

Quand un homme de l'art parle d'un autre art que le sien : la création à la télévision d'une compétence originale d'expertise artistique (Suivez l'artiste sur France 3)

Jean-Bernard Cheymol, Université Toulouse 3 (Paul Sabatier)

Résumé

Dans émission courte sur les arts plastiques Suivez l'artiste, sur France 3, où une personnalité du monde médiatique experte en son domaine propre fait partager en 1mn 30 au téléspectateur l'émotion particulière que lui procure une peinture ou une sculpture, l'extension de l'expertise ne caractérise pas une capacité qui s'étendrait à des cas nouveaux dans un même champ de compétence ou qui serait dévolue à des personnes nouvelles, initialement considérées comme profanes. Au contraire, d'une façon plus originale, elle consiste dans la capacité d'un expert à passer d'un domaine à un autre, ce qui mérite analyse. Il apparaît que ce passage ne consiste pas en la généralisation d'une compétence, mais en un franchissement des frontières disciplinaires, par un expert qui, en une authentique expérience, sait oublier ce qu'il sait, abandonnant son statut, pour mieux découvrir à nouveau, pour mieux se rendre ouvert et disponible au cas qui lui est proposé. Un tel expert, en une sorte de renversement, a la particularité de savoir se faire profane, pour éprouver sa capacité d'expertise et la fonder à chaque fois sur de nouvelles bases.

Mots-clés : expertise artistique, arts plastiques, télévision, Suivez l'artiste, expérience.

Introduction

Dans la réflexion sur l'extension de l'expertise, un cas particulier, au sein du paysage télévisuel français, semble mériter une

attention particulière. Il s'agit d'une émission courte sur les arts plastiques, *Suivez l'artiste*. Dans cette émission, une personnalité du monde médiatique experte en son domaine propre fait partager en 1mn 30 au téléspectateur l'émotion particulière que lui procure l'une des œuvres de la collection du Musée national d'art moderne du Centre Pompidou à Paris. Dans cet exemple, l'extension de l'expertise ne caractérise pas une capacité qui s'étendrait à des cas nouveaux dans un même champ de compétence ou qui serait dévolue à des personnes nouvelles, initialement considérées comme profanes. Au contraire, d'une façon plus originale et qui mérite analyse, elle consiste dans la capacité d'un expert à passer d'un domaine, dans lequel il est expert à l'origine, à un autre domaine.

Après avoir présenté l'émission, nous allons étudier quel type d'extension de l'expertise est à l'œuvre dans l'émission, puis comment elle est mise en scène de façon spécifique par le média télévisuel.

Présentation de l'émission *Suivez l'artiste*

Dans *Suivez l'artiste*, une personnalité du monde médiatique fait partager au téléspectateur l'émotion particulière que lui procure l'une des œuvres de la collection du Musée national d'art moderne du Centre Pompidou. Cette personnalité est invitée à réagir librement, selon la chaîne, devant l'œuvre.

Précédée par une annonce faite par un sponsor (*Varilux* d'Essilor, entre autres), elle ne comporte pas de générique distinct du cœur de l'émission lui-même. Se substitue au générique traditionnel l'arrivée de la personnalité médiatique devant l'œuvre qu'elle a choisi de commenter. D'abord dans le flou, elle devient plus nette à mesure qu'elle approche de l'œuvre, et de la caméra qui se trouve placée juste à côté de celle-ci¹. Affichant en cela une composition simple, l'émission consiste ensuite en une alternance de plans : des plans sur l'œuvre, avec zoom en direction de certains détails et déplacement au sein de l'œuvre, et des plans sur la personnalité, souvent fixes, mais aussi parfois avec des zooms en direction du visage de cette dernière.

¹ Cf. annexe 1.

On pourrait s'attendre, dans une émission pédagogique sur les arts plastiques, à ce que, comme dans *Palettes*, présentée par Alain Jaubert, on se livre à un parcours d'observation au sein de l'œuvre et à ce qu'on la décrive. Dans *Palettes*, l'œuvre est observée, bien que cette observation soit guidée : le regard, orienté par le commentaire, est celui d'un observateur patient de l'œuvre. La caméra se veut l'équivalent de l'œil du spectateur. Or, dans l'émission, l'œuvre n'est pas donnée à observer, on ne se livre pas au parcours d'observation/lecture suivi dans *Palettes*. Au contraire, on montre l'œuvre ou certains de ses détails, de façon furtive et répétée, pour la faire servir comme illustration du discours ou encore comme signe de l'authenticité de ce dernier ou d'une possible observation de l'œuvre.

Dans *Suivez l'artiste*, le propos de la personnalité médiatique n'est illustré que lorsqu'elle évoque des détails de l'œuvre dans son discours, ce qui est en outre assez peu fréquent. N'intervient de description précise de l'œuvre que dans quelques émissions, comme celles où parlent Anne Roumanoff, ou Sonia Rykiel. En réalité, on a l'impression que le problème est peut-être surtout pour le réalisateur, qui s'attache à montrer ce dont parle la personnalité dans l'œuvre, qu'elle ne désigne souvent rien de précis. Dans *Suivez l'artiste*, en effet, les personnalités médiatiques font avant tout part de leur émotion au sujet de l'œuvre qu'ils ont choisie, comme on va le voir.

« Concept » affiché de l'émission, chaque semaine, une personnalité fait part de son émotion devant une œuvre du Musée d'art moderne Georges Pompidou. Certes, certaines interventions se rapprochent d'un cours donné sur l'œuvre, comme celle de Robert Badinter, consistant en un discours structuré à son sujet, en condensé. Mais nombreuses sont les personnalités médiatiques qui insistent sur l'émotion qu'elles disent ressentir, en la situant à la limite du discours, telle Marie-Christine Barrault qui, devant la sculpture *Le pêcheur de palourdes* de Willem De Kooning, l'exprime en plaidant pour un retour au « charnel », contre la civilisation et son raffinement, et en revendiquant un rapport à la fois émotionnel et, selon elle, premier ou primitif avec l'œuvre d'art :

Ça m'émeut parce que je trouve que c'est à la fois le début du monde et la fin du monde. C'est le début du monde parce que justement ça a quelque chose de complètement brut, c'est un homme pas encore raffiné (...) mais aussi la mort. (...) J'aime la sculpture parce que c'est charnel. J'ai un problème avec l'art quand il est cérébral. J'ai vraiment besoin que ça passe par les sens. (...) Je trouve que cette sculpture nous ramène au sens de la vie » car il nous fait nous poser la question : « Qu'est-ce que c'est que l'homme sur la terre ? ».

D'après Marie-Christine Barrault, c'est à la sensation de nous instruire directement sur le début et sur la fin du monde, sur les questions les plus profondes qui soient. Nous pouvons reconnaître là une revendication de l'intuition comme mode de d'accès à la connaissance et un appel conjoint à cette même intuition chez le téléspectateur. Dans ses affirmations sur l'œuvre, elle nous demande de la croire : l'émotion, pour elle, est associée à une forme d'intuition qui la conduit à affirmer immédiatement, sans preuve, et surtout à placer le discours face à son incapacité à dire l'être – présumé simple – des choses. Elle a ainsi l'intuition d'une présence de l'émotion dans l'œuvre : « je suis sûre que cette sculpture correspond à une émotion, quelque chose de très très profond chez l'artiste ». Son commentaire prend la forme d'une suite d'affirmations portant directement sur l'essence de l'œuvre, sans passer par le détour d'une explication, sans s'appuyer sur des arguments intermédiaires. Cette façon de procéder, où est livré un commentaire marqué du sceau de l'intuition, est particulièrement répandue chez les personnalités médiatiques qui apparaissent dans *Suivez l'artiste*, à tel point qu'on peut la considérer comme emblématique du discours des personnalités sur l'œuvre.

L'émission a été diffusée de janvier 2005 à septembre 2007 sur la chaîne de télévision publique France 3 le samedi à 18h 15, et rediffusée le dimanche suivant à 23h55. *Suivez l'artiste* était aussi présente sur Internet et un DVD regroupant les différentes émissions a été produit récemment aux éditions du Montparnasse.

Dans l'étude qui suit, seront analysés un certain nombre d'exemples d'émissions *Suivez l'artiste*, sans qu'il soit procédé à une analyse du corpus que pourraient constituer l'ensemble des émissions. Un tel choix tire sa légitimité de la très grande unité de

structure qui règne au sein de cet ensemble, du fait notamment du format rigoureusement identique et de la répétition des mêmes formes et enchainements de plans au montage.

Quelle extension de la capacité d'expertise ?

Cette émission peut paraître particulièrement symptomatique des changements dans le statut de l'expert, de l'élargissement du champ des compétences. En effet, l'idée de l'émission est la suivante : demander à des personnalités médiatiques reconnues dans leur domaine mais non spécialistes de parler d'un tableau ou une sculpture. Dans *Suivez l'artiste*, non seulement un artiste, mais un homme de l'art (désigné comme « artiste » dans le titre de l'émission), au sens large du terme, qu'il s'agisse d'un acteur, d'un humoriste, d'un musicien mais aussi d'un scientifique, d'un homme passé maître dans l'art de la parole, de la médecine se voit reconnaître une légitimité transversale à analyser une œuvre appartenant à un autre champ artistique ou l'effet qu'elle produit sur son public.

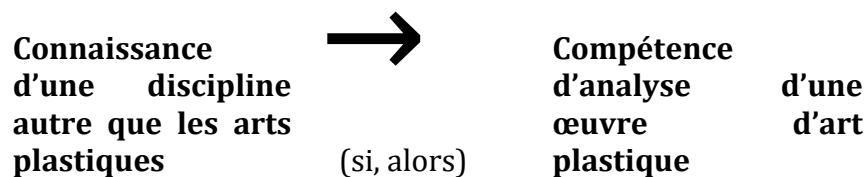
Mais elle est surtout symptomatique d'une forme spécifique de cet élargissement, peu abordée dans l'étude de celui-ci. Car on a spontanément tendance à croire que le passage extension se fait directement de l'expert au profane en une forme de dégradation. Or dans *Suivez l'artiste* est à l'œuvre une extension très particulière de la capacité d'expertise, non pas à un profane, mais à une personnalité connue pour son excellence, voire sa capacité d'expertise dans un domaine différent, certes profane face à l'œuvre d'art plastique, mais qui a la particularité d'avoir une compétence propre, et de franchir les frontières disciplinaires en émettant son expertise. Certaines des personnalités choisies peuvent être considérées comme expertes, au sens institutionnel du terme, en leur champ disciplinaire, tels les scientifiques (Joël de Rosnay, Emmanuel Le Roy Ladurie, Jean-Noël Jeanneney, Claudie Haigneré), les économistes (Alain Minc), les juristes et/ou politiques (Robert Badinter, Renaud Donnedieu de Vabres), les intellectuels et écrivains (Raphaël Enthoven, Georges Semprun, Tahar Ben Jelloun, Marek Halter), qui, en d'autres lieux, peuvent endosser le rôle traditionnel de l'expert.

D'autres, notamment les acteurs et hommes ou femmes de spectacle, comiques ou non, possèdent une capacité d'expertise dans leur domaine, dans la mesure où ils sont parfois invités dans les médias pour parler de leur « art », sans pour autant être considérés comme experts institutionnellement reconnus. Les journalistes (Christine Ockrent, Anne Sinclair, Frédéric Mitterrand, Bernard Pivot), quant à eux, ont aujourd'hui acquis une réputation d'experts médiatiques. Certains, enfin, acteurs, humoristes particulièrement habiles, peuvent être considérés comme des experts en puissance dans une discipline où ils excellent. Cette extension spécifique apparaît sur le fond d'une tendance plus générale à voir se développer sur la scène médiatique les incursions hors de leur domaine propre de personnalités, invitées dans des émissions de plateau à donner leur avis sur tout autre chose que leur champ de compétence propre. Elle est aussi une illustration de la double compétence propre à l'expert, selon Yves Chevalier, dans *L'expert à la télévision*, qui remarque que celui que l'on choisit pour être un expert dans des commissions d'expertise est souvent spécialiste en deux domaines plus ou moins proches. La question qui se pose dans ce cas, qui est peut-être emblématique d'une tendance plus générale, est la suivante : quelle capacité d'expertise est ainsi créée ?

Dans le titre de l'émission *Suivez l'artiste*, est à l'œuvre un jeu sur la polysémie du terme artiste : l'artiste, c'est à la fois l'auteur de l'œuvre commentée et la personnalité médiatique venue témoigner de son émotion devant elle. Chacune des personnalités conviées est artiste en son domaine dans la mesure où elle y excelle. En ce sens, le téléspectateur a tout autant à « suivre » cet artiste-ci que celui qui se trouve lui-même « suivi », c'est-à-dire admiré, par la personnalité. Le terme « artiste » tend à désigner l'homme de l'art en général, si bien que, dans la signification extrêmement large qui est alors donnée à l'art, un effacement des frontières entre activités est perceptible, puisque de l'excellence dans une activité, quelle qu'elle soit, on passe à une compétence qui s'exerce spécifiquement sur le domaine des beaux arts.

Il semble que naisse là une capacité spécifique d'expertise curieuse, ni savante, ni profane, mais qui dépasse ou transcende – l'objet de cet article est de le préciser – les spécificités artistiques.

Ce qui est à préciser pour mieux définir cette compétence : Quelle relation entre les arts en question ou disciplines? En particulier, existe-t-il une mise en relation entre disciplines, où celles-ci se nourriraient réciproquement, dans une logique d'inter- ou de trans-disciplinarité²? Cela supposerait un savoir transversal, une capacité générale qui trouve à s'exercer dans des domaines différents, que l'extension ou transfert prenne la forme de la généralisation. Or on peut répondre par la négative à cette question : l'extension de la capacité d'expertise ne consiste pas en une généralisation qui relierait les disciplines elles-mêmes par-delà leur rencontre dans l'esprit des personnalités invitées à parler de l'œuvre d'art. En effet, se produit le phénomène suivant : dès lors qu'on a une compétence elle est signe et seulement signe d'une capacité à comprendre non pas d'autres disciplines, indifféremment, mais l'art spécifiquement. Schématisons-le ainsi :



La connaissance d'une discipline entraîne la compétence en peinture ou en sculpture ou du moins la capacité à parler d'une œuvre d'art plastique et non l'inverse. On a une implication logique simple dans un seul sens, sans qu'il y ait de réciprocity dans cette relation ni *a fortiori* de création d'une compétence générale ou transversale.

² L'interdisciplinarité suppose un dialogue et un échange de connaissances, d'analyses, de méthodes entre deux ou plusieurs disciplines, dont le but est de faire progresser chaque discipline isolément. Elle implique qu'il y ait des interactions et un enrichissement mutuel entre plusieurs spécialistes. La transdisciplinarité désigne un savoir qui parcourt diverses sciences sans se soucier des frontières. Par exemple, la notion de système est présente en physique, en biologie, en économie, en sociologie. La transdisciplinarité se distingue ainsi de l'interdisciplinarité en ce sens qu'elle déborde les disciplines d'une part, mais surtout d'autre part que sa finalité ne reste pas inscrite dans la recherche disciplinaire proprement dite (cf Nicolescu Basarab, "La transdisciplinarité. Manifeste", coll. transdisciplinarité, éd. du Rocher, 1996).

D'ailleurs, les personnalités font peu de références à leur compétence initiale, très éloignée souvent de la compétence artistique ou esthétique. Fréquents sont les aveux de naïveté de personnalités qui avouent leur incompétence dans le domaine de l'art plastique. De plus, la rencontre entre la personnalité et l'œuvre présente un caractère accidentel savamment entretenu par le réalisateur et ce malgré le travail de préparation de l'émission. En effet, chaque invité, dans la mesure où il arrive devant l'œuvre d'abord dans le flou, dont il sort progressivement, donne l'impression de surgir du néant, comme si rien ne le prédisposait à se trouver là, ni même à parler de l'œuvre d'art. Nombreux sont aussi ceux qui feignent de découvrir l'œuvre qu'ils ont pourtant choisi de commenter. Ainsi, c'est comme accidentellement que les diverses personnalités invitées à parler de l'œuvre d'art plastique possèdent un savoir au sujet de cette dernière.

Apparaît donc une relation extérieure voire lointaine entre des domaines de connaissance différents. Au lieu d'une généralisation, dans l'extension de la compétence, il se produit un dépassement des frontières dans l'expérience d'un passage, d'un franchissement qui laisse intactes ces frontières, les maintient, pour qu'il soit possible de les franchir en une sorte de grand écart intellectuel. Ce qui fait la valeur de l'expertise ici, c'est non une application d'un savoir à un autre champ mais une sortie de son domaine propre. L'art apparaît comme un domaine accessible à tout spécialiste d'une discipline, quelle qu'elle soit, dès lors que celui-ci ne prétend pas étendre son expertise à un autre domaine, mais au contraire se rendre disponible par un abandon d'une capacité préalable bien établie, pour une expérience nouvelle, sur la base d'une capacité à comprendre qui se remet en question. D'ailleurs, dans *Suivez l'artiste*, cette capacité d'expertise élargie est présentée, dans le titre même de l'émission, comme une capacité artistique: on suggère par là que la personnalité médiatique est aussi artiste au sens où elle sait endosser un nouveau rôle, à la façon d'un acteur, ce que plusieurs ont effectivement, changer de compétence étant alors réputé aussi difficile que d'en acquérir une.

Dans la double compétence qui est à l'œuvre dans *Suivez l'artiste*, l'extension de l'expertise n'est pas un simple déplacement, le

transfert d'une capacité d'expertise à un profane qui à l'origine ne la possède pas, ni le transfert de celle-ci, inchangée, d'un objet de savoir à un autre, mais elle repose sur une véritable expérience, dans la sortie et l'exposition au risque du changement de domaine et de la perte de repères. L'expertise particulière qui est convoquée dans l'émission renvoie en cela à une expérience, ce qui n'est pas contraire au sens premier de l'expertise, puisque expertiser, c'est à l'origine produire un jugement dans un cas nouveau qui fait problème. On rejoint ici le sens du verbe latin *experiri*, dont le participe passé *expertus* a donné « expert » et qui possède le sens de "tenter", "faire l'essai de". On retrouve ici la définition de l'expert comme homme d'expérience, qui n'est pas simplement celui qui sait, un savant ou un spécialiste dans un champ délimité de savoir, mais possède une compétence ouverte, puisque expertiser, c'est produire un jugement dans un cas nouveau qui fait problème.

Puisque les experts sont voués à faire l'expérience de cas nouveaux, de questions nouvelles qui leur sont posées, on peut affirmer qu'il est dans la logique même de l'expertise que de s'étendre, de sortir de son objet premier pour s'éprouver au contact d'autres objets, si bien que ce phénomène de prime abord curieux d'extension d'une capacité d'expertise s'expliquerait non par une logique spécifiquement médiatique, mais par la nature de la compétence de l'expert. Il n'empêche, que, même si le phénomène n'est pas en soi médiatique, la capacité d'expertise étendue est aussi construite médiatiquement, c'est ce que nous allons maintenant aborder, en nous demandant ce qui facilite et légitime aux yeux du téléspectateur l'extension du domaine d'expertise de la personnalité médiatique.

La construction médiatique de la capacité étendue d'expertise

L'expert, dans l'émission *Suivez l'artiste*, n'est pas un être campé de façon rigide dans sa position de détenteur d'une légitimité préétablie, il sait se défaire de son statut, de ses prérogatives, pour se placer dans la situation d'un découvreur. La capacité étendue d'expertise s'éprouve dans un mouvement de sortie de soi, dans une ouverture à une expérience nouvelle et dans une exposition à

un risque, celui de se perdre dans un domaine qui n'est pas à l'origine le sien.

Notons que le savoir expert délivré est certes réduit, surtout lorsque la personnalité raconte une histoire (« *Raconter* est l'une des positions de lecture les plus fréquemment adoptées dans l'émission »³), histoire dont le rapport avec l'œuvre ou avec l'artiste peut être bien lointain, à l'exemple de Juliette Binoche devant un tableau de Pierre Bonnard⁴, qui raconte comment aller voir un tableau de Bonnard avant de jouer une pièce de théâtre pouvait lui redonner « la pêche », ou de Jane Birkin qui évoque sa rencontre avec Francis Bacon. Dans ce cas, comme le fait remarquer Laurent Jullier, « le type d'œuvre, au demeurant, importe peu. Si quelqu'un, en guise de lecture, veut raconter une histoire, qu'il ait devant lui des taches de couleur ou des personnages ne compte guère »⁵.

Toutefois, la capacité d'expertise est savamment construite dans l'émission : l'impression de sortie de soi dans une authentique expérience est donnée de plusieurs manières dans le discours de la personnalité médiatique invitée à commenter l'œuvre d'art plastique, discours dont les caractéristiques sont accentuées lors de la réalisation de l'émission.

Tout d'abord, les personnalités abandonnent leur statut d'expert en leur domaine pour se présenter devant l'œuvre, et cet abandon est rendu sensible, voire dramatisé, grâce à différents procédés.

³ Jullier, Laurent, « Mettre en scène le rapport à l'art » (site du SCÉRÉN-CNDP).

⁴ Laurent Jullier distingue ainsi trois types de récit dans les émissions : « Raconter est l'une des positions de lecture les plus fréquemment adoptées dans l'émission ; elle met en jeu trois sortes d'histoires : – Celles que nous souffle le tableau, nous poussant à chercher de quelle situation narrative il est le mystérieux instantané. Édouard Baer se fait littéralement « un film » face à un Picabia qui montre deux jeunes femmes, en imaginant quel genre de relations elles entretiennent, puis en inventant un troisième personnage dissimulé : « Et qu'est-ce que peut bien leur dire le colonel Von Stüdel hors champ ? »- Celles qui relatent la genèse du tableau, rapportés par les historiens d'art. Agnès Varda nous rappelle – l'œuvre s'y prête en effet – comment Yves Klein inventa les femmes-pinceaux de ses Anthropométries. Celles enfin, autobiographiques, qui retracent une précédente rencontre avec l'œuvre ou son auteur » Jullier, Laurent, « Mettre en scène le rapport à l'art » (site du SCÉRÉN-CNDP).

⁵ *Ibid.*

L'arrivée dans le flou dépouille la personnalité de son prestige, elle marque des hésitations, témoignant parfois un certain désarroi, perceptible par des silences bien que ceux-ci soient souvent coupés au montage, comme l'a fait remarquer Laurent Jullier, dans l'article qu'il a consacré à l'émission⁶. Joue aussi la solitude de la personnalité devant l'œuvre, qu'elle vient rencontrer comme si elle rendait visite à un ami, en une rencontre dramatisée, à la dimension affective particulièrement marquée.

Dans cet abandon, la personnalité manifeste une disponibilité pour une relation directe, non médiatisée par un savoir livresque. En effet, souvent, elle fait référence non à son domaine d'excellence propre mais, avec une certaine modestie, à la naïveté de sa découverte de l'œuvre. En effet, elle parle souvent de la première fois où elle a vu l'œuvre. En outre, elle donne fréquemment l'illusion de découvrir l'œuvre en même temps qu'elle la commente, le téléspectateur assistant à cette découverte et y participant. Nombreuses sont les personnalités dans *Suivez l'artiste* qui revendiquent la simplicité, voire la naïveté de l'approche de l'œuvre d'art. Frédéric Beigbeder feint l'étonnement devant *Bleu* d'Yves Klein en exagérant les marques de surprise lorsqu'il s'arrête, ébahi, devant l'œuvre. Charles Berling évoque même la stupidité qu'il ressent devant la matière seule, à propos de *Number 26A, Black and White*, de Jackson Pollock : « Et ça me donnait un sourire absolument ... le sourire de l'idiot. C'est-à-dire quelque chose qui fait qu'on reconnaît tout de soi-même. Et ça, c'est une sensation de bonheur, de jouissance extraordinaire ». Nombreuses sont les personnalités dans *Suivez l'artiste* qui revendiquent la simplicité, voire la naïveté de l'approche de l'œuvre d'art. C'est l'esprit du commentaire de Charles Berling, qui évoque la jouissance de l'idiot devant la matière seule, à propos de *Number 26A, Black and White*, de Jackson Pollock : « Et ça me donnait un sourire absolument ... le sourire de l'idiot. C'est-à-dire quelque chose qui fait qu'on reconnaît tout de soi-même. Et ça, c'est une sensation de bonheur, de jouissance extraordinaire ». Certains adoptent une attitude très réservée, voire par moments silencieuse. C'est par exemple le cas de Bernard Lavilliers devant l'œuvre de Man Ray, *Peinture de chevalet*, de 1938. On en reste à la

⁶ *Ibid.*

découverte de l'étrangeté, car Man Ray « c'est bien ça », c'est le rapprochement surréaliste de réalités très éloignées, en l'occurrence la peinture classique et l'univers de la mode (texture imitant les bas nylons qui remplace les zones pileuses, etc.). Bernard Lavilliers souhaite que l'on reste sur cet étonnement parce que l'effet de cette toile surréaliste réside précisément en celui-ci.

Au-delà de la disponibilité pour une ouverture, la capacité d'expertise étendue se manifeste dans une sortie effective de soi en un dépassement, un franchissement des frontières qui sont signifiés au moyen de certains signes de disproportion entre la signification de l'œuvre d'art et ce qui en est exprimable.

Il s'agit par exemple d'un silence évocateur d'un au-delà du dicible. Car l'émission, bien que courte, fait une place au silence de la personnalité, évocateur de la contemplation. Il convient de bien distinguer le silence de la contemplation de celui de l'hésitation. Certes, les personnalités hésitent parfois. Mais ce silence est le signe d'une parole qui se cherche ou hésite à s'exprimer. C'est d'ailleurs celui-ci qui est coupé, ce que remarque Laurent Jullier, qui ébauche la distinction entre ces deux formes de silence :

Un second problème apparaît avec l'obsession habituelle du *timing*, qui conduit les concepteurs de l'émission à profiter des champs-contrechamps pour pratiquer des ellipses. Or, problème familier aux monteuses-son de la radio, le ton change, le grain de la voix se modifie, au gré des raclements de gorge et des hésitations que le montage envoie sans pitié à la trappe. On a beau laisser un peu de silence entre deux phrases, il n'y en a jamais autant que dans la vie courante. Impossible alors, même au spectateur le plus distrait, de fermer l'oreille sur ces *cuts* importuns. Seule peut-être Anna Karina, bouleversée par une petite danseuse de Van Dongen, a eu l'heur de n'être pas trop hachée : c'est que ses respirations en disent long.⁷

Or, lors de l'arrivée devant l'œuvre, chaque personnalité marque un temps d'arrêt silencieux. De même, elle s'arrête souvent de

⁷ *Ibid.*

parler un peu avant de quitter l'œuvre. Le départ comme l'arrivée se font dans le silence, qui loin d'être coupé au montage, semble précieusement conservé, suggérant peut-être que tout ce que l'on peut dire sur l'œuvre n'épuise pas sa signification, accessible au regard contemplatif. C'est ce que reconnaissent d'ailleurs explicitement certaines personnalités. Que dire aussi du choix de l'actrice sourde et muette Emmanuelle Laborit pour commenter Giacometti ? Le téléspectateur est alors évidemment plus attentif à ses gestes et expressions du visage qu'aux sons, qu'aux mots qui les traduisent. Le silence est ici davantage à concevoir comme une absence de discours qui exprime un au-delà des mots que comme un avortement de la parole. Puisqu'elles arrivent dans un silence respectueux et s'en vont dans la même atmosphère, toutes les personnalités, dans la manifestation de ce silence, renvoient à un indicible, à un mystère de l'œuvre, qui demeure au-delà de tout discours, de toute approche même.

Dans *Suivez l'artiste*, survit donc la relation de contemplation parce que le regard chargé d'émotion dont on donne l'image est de type contemplatif. Mais, par ailleurs, la survivance de cette relation tient au mode de présence de l'œuvre d'art, qui apparaît comme un objet sacré, conservant en lui une part de mystère et possédant une aura, au sens de Walter Benjamin. Sa présence excède toute représentation. En effet, elle est à côté du téléspectateur qui observe, ainsi placés à côté d'elle, la personnalité venue la regarder et la commenter. *Suivez l'artiste* adopte le point de vue de l'œuvre qui reste en attente de visiteur, de regard, d'attention. La lenteur du mouvement de la caméra, de l'approche par la personnalité qui vient commenter, ou plutôt faire part de son émotion, suggère elle aussi la sacralité de l'œuvre, qui conserve de son mystère, placée ainsi en dehors du champ de la caméra, dans une présence attentive. La télévision, qui plus est dans une émission brève, adopte paradoxalement le point de vue de l'objet qui demeure dans l'immobilité d'un accrochage permanent. *Suivez l'artiste* présente également l'œuvre dans son unicité absolue : on insiste sur son emplacement, sa situation géographique, au Musée National d'Art Moderne. L'insistance sur l'aura de l'œuvre d'art signifie qu'elle demeure dans une distance qui implique pour l'expert une sortie de soi : l'œuvre est tellement autre qu'il lui faut quitter ses habitudes de pensée pour se confronter à sa présence.

Autre signe de disproportion : les marques d'admiration, les exclamations devant l'œuvre, notamment celle de Frédéric Beigbeder qui pousse un cri devant l'œuvre d'Yves Klein, accompagné d'un mouvement de recul de la tête. Dans chacune des émissions, le tableau paraît légèrement en hauteur, les personnalités médiatiques ont à lever légèrement les yeux pour le regarder. Tous ces signes donnés au téléspectateur signifient le dépassement de l'artiste ou de l'homme de l'art, au sens large, qui commente l'œuvre, par le grand Art qui a présidé à la réalisation de celle-ci. L'émission met en scène une démesure du désir de voir, dans le regard fixe de la personnalité, hypnotisée, qui semble vouloir posséder l'œuvre, dans laquelle plonge ensuite la caméra. Comme si le discours se laissait déborder par la vision, ou plutôt par le désir de voir. Loin de toute forme de froideur ou de rigidité, l'expert sort de lui-même aussi en ce qu'il manifeste un réel désir de voir et d'aimer l'œuvre d'art. Le mouvement de la caméra, par le zoom avant et un caractère erratique au sein de l'œuvre traduit le désir dans ce qu'il a de brut, d'irréfléchi : on peut voir dans ce zoom la représentation du désir de fusion du regard avec son objet, ou de la pulsion scopique.

La sortie peut aller jusqu'à l'absorption du spectateur dans l'objet de connaissance, rappelant l'absorption dont parle Walter Benjamin au sujet de l'attention culturelle portée à l'œuvre d'art dans son aura propre. En effet, le regard de la personnalité, a parfois un caractère halluciné, comme celui de Rachida Brakni ou de Frédéric Beigbeder, qui surfait l'étonnement que lui procure l'œuvre d'Yves Klein. En outre, les diverses personnalités médiatiques qui interviennent dans l'émission donnent l'impression, en considérant fixement l'œuvre – à l'exception de certaines qui choisissent de se tourner par moments, ou plus longuement parfois, en direction de la caméra – de plonger littéralement le regard en elle au point d'entrer dans une quasi-fusion avec elle ou de vouloir y tendre. Comme, le plus souvent, la personnalité médiatique ne regarde pas la caméra – à l'exception de Marek Halter et de quelques autres –, mais l'œuvre, tout en parlant, on a l'impression que c'est en regardant le tableau, ou la sculpture, peut-être à l'intérieur de ces derniers, que la personnalité trouve ce qu'elle va dire, comme si le discours émanait en quelque sorte de l'œuvre. La personnalité adopte alors une posture similaire à celle du lecteur d'un texte, et donne ainsi

l'impression de lire le texte qu'elle dit directement dans l'œuvre, qui lui dicterait ainsi immédiatement ce qu'elle a à dire, au point qu'il peut même y avoir une abolition de la différence entre réception et retransmission.

L'ensemble de ces attitudes, qui traduisent à l'écran la sortie de soi constitutive de l'expérience à laquelle se livrent ces nouveaux experts tient au choix de la part du réalisateur de l'émission d'une mise en scène destinée à faire quitter aux personnalités invitées leur rôle social habituel pour les placer dans un face à face avec l'œuvre, sous les yeux du téléspectateur. Privés de leur rôle public habituel ils se voient transférés dans le cadre d'une relation privée. On peut comparer ce choix de mise en scène à la pratique du psychodrame par Jacob Lévy Moreno⁸, qui place ses patients sur scène en leur demandant d'endosser un rôle différent de celui qui est le leur dans la vie courante. Le postulat à ce type de déplacement dans le rôle est qu'il est censé permettre de mieux comprendre une situation et y agir plus facilement. Sortir de soi-même, dans la spontanéité, pour changer de rôle aide à comprendre une situation initialement problématique et à s'y adapter. Face à l'abstraction des œuvres d'art du XXe siècle et à la difficulté à entrer en contact avec elles, le choix d'un expert d'une autre discipline que l'on extrait de sa compétence initiale pour lui faire endosser un nouveau rôle d'expert, improvisé, dans lequel il se livre de façon spontanée. Ainsi, l'expérience de sortie de soi conduit à une spontanéité, une créativité et une inventivité nécessaires à l'adaptation même, à la compréhension, y compris intellectuelle, des œuvres d'art.

En définitive, l'émission *Suivez l'artiste* met en scène une expertise sous la forme particulière d'une expérience de sortie de soi et promeut en cela une figure originale de l'expert : un expert qui sait oublier ce qu'il sait pour mieux découvrir à nouveau, pour mieux se rendre ouvert et disponible au cas qui lui est proposé, en l'occurrence la demande, de la part des réalisateurs de l'émission, d'un témoignage personnel sur la relation qu'il peut entretenir avec une œuvre d'art. Un tel expert, en une sorte de renversement, a la particularité de savoir se faire profane, pour éprouver sa capacité d'expertise et la fonder à chaque fois sur de nouvelles

⁸ Voir Moreno, Jacob Levy, *Psychothérapie de groupe et psychodrame* et Ancelin-Schutzenberger, Anne, *Le psychodrame*.

bases. Ainsi, on assiste à une modification de la représentation du savoir, présenté comme directement accessible dès lors qu'on accepte de se rendre disponible pour lui en quittant son statut. Or précisément, les personnalités, en tant qu'elles sont médiatiques, voire des hommes et des femmes de communication, sont des spécialistes de l'accès, des médiateurs⁹. Elles témoignent une capacité particulière à « accéder à » et à se rendre accessible. Cela tend à suggérer que le savoir en général est une entrée en contact, une question de disponibilité plus que de savoir préalable, ou encore d'apprentissage. Au modèle de la recherche, médiatisée par un savoir livresque, se substitue celui du contact dans la sortie de soi.

Références

N.B. Les émissions sont regroupées dans un DVD paru en 2011 aux éditions du Montparnasse.

Ancelin-Schutzenberger, A. 2008. *Le psychodrame*, Paris : Payot.

Chevalier, Y. 1999. *L'expert à la télévision*, Paris : Editions du CNRS.

Jullier, L. Mettre en scène le rapport à l'art : *Suivez l'artiste*, site du SCEREN-CNDP,

http://www2.cndp.fr/tice/teledoc/tele/tele_suivezlarliste.htm

(site consulté le 29/08/2011)

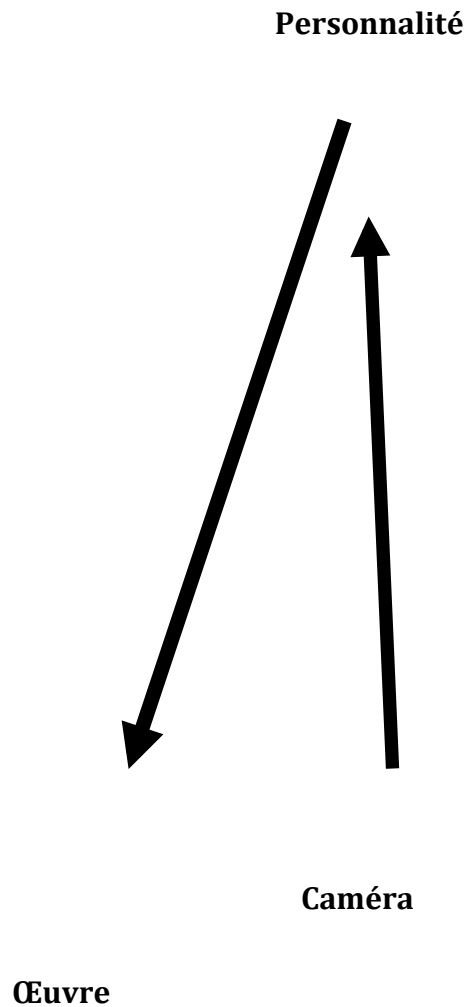
Moreno, J. L. 1987. *Psychothérapie de groupe et psychodrame*.

(*Introduction théorique et clinique à la socioanalyse*), Paris : PUF.

Nicolescu, B. 1996. *La transdisciplinarité. Manifeste*, coll. transdisciplinarité, Paris : éd. du Rocher.

⁹ Remarquons que les médiateurs auxquels il est fait appel dans l'émission sont des artistes, avec une surreprésentation de la catégorie des acteurs, qui montrent une capacité à endosser un autre rôle, celui du critique d'art.

Annexe 1 : Schéma du positionnement de la caméra par rapport à la personnalité commentant l'œuvre, dans *Suivez l'artiste*.



(N.B. : ce schéma est inversé dans certaines émissions, où l'œuvre est située à la droite de la caméra, qui filme la personnalité sur son 3/4 gauche).

Annexe 2 : texte de certaines émissions, auxquelles il est fait référence dans l'article

Sonia Rykiel : *La journaliste Sylvia von Harden*, 1926, **Otto Dix**

Otto Dix, vraiment... Je ne comprends pas à quel point ça peut être étrange, fou, réaliste, en dehors de tout. Je comprends pas que cette femme qui est si laide, je comprends pas que ce tableau soit si beau, si prenant, si expressif. Elle fume, elle a des doigts de diable, elle a les yeux glauques, elle est coiffée n'importe comment, elle devait être très petite, très mal foutue, elle est mal barrée, quoi. Est-ce que cette femme, au fond, elle a une âme, un cœur, elle a quelque chose. Il y a quelque chose de provocant dans ce tableau. Pourquoi il lui a fait rouler son bas sous sa jupe ? C'est vraiment dégueulasse. Pourquoi, moi, j'ai pas fait ça ? C'est une honte, c'est tellement beau. En plus, une robe comme ça, je pourrais vraiment la faire. Je pense qu'on peut pas peindre de cette manière-là sans souffrir profondément, sans foutre les trucs sur la toile et puis en même temps avoir une espèce de tendresse pour cette journaliste. En tout cas, bravo.

Anne Roumanoff : *La tristesse du roi*, 1952, **Henri Matisse**

(arrive avec un large sourire) Donc, c'est un tableau que j'aime beaucoup, parce qu'il est très très gai et coloré, il y a une vraie jubilation des couleurs. C'est pas vraiment un tableau, d'ailleurs, c'est répertorié comme un dessin, parce que c'est du papier découpé. Donc il y a une espèce de personnage central, un peu rond, un peu ovale, on dirait un pouf (éclat de rire). Il s'est pas trop foulé pour le corps, quand même (rires). Il faut dire ce qui est. Il joue de la guitare. On sait pas trop comment il fait, parce qu'il a que quatre doigts, mais enfin bon on imagine qu'il joue de la guitare. Il a des petites fleurs collées sur lui, des fleurs qui rappellent la forme de ses mains, voyez. Et puis, par exemple, le bleu du ciel a l'air extrêmement simple, et puis il est pas simple du tout parce qu'il est composé de plein de bleus différents. C'est fascinant quand on pense que ce tableau, il a été fait par un homme de quatre-vingts ans, et il a une énergie terrible de faire, comme ça, une immense, une grande composition. Il faisait pas de maquette, ils les a faits comme ça, au *feeling*. Et ça s'appelle la *Tristesse du roi*, et on se demande pourquoi, parce que c'est tout sauf triste, il y a beaucoup de joie de vivre, je trouve, dans ce tableau. C'est là le génie de Matisse. Voilà. Et donc je remercie

beaucoup le Centre Pompidou de me l'offrir aujourd'hui (éclat de rire).

Robert Badinter : *Portrait prémonitoire de Guillaume Apollinaire*, 1914, **Giorgio de Chirico**

J'ai choisi ce tableau-là, parce qu'il y a quelque chose pour moi de magique. Vous êtes attiré irrésistiblement par ces yeux qui ne sont pas là. Il y a un regard absent, et quand même intensément présent, parce que lui vous voit, et vous, vous ne le voyez pas. Et c'est ce regard absent posé sur vous qui donne tout de suite à cette toile-là son intensité. Et puis vous levez naturellement les yeux, et vous découvrez l'ombre d'Apollinaire, cet Apollinaire que l'artiste a visé à la tempe, là, et qui sera frappé exactement là où l'artiste a indiqué le lieu où il devait être frappé. C'est déjà le poète blessé, mais nul ne sait à ce moment-là qu'il sera blessé. Ouais, c'est une œuvre rare.

Jane Birkin : *Autoportrait*, 1971, **Francis Bacon**

Ah ! Francis Bacon. Je l'aime parce que, dans cet autoportrait, son visage défiguré par lui-même, sans aucune complaisance, il a quelque chose de tellement touchant, il a été un homme touchant. J'ai eu cette chance là de le connaître, parce que je l'avais reconnu grâce à un self portrait, dans un restaurant, et j'étais avec Papa et Serge, et j'ai dit : « Là-bas, c'est Francis Bacon. » Et puis Serge a dit : « Comment tu peux reconnaître les gens si t'es pas un initié ? » Je réponds : « Alors justement je connais des tableaux de Bacon, et c'est Bacon, là-bas » Alors il a dit : « Ben, va demander des autographes. » Alors je suis partie avec un billet de cent francs de la part de Serge, et je suis allée le voir, et j'ai dit : « Est-ce que vous êtes Francis Bacon ? » Alors ce visage-là (elle désigne le tableau) m'a dit : « Oui. », mais très timide. A un moment donné, il était à vendre, j'avais pas les cent briques nécessaires. C'était triste, parce que je voulais donner ça à Serge, en disant : « Te voilà, toi. » En fait, la même fragilité, quelque chose de si touchant. On a envie d'embrasser ce visage-là, je trouve, alors qu'aux autres, ça fait peur. Peut-être c'est ça le charme.

Emmanuelle Laborit : *Femme de Venise V*, 1956, **Alberto Giacometti**

J'adore cette structure, cette forme longiligne, ce corps très très étiré, toute cette énergie, dans tout ce corps (Pause). Je sais que ce sculpteur, très souvent, a fait ces formes longilignes. J'ai choisi celle-ci mais il y en a d'autres. Mais dans le mouvement de la marche, pas dans ce mouvement-ci. (Pause). Ce que je ressens : c'est simple, c'est économique, concentré, sans aucune fioriture ni couleur, sans décor excessif, simple, comme un concentré de tomates, brut, direct. J'aime ça.

Charles Berling : *Number 26A, Black and White*, 1948, **Jackson Pollock**

Oui. Eh bien, c'est ça dont je me souviens (Silence). Quand j'ai découvert Jackson Pollock, je me souviens d'un sourire béat que tout ça m'a inspiré, parce que tout d'un coup, j'ai eu un choc. Une sorte de révélation incroyable où la peinture n'était plus dans le figuratif forcé, n'était même plus dans l'abstraction, mais simplement dans le geste. Ces lignes entremêlées, cette façon de peindre, qui se répand sur une toile, qui devient de la matière, et une matière lisible, au fond, totalement évidente. Ça produisait en moi une émotion comparable à des toiles où je pouvais, disons, dans l'image me reconnaître, ou connaître quelque chose de moi. C'est ça que j'avais comme choc : une révélation. Et ça me donnait un sourire absolument ... le sourire de l'idiot. C'est-à-dire quelque chose qui fait qu'on reconnaît tout de soi-même. Et ça, c'est une sensation de bonheur, de jouissance extraordinaire.

Juliette Binoche : *Autoportrait dans la glace du cabinet de toilette*, 1939-1945, **Pierre Bonnard**

Alors, Bonnard. Bonnard comme bonheur. Ça m'a accompagnée beaucoup, quand je jouais *La Mouette* au théâtre, que j'avais des peurs qui montaient. En fait, d'aller voir des Bonnard, tout de suite ça me redonnait la pêche, parce qu'il y a plein de couleurs, et que ça me remettait en scène. C'est peut-être un des plus classiques dans le musée *Beaubourg*, mais je trouve qu'il est tellement à part. Des yeux qui sont presque plus là, et pourtant qui sont en profondeur, une oreille très très rouge, et quelques objets épars, qui accompagnent la vie. Et puis il m'a fait aimer le rose et le orange ensemble. C'est la peinture de lumière, de couleur, c'est un homme qui a été accompagné par la vie, par la nature, par les

saisons, un peu retiré du monde, un peu étonné de ce qui lui arrivait. Sa peinture rend plus humain, plus gourmand, plus charnel, et plus interrogatif sur pourquoi on est là, et qu'est-ce qu'on peut bien faire ici. (d'un air amusé)

Frédéric Beigbeder : *Monochrome IKB 3*, **Yves Klein**

Ouah !! Ca, c'est typiquement le genre d'œuvre qu'il faudrait regarder en fermant sa gueule. Parce que c'est sûr que, comme il y a juste un rectangle bleu, ça nous angoisse. Ou alors ça nous passionne. Moi, ça m'attire, ça me réveille. Yves Klein, c'était quand même un provocateur, qui aimait bien faire scandale, qui aimait bien déshabiller des femmes, les enduire de peinture bleue et les rouler sur une toile. Et en plus, là, il a envoyé un message au monde. Et le message, c'est que cette couleur, Yves Klein Blue, il a voulu le déposer, et s'emparer de la nature, finalement, s'emparer du bleu pour que ce soit à lui. Et c'est ce qui est en train d'arriver avec la marque Pepsi Cola, qui essaie de privatiser le bleu, d'ailleurs un bleu indigo qui ressemble à celui-là. Et donc, peut-être qu'aujourd'hui, ce sont les industriels qui veulent s'emparer de la réalité, alors que dans les années soixante, c'étaient les artistes. Donc, voilà. Je voulais dire merci à Yves Klein de nous provoquer, de nous réveiller, et surtout de mettre un peu de bleu dans ma vie ... de merde.