

Stratégies de la brièveté médiatique, dans le cas d'une émission brève sur l'art, *D'art d'art*.

Jean-Bernard Cheymol

Université Paris-Sud

D'art d'art est une émission française brève qui porte à chaque fois sur une œuvre d'art plastique. Elle est présentée par Frédéric Taddéi, et est diffusée à une heure de grande écoute, après le journal télévisé du dimanche soir sur France 2, une chaîne publique (et rediffusée le lundi en fin de soirée), elle a une durée limitée à une minute trente secondes, puisque parler d'art longuement à cette heure risquerait de faire baisser l'audience de la chaîne.

L'émission a une vocation pédagogique mais elle doit s'adapter à la durée courte, et au contexte de flux télévisuel, (au rythme particulièrement rapide après le Journal télévisé) qui représente une négation de la mémoire, Jean-Pierre Esquenazi y décelant une « dissipation » du sens (dans son ouvrage consacré à une autre chaîne de télévision, *TF1, le pouvoir d'un média*).

Dans cet exposé je voudrais envisager quelques stratégies, à la fois dans le discours et l'image télévisuelle, qui permettent à une émission aussi brève de transmettre un savoir sur l'œuvre aussi important que possible, ou du moins d'en donner l'illusion.

Il y a à l'œuvre dans ce discours bref une économie de la signification, une condensation du sens, mais elle diffère de celle du résumé. En réalité dans cette forme brève médiatique il ne s'agit pas de faire le résumé d'un commentaire (dans l'absolu) exhaustif, de condenser en quelque sorte tout ce qu'on pourrait dire sur l'œuvre et d'essayer d'en « faire passer » le maximum à travers le filtre étroit de la durée courte. En d'autres termes la forme brève n'est pas une forme longue en miniature.

Au lieu de condenser une signification d'ensemble en peu de mots, on choisit, on sélectionne quelques détails (il y a aussi beaucoup d'anecdotes dans *D'art d'art*) dont on montre la richesse, ou dont on enrichit la signification et on amplifie la portée. Une telle façon d'investir le détail, d'une signification qui l'excède est usuelle dans la pratique de l'interprétation, de l'herméneutique qui part de détails, mais ici je souhaiterais dégager certaines de ses spécificités dans le discours médiatique.

Il s'agit en particulier d'une certaine façon de montrer le détail, ou d'y faire référence, notamment grâce à des procédés comme, entre autres bien sûr, le zoom arrière, la surdétermination, l'amplification, et l'exemplification, que je vais envisager successivement.

Le zoom arrière

Il s'agit là d'un procédé très souvent utilisé dans *D'art d'art*. En voici un exemple : dans l'émission consacrée à *La coupe de fruits* de Lubin Baugin, tableau composé d'un empilement d'abricots dans une coupe. Pendant quelques secondes, et à deux reprises, le zoom arrière crée un élargissement, d'un abricot à l'ensemble des abricots, qui donne une impression de démultiplication, de foisonnement comme si les abricots se multipliaient, un seul d'entre eux contenant potentiellement tous les autres. Cette démultiplication a en outre une dimension emblématique : elle signifie la richesse, la réussite de ce peintre français du 17^{ème} siècle dont le commentaire fait le récit, un petit peintre condamné par son statut social à faire des natures mortes. De l'élément peut naître la multitude, du petit peut naître le grand, de la même façon qu'un petit peintre peut devenir un grand artiste, accéder à la réussite. Même si bien sûr en toute logique la partie ne contient pas l'ensemble, la façon de montrer cette partie sélectionnée, mise en valeur qu'est le détail, le zoom arrière, donne l'illusion que ce détail contient le tout en puissance, que celui-ci naît de façon dynamique du détail.

Un autre exemple nous est fourni par l'étude de la *Mère supérieure* de Tamara de Lempicka, peintre de la jet set des Années folles, qui se retire un jour dans un couvent. Il s'agit du portrait de la religieuse qu'a rencontrée l'artiste. Une larme s'écoule de l'un de ses yeux.

Le personnage, la Mère supérieure, est d'abord vu de très près, il y a focalisation sur son œil, et sur la larme qui s'en écoule, et on s'en éloigne progressivement toujours grâce à un zoom arrière.

Là encore, c'est comme si le tout naissait de la partie en un processus de germination, en l'occurrence c'est la larme, et l'œil tourné vers le ciel qui donne sens au visage dans son ensemble, puisque Tamara de Lempicka a dit, et le présentateur le rappelle, avoir lu sur le visage toute la souffrance du monde. Au sujet du zoom arrière dans le film d'art, Marie-France Chambat Houillon et Anthony Wall écrivent : « Ici, le mouvement joue un rôle non négligeable : le zoom arrière relie le fragment à la totalité d'où il est extrait, imitant la tension de la citation vers sa source. »¹ Le mouvement de caméra accentue la liaison dynamique qui existe entre partie et totalité, entre le détail et le sens global de l'œuvre.

Ici, il faut opposer le zoom arrière au zoom avant. En effet, si on avait zoomé vers le détail au lieu d'en partir, on aurait eu tendance à isoler un détail de l'ensemble alors que grâce au zoom arrière on le reconduit au sein de l'ensemble tout en en faisant le centre. Loin d'être une fuite en direction de l'ensemble cet élargissement du champ de l'image a pour effet de concentrer le sens du tableau en un détail. Le zoom arrière, même s'il quitte le plan du détail alors que le zoom avant y conduit, est un procédé de condensation du sens du tableau dans ce détail.

On peut aussi remarquer le flou dans lequel est plongé la Mère supérieure quand on s'éloigne de l'œil avant qu'elle ne devienne nette : c'est comme s'il y avait une réticence à quitter le niveau du détail. On a l'impression que le flou est là pour insister sur la difficulté à passer à une vision d'ensemble, et insister sur cette difficulté, c'est peut-être refuser précisément d'oublier le détail pour l'ensemble, affirmer une sorte de réalité irréductible du détail. Peut-être faut-il y voir un signe supplémentaire de ce que dans le zoom arrière, on ne quitte pas vraiment le détail dont on part, mais on lui assigne au contraire, tout en s'en éloignant, une place centrale au sein de l'œuvre.

D'autres procédés vont semble-t-il dans le sens de la condensation sémantique dans l'émission brève, mais cette fois-ci c'est dans le discours qu'on les rencontre :

La surdétermination de certains termes

Dans l'étude d'un tableau de Verbruggen l'ancien, *Fleurs autour d'un cartouche*, le présentateur choisit un aspect précis : le sujet, les fleurs, et

¹ Chambat-Houillon, Marie-France, Wall, Anthony, *Droit de citer*, p. 99.

parmi celles-ci, une en particulier, la tulipe, qui fait l'objet d'une spéculation effrénée au dix-septième siècle en Hollande. La tulipe, c'est le détail qui est ici extrait du tableau et dont le présentateur fait l'histoire, en disant :

Ce que nous rappelle ces "Fleurs autour d'un cartouche", signé Verbruggen l'ancien, c'est qu'au XVIIème siècle, en Hollande, les fleurs étaient l'objet d'une véritable passion. Notamment la tulipe, qu'Augier Ghislain de Busbecq, ambassadeur de France, avait découverte en Turquie.

Mais cette sélection concentre l'attention sur un détail qui a beaucoup d'importance, de valeur (au sens économique du terme également) et surtout qui ne cesse d'en prendre au fil du récit. Le présentateur raconte en effet les étapes de la spéculation, pour finir en affirmant :

La spéculation est telle qu'un bulbe peut valoir plus cher qu'une maison. Parallèlement, les tableaux représentant des fleurs deviennent à la mode. Des tableaux comme celui-là. Ces "Fleurs autour d'un cartouche" que Verbruggen l'ancien a peint vers 1670 et parmi lesquelles il a savamment disséminé quelques tulipes, comme autant de trésors !

La tulipe est un « trésor ». Lorsque le présentateur revient enfin au tableau après le long détour de l'anecdote au sujet de la tulipe, c'est pour montrer toute la richesse présente dans la tulipe, et pour la connoter il choisit un terme polysémique, puisque le trésor est à la fois précieux du point de vue de la valeur économique et de la valeur artistique. La polysémie du terme associe donc les deux formes de valeur, ce que fait d'ailleurs très souvent l'émission qui choisit d'assimiler réussite picturale et réussite financière. C'est en cela qu'il y a surdétermination du signifiant. Elle est d'autant plus forte que le mot apparaît à la fin de l'émission et recueille ainsi toutes les significations qui peuvent lui être attachées et qu'elle a pu acquérir, pour filer la métaphore économique, tout au long du récit anecdotique.

L'hyperbole, amplification

Dans *D'art d'art* consacrée à *la Vierge* de Donatello : le présentateur affirme: « Son visage n'est pas neutre, il n'est pas béat, il est terrible au contraire comme si en contemplant son enfant, sa mère voyait déjà tout ce qui va lui arriver. C'est la passion du christ tout entière qui défile devant les yeux de Marie. De quoi prier pendant des siècles ». Le regard de sa mère porte en lui toute l'histoire du Christ, avec sa portée universelle, dans la mesure où la Passion se veut représentative de l'histoire de l'Homme en général. Ici l'amplification est associée au procédé de condensation temporelle, l'instant prégnant, analysé par Lessing, où l'instant montré dans le tableau a la propriété de condenser toute une histoire.

L'exemplification, telle qu'elle est définie par Nelson Goodman dans *Langages de l'art* ou *Manières de faire des mondes*.

C'est une stratégie dans le traitement du détail qui a une grande importance dans ces émissions brèves sur des œuvres d'art. Dans l'exemplification on fait de l'œuvre ou d'un détail de l'œuvre un exemple et on vise à travers l'œuvre ou le détail une caractéristique générale, un courant artistique, une technique picturale, ou encore comme c'est le cas ici un type de beauté. La référence selon Goodman fonctionne dans l'exemplification « en sens inverse de la dénotation – elle remonte à partir du dénoté plutôt qu'elle ne descend vers lui. On peut dire qu'un objet exemplifie un prédicat ou une propriété lorsqu'il est littéralement ou métaphoriquement dénoté par un prédicat, et qu'il fait référence à ce prédicat ou à la propriété correspondante »². C'est un procédé très fréquent dans *D'art d'art*. Voici l'exemple que je vous propose : c'est celui d'une émission consacrée à Lady Balfour d'Edouard Burne-Jones.

Le présentateur explique comment le portrait n'est pas réaliste et comment de Lady Balfour a émergé un type de beauté, celle d'une femme éthérée. Elle n'est donc pas un exemple de ce type lequel existerait par ailleurs, elle l'exemplifie : à partir d'elle on remonte au type, qui trouve naissance en elle, à partir d'elle. C'est elle qui donne naissance à la mode, archétype qui d'après Frédéric Taddéi, devient un modèle pour la nature elle-même.

Et si, aujourd'hui, un portrait comme celui-ci représente à nos yeux l'archétype de l'Anglaise de la fin du XIXe siècle, c'est parce que "la femme idéale" selon Burne-Jones créa une véritable mode. Les jeunes élégantes de cette époque voulurent toutes lui ressembler ! Et c'est ainsi que la nature imita l'art de quelqu'un qui pensait que l'art ne doit pas imiter la nature.

Par ailleurs, au moment précis où Taddéi prononce le mot « archétype », le visage flou devient net, comme si l'idée se matérialisait sous nos yeux. A partir du détail, le visage de cette femme, on est conduit par induction à une généralisation. On n'explique pas d'abord le type de beauté pour montrer ensuite comment le visage s'y conforme, on considère qu'il exemplifie le maniérisme au lieu de l'envisager comme une illustration d'un type de beauté qu'on étudierait par ailleurs. L'exemplification donne l'impression que le sens au lieu de lui être imposé de l'extérieur, **émerge de l'oeuvre**, on a l'impression que les caractéristiques que l'on met en avant sont des qualités intrinsèques.

² Goodman, Nelson, *Langages de l'art*, trad. Jacques Morizot, p.86.

Si l'on fait un bilan de ces quelques procédés, on peut affirmer que dans cet usage emblématique du détail, et plus généralement dans cette présence du plus grand dans l'infime que la télévision semble nous suggérer dans cette émission brève sur l'art, il y a à l'œuvre un idéal de condensation du sens.

Or on peut faire l'hypothèse que l'évocation brève s'adapte finalement bien à l'œuvre d'art dans la mesure où l'œuvre est elle-même un condensé de sens car elle n'explique pas l'ensemble de ses significations, elle contient de l'implicite. Tous ces procédés de condensation sémantique, qui visent toujours à désigner un surplus de sens dans souligneraient en quelque sorte un mystère de l'œuvre, dont le sens excède toujours toute tentative d'explication, et ce mystère s'accommoderait fort bien d'une évocation brève.

Accentuer la dimension mystérieuse de l'œuvre dans une forme brève, cela n'est pas non plus sans rappeler le fait que, selon Gérard Dessons³ (in « La notion de brièveté »), dans la rhétorique classique, la *brevitas* correspond à une sacralisation de la parole, à une conception théologique du sens : Dessons fait référence à l'*Oraculo Magno*, de Balthasar Gracian, un livre bref où l'on s'extasiait de découvrir « en un corps si petit, une âme si grande ». Il cite un autre jugement porté sur un autre ouvrage de Gracian : « Le style en est laconique et tellement divin que, à la manière de ce qu'il y a de plus sacré, il offre du mystère jusque dans la ponctuation ». Dieu, l'Art avec un grand A est présent jusque dans les plus petites choses, les plus petits détails, c'est peut-être ce mystère que l'émission brève accentue grâce aux stratégies de condensation que l'on a étudiées.

Pour conclure brièvement je rappellerai que cette union de l'infime et de l'immense a un caractère illusoire : dans *l'Aleph*, la nouvelle de Borges, qui traite de ce thème, elle est d'ailleurs traitée sur un mode ironique. Mais la télévision entretient cette illusion et l'utilise comme stratégie dans une émission pédagogique condamnée à la brièveté.

³ Dessons, Gérard, « La notion de brièveté », article paru dans la revue *La Licorne* de l'Université de Poitiers en 1991

Bibliographie

Borges, Jorge Luis, *L'Aleph*, Gallimard, collection L'imaginaire, 1967.

Chambat-Houillon, Marie-France, Wall, Anthony, *Droit de citer*, Paris, Bréal, 2004.

Dessons, Gérard, « La notion de brièveté », article paru dans la revue *La Licorne* de l'Université de Poitiers en 1991

Goodman, Nelson, *Langages de l'art*, Editions Jacqueline Chambon, 1990.