiration finit par magnifier le monde du quotidien et, donc, l'esthétique et l'éthique se rendent mutuellement service. Dans un premier temps la peinture se veut éthique, elle veut soumettre l'esthétique à l'éthique; dans un deuxième temps, l'esthétique l'emporte, le peintre produit de la beauté en laissant un peu de côté la nécessité d'illustrer une vérité morale, pour aboutir en fin de compte à une fusion des deux. Et cette admiration que nous portons au geste quotidien et à la peinture se fait un tout qui est cet amour de la vie qu'exprime cette peinture.

R.: C'est ce que vous dites magistralement à propos du maître de Delft: «Vermeer neutralise la représentation par la puissance de la présentation»¹³.

T.: C'est ça. Donc les deux se rendent mutuellement service, en quelque sorte.

R.: Vous insistez justement sur l'ambiguïté psychologique et narrative qui caractérise souvent la peinture du quotidien, en soulignant le fait que, à la difficulté herméneutique, semble correspondre une sorte d'idéalisation esthétique. Décrire – ou même seulement regarder – implique, alors, un acte précis d'interprétation ?

¹¹ Todorov, *Éloge du quotidien* cit. (2^a ed.), p. 107.

¹² *Ivi*, p. 109.

¹³ *Ivi*, p. 142.

T.: Oui, certains peintres sont plus ambigus que d'autres; certains peintres du XVII^e siècle hollandais se soumettent plus directement à un projet confiant, préalable, mais d'autres – je dirais que ce sont ceux qui nous touchent le plus aujourd'hui – conduisent le tableau dans un oracle d'indécision, d'ambiguïté et cela ce relèverait de De Hooch, de Terborch ou de Vermeer, ou même, des peintres moins célèbres dont on peut voir les œuvres. En ce sens, c'est une peinture qui, loin de se contenter de décrire, ouvre au contraire des avènements de sens. Vous le savez mieux que moi: la peinture hollandaise du XVII^e siècle a été accusée, aussi bien en son temps qu'au XIX^e siècle (bien que, dans ce cas, ce n'était pas l'accuser, on la vantait pour cela), d'être une pure représentation du visible. Voilà, d'être une peinture réaliste. Et au XIX^e siècle on considérait que c'était très bien, puisque ça correspondait à Courbet et à ses amis. En réalité, évidemment, les choses sont plus complexes: c'est une peinture qui, au contraire, parvient à réaliser cette indécision du sens et de la forme du visible et du lisible qui est particulièrement riche et que nous avons perdue progressivement. À la fin de mon dernier livre – *Éloge de l'individu* – j'esquisse, presque de façon caricaturale, une sorte d'histoire de la peinture comme une histoire d'un appauvrissement progressif, puisqu'on se débarrasse du sens, on se débarrasse de la représentation, on se débarrasse de l'auteur, à la fin on se débarrasse de la peinture elle-même. À la fin il n'y a pas de tableau: il y a juste un peintre qui nous dit en quoi devrait consister son tableau. C'est tout, et c'est un peu aussi la fin de la peinture. Mais à cette époque-là, il y a cette richesse, cette multiplicité: le tableau est à voir, il est à dire aussi, il pense, il est à admirer et à interpréter.

R.: Vous savez que, d'un point de vue historique, le texte de Karel van Mander – *Le Livre de la peinture*, ou bien *Het Schilder-Boeck*¹⁴ – se présente comme une confirmation de ce que vous dites, parce qu'il a établi une différence entre la «nature» (*Natuer*, en hollandais antique) et la «vie» (*Het Leven*)¹⁵. La «vie» est ce qu'on voit, ce qu'on a effectivement vécu; la «nature», au contraire, correspond à bien d'autre: ce n'est pas seulement ce qu'on voit, mais tout ce qui a été créé par Dieu, ce qui est fugace, ce qui peut être et ne pas être, la possibilité et la réalité des choses. Ce sont deux façons de voir les tableaux et Karel van Mander affirme que ce principe est indispensable aussi aux peintres: il ne faut pas seulement voir la vie, mais surtout suivre la nature.

T.: Je pense que c'est une riche idée, qui exhibe bien quelque chose d'essentiel pour le travail du peintre, qui effectivement ne se contente pas de peindre l'apparence, mais qui cherche à saisir ses identités profondes. Pourquoi nous continuons aujourd'hui à admirer ces portraits du XV^e siècle, même si on ne connaît plus les personnes qu'y sont représentées ? Parce qu'on a l'impression que ces peintres

¹⁴ K. van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem, Paschier van Wesbusch, 1604 (tr. it., *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, a cura di R. De Mambro Santos, Sant'Oreste-Roma, Apeiron Editori, 2000; tr. fr., *Le livre des peintres de Carel van Mander. Vie des Peintres flamands, hollandais et allemands*, traduction, notes et commentaire par H. Hymans, Paris, Librairie de l'art, 1884).

¹⁵ A tale proposito, mi permetto di rinviare ai miei precedenti studi sull'argomento: R. De Mambro Santos, *La Civil Conversazione Pittorica. Riflessione estetica e produzione artistica nel trattato di Karel van Mander*, Sant'Oreste-Roma, Apeiron Editori, 1998; R. De Mambro Santos, *Il Canone metamorfico. Saggio sulla pittura del manierismo fiammingo e olandese*, Sant'Oreste-Roma, Apeiron Editori, 2002.

nous donnent accès à une identité profonde, à laquelle le simple regard, la simple photo, la simple reproduction du visible n'est pas capable de nous faire accéder. Elle n'est pas suffisante. Un portrait de Rogier van der Weyden nous révèle évidemment une épaisseur de l'être humain: il accède à l'être et pas seulement au paraître. À l'âge classique, la nature n'était pas le visible, la nature était l'être, ce que Dieu a créé, comme vous l'avez dit tout à l'heure, donc l'essence des choses; et pour accéder à la nature il faut voir, mais il faut aussi travailler longtemps pour découvrir la véritable nature d'un pichet, d'un objet dans une nature morte, n'est pas ? Vous avez un fruit ou un légume et bien il faut accéder à la nature de ce fruit...

R.: ...à leur vérité profonde.

T.: Voilà. Nous avons perdu depuis le XIX^e siècle, on peut dire, ce besoin; nous vivons dans un monde un peu réduit à la perception, où on se contente de l'existence empirique des choses, on ne croit plus à ce que nous paraît comme une vieillerie platonicienne: aux idées, aux essences qui existeraient derrière les objets.

R.: Ce pour ça qu'il m'a vraiment frappé votre récupération historique – et critique – de la notion de symbole, de ce domaine qui a besoin d'être réutilisé pour les interprétations du quotidien. Et pas seulement du quotidien, mais de tout ce que nous entoure.

T.: J'ai essayé de rappeler à mes lecteurs que les écrivains du passé avaient toujours des leçons à nous délivrer et qui nous aident à les lire. Donc, j'ai lu notamment les critiques du XIX^e siècle et aussi du XX^e siècle, ou plus anciens, Hegel, en cherchant ce qu'on appelle en anglais les *insights*...

R.: ...qu'on ne peut pas traduire simplement avec le mot «idées».

T.: Voilà, c'est un mot qui nous manque. Donc les *insights* de ces penseurs, il faut les retrouver. Notamment l'idée de symbole – une idée vraiment riche – je l'ai poursuivie dans les deux livres.

R.: Monsieur, pour finir, je voudrais vous poser une dernière question. Au point de vue de la méthode, votre essai prend les distances de l'*art of describing* de Svetlana Alpers¹⁶ et aussi d'une certaine tendance iconologique. Votre interprétation est rigoureusement philologique et historique, mais laisse, en même temps, beaucoup d'espace aux instruments formalistes, structuralistes et sémiotiques. Vous traitez la peinture comme un langage qui peut établir une connexion active entre l'œuvre d'art et le spectateur. Pour terminer notre rencontre, j'aimerais vous demander comment définissez-vous votre personnelle perspective méthodologique, notamment dans l'essai *Éloge du quotidien* ?

T.: Vous savez, avec le temps, je m'intéresse de moins en moins à la méthode dont je me sers et de plus en plus aux résultats que je pourrais obtenir. Et je serais un peu en

¹⁶ S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1983 (tr. it., *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984; tr. fr., *L'art de dépeindre. La peinture hollandaise du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1990).

désaccord avec votre description dans sa seconde partie, disant qu'il s'agit d'une approche sémiologique ou sémiotique et formaliste. Je dirais que le débat entre Edy de Jongh et Svetlana Alpers m'intéresse, mais je ne souhaite pas prendre parti pour l'un ou pour l'autre; plutôt, je voudrais profiter de ce que l'un et l'autre apportent, pour situer, selon ma perspective, le fait pictural dans un contexte plus large, qui est celui de l'histoire de la pensée, de l'histoire des mentalités, de l'histoire des idéologies, de l'histoire des sociétés. Je ne pense pas avoir une méthode à part; ma principale affirmation méthodologique consiste à répéter que la peinture *pense*, et que donc tous les moyens sont bons, aussi bien l'analyse formelle que l'analyse iconologique et l'analyse sociologique des conditions dans lesquelles cela se produit, pour accéder mieux au sens, un sens plus riche, un sens mieux affirmé. J'essaie de rendre mes analyses philologiquement précises, mais en cela je ne suis pas différent d'aucun autre historien. Ce qui est un peu différent ou ce que je voudrais en tout le cas imposer, c'est ce décloisonnement des méthodes, ce refus de l'excessive spécialisation, segmentation, sectorisation du champs où on se considère – et on le devient – le spécialiste d'un peintre, d'un tableau ou d'une période, sans essayer de voir l'interaction, qui me semble être la condition essentielle, à la fois, de la création et de la compréhension. Et cette interaction se produit aussi bien entre créateurs de différentes régions géographiques qu'entre différents niveaux de production mentale. Par conséquent, je souhaite que, quand on parle de peintures, on réfléchisse aux théologiens, mais aussi aux philosophes, aux écrivains et, encore, aux formes que prend la vie sociale à cette époque. Je dirais la même chose pour la littérature. J'ai travaillé, à mes débuts, comme un critique plutôt sémioticien et structuraliste, parce que je considérais que cet aspect de l'analyse littéraire manquait et qu'on se contentait des généralités idéologiques ou sociologiques, qu'on ne savait pas bien analyser dans le détail les œuvres. Mais je ne souhaite pas pour autant que cette analyse structurale des œuvres prenne la place d'une vue sur leur signification. Pour moi, la recherche du sens est le critère ultime. La perspective globale, c'est la recherche du sens: tout le reste est un instrument et, au fond, d'où qu'il vienne cet instrument, je suis prêt à l'accueillir, pourvu qu'il enrichisse l'interprétation de la pensée.

R.: J'aimerais définir votre méthode comme une sorte de recherche de la connexion dialogique.

T.: J'aime l'idée du dialogue, parce que le dialogue est à la fois une reconnaissance de la différence entre vous et moi, entre tous ceux qui communiquent. Sans cela, il n'y a que répétition monologique. Cette différence n'est pas pour autant traduite en termes d'opposition radicale, d'incompatibilité, mais au contraire d'inclusion possible au sein d'un horizon commun. C'est cela le dialogue; le dialogue est un postulat d'une entente possible, d'une compréhension possible, sinon on ne dialoguerait pas. Si chacun voulait seulement exprimer son point de vue, le fusil suffirait.

Paris, le 20 novembre 2000.