



HAL
open science

Voir et savoirs dans la théorie de l'art de Daniel Arasse

Sara Longo

► **To cite this version:**

Sara Longo. Voir et savoirs dans la théorie de l'art de Daniel Arasse. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2014. Français. NNT : 2014PA010644 . tel-02172151

HAL Id: tel-02172151

<https://theses.hal.science/tel-02172151>

Submitted on 3 Jul 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UFR 03 – HISTOIRE DE L'ART

THÈSE

pour l'obtention du grade de docteur de l'université Paris I en histoire de l'art
présentée à Paris le 5 juillet 2014

Sara Longo

VOIR ET SAVOIRS
DANS LA THÉORIE DE L'ART DE DANIEL ARASSE

I

Directeur de thèse :

M. le Professeur Philippe MOREL

Jury :

Maurice BROCK, Professeur à l'université François-Rabelais de Tours
Guillaume CASSEGRAIN, Maître de conférences à l'université Lyon II
Claudia CIERI-VIA, Professeur à l'université Roma I La Sapienza
Yves HERSANT, Directeur de recherches à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales
Philippe MOREL, Professeur à l'université Paris I

*A Teresa, guida nell'arte del vedere
A Peppe, maestro nell'amore del sapere*

Et, tout naturellement, à Daniel Arasse et à ses regards sur l'Italie

REMERCIEMENTS

Ce travail n'aurait pu voir le jour sans la confiance continue de Philippe Morel. Qu'il trouve ici l'expression de ma plus sincère reconnaissance. Yves Hersant a été mon autre soutien intellectuel ; je le remercie pour sa générosité, son *educatio* patiente et sa maïeutique enthousiaste. Par son travail de relecture, François Champion a permis à ma réflexion de prendre forme, et je le remercie de tout cœur pour sa participation si active et critique.

Au fil des années, les rencontres d'anciens collègues et étudiants de Daniel Arasse ont rendu vivant son souvenir et donné une raison d'être à cette thèse : que soient ici remerciés Claudia Cieri-Via, Maurice Brock, Carlo Ossola, Patrick Faigenbaum, Bernard Comment, Georges Didi-Huberman, ainsi que Bruno Teocoli, Bertrand Prévost, Joséphine Le Foll, Valérie Boudier, Eliane Silberstein, Sophie-Isabelle Dufour et Elisa De Halleux.

Mon travail a été rythmé par les échanges et conseils des collègues de l'INHA, du CHAR et de l'EHESS. Je tiens en particulier à remercier mes plus chers compagnons de route, qui m'ont appris que certains regards passent d'abord par l'écoute : Monica Acevedo, Vincent Lochet, Zubanu Diarra, David Brisset et Clément Reboul. Leurs nuances et leurs émotions ont été d'un appui hors du commun.

Au jour le jour, Antoine, présent du premier au dernier mot.

Parce qu'ils décentrent et déconcentrent, imaginent et inventent sans jamais se fatiguer de repenser, mes amis sont partout entre les lignes : Monica, Elisa, Giuliana, Iris, Martina, Francesca, Emilie, Elsa, Lia, Alessio, Vincent, Hugues, Riccardo, Pippo, Michele.

Enfin, merci à mon utopie, Ventotene.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION UN REGARD SUR UN REGARD.....	15
---	----

PREMIÈRE PARTIE

DES PREMIERS MAÎTRES AUX PREMIÈRES PROBLÉMATIQUES	29
---	----

I PIERRE FRANCASTEL, PREMIER MAÎTRE	33
---	----

<i>I.1 Pensée figurative, ordre visuel, imagination et méthode.....</i>	<i>34</i>
---	-----------

I.1.1 Le langage non discursif.....	34
I.1.2 L'art n'est pas un double de la réalité mais un relais.....	37
I.1.3 Temporalités du langage figuratif.....	38
I.1.4 La pensée de la peinture précède la théorie.....	41
I.1.5 Contexte historique et imaginaire figuratif.....	42
I.1.6 Théorie de l'art et méthode.....	44

<i>I.2 Studi Masoliniani.....</i>	<i>49</i>
-----------------------------------	-----------

I.2.1 L'oukase longhien.....	49
I.2.2 Francastel et Masolino.....	53

<i>I.3 « Figure et structure de l'espace dans l'art de Masolino da Panicale », diplôme d'études supérieures, Daniel Arasse, Mai 1967.....</i>	<i>56</i>
---	-----------

I.3.1 « L'espace de l'œuvre déterminé par la place de l'œuvre dans l'espace ».....	58
I.3.2 Le <i>Festin d'Hérode</i> et l'espace dans l'œuvre.....	60
I.3.3 Perspective et histoire.....	63

II ANDRÉ CHASTEL, MODÈLE EN CREUX ET GARDE-FOU	67
--	----

<i>II.1 Henri Focillon</i>	<i>68</i>
----------------------------------	-----------

II.1.1 « Le contenu fondamental de la forme est le contenu <i>formel</i> ».....	70
II.1.2 Contre les catégories formalistes d'Heinrich Wölfflin.....	71
II.1.3 Contre la conception linéaire de l'Histoire, la logique des influences et l'iconographie	72
II.1.4 Contre la méthode ?.....	73
II.1.5 C'est l'œuvre qui dicte la démarche à suivre.....	74

<i>II.2 L'éloignement méthodologique (1967-1978).....</i>	<i>76</i>
---	-----------

<i>II.3 Le débat sur la Renaissance et l'Histoire : André Chastel, un garde-fou.....</i>	<i>78</i>
--	-----------

III MÉMOIRE ET HISTOIRE, « LA CRITIQUE DE L'IMAGINATION ET LA FIN DE LA RENAISSANCE ».....	81
---	----

<i>III.1 Saint Bernardin de Sienne et le problème du portrait : thèses arassiennes</i>	<i>83</i>
--	-----------

III.1.1 Saint Bernardin trait pour trait.....	86
III.1.2 Ressemblance et portrait.....	90
III.1.3 <i>La tavoletta col nome di Giesù</i>	99

III.2 Art de la mémoire et portrait.....	103
III.2.1 « <i>Avete voi veduta quell'Annunziata che è al duomo...?</i> » : images et procédés mnémoniques chez saint Bernardin de Sienna.....	103
III.2.2 Portrait et mémoire.....	106
III.3 Histoire de l'art et histoire de l'art de la mémoire... de Chastel en Marin	107
III.3.1 « <i>Ars memoriae</i> et symboles visuels »	109
III.3.2 Jean-Philippe Antoine : « <i>Ars memoriae</i> : image, espace, figure en Italie (1250 - 1450) »	114
III.4 Vers une histoire de l'imagination, éléments conclusifs à la genèse de la théorie de l'art arassienne.....	117
III.4.1 Apostille : Diderot et l'imagination	117
III.4.2 Images et imagination, conclusion.....	118

DEUXIÈME PARTIE

LE DIALOGUE, DÉCLENCHEUR DE PENSÉE ET DE REGARD	121
--	------------

I « E L'ISTITUTO FRANCESE PASSO' ALL'ATTACCO ». DANIEL ARASSE À LA DIRECTION DE L'INSTITUT FRANÇAIS DE FLORENCE.....	127
---	------------

I.1 Cinéma.....	127
I.2 Rencontres et colloques.....	129
I.3 Ciao Raffaello : la naissance de l' « anachronisme contrôlé » dans la pratique arassienne.....	133
I.4 Corps et dé-corps. Nobles florentins et guillotine	135
I.4.1 Arasse et la noblesse florentine	135
I.4.2 La louisette.....	139
I.4.3 Singularité et désingularisation.....	140

II LIGNE, SPIRALE ET LABYRINTHE : MORPHOLOGIES ET MONOGRAPHIES	143
---	------------

II.1 L'historien dans le sujet : assimiler sa démarche à celle de son objet d'étude	143
II.1.1 <i>L'ambition de Vermeer</i> , une « singulière banalité ».....	143
II.1.2 Léonard et la connaissance « spiralee »	146
II.1.3 Le dédale d'Anselm Kiefer	148
II.2 Vision, savoirs et pensée de la peinture chez Vermeer et Léonard de Vinci	150
II.2.1 <i>L'ambition de Vermeer</i>	150
II.2.2 Le rôle de la connaissance chez Léonard	152
II.2.3 <i>La Joconde</i>	158

III ANNONCIATIONS ITALIENNES (1971-1999)	161
---	------------

III.1 La genèse d'une intuition	161
III.2 Une histoire de perspectives : le colloque de 1986.....	165
III.2.1 Un axe de discussion littéraire : l'Annonciation dans la <i>Divine Comédie</i>	167
III.2.2 <i>L'Annonciation</i> comme art éphémère : les <i>sacre rappresentazioni</i> florentines.....	168
III.2.3 Une question de calendrier : le 25 mars dans la vie florentine de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance	169

III.2.4 Problèmes de son, problèmes d'espace : la question de l'irreprésentabilité	170
III.3 Une histoire de perspective	175
III.3.1 La question de la perspective : une réflexion <i>in praesentia</i>	175
III.3.2 1993, hommage à Louis Marin	183
III.3.3 L'ouvrage de 1999	184
III.3.4 Vers une théorie arassienne de la <i>costruzione legittima</i> , ou comment la fenêtre albertienne « ... n'ouvre pas sur le monde, elle ouvre sur la peinture »	191
III.3.5 Écarts 1	197
IV OLTRE L'ICONOLOGIA	203
IV.1 Iconographie / Iconologie	203
IV.1.1 Premières critiques	205
IV.1.2 Vers une iconographie des opacités	209
IV.2 L'historien et l'étrangeté : écarts 2	211
IV.2.1 Lorenzo Lotto dans ses bizarreries	212
IV.2.2 Daniel Arasse à l'épreuve de « Piero di Cosimo »	214
IV.2.3 Retour à Vasari, Piero di Cosimo « <i>a parte a parte</i> »	218
IV.3 Andrea Mantegna et le débat théorique autour de la Chambre des époux	224
IV.4 Sur quelques particularités dialogiques de On n'y voit rien	229
V LA PART OPAQUE DU SIGNE : DANIEL ARASSE, LOUIS MARIN ET HUBERT DAMISCH	235
V.1 Piero della Francesca entre peinture, histoire et théorie	235
V.1.1 1983 : le colloque d'Anghiari	235
V.1.2 Têtes coupées et théorie : sur le regard qui n'y voit pas	241
V.2 Daniel Arasse lecteur de Louis Marin	245
V.2.1 Sur la spécificité du langage pictural, un après-Francastel ?	246
V.2.2 L'œuvre contient sa propre théorie	248
V.2.3 Science de l'art et sémiologie du visuel	252
V.2.5 Champs de possibilité de l'objet théorique : trois effets d'opacité	258
V.3 Nuage, marge, nombrils, ou « comment donc le passé 'devient-il' objet théorique ? »	259
V.3.1 Le /nuage/	261
V.3.2 La marge	262
V.3.3 Objets théoriques arassiens ? Invention du détail et théorie du regard	268
V.3.4 L'invention du nombril-œil	269
V.3.5 La peinture nous regarde	273
V.3.6 Photographier la peinture	275

TROISIÈME PARTIE
DÉSIRS ET PLAISIRS DE LA PEINTURE : UNE THÉORIE DU REGARD281

I POUR UNE HISTOIRE RAPPROCHÉE DE LA PEINTURE287

I.1 Un paradigme qui grince : de l'impossible typologie du détail 290

I.2 Un détail fait peut ne pas avoir été vu : quelques particolari..... 298

- I.2.1 Théorie du *particolare* 298
- I.2.2 Le plaisir 302
- I.2.3 Le reflet retrouvé 303
- I.2.4 La dentellière 304
- I.2.5 Le pan 306
- I.2.6 Le détail : clé ou porte ? 307
- I.2.7 Rebutis 309

I.3 « ... un détail 'vu' peut ne pas avoir été 'fait' » : quelques dettagli..... 309

I.4 Conclusion : les restes et les nœuds de la peinture : écarts 3 312

I.5 Le sujet dans le détail..... 315

II POUR UNE ICONOGRAPHIE ANALYTIQUE319

II.1 Introduction 320

II.2 Seuils du sujet : le commanditaire, l'artiste et l'historien, écarts 4..... 328

- II.2.1 Un *studiolo* surdéterminé 328
- II.2.2 Signatures et proxémie 329
- II.2.3 Excentricités 329

II.3 Investissements 331

- II.3.1 Transgressions du regard 331
- II.3.2 La création, faute et pulsion 333
- II.3.3 Les combinaisons du songe et les « arrière-pensées » de la peinture : la prudence de Titien 337

III ENVISAGER LA PEINTURE : « DE QUOI UN HISTORIEN FAIT-IL L'HISTOIRE QUAND IL PRATIQUE L'HISTOIRE DE L'ART ? » ?341

III.1 Vers une théorie du regard : outils..... 343

- III.1.1 Plaisirs 343
- III.1.2 Écarts 5 347
- III.1.3 Anachronismes 349
- III.1.4 L'historien écrivain 356

III.2 Vers une méthode : procédés 360

- III.2.1 L'historien tisserand : trames, intrigue et événement 360
- III.2.2 Contre la méthode fermée, la « rigueur instinctive » comme méthode 364
- III.2.3 Théorie de l'art/histoires des œuvres 366

III.3 Vers une méthode : principes 367

- III.3.1 Principe de singularité : interpréter historiquement l'exception 368
- III.3.2 Principe d'évidence : le tableau est le véritable document 370
- III.3.3 Principe de subjectivité : la surprise, maîtresse de vérité 371
- III.3.4 Principe de connaissance : la peinture in-forme la pensée, l'historien envisage la peinture 372

CONCLUSION	375
BIBLIOGRAPHIES	387
1. BIBLIOGRAPHIE DE DANIEL ARASSE.....	389
2. ARTICLES ET OUVRAGES TRADUITS PAR DANIEL ARASSE	403
3. OUVRAGES ET ARTICLES DE DANIEL ARASSE TRADUITS À CE JOUR.....	405
2. BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE	409
INDEX DES NOMS PROPRES.....	425
RÉSUMÉ EN FRANÇAIS ET EN ANGLAIS.....	431

« Il est vrai à la fois que le monde est *ce que nous voyons* et que, pourtant, il nous faut apprendre à le voir. En ce sens d'abord que nous devons égaler par le savoir cette vision, en prendre possession, *dire* ce que c'est que *nous* et ce que c'est que *voir*, faire donc comme si nous n'en savions rien, comme si nous avions là-dessus tout à apprendre ».

Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*,
Paris, Gallimard, 1964, p. 18.

INTRODUCTION

UN REGARD SUR UN REGARD



Clin d'œil

Le 8 juin 2006, aux alentours de 9 h 40, dans l'auditorium de l'Institut National d'Histoire de l'Art, une mouche est venue se poser sur l'écran de projection.

On était jeudi matin et le colloque (désormais publié) consacré à Daniel Arasse venait tout juste de commencer. Collaboration entre l'INHA, l'université Paris I, l'École Normale Supérieure, l'EHESS et l'*Istituto italiano per gli studi filosofici*, cette rencontre avait pour finalité d'ouvrir la réflexion, trois ans après sa disparition, sur l'apport de Daniel Arasse à l'histoire de l'art¹. Dans la communication inaugurale, Karim Ressouni-Demigneux, ancien élève de l'historien, parlait du détail dans la représentation de saint Sébastien, objet de deux articles de Daniel Arasse et d'un chapitre de son livre *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*².

C'est au moment où l'orateur projetait le tableau d'Antonello da Messina et évoquait la « vision » arassienne d'un œil à la place du nombril de Sébastien qu'une seconde vision – une apparition fugace – suscita une vibration d'étonnement dans la salle comble : à l'instant où, sur un écran de plus de trois mètres de haut, apparut le « nombril-œil » du saint, la mouche qui voletait depuis un moment dans la salle, étourdie par le faisceau lumineux qui fit irruption dans la confortable pénombre, prit place sur la surface de projection. Et pas n'importe où. L'insecte se posa, un instant seulement, dans la continuité de l'axe formé par le nombril et la flèche plantée dans le ventre du saint, avant de s'envoler à nouveau.

Karim Ressouni-Demigneux, qui tournait le dos à l'écran, ne se rendit pas compte de cette irruption subreptice. Mais l'assistance oui. Un frémissement à peine perceptible parcourut la salle, quelques sourires et quelques regards complices furent échangés. Cette extraordinaire coïncidence avait remémoré aux plus arassiens parmi les spectateurs le rôle

¹ Daniel Arasse. *Historien de l'art*, Paris, INHA/Les éditions des cendres, 2010.

² Karim RESSOUNI-DEMIGNEUX, « Le clin d'œil de saint Sébastien », in *Daniel Arasse. Historien de l'art*, 2010, p. 35-43.

² Karim RESSOUNI-DEMIGNEUX, « Le clin d'œil de saint Sébastien », in *Daniel Arasse. Historien de l'art*, 2010, p. 35-43.

³ Le titre attirant et les éditions illustrées avec soin du *Détail* font aussi de cet ouvrage complexe un

fondamental de la mouche en trompe-l'œil dans son discours sur le détail, mouche peinte qui constitue, dans *l'histoire rapprochée de la peinture*, le pendant du nombril.

Cette vision, provenant non pas de la peinture mais de ses conditions de présentation, constitue un souvenir de mes premiers pas dans l'univers arassien. Fruit du hasard, clin d'œil – pour les plus superstitieux – de Daniel Arasse à son auditoire, elle ne relève pas des choix du peintre mais du point de vue du regardeur, toujours en éveil, jamais objectif.

Réceptions

L'amphithéâtre de l'INHA, plein à craquer un jeudi matin, est le reflet d'une réception particulièrement féconde par le grand public : en France, Daniel Arasse est une des toutes premières références concernant l'histoire de l'art de la Renaissance, en particulier grâce au succès des émissions radiophoniques enregistrées en 2003 pour France Culture. En librairie, un simple regard au rayon « Beaux-arts – Écrits sur l'art » suffit à illustrer l'ampleur de ce succès. Dix ans après sa disparition, les rayons présentent toujours une réédition, un coffret spécial ou un nouveau recueil d'articles. C'est surtout l'essayiste qui est apprécié, celui de *On n'y voit rien* et d'*Histoires de peintures*. Daniel Arasse est aujourd'hui un des *best-sellers* de l'histoire de l'art en France et on peut dire que la volonté de vulgarisation intrinsèque à certains textes porte ses fruits d'un point de vue commercial.

À quoi est dû ce succès ? Au style « facile » des *Histoires de peintures* ? Aux titres séduisants comme *On n'y voit rien* ou *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*³? Ou au fait qu'un amateur d'art veuille *voir* les œuvres et que, pour le grand public, la lecture sur la peinture doit amener à *la connaître en la regardant* ?

Regarder et reconnaître : Daniel Arasse satisfait cette exigence, non seulement en pointant du regard des éléments qui auraient été peints pour ne pas être vus – attisant ainsi la curiosité indiscreète du lecteur/observateur – mais aussi en prétendant qu'il n'a pas

³ Le titre attirant et les éditions illustrées avec soin du *Détail* font aussi de cet ouvrage complexe un best-seller au même niveau que les *Histoires de peintures* ou *On n'y voit rien*. En revanche une rapide enquête en librairie m'a permis de comprendre que les acheteurs/lecteurs non spécialistes n'arrivent souvent pas à bout du *Détail*...

besoin de savoirs pour voir, que tout est sous les yeux du spectateur⁴. Cette remarque, constitutive de son succès éditorial, a donné naissance aux problématiques de cette thèse.

C'est dans le monde académique, français et international, que la réception de Daniel Arasse est plus problématique. Très souvent cité dans le microcosme universitaire parisien qu'il a marqué par ses écrits et par son enseignement à Paris I et à l'EHESS, il est considéré sur la scène académique internationale comme une exception, comme un original, parfois comme un excentrique de la discipline. Accompagné d'une problématisation de la théorie de l'histoire, son refus de « l'histoire sérieuse » a amené plusieurs de ses collègues à se détacher de ses écrits en omettant parfois de le citer, même en bibliographie. Cette distance du monde académique va de pair avec son succès éditorial auprès du grand public. Elle semble confirmer l'excentricité de la réflexion arassienne sur les outils de la discipline historico-artistique.

Pour une iconographie analytique, histoire de l'art et théorie des œuvres

« Il y aurait comme un paradoxe à parler de théorie à propos d'un historien de l'art qui s'est senti si mal à l'aise avec ce qui faisait plus ou moins système. Daniel Arasse n'a jamais envisagé son activité d'historien de l'art de façon exclusivement théorique, souhaitant toujours soulever des questions d'ordre méthodologique dans le cadre, plus pragmatique, de l'analyse d'une œuvre »⁵.

Daniel Arasse n'a jamais écrit d'ouvrage purement théorique. *L'art dans ses œuvres. Théorie de l'art, histoire des œuvres* en cours de préparation lors de sa disparition, entendait combler cette lacune et interroger de manière systématique les fondements théoriques de sa pratique. Mais ce livre, qui devait être publié par José Alvarez aux éditions du Regard, restera à jamais une esquisse dont les grands traits ont été tracés dans *Histoires de peintures* et surtout dans les dernières années de séminaire à l'EHESS. La maladie de Charcot, diagnostiquée en décembre 2001, l'a graduellement immobilisé et l'a empêché d'achever ce projet qui consistait à analyser les clefs de sa pensée et de son œuvre, et à proposer une refonte du métier d'historien de l'art.

La méthode d'Arasse – si méthode il y a – n'a donc pas été explicitée. Il est cependant clair qu'en plus de sa pertinence interprétative et iconographique, l'histoire de

⁴ Daniel ARASSE, *On n'y voit rien*, Paris, Denoël, 2000, p. 23.

⁵ Guillaume CASSEGRAIN, « La peinture à son plaisir. Vers une méthode », in *Daniel Arasse. Historien de l'art*, 2010, p. 203.

l'art arassienne ébranle les fondements de la discipline, jouant singulièrement avec des outils nouveaux. En effet, qu'ils soient externes à l'histoire de l'art ou internes mais employés de manière originale (telle « l'iconographie des opacités »), ces outils et leur mise en pratique donnent lieu à un retournement de l'opération interprétative. Une « révolution copernicienne » de l'histoire de l'art est à l'œuvre : l'histoire n'est plus au centre de l'interprétation, l'œuvre n'est plus un document utile pour saisir un contexte ou pour l'illustrer⁶. L'œuvre devient le centre, d'une manière nouvelle ; elle est le point de départ de l'interprétation, foyer premier de l'analyse autour duquel toute chose tourne.

« Comment regarder ces tableaux pour y voir la peinture, c'est-à-dire la façon dont l'ouvrage de la peinture a informé la pensée ? »⁷. Cette question est centrale pour saisir l'originalité de la théorie de l'art arassienne ; les analyses d'œuvres sur lesquelles nous sommes revenue avancent, chacune à sa manière, des bribes de réponse sur la nature du regard arassien. Ce travail en parcourt l'unité et en tisse la trame.

Dans l'introduction au recueil d'essais publié en 1997 sous le titre *Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, une approche spécifique est proposée. La préface et l'introduction du recueil donnent toute son unité au livre ; les analyses qui suivent répondent au cas par cas à la problématique et correspondent à l'approche annoncée. Le temps de cette courte introduction, Daniel Arasse met en évidence l'importance de la réciprocité qui a existé, dans la littérature poétique et artistique depuis la Renaissance, entre l'artiste et son œuvre. Il s'inscrit dans la continuité d'une réflexion menée quelques années auparavant par plusieurs historiens de l'art, parmi lesquels son premier maître, André Chastel, et annonce son intention de déchiffrer ce qu'il en est, dans les œuvres, de la personnalité artistique de son auteur⁸.

⁶ Walter BENJAMIN, « Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages », Paris, Editions du Cerf, 2006, p. 405 ; voir aussi Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p. 103-111 et Otto Pächt, *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, Macula, 1994.

⁷ Daniel ARASSE, « De mémoire de tableaux / *In paintings' Memory* », in *Anselm Kiefer. Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*, catalogue de l'exposition (Paris, 1996), Paris, Yvon Lambert, 1996, p. 193-205 et 207-217. Édition consultée in *Anachroniques*, Paris, Gallimard, 2006, p. 72.

⁸ André CHASTEL, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, Presses, Universitaires de France, 1959, p. 102-105. Voir aussi Robert KLEIN, *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, p. 341 ; Martin KEMP, « *Ogni dipintore dipinge se : a Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory ?* », in *Cultural Aspects of Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul*

Cette personnalité artistique est étudiée *dans les œuvres*, véritables objets de l'étude, et non *à partir d'elles*. Car ce qui intéresse Arasse, plus que la reconstitution d'une psyché, est la manière dont la conception que chaque artiste se fait de son art peut être entraperçue dans son travail. Son propos est donc de voir en quoi, ponctuellement, « le sujet-thème et le sujet-auteur se donnent réciproquement figure »⁹. C'est cette idée qui donne le titre au recueil, titre intéressant car ambigu : dans *Le sujet dans le tableau*, le *sujet* est à la fois le thème, l'artiste, mais aussi l'historien qui regarde.

En discutant les fondements de l'iconologie panofskyenne, Daniel Arasse déclare, non sans provocation, que les méthodes des historiens de l'art – en particulier l'iconologie, reine des méthodes – banalisent l'écart, constitutif de la particularité de chaque œuvre, entre source textuelle et image. L'iconographie analytique consiste ainsi à mettre en évidence « la potentialité associative du figural et à tenter de déchiffrer les associations d'idées et d'images, que la figuration peut introduire dans le 'message' de la représentation »¹⁰. Cette affirmation servira de point de départ à notre réflexion, car les questions qu'elle soulève déterminent un cheminement de pensée propre à Daniel Arasse.

L'introduction du *Sujet dans le tableau* est intéressante pour les problèmes de méthode qu'elle soulève : quel est le rapport de l'image au texte qui lui sert de source ? Comment coexistent les trois *sujets* (thème-peintre-historien) ? Axes directeurs d'une pensée du métier d'historien de l'image, ces deux interrogations sont incessamment au travail dans l'interprétation arassienne. Elles constituent les pôles de réflexion à partir desquels Daniel Arasse élabore un rapport singulier de la vision aux savoirs, rapport que cette thèse interroge et tente de définir.

Un regard sur un regard

Élève direct d'André Chastel, disciple de Pierre Francastel et d'Henri Focillon, Arasse construit dans ses écrits une trame théorique qui ne peut être comprise qu'à la

Oskar Kristeler, New York, 1976, p. 311-323 ; Frank ZÖLLNER « 'Ogni pittore dipinge sé'. Leonardo da Vinci and 'Automimesis' », in *Der Künstler über sich in seinem werk. Internationales Symposium des Bibliotheca Herziana*, M. Winner (dir.), Weinheim, 1992, p. 137-317.

⁹ Daniel ARASSE, *Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1997, p. 12.

¹⁰ *Ibid.*, p. 10.

lumière d'un présupposé hérité de ces trois maîtres : l'histoire des œuvres et la manière de les étudier sont deux questionnements indissociables l'un de l'autre. La principale remarque théorique qui ressort de ses publications, depuis les articles les plus scientifiques jusqu'à *On n'y voit rien*, est cette volonté de faire découler de l'œuvre elle-même la manière de la regarder et de l'étudier. Aussi avons-nous essayé de préserver autant que possible les nœuds de l'écheveau constitué de l'histoire de l'art et de la théorie des œuvres, si constitutifs de sa manière. Dans le cadre d'une thèse, notre ambition n'était donc pas tant de développer des analyses, d'avoir un regard « arassien », mais plutôt de comprendre en profondeur une pensée qui, tout en n'étant jamais réglée par une méthode préalablement définie, dévoile dans chaque texte une conception extrêmement originale de la discipline.

Les témoignages recueillis au début de notre recherche insistent sur la personnalité forte et passionnée d'Arasse en tant que directeur de recherches. Ce tempérament particulier nous a intéressé dans la mesure où il est identifiable dans les écrits : en effet, il ne sera pas tant question ici d'enquêter sur une personnalité singulière, mais bien sur la singularité d'une *pensée de l'art* qui, élaborée au sein d'une abondante production littéraire, mérite d'être mise en évidence, définie et critiquée.

Historien, Daniel Arasse considérait la pure théorie comme inutile si elle n'était pas immédiatement appliquée à l'œuvre d'art. Aussi, bien que l'analyse soit initialement nourrie par des présupposés théoriques et des garde-fous, c'est l'œuvre regardée qui finit par imposer sa propre méthode, dictée par la « multiplicité polysémique de parcours et de signifiés » qui la constitue¹¹. Cette définition de l'œuvre de peinture a constitué le premier fil d'Ariane dans notre cheminement dans la pensée arassienne : l'œuvre et la manière de l'analyser ne peuvent aller l'une sans l'autre.

Le second fil conducteur est une conséquence du premier. Car on arrive rapidement à l'évidence qu'il est difficile d'isoler une méthode là où celle-ci ne fait qu'un avec l'objet de l'étude. Quand on entre dans le détail de la production arassienne à la recherche d'une méthode, l'idée qui ressort de cette (quasi vaine) recherche est que chaque œuvre est si particulière, si unique, qu'elle requiert une approche chaque fois nouvelle. Daniel Arasse semble, dans ses écrits, éviter à tout prix un schéma interprétatif préconçu qui, appliqué

¹¹ Daniel ARASSE, « Lorenzo Lotto dans ses bizarreries : le peintre et l'iconographie », in *Lorenzo Lotto*, actes du congrès international (Asolo, 1980), Pietro Zampetti, Vittorio Sgarbi (dir.), Trévise, Comitato per le celebrazioni lottesche, 1981, p. 371.

systématiquement, viendrait se plaquer sur le tableau et finirait par cacher ce que celui-ci nous montre. Bien que notre travail se veuille une réflexion historiographique, ce serait dénaturer une pensée intimement liée à l'image que de simplement isoler des points spécifiques de théorie.

L'entreprise qui consiste à formaliser et isoler une méthode est donc délicate, mais pas impossible. Car malgré cette interdépendance que Daniel Arasse instaure dans son œuvre entre l'image regardée et le travail du sujet regardant et au travers même de sa critique méthodologique, des opérations interprétatives peuvent être identifiées. La richesse théorique qui le caractérise alors est constitutive d'une liberté construite au long de sa carrière, une liberté par rapport aux savoirs, aux dogmes et aux écoles, qui lui permet d'oser penser et d'oser voir. Cette liberté est le fruit d'un *savoir voir* spécifique, à la fois singulier et historiquement contextualisé.

Notre souci d'interroger les origines historiques d'une pensée unique en son genre nous a ramené au questionnement qui ouvre les essais du *Sujet dans le tableau* : « Comment concevoir et interpréter historiquement l'exception »¹² ? Cette question, posée par Daniel Arasse aux œuvres, est adressée dans ce travail à l'interprète et à ses écrits, afin d'éclaircir les jeux et les singularités d'une pensée de l'art spécifique.

Voir et savoirs, problèmes

Dans *Individu et Cosmos à la Renaissance*, Ernst Cassirer s'attarde sur l'importance de la vision dans la conception léonardienne du dessin comme instrument pour voir le monde (cette idée sera reprise par Daniel Arasse dans la monographie qu'il consacre au maître)¹³. Le philosophe met alors en évidence l'importance d'un *savoir voir* propre à Léonard de Vinci et à son art du dessin. « Voir, c'est savoir voir », affirme Cassirer¹⁴. Arasse reprend cette proposition et ajoute, toujours à propos de Léonard, que

¹² D. ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, 1997, p. 5.

¹³ Daniel ARASSE, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, Hazan, 1997, p. 99-145. Cette idée avait été discutée quelques années auparavant par David ROSAND, *La trace de l'artiste*, Paris, Gallimard, 1993.

¹⁴ Ernst CASSIRER, *Individu et cosmos à la Renaissance*, Paris, Editions de Minuit, 1983, p. 200.

savoir voir, c'est « *savoir faire voir* »¹⁵. Propre à la pensée renaissante de la création, ce jeu de mots peut être transposé au métier d'historien de l'art. Comment est élaboré le *savoir faire voir* de Daniel Arasse ?

Au long de ses écrits, savoir et vision sont confrontés dans un rapport qui n'est pas une simple hiérarchie ou une élision de l'un au profit de l'autre. De quelle nature est ce dialogue, ironiquement mis en scène dans *On n'y voit rien*, mais issu d'une réflexion complexe et omniprésente entre les lignes de ses écrits ? Comment s'articulent savoirs et vision dans les analyses arassiennes ?

L'œuvre de Daniel Arasse et la théorie qui la traverse n'ont pas encore été assez étudiées¹⁶. Ce travail a pour intention de mettre en lumière la singularité de sa démarche. L'intérêt n'est pas de mener une recherche exhaustive et critique sur une méthode à l'existence contestée, mais plutôt d'étudier les particularités de ce que nous préférons appeler une approche ; ce terme évoque un *modus operandi* en perpétuelle définition, un angle d'attaque, une démarche, et s'éloigne du schéma ou du système préétabli que suppose la méthode. Il s'agit pour nous de proposer un travail basé sur des exemples précis d'analyses d'œuvres qui ouvrent des pistes interprétatives – car le regard arassien appelle l'interprétation. Ainsi, en tant qu'historienne de l'art, je me suis intéressée dans ce travail à la fécondité d'une pensée qui propose une remarquable refonte du regard sur la Renaissance italienne.

Questionner le rapport du voir aux savoirs chez Daniel Arasse conduit à interroger sa philosophie de la connaissance, mais aussi de la vision et du regard. Cité à très peu de reprises mais présent en filigrane dans son rapport philosophique au savoir, Maurice Merleau-Ponty propose un renversement du métier de l'écrivain philosophe ; Daniel Arasse opère pour le métier d'historien de l'art un retournement très proche. Le passage du

¹⁵ Daniel ARASSE, « Léonard de Vinci et l'origine du corps », in *Revue d'esthétique* (À corps perdu), 27, 1995, p. 30, phrase reprise presque mot pour mot dans D. ARASSE, *Léonard de Vinci*, 1997, p. 278.

¹⁶ Jusqu'à aujourd'hui, deux rencontres scientifiques consacrées à Daniel Arasse ont eu lieu, l'une à Paris, à l'INHA en 2006, l'autre à Marseille en 2008. Elles ont toutes deux donné lieu à des publications, *Daniel Arasse. Historien de l'art* et « Daniel Arasse. La pensée jubilatoire des œuvres d'art », in *Figures de l'art*, 2009. Un numéro spécial de la revue *Esprit* (*Devant la peinture. Daniel Arasse*, in *Esprit*, juin 2006) recueille des articles de ses anciens élèves et collaborateurs. Plus récemment, deux jeunes historiennes de l'art ont publié un petit ouvrage sur lui : Pauline MARTIN et Maddalena PARISE, *L'œil photographique de Daniel Arasse*, Lyon, Fages, 2012. Enfin, le premier numéro de la revue en ligne *Regards croisés* (juillet 2013) propose un dossier consacré à l'historien.

Visible et l'invisible cité en exergue de ce travail pose la question du sujet regardant, de son rapport à l'objet, à la vision et à la connaissance. Dans la pensée merleau-pontienne, l'objet regardé est façonné par le regard que l'on porte sur lui : « regarder un objet, c'est venir l'habiter et de là saisir toutes les choses selon la face qu'elles tournent vers lui »¹⁷ – affirmation à la source des questions posées par Daniel Arasse à la connaissance et à l'acte perceptif. Bien qu'en regardant une œuvre nous voyions tout et bien que nous ayons tout sous les yeux, il faut faire comme si nous n'en savions rien – suggère le philosophe – et comme si nous n'y voyions rien – dit l'historien de l'art. Comment apprendre à voir ce que nous regardons ? Quelle sera la part de l'auteur, cet autre qui fait face à l'objet et demeure indissociable de lui à partir du moment où il prétend le voir ? Qui est ce *nous*, comment regarde-t-il et que voit-il ?

S'il s'est agi dans ce travail d'être arassien, nous aurons tenté de l'être en observant l'historien à l'œuvre. Cette thèse se veut donc un regard sur la théorie du regard élaborée par Arasse – un regard sur un regard.

Histoire de l'art ou historiographie ?

Pour les raisons énoncées ci-dessus, le présent travail entend donc être un écrit d'histoire de l'art et non exclusivement de théorie ou d'historiographie.

L'histoire de l'histoire de l'art, discipline en plein essor, a servi ponctuellement à mettre en évidence le rapport de Daniel Arasse à ses maîtres. Mais la thèse en elle-même, regard sur un regard, tente de mettre à jour les principes d'une approche complexe. Ce travail apportera, nous l'espérons, un outil utile de compréhension du regard arassien, à travers un filtre interprétatif précis qui sera élaboré au long de la réflexion.

Si, dans l'œuvre de Daniel Arasse, l'image *dicte* le cheminement de l'interprétation, nos remarques sur les points de méthode ne seront jamais séparées de l'analyse de l'œuvre elle-même, elles ne s'abstrairont pas d'un regard sur la peinture. Car, de même que c'est avec les œuvres toujours sous les yeux qu'il faut lire un texte de Daniel Arasse, c'est par elles qu'il faut l'interpréter. À l'image de l'incessant aller et retour entre

¹⁷ Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2010, p. 746.

l'œuvre analysée et l'historien qui analyse, notre écrit est organisé selon un va-et-vient entre histoire de l'art, théorie et historiographie.

Ainsi, étudiée dans le détail, la littérature arassienne n'est pas présentée en ordre chronologique ni analysée pour ses résultats et ses trouvailles ; elle est étudiée selon une logique qui entend saisir sa formation, ses intérêts et ses propositions méthodologiques. La particularité de l'approche arassienne permet ces mouvements qui excluent notre recherche du domaine traditionnel de la discipline historico-artistique mais aussi des champs d'intérêt de l'historiographie. Plutôt qu'une étude sur la place de Daniel Arasse dans l'histoire de l'art français, notre réflexion porte sur l'histoire de l'art de la Renaissance étudiée à travers une interprétation du regard arassien.

Afin de saisir et définir l'originalité de ce regard, il a donc été indispensable d'ouvrir sur la formation, les maîtres et leur influence, dans les premières études de Daniel Arasse : l'enseignement d'André Chastel, ainsi que l'impact particulièrement fort de Pierre Francastel et des chercheurs de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Des exemples concrets d'études d'œuvres font l'objet des premières pages de notre travail : dans ses années de jeunesse et ses premières publications, Daniel Arasse réélabore dans son observation de cycles peints du Quattrocento les idées et les méthodes d'un enseignement spécifique. D'un tempérament curieux et extrêmement studieux, il s'imprègne dès ses premières années d'études supérieures de l'enseignement d'une des figures majeures de l'histoire de l'art français du XX^e siècle : Pierre Francastel. Ce dernier a été à tous les égards le maître à penser de Daniel Arasse et il a exercé à notre avis une influence plus profonde qu'André Chastel, directeur de recherche et premier « guide » du jeune historien de l'art. Il ne s'agira pas de cerner de manière exhaustive les enjeux de la sociologie de l'art mais de relever les particularités de l'histoire de l'art de Francastel qui marqueront l'approche arassienne. Nous avons donc tout d'abord porté un regard général sur les traits de la pensée francastelienne qui intéressent la théorie arassienne (la particularité du langage figuratif, le rapport à l'imagination et à la méthode) puis nous sommes attardée sur un exemple spécifique, les fresques de Masolino da Panicale au Baptistère de Castiglione Olona, sur lesquelles se sont penchés, chacun à sa manière, Francastel et Arasse. Il a été intéressant de relever le rapport de filiation entre les deux réflexions sur l'œuvre du peintre de Panicale, en particulier leur apport dans l'analyse du traitement de l'espace dans la fresque lombarde.

Ce n'est pas sans esprit de contradiction que Daniel Arasse propose, dès le début de sa carrière, une synthèse entre plusieurs écoles de pensée, allant de la sociologie de l'art à l'approche originale de Frances Yates, en passant par l'empreinte sémiologique et philosophique de ses maîtres des Hautes Études¹⁸.

Vient ensuite le dialogue. Échange, dispute, discussion orale ou épistolaire, la réflexion dialogique est l'une des dynamiques principales de la démarche arassienne. Elle conditionne et oriente ses centres d'intérêt ; suite à la traduction d'un livre ou à un échange animé au cours d'un séminaire, Arasse s'intéresse à un thème, un artiste ou une œuvre particulière. C'est dans la discussion que surviennent les idées et que prend forme l'interprétation. Révélatrice d'un savoir toujours en éveil, la réflexion dialogique entraîne une remise en question, une ré-articulation et une redéfinition incessantes de la méthode d'analyse. Elle fait l'objet de notre deuxième partie.

Les premières pages s'intéressent aux monographies arassiennes, pour poser ensuite le problème de la critique particulière adressée à Erwin Panofsky et à l'iconologie. Les différents échanges et dialogues avec la discipline iconologique, mais aussi avec d'autres *modi operandi* de l'histoire de l'art, permettent à Arasse de préciser de nouveaux questionnements. Pour cette raison, la fin de la deuxième partie enquête sur les liens tissés avec des collègues – en particulier Louis Marin et Hubert Damisch – autour de la question de la perspective et des notions d'opacité et d'objet théorique. Pour poser les bases du dialogue et percevoir les différences de points de vue, une méthode est ponctuellement esquissée. Ces pages approchent de plus près certaines peintures, afin de regarder en miroir l'œuvre et son interprète, dans un va-et-vient entre peinture et pensée, image et discours.

La dernière partie est à proprement parler la thèse de ce travail : il s'agit, au vu de la formation et des échanges évoqués, de proposer des réponses à la question du rapport entre vision et savoirs tel qu'il est élaboré dans les écrits. Les instruments de cette réponse sont les propositions et les paradigmes propres à la démarche arassienne, mis en évidence dans les chapitres précédents dans leur rapport aux maîtres et aux discussions qui ont façonné son regard. Une théorie de l'art originale est à l'œuvre dans *Le détail* et dans *Le*

¹⁸ Cette formation aux frontières entre histoire et sémiologie est mentionnée entre autres par Bernard AIKEMA, « Obituary. Daniel Arasse », *The Burlington Magazine*, CXLVI, 2004, p. 405.

sujet dans le tableau et les deux premiers chapitres de la troisième partie en isolent les points fondamentaux. Des questions purement théoriques peuvent ensuite être envisagées : d'une part l'emploi de l'écart, du plaisir et de l'anachronisme comme outils mettant en jeu une articulation entre la présence du regardeur et l'ancrage dans le passé de l'objet observé, et d'autre part le rapport entre théorie de l'art et histoire des œuvres, essentiel dans l'histoire de l'art telle que la pratique Daniel Arasse.

Les écrits arassiens ont donc été explorés comme autant d'œuvres où sont esquissés la nature et le sens de son approche. Pour le dire autrement, une des visées de cette thèse est de façonner un outil de réflexion sur l'art de la Renaissance à partir d'un auteur qui invite incessamment à emprunter ses propres outils pour façonner, à notre manière, un regard sur cette histoire de l'art toujours en éveil, jamais fixée, dont la méthode restera toujours à l'horizon.



PREMIÈRE PARTIE

DES PREMIERS MAÎTRES AUX PREMIÈRES PROBLÉMATIQUES

« Comment concilier l’histoire, qui lui fournit le point de vue, avec l’art, qui lui fournit l’objet ? »

Robert KLEIN, *La forme et l’intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, p. 374.

Daniel Arasse naît le 5 novembre 1944 à Alger, où son père, Raymond Arasse, exerce alors la fonction de chef du service de documentation au secrétariat général pour la coordination des affaires économiques en Afrique du Nord. Élevé à Paris, il intègre l'École Normale Supérieure en 1965 et devient trois ans plus tard agrégé de lettres classiques, sur les pas de ses parents normaliens, en particulier de sa mère, Henriette Lavergne, ancienne élève de l'École et professeur en classe préparatoire au lycée Molière à Paris.

C'est grâce à l'enseignement d'André Chastel, qui le considère comme son meilleur étudiant, que ses intérêts se tournent vers l'histoire de l'art et, quasiment en même temps, vers la Renaissance italienne. Il devient à vingt-quatre ans assistant en histoire de l'art à Paris IV, puis assistant et maître-assistant à Paris I. La transition entre les deux universités est marquée par une période de deux ans (1971-1973) au cours de laquelle Daniel Arasse séjourne au Palais Farnèse en tant que membre de l'École française de Rome, alors sous la direction de Georges Vallet. Comme en témoignent les souvenirs de Daniel Arasse dans *Histoires de peintures* ainsi que les quelques traces de correspondance conservées dans les archives André Chastel, les rapports avec son premier maître se gâtent au cours des années soixante-dix. Il ne terminera pas sa thèse sur la représentation de saint Bernardin de Sienna au Quattrocento.

À partir de 1969, Daniel Arasse participe activement à un séminaire qui marque sa génération de collègues : il s'agit des rencontres hebdomadaires de l'École Normale Supérieure organisées par Claude Imbert en collaboration avec Hubert Damisch et Louis Marin, qui proposent aux jeunes chercheurs de participer à un travail de groupe, en présence d'un public de collègues et d'étudiants. Ce séminaire cimente ses liens avec l'EHESS, institution qu'il apprécie pour sa transdisciplinarité. Sa participation à l'organisation de ces rencontres montre comment, dès la fin des années soixante, le jeune assistant mène dans son travail une réflexion sur la difficulté de parler des images – on y reviendra. De plus, ces séminaires, qui se sont poursuivis tout au long des années soixante-dix, ont permis à Arasse de tisser un lien étroit avec Louis Marin, qui succède à André Chastel en tant que directeur de thèse ; un dialogue fertile et une amitié profonde les lieront jusqu'à la disparition du maître, en 1992.

Après un court séjour à l'Université de Yale pour un semestre d'enseignement, la décennie suivante (1982-1989) sera une décennie italienne : Arasse est nommé en octobre

1982 à la direction de l'Institut français de Florence. La nature diversifiée de ses responsabilités et la proximité avec ses œuvres de prédilection vont lui permettre d'approfondir des questionnements historiques et théoriques, mais aussi d'élargir ses champs d'intérêts et de créer des groupes d'échanges. Ces années florentines constituent un moment essentiel dans l'élaboration d'une pensée spécifique du métier d'historien de l'art.

C'est à contrecœur que Daniel Arasse revient, en 1989, de son long séjour italien. À Paris, il réintègre à l'automne le poste d'enseignant à Paris I, cette fois en tant que maître de conférences. D'après le souvenir d'anciens étudiants, durant les quatre années où il assume cette charge (1989-1993), son investissement dans l'enseignement est bien moindre qu'il ne l'avait été précédemment. Daniel Arasse était absorbé par l'écriture d'une de ses œuvres majeures, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, celle des publications qui lui demanda le plus de travail de synthèse, d'approfondissement et de rigueur d'écriture.

Invité pour le dernier semestre de 1992 par Marilyn Aronberg Lavin à l'Institute for Advanced Study de Princeton, il quitte définitivement l'université parisienne l'année suivante pour devenir, à l'automne 1993, directeur d'études à l'EHESS, institution qu'il ne quittera plus et au sein de laquelle il dirigera le Centre d'Histoire et Théorie des Arts¹⁹, jusqu'à son décès, survenu le 14 décembre 2003.

¹⁹ Fondé par Hubert Damisch en 1977, ce laboratoire constitue encore aujourd'hui un noyau essentiel de l'interdisciplinarité et de la réflexion théorique sur l'art et ses outils d'analyse. C'est entre autres grâce à sa collaboration fertile avec Damisch et Marin, ce dernier étant directeur d'études à l'EHESS depuis 1978, que Daniel Arasse sera nommé à l'École du boulevard Raspail.

I PIERRE FRANCASTEL, PREMIER MAÎTRE

Daniel Arasse n'a pas eu l'occasion de fréquenter Pierre Francastel. Ce dernier, décédé en 1970, avait interrompu ses cours à l'École Pratique des Hautes Études alors qu'Arasse était encore tout jeune normalien. Toutefois, ses enseignements ont clairement marqué la formation de l'étudiant, dans ses premières études et publications, puis tout au long de l'élaboration de son approche.

Le premier écrit de Daniel Arasse auquel nous avons eu accès est son mémoire de diplôme d'études supérieures, rédigé en 1967 sous la direction d'André Chastel. Ce texte de cent cinquante pages environ, inédit et intitulé *Figure et structure de l'espace dans l'art de Masolino da Panicale*, étudie les principaux cycles de fresques attribués tantôt à Masolino, tantôt à Masaccio. La reprise des thèses de Pierre Francastel telle qu'elle transparaît dans le texte de 1967 a donné lieu à trois très courts articles, ses toutes premières publications²⁰. Le mémoire, quant à lui, a pour particularité de développer des thèses à peine esquissées par Francastel sur l'importance de Masolino dans les cycles de fresques qui avaient souvent été attribués à Masaccio, ainsi que sur la particularité de l'espace masolinien. Ces thèses sont appliquées à l'œuvre de Masolino avec une lucidité et une capacité d'élaboration exceptionnelles pour un étudiant de vingt-trois ans. L'étude pose les bases d'une réflexion sur le statut et la nature de la perspective albertienne et donne à Masolino un rôle tout à fait premier dans le panorama artistique du premier Quattrocento, sur lequel il sera intéressant de se pencher.

Mais avant d'en venir à la peinture, il est nécessaire de faire un point sur la réélaboration arassienne des lignes directrices de la sociologie de l'art francastelienne.

²⁰ Daniel ARASSE, « Structure de l'espace chez Masolino da Panicale », *L'information de l'histoire de l'art*, 1968, p. 223-224 ; « Monde divin et monde humain au Quattrocento », *Médecine de France*, 217, 1970 ; « Espace pictural et image religieuse : le point de vue de Masolino sur la perspective », in *La Prospettiva rinascimentale. Codificazioni, trasgressioni*, actes du congrès international (Milan, 1977), Marisa Dalai Emiliani (dir.), Florence, Centro Di, 1980, p. 137-150.

1.1 Pensée figurative, ordre visuel, imagination et méthode

La sociologie de l'art s'inscrit, par définition et dès son origine, dans une perspective interdisciplinaire. En effet, la finalité de la discipline sociologique, telle qu'elle est définie à la fin des années cinquante en France, est d'étudier les phénomènes artistiques, culturels et sociaux en relation les uns aux autres, comme un tout, à la fois unifié et hétéroclite²¹. Tout en étudiant en profondeur un contexte historique qui, sous toutes ses facettes, entoure la genèse de l'œuvre, la sociologie de l'art francastelienne s'intéresse à des disciplines nouvelles (épistémologie, mathématiques, anthropologie, ethnographie) afin d'observer les interactions entre les langages et leurs objets²².

Notre intérêt n'est pas ici de proposer une définition de la discipline élaborée par Pierre Francastel mais de comprendre ce qui a intéressé Daniel Arasse, en d'autres termes de saisir ce qu'il en est de Daniel Arasse dans la pensée francastelienne. Nous regarderons donc Francastel à travers un filtre arassien, afin de mieux comprendre la spécificité de la pensée de notre auteur. Nous pouvons nous demander – en revenant sur les présupposés théoriques de la sociologie de l'art francastelienne par un emploi « contrôlé » de l'anachronisme que nous a enseigné Daniel Arasse – non pas en quoi Arasse est francastelien, mais en quoi Francastel, en certains points, est arassien²³.

I.1.1 Le langage non discursif

« Ce qui fait la valeur de Pierre Francastel, à mes yeux, qu'il s'agisse de peinture, d'architecture, de sculpture, bref, de l'ensemble de ce qu'il appelait des objets de civilisation, c'est que parmi les premiers, sinon le premier, il a su dégager l'importance de ce qui circule d'information non discursive dans une société »²⁴.

²¹ Georges GURVITCH, *Traité de sociologie*, Paris, P.U.F., 1958.

²² Pierre FRANCASTEL, *Peinture et société : naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au cubisme*, Paris, Gallimard, 1965, p. 8.

²³ Daniel ARASSE, « De Manet à Titien », in *Histoires de peintures*, Paris, France Culture/Denoël, 2004, p. 245-266. Cette notion d'anachronisme contrôlé sera définie dans la partie sur les propositions méthodologiques, mais sera convoquée souvent car elle conditionne mon regard sur Daniel Arasse.

²⁴ Jacques LE GOFF, « Présentation », in *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire*, actes du colloque (Paris, 1974), Centre Pierre Francastel, 1974, p. 7.

Comme le dit très justement Jacques Le Goff en ouverture de la première rencontre consacrée à Pierre Francastel après son décès, l'apport essentiel de l'historien a été de mettre en évidence l'existence d'un langage non discursif élaboré par ce qu'il appelle les « objets de civilisation ». Dans les *Études de sociologie de l'art*, l'œuvre a une existence et une signification propres, « irréductible à toute autre », dont il faut apprendre à déchiffrer le langage²⁵. Mode d'expression autonome, les œuvres ne doivent pas être lues à travers d'autres codes, d'autres langages. L'historien de l'image doit trouver le moyen, par le langage verbal qui est le sien, de rendre compte de la spécificité d'une pensée figurative, d'un langage non discursif.

De cette idée fondamentale découle une réflexion qui a pour but de montrer que l'œuvre d'art, parce qu'elle est un conçu et non un donné, ne coïncide pas avec le réel et ne peut donc pas être analysée dans sa correspondance avec des référents objectivement identifiables dans le monde. Mais elle doit l'être en liaison avec « l'ensemble des représentations qu'élabore une société donnée »²⁶. Cette thèse est déjà présente dans *La figure et le lieu*, ouvrage dont la finalité – Francastel le souligne dans la préface de la première édition – est de penser l'œuvre d'art comme un réseau complexe de significations possédant ses lois autonomes. Ces dernières doivent être non pas assimilées mais étudiées séparément des autres langages (il prend l'exemple du langage verbal, mathématique et musical). Immédiatement associé à une recherche d'ordre sociologique, le déchiffrement de cette pensée figurative aide à comprendre les codes de conception et de communication propres à chaque civilisation. Autonome et spécifique, le langage artistique et les savoirs qu'il manipule ne découlent pas des autres formes de savoir – ils sont « premiers »²⁷.

Daniel Arasse applique cet enseignement à l'analyse des œuvres d'art, en particulier des œuvres de peinture. Le tableau est pour lui le lieu d'élaboration d'une pensée qui, comme pour Pierre Francastel, énonce son discours dans un langage propre : langage spécifique et singulier de chaque œuvre, langage spécifique et singulier de la peinture. Chez Arasse, cette thèse est lovée au cœur des analyses. Subtilement introduites

²⁵ Pierre FRANCASTEL, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël, 1970, p. 9.

²⁶ *Ibid.*, p. 106.

²⁷ Pierre FRANCASTEL, *La figure et le lieu, L'ordre visuel au Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967, p. 13-32.

et restant toujours au plus près de l'objet de l'étude, les remarques arassiennes sur la spécificité du langage pictural et plus généralement sur les exigences théoriques qu'implique le métier d'historien méritent d'être relevées ici.

Ainsi, dans la présentation qu'il rédige à la première publication collective dont il est à l'origine, Daniel Arasse s'exprime très clairement sur l'importance de reconnaître à la peinture son langage singulier, différent en tous points de la pensée verbale :

« Lire [...] les symboles de la Renaissance comme des allégories ou des emblèmes clairement et rationnellement définis est insuffisant [...] Si l'on quitte le domaine des textes pour envisager les images, le symbole visuel se présente comme un signe figuratif. Il faut l'analyser en tant que tel et être attentif à ce qui, dans son fonctionnement, est spécifique d'une 'pensée figurative'. [Tout] système de représentation figurative a ses condensations propres [...] L'image symbolique fonctionne grâce à son 'réseau figuratif' et le décryptage précis des contenus éventuels de l'image doit passer par la reconstruction méticuleuse de ce réseau »²⁸.

Relevée dans la pensée d'Alois Riegl ou de Paul Klee et élaborée plus tard en collaboration avec ses collègues Hubert Damisch et Louis Marin, la notion francastelienne de pensée figurative occupe une place de premier rang dans la conception arassienne de la spécificité de l'œuvre d'art.

Elle est réarticulée par Arasse tout au long de sa carrière, comme le montre ce passage de l'un de ses tous derniers écrits. Dans la présentation rédigée en vue de la publication jointe de deux articles sur Raphaël écrits à vingt ans de distance, Arasse justifie la présence simultanée des deux recherches :

« ... ces deux études reposent sur une même conviction, approfondie avec le temps : chaque peinture élabore son propre sens à partir de la mise en œuvre, toujours singulière, de son matériau iconographique. Dans la ligne de la notion de 'pensée figurative' empruntée à Pierre Francastel avant d'être réélaborée à travers Hubert Damisch et Louis Marin, l'interprétation de l'œuvre se fonde sur le déchiffrement – le défrichage – des structures visuelles d'élaboration et de transmission du sens. En 1972, je parlais à ce propos de 'réseau figuratif'; je préfère aujourd'hui évoquer la 'trame figurative' des œuvres de peinture, l'expression suggérant mieux que ces œuvres trament leur sens – comme on construit la trame d'une intrigue ou d'un complot et surtout, comme le tisserand trame sa toile en entrelaçant ses fils, dessus dessous, sur plusieurs niveaux »²⁹.

²⁸ Daniel ARASSE, « Présentation », in *Symboles de la Renaissance*, I, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1976, p. 10.

²⁹ Daniel ARASSE, *Les visions de Raphaël*, Paris, Liana Levi, 2003, p. 6.

Une même idée guide ainsi les deux analyses (la première portant sur quatre tableaux de Raphaël, la seconde exclusivement sur la *Madone Sixtine*) : l'œuvre d'art trame sa signification dans sa structure interne. Cette structure, que Daniel Arasse baptise « trame figurative », ne peut être soumise et réduite au discours, ne peut être épelée et calquée à partir des sources verbales et textuelles mais doit être explicitée grâce aux configurations qui appartiennent, d'une part, à son langage spécifique et, d'autre part, à sa singularité d'œuvre unique. Comment est élaboré ce langage non discursif ? Comment déchiffrer son contenu et son sens ? Pierre Francastel donne quelques éléments de réponse dans ses écrits.

I.1.2 L'art n'est pas un double de la réalité mais un relais

La première opération pour déchiffrer le langage plastique consiste à se débarrasser de l'idée reçue selon laquelle l'art imiterait le réel, selon laquelle l'acte de peindre consisterait en une reproduction du monde et de ses objets. La nécessité de se défaire du réflexe mimétique du regard sur l'art (en particulier à propos de la peinture de la Renaissance) est démontrée tout au long de *La figure et le lieu*, plus particulièrement au troisième chapitre, intitulé « Le milieu visuel »³⁰. La pensée de la peinture, dit Francastel, procède de l'élaboration, par le peintre, du monde qui l'entoure et de la réalité propre à son milieu. « Un tableau n'est pas un double de la réalité, c'est un signe »³¹. La peinture est une transformation du réel et non une imitation de celui-ci.

Dans la sociologie de l'art francastelienne, la logique propre au langage figuratif n'est donc pas mimétique. Elle « trame » sa signification (pour reprendre les termes de Daniel Arasse), mêlant les perceptions du peintre, leur réélaboration et leur transformation en peinture. Cette caractéristique combinatoire est prise en compte et développée par Daniel Arasse. L'œuvre d'art n'imité pas, elle fait signe. Cette idée, clé de voûte de la pensée arassienne, est déclinée sous différentes facettes depuis l'analyse des fresques de Masolino da Panicale jusqu'aux *Histoires de peintures*. Elle est aussi la marque de la

³⁰ P. FRANCASTEL, *La figure et le lieu*, 1967, p. 242 : « La peinture n'est pas un procédé d'enregistrement optique des sensations ; elle ne procède pas à l'inventaire du monde réel qui nous entoure ; elle nous impose une hypothèse qui se manifeste dans une mise en combinaison des figures et des lieux ».

³¹ P. FRANCASTEL, *Peinture et société*, 1965, p. 45.

pensée francastelienne sur l'iconographie analytique telle qu'elle est définie dans *Le sujet dans le tableau*.

I.1.3 Temporalités du langage figuratif

La deuxième opération théorique francastelienne qui marquera Daniel Arasse est la prise en compte de l'existence d'une double temporalité : d'une part la temporalité propre à l'œuvre d'art et d'autre part la temporalité du regard porté sur celle-ci.

« La plus lourde erreur qui soit en matière de déchiffrement est de penser que, contrairement à la parole, l'image fournit une leçon susceptible d'être saisie d'un coup d'œil, dans l'immédiat et globalement. Lorsque notre œil rencontre, au contraire, un champ figuratif, il l'explore »³².

Cette affirmation péremptoire de Pierre Francastel au début de *La figure et le lieu* doit être interprétée comme une réponse à la notion d'appréciation de l'œuvre d'art par intuition, telle que la développe Benedetto Croce dans ses écrits³³. Généralement très hostile à la théorie de l'art crocéenne, Pierre Francastel s'en distingue tout particulièrement sur ce point : il n'y a aucune immédiateté dans le regard et dans l'appréciation d'une œuvre d'art. Celle-ci doit être comprise dans le temps, ce temps irréductible de l'observation active qui mêle expérience, souvenirs et connaissance. L'œil explore la surface (Arasse renverra souvent à la fameuse expression de Klee, selon laquelle l'œil doit « 'brouter' la surface »³⁴) et la temporalité de cette quête visuelle doit être respectée et prise en compte lors de l'interprétation, car elle est une des particularités de la pensée figurative. Toujours dans *La figure et le lieu*, Francastel parlera de « prise de conscience analytique » qui ne peut prendre forme que dans le temps³⁵. L'attention à la dimension non discursive et temporellement spécifique de l'œuvre d'art va de pair avec une conception nouvelle du rapport de l'image au texte qui lui sert de source. Hubert Damisch, dans une intervention sur les rapports entre sémiologie et iconographie, propose une belle définition :

³² P. FRANCASTEL, *La figure et le lieu*, 1967, p. 37.

³³ Sur la position de Pierre Francastel par rapport à Benedetto Croce, voir Pierre FRANCASTEL, « Doctrines et théories de l'art », notes du séminaire de l'EPHE, 1953-1954, Paris, INHA, Fonds Pierre Francastel, Archives 43, carton 13.

³⁴ Paul KLEE, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1998, p. 96.

³⁵ P. FRANCASTEL, *La figure et le lieu*, 1967, p. 131.

« ...la méthode iconographique, l'iconographie comme méthode se soutient théoriquement du postulat que l'image de peinture (et toute image dont elle peut avoir à connaître) ne reçoit d'articulation signifiante que dans et par la référence textuelle qui la traverse et éventuellement s'y marque »³⁶.

En réaction à une lecture univoque et stérile de l'image, simple reflet du texte qui inspire sa composition, Francastel mène une réflexion sur ses potentialités propres, en dehors de leur référentialité au texte source. Dans la préface de *La figure et le lieu*, Francastel explique la visée de son ouvrage : rendre possible une « prise de conscience de l'autonomie relative de la fonction figurative »³⁷. Daniel Arasse utilisera et élaborera cette idée dans ses écrits.

Nous pouvons prendre en exemple une étude menée à l'occasion d'une rencontre scientifique ayant eu lieu à Trévise en 1987, autour de l'œuvre de Lodewijk Toeput³⁸. Daniel Arasse montre comment dans l'œuvre du peintre anversois se concentrent des problématiques intéressantes sur le rapport entre image et texte source ainsi que sur la spécificité de l'élaboration du textuel par le figuratif. Il ouvre son propos en prenant le contre-pied de la thèse finale et en affirmant que, dans son *Allégorie de l'avarice*, il Pozzoserrato (pseudonyme italien de Toeput) aurait suivi à la lettre le texte source, la parabole sur l'avarice de l'évangile selon saint Luc³⁹. Mais cette idée d'une continuité entre texte et image est rapidement rejetée⁴⁰ : une image illustre un texte mais, dans cette opération qui lui est propre, elle joue avec les sources et peut même aller, c'est ce que soutient Arasse dans l'analyse de ce tableau, jusqu'à brouiller le message que l'auteur du texte a, lui, clairement énoncé. Ce dépassement et la réélaboration qui en découle sont

³⁶ Hubert DAMISCH, « Sémiologie et iconographie », in *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire*, actes du colloque, Paris, Centre Pierre Francastel, 1974, p. 22.

³⁷ P. FRANCASTEL, *La figure et le lieu*, 1967, p. 23. Voir aussi p. 55 : « On n'utilise pas les images figuratives pour illustrer un savoir exprimable sous une autre forme ».

³⁸ Daniel ARASSE, « *L'Allégorie de l'avarice* de Pozzoserrato : la proposition de l'image », in *Toeput a Treviso*, actes du séminaire international (Trévise, 1987), Stefania Mason Rinaldi, Domenico Luciani (dir.), Asolo, Acelum, 1988, p. 135-148.

³⁹ Luc, 12, 15-21.

⁴⁰ D. ARASSE, « *L'Allégorie de l'avarice* de Pozzoserrato », 1988, p. 136 : « Pourtant, un regard plus attentif distingue divers décalages de l'image au texte [...] ce qui est possible par les textes – par l'emploi du temps des verbes –, ne l'est pas sur la toile. Car, dans le tableau de peinture, la logique narrative de la représentation suppose que l'ensemble des éléments figurés sont simultanés, présents en même temps en différents lieux de l'espace fictif. De ce point de vue tout tableau est au présent ».

permis par une temporalité spécifique à l'image, paradoxale, car à la fois simultanée et multiple, différente de la temporalité (linéaire) du discours textuel :

« La représentation en peinture des relations d'antériorité ou de postériorité entre des éléments est toujours extrêmement complexe dans la mesure où elle ne peut prendre figure que sous forme d'articulation et de différenciation spatiales de la surface [...] Dans le tableau de Pozzoserrato cependant, la simultanéité de la peinture développe une autre conséquence, décisive pour l'interprétation de l'œuvre [...] À la structure dynamique et temporelle de la narration, [le peintre] a substitué une structure d'oppositions simultanées de la surface, dont seul le parcours par le regard peut constituer et recueillir la leçon morale. Mais – et l'analyse est ici décisive – la leçon obtenue au terme de ce parcours ne correspond ni au récit de la parabole ni à sa leçon. Cette différence définit très exactement de l'interprétation que la peinture propose du texte »⁴¹.

Tout en illustrant le texte (et justement parce qu'elle l'*illustre*), l'image s'écarte de celui-ci grâce à sa capacité de suggestion d'une temporalité simultanée (paradoxale) et complexe. Au paradoxe des temporalités simultanées de l'œuvre d'art s'ajoute une autre dimension temporelle : celle du regard qui apprend à voir l'œuvre.

Comme nous le disions en introduction, notre intérêt est d'enquêter sur le *savoir voir* spécifique de Daniel Arasse. Il est construit sur un présupposé qui trouve son origine chez Pierre Francastel : chaque œuvre se dévoile progressivement à nous. Sa signification et sa particularité ne sautent pas forcément aux yeux. Ce n'est même quasiment jamais le cas. Le travail de l'historien de l'art/regardeur doit faire en sorte que le tableau, dira Daniel Arasse, reprenant l'expression des frères Goncourt, « se lève ».

La peinture a donc son langage. Elle n'imité pas le réel mais le transforme ; elle construit une temporalité qui consiste à tenir compte du cheminement du regard sur la surface. Il est nécessaire que l'analyse se base sur la particularité de l'écrit pour rendre compte de la singularité du visuel.

Daniel Arasse mènera plus loin cette réflexion : le lecteur est invité à suivre la temporalité de regard de l'interprète, à parcourir, dans le temps de lecture, le cheminement cognitif de l'historien regardeur. Cette caractéristique est une trace essentielle de l'héritage francastelien. Elle est accompagnée du présupposé selon lequel la pensée spécifique de la pratique picturale précède la pensée théorique.

⁴¹ *Ibid.*, p. 138.

I.1.4 La pensée de la peinture précède la théorie

Un troisième présupposé théorique « arassien » de Pierre Francastel pour expliquer la nature de la pensée non verbale est l'idée que la théorie n'a pas d'existence avant la pratique picturale.

Au quatrième chapitre de *La figure et le lieu*, intitulé « Les voies de la mutation », Francastel affirme clairement que les *artefici* du Quattrocento ne s'appuyaient pas sur une conception préétablie de leur art mais fondaient leur théorie à partir de la pratique. L'enseignement académique du XVI^e siècle aurait par la suite affirmé le rôle essentiel de la réflexion théorique et forgé l'image d'une première Renaissance fondée sur les préceptes albertiens. En prenant l'exemple de Paolo Uccello et de Piero della Francesca, Francastel montre que le rapport des imagiers à la science de la peinture était complexe, jamais univoque. Ainsi les intuitions géométriques du *De prospectiva pingendi* n'aurait-elles été employées par Piero dans ses peintures qu'à de très rares occasions, dans un but cognitif tout autre que celui défendu dans son traité mathématique⁴². Dans les courts passages de Francastel à ce sujet affleure l'idée, essentielle dans la pensée arassienne, que les peintres de la Renaissance n'avaient pas besoin de théorie pour penser, car ils pensaient en peinture.

Le langage figuratif ne prend donc pas naissance dans une théorie préétablie de la peinture et de la pratique de l'*artefice*. Daniel Arasse accordera une attention particulière à cette caractéristique de son métier qui, dans son déchiffrement de la pensée non discursive, doit comprendre comment la peinture travaille le message indépendamment d'une théorie préconçue. Dans un article intitulé « Piero della Francesca, peintre d'histoire ? »⁴³, il prend une position originale par rapport à l'idée d'une séparation entre théorie sur l'art et discours de la peinture, dans laquelle on perçoit clairement son attachement aux intuitions francasteliennes.

Les ouvrages fondateurs de Pierre Francastel ont en commun de n'appliquer que très partiellement aux œuvres les idées (pourtant fortes) sur la particularité de la pensée

⁴² P. FRANCASTEL, *La figure et le lieu*, 1967, p. 238.

⁴³ Daniel ARASSE, « Piero della Francesca, peintre d'histoire ? », in *Piero teorico dell'arte*, actes du colloque international (Anghiari, 1983), Omar Calabrese (dir.), Rome, Gangemi editore, 1985, p. 85-114.

picturale que nous venons de résumer⁴⁴. De ce fait, Daniel Arasse a trouvé dans l'enseignement de Pierre Francastel une base solide mais pas encore « bâtie », pour un regard nouveau sur l'art de la Renaissance italienne.

I.1.5 Contexte historique et imaginaire figuratif

Nous avons pour l'instant laissé volontairement de côté l'un des aspects essentiels de la théorie de l'art francastelienne : le recoupement entre pratiques artistiques et pratiques sociales d'une période donnée. Si Daniel Arasse retient peu les échos formels directs relevés par Pierre Francastel entre les événements sociaux, politiques ou religieux et leur traduction picturale, nous pouvons nous intéresser à un aspect précis du rapport œuvre/contexte que développe Francastel dans ses écrits : il s'agit du rôle tout à fait nouveau que celui-ci accorde à l'imagination, entendue comme faculté créatrice d'images par élaboration de données du réel⁴⁵. Il existe, selon lui, un dialogue, une articulation spécifique entre la réalité, la perception de celle-ci et son élaboration par l'imaginaire du peintre. Ce lien dialectique constitue un aspect crucial de l'originalité méthodologique de Pierre Francastel.

Dans *La figure et le lieu*, il isole des « objets de civilisation » qui auraient fait l'objet d'une élaboration particulière de la part des peintres. C'est le cas pour la montagne bâtie sur le *campo* de Sienne pour une représentation de la légende de saint Georges⁴⁶, dont la scénographie aurait profondément marqué l'imaginaire des *artefici*. Il donne aussi l'exemple des *mazzocchi*, qui sont, chez Paolo Uccello comme chez Piero della Francesca, le lieu d'observations géométriques tout à fait exceptionnelles⁴⁷. Nuages feints, chevaux, rochers, *mazzocchi*... autant d'éléments figuratifs issus d'une imagination collective et de

⁴⁴ Pour une approche critique de la sociologie de l'art et de ses remarques sur le rapport entre la genèse de l'œuvre et son contexte, voir Paola VENTRONE, *La stella e la Porpora. Il corteo di Benozzo e l'enigma del Virgilio Riccardiano*, Giovanna Lanzi, Gherard Wolf (dir.), Florence, Polistampa, 2009.

⁴⁵ Ces idées sont développées tout au long des séminaires que Pierre Francastel donna à l'École Pratique des Hautes Études (au sein de la VI^e section, qui deviendra, en 1975, l'EHESS) ainsi que dans le deuxième chapitre de *La figure et le lieu*, intitulé « Les éléments figuratifs et la réalité ».

⁴⁶ P. FRANCASTEL, *La figure et le lieu*, 1967, p. 90.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 94 : « Le *mazzocchio* est un objet figuratif moderne qui n'a, lui, aucune existence réelle [...] Il constitue, en somme un jeu imaginaire ; mais en même temps il ouvre la clef d'un ordre figuratif nouveau encore mal dominé »

la paraliturgie du Quattrocento. « Au fond, conclut Francastel, les batailles d'Uccello sont une grande symphonie de l'objet imaginaire »⁴⁸.

Quel est le lien entre ces objets issus des pratiques courantes, l'imagination collective qui en est élaborée et leur traduction en objets figuratifs ? C'est, dit Francastel, un lien dialectique, non hiérarchique mais simultané et exprimé dans des langages clairement distincts. La peinture n'imité pas le réel, elle l'élabore et le combine, nous l'avons vu. Grâce à l'intervention du concept d'imaginaire, nous comprenons que l'élaboration du réel par le langage non discursif de la peinture est indissociable de son contexte, de la réalité historique d'une époque qui devient alors une *réalité figurative*.

Si, dans le rapport entre l'imitation et l'imagination, cette dernière constitue pour à la Renaissance la faculté par excellence de l'invention, Francastel montre dans ses *Études de sociologie de l'art* les conditions de possibilité et le rôle premier de l'imagination chez les peintres, de Giotto à Degas. Une caractéristique en particulier l'intéresse lorsqu'il s'arrête sur les *Batailles* de Paolo Uccello : l'observation directe de la nature est inévitablement travaillée par ce qu'il appelle « l'activité fabulatrice » du peintre⁴⁹. Cette idée, qui aujourd'hui peut sembler désuète, sert à Pierre Francastel à élaborer sa critique envers les théories qui défendent l'imitation de la nature comme *topos* de la Renaissance, au nom d'une prétendue objectivité (théories, quoi qu'on dise, encore fécondes aujourd'hui) ou qui, comme chez Frederick Antal (que Francastel n'aura de cesse de critiquer amicalement dans ses séminaires) ne pensent la fonction imaginaire de l'œuvre d'art qu'en fonction des autres paradigmes cognitifs de la société. La sociologie de l'art a pour finalité de comprendre la nature et la richesse de la pensée figurative.

Cette « imagination plastique » qui prend racine dans la faculté imaginative de tout *imagier* est en d'autres termes la faculté à articuler observation et invention dans le langage spécifique de l'art. Daniel Arasse en relève avec curiosité et dès ses premiers écrits l'importance et l'originalité. Sur ce point, il n'est pas en filiation directe avec la sociologie de l'art. Si Pierre Francastel l'intéresse dans son approche « plastique » de l'imagination, l'héritage intellectuel extrêmement varié de Daniel Arasse lui permettra une relecture de la sociologie de l'art au filtre de l'iconologie, de la conception freudienne du travail du rêve mais aussi de l'archéologie du savoir foucauldienne.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ P. FRANCASTEL, *La figure et le lieu*, 1967, p. 99.

Nous nous pencherons plus loin sur l'intérêt de Daniel Arasse pour le rôle et l'importance de l'imagination à la Renaissance. Il est toutefois clair que la sociologie de l'art est à la naissance d'une pensée de l'imaginaire plastique du peintre qui va jusqu'à conditionner la manière de regarder l'œuvre et de l'analyser. Le rapport entre œuvre d'art et méthode d'étude est le dernier point que nous prendrons en compte pour comprendre la filiation intime entre la sociologie de l'art francastelienne et l'approche arassienne.

I.1.6 Théorie de l'art et méthode

En guise d'introduction aux *Études de sociologie de l'art*, Pierre Francastel relate son souvenir d'une invitation à participer à une émission radiophonique traitant des nouvelles techniques des sciences humaines :

« On m'a demandé de bien vouloir, en premier lieu, définir ma méthode. Et, sur ce point, le projet d'émission a aussitôt buté ; car je n'ai jamais pu faire entendre à mes interlocuteurs que le problème posé par le développement d'une science humaine moderne, comme pourrait l'être une véritable sociologie de l'art, ne se présentait pas comme une certaine méthode de classement des connaissances sans remise en cause de la nature même de l'objet considéré. Il me fut opposé que chaque érudit digne de ce nom possédait, précisément, sa méthode [...] M'étant ainsi heurté, une fois de plus, à ce réalisme de la connaissance qui se confond avec une sorte de néo-platonisme, avec une croyance dans la 'réalité' du monde extérieur et dans l'objectivité fondamentale des sens que chaque individu peut lui donner, il m'a fallu renoncer au dialogue »⁵⁰.

Cette réaction contre la définition d'une méthode préétablie montre son refus catégorique d'un *traité de la méthode* qui fixerait une fois pour toutes une manière univoque d'interpréter les œuvres⁵¹.

En partant de l'idée que, tout particulièrement à la Renaissance, le tableau ne reproduit pas du visible, n'imité jamais le monde *réel* mais réélabore des réalités par son propre langage et par l'intermédiaire de l'imaginaire figuratif de son auteur, Francastel critique le besoin dans lequel se sont trouvés les interprètes d'élaborer une méthode qui

⁵⁰ P. FRANCASTEL, *Études de sociologie de l'art*, 1970, p. 10.

⁵¹ Refus qui a été ignoré par l'éditeur de la toute récente réédition chez Gallimard en 2002 : en quatrième de couverture et probablement pour des raisons commerciales, affirme que « dans une longue préface, il définit également sa méthode face au structuralisme et à la linguistique ». Le titre de l'introduction – « Pour une sociologie de l'art : méthode ou problématique ? » – pose pourtant clairement le problème...

viendrait se plaquer sur les œuvres, fixée avant celles-ci et non pas à partir d'elles. Comme il le dira dans *Peinture et société*, les œuvres doivent dicter elles-mêmes le cheminement à suivre pour en saisir la particularité. C'est d'elles que s'inspire le peintre, non des textes et des objets réels. « La seule réalité de l'art ce sont les œuvres, jamais les modèles ni les sources d'inspiration »⁵². Cette phrase sera l'objet de reprises et surtout d'applications originales dans l'œuvre de Daniel Arasse.

La préface des *Études de sociologie de l'art* propose une critique de la méthode iconologique définie par Erwin Panofsky environ un demi-siècle plus tôt. « Quand on lit les études étourdissantes de Panofsky, on constate que l'œuvre d'art lui fournit plutôt un prétexte à élucider les notions spécifiques de l'humanisme du temps »⁵³. L'iconologie utilise les œuvres comme des illustrations pour comprendre les courants philosophiques, politiques et sociaux, qui caractérisent l'époque dont l'œuvre est le produit. De cette finalité découle la nécessité d'une explication univoque, d'un cheminement interprétatif clos, identifiant le thème de l'œuvre et non, autre point critique envers Panofsky, sa mise en forme spécifique dans chaque image particulière : « ... une fois donnée la clef d'interprétation des thèmes, aucune référence n'est faite à la manière dont ils sont fixés dans l'image »⁵⁴. L'iconologie se contenterait donc d'identifier le sujet de l'œuvre et de comprendre en quoi elle s'intègre dans une tradition iconographique préalablement établie, sans jamais poser le problème de la manière dont les éléments qui la composent sont amenés à signifier.

L'écart entre la sociologie de l'art et l'iconologie est compréhensible à partir de deux idées, deux critiques formulées par Francastel. La première fait valoir qu'il n'est pas suffisant d'identifier le thème et les sources qui sont à l'origine de l'image, mais qu'il faut comprendre comment l'artiste met en œuvre – dans l'œuvre –, un sujet souvent imposé. La seconde affirme que l'art ne doit pas être un outil pour comprendre un contexte mais, au contraire, que c'est la connaissance approfondie du cadre historique qui servira à faire voir à l'interprète les particularités d'une œuvre par rapport à un cadre social donné. Francastel se sert de sa critique envers Panofsky pour ouvrir des pistes vers ce qu'il conçoit comme

⁵² P. FRANCASTEL, *Peinture et société*, 1965, p. 125.

⁵³ P. FRANCASTEL, *Études de sociologie de l'art*, 1970, p. 16.

⁵⁴ *Ibid.*

une approche visant à rendre justice aux œuvres dans leur singularité⁵⁵. Nous reviendrons sur ce point à propos du statut de la perspective albertienne au Quattrocento dans les premières études de Daniel Arasse sur l'art de Masolino da Panicale.

En outre, la critique de Pierre Francastel envers la méthode préétablie dépasse le cadre des réactions ponctuelles aux thèses panofskyennes. Sa réaction à l'iconologie sert de point de départ à l'explicitation des thèses fondatrices de la sociologie de l'art ; c'est le cas du rapport au contexte historique dans l'opération interprétative. Si, en effet, Francastel affirme sans cesse le caractère essentiel de la prise en compte des échos et des relations de l'art avec les réalités sociales de son époque, il reconnaît la complexité de ces échos et de ces relations : il ne s'agit alors pas de chercher des traces du monde réel dans la représentation en peinture, mais d'identifier les particularités de la réalité vécue et saisie par l'artiste, afin d'observer ensuite la singularité de son élaboration.

Pierre Francastel explique l'importance de cette recherche dans le premier chapitre de *La figure et le lieu*, « Voir... déchiffrer » : « L'œuvre figurative ne traduit pas la réalité ; elle manifeste, en revanche, avec beaucoup d'ampleur, les réalités des artistes et de leur entourage et qui rendent possible un dialogue »⁵⁶. Il est inutile de chercher dans une image ce en quoi elle illustre le *monde réel* de l'artiste ; l'historien de l'image doit saisir et assembler les réalités des imagiers, des commanditaires et des « spectateurs », afin de comprendre l'imaginaire du temps, unique condition de possibilité de l'œuvre étudiée.

Dans sa critique de la méthode préétablie, Francastel revient sur l'importance d'isoler la spécificité de la pensée en peinture, afin d'établir un rapport équilibré entre la vision et les savoirs. Cette idée est chère à Daniel Arasse. Francastel oppose alors la notion de « chose sue » à celle de « chose vue » : parce que la vision n'est pas la simple transposition d'un savoir livresque, la particularité de la pensée non verbale oblige l'historien de l'image à mener une opération d'effacement de cette pensée discursive afin de « voir ». Le refus de cette distanciation du verbal est diagnostiqué par Pierre Francastel comme une « cécité figurative »⁵⁷ – heureuse expression !

⁵⁵ À ce propos, voir aussi P. FRANCASTEL, *La figure et le lieu*, 1967, p. 33.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 77.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 105.

À partir de sa critique de la vision aveugle, Francastel affirme que la simple description de l'œuvre est inutile si elle n'a pas pour finalité de comprendre comment l'artiste a mis en ordre d'une manière unique les éléments qui lui étaient donnés – comment, en d'autres termes, l'imagier joue de la spécificité de son langage. On arrive à la fin de la préface de *La figure et le lieu*, à une proposition méthodologique qui consiste à trouver dans chaque œuvre le raisonnement qui portera à son déchiffrement. Le paradoxe est que cette proposition de méthode ne peut en aucun cas être déclinée méthodiquement, c'est-à-dire appliquée de manière prédéfinie et réitérable. Trouver dans l'image de peinture la méthode à suivre pour l'étudier, c'est sur cette idée que Francastel conclut la préface à *La figure et le lieu* :

« ... j'ai voulu [...] montrer dans cet ouvrage comment on pouvait construire un système d'interprétation de l'œuvre figurative à partir des données immédiates fournies par la vie et en se fondant sur l'analyse comparative des monuments de la peinture considérés comme des sources aussi valables de l'information que des textes, pourvu qu'on les déchiffre avec le même soin et avec une méthode »⁵⁸.

Les œuvres, sources aussi fiables que les textes, serviront de documents pour comprendre l'œuvre étudiée⁵⁹. Voir les œuvres à travers l'œil de la peinture et non seulement celui des textes, élaborer un *savoir voir* construit par les référents qui emploient le même langage, cette idée a permis, c'est notre avis, la fortune de la sociologie de l'art telle qu'elle est définie par Pierre Francastel : c'est l'œuvre qui dicte la démarche à suivre et, point tout aussi important, il n'y a pas *une* explication, *une* interprétation d'une image.

Quelques remarques de synthèse sur l'importance de la sociologie de l'art dans l'élaboration de la pensée arassienne : la vision n'est pas un acte passif, ni un acte immédiat. Elle est nourrie par les savoirs. « On ne voit que ce qu'on connaît », dira Francastel dans le premier chapitre des *Études de sociologie de l'art*⁶⁰. La connaissance

⁵⁸ *Ibid.*, p. 21-22.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 178, introduction au chapitre IV, « Les voies de la mutation » : « On ne saurait définir dans l'abstrait des conditions théoriques où se constituent des systèmes figuratifs, et en chercher ensuite, comme on le fait trop souvent, des cas d'application. Avec un tel procédé, on a toujours raison : on ne retient que ce qui sert à la démonstration. La pensée plastique étant une fonction de l'esprit, cette fonction ne possède pas d'existence indépendamment des œuvres qu'elle engendre ».

⁶⁰ P. FRANCASTEL, *Études de sociologie de l'art*, 1970, p. 60.

doit toujours tenir compte de la nature de l'objet regardé, sans l'assimiler à une autre forme d'expression, à un autre langage.

De cette idée surgit le problème du rapport entre réel et imaginaire qui, nous l'avons vu, n'est pas présenté comme relevant d'une question de degré entre la réalité et sa mise en image, mais comme deux objets de nature distincte, qui devront être étudiés selon des modes opératoires distincts. « L'image est distincte de l'objet comme du signe ; elle se situe dans l'imaginaire, c'est un relais qui participe, à la fois, de la nature des choses et des modes d'activité de l'esprit »⁶¹. L'enseignement de Pierre Francastel permet à Daniel Arasse de comprendre le risque qu'encourt une image lorsqu'elle est figée sous l'état d'une interprétation unique dictée par une méthode préétablie.

L'apport d'Arasse aux études francasteliennes ne sera pas des moindres : comme nous allons le voir avec l'exemple de Masolino da Panicale, Daniel Arasse exploite jusqu'au bout les pistes lancées par son maître et va bien plus loin dans l'observation des particularités de la pensée picturale. Un des préceptes forts de l'approche francastelienne qui se retrouve avec le plus de récurrence chez Arasse, dont nous verrons plus loin les applications en détail, est formulé dans une phrase lapidaire du chapitre conclusif de *La figure et le lieu* : « La théorie ne préfigure pas l'histoire, elle rend possible l'interprétation »⁶².

C'est sur cette affirmation que nous souhaiterions clore notre mise au point théorique afin d'en venir aux images – car l'art n'est rien sans ses œuvres⁶³. L'art ne peut être étudié *en théorie*, sans le regard sur l'œuvre. Nous avons cru bon de suivre ce précepte commun aux deux historiens et de poursuivre notre réflexion en portant notre attention sur les fresques de Masolino da Panicale à Castiglione Olona.

⁶¹ *Ibid.*, p. 89.

⁶² P. FRANCASTEL, *La figure et le lieu*, 1967, p. 343.

⁶³ Arasse le dira de manière encore plus claire, mais Francastel le suggère dans l'introduction aux *Études de sociologie de l'art* : « ... la pure spéculation logique et rationnelle se heurterait à l'impasse si elle ne prenait pas à chaque instant appui sur des analyses historiques précises ». P. FRANCASTEL, *Études de sociologie de l'art*, 1970, p. 15.

I.2 Studi Masoliniani

C'est à propos de l'œuvre de Masolino da Panicale, à laquelle Daniel Arasse s'intéresse lors de ses tout premiers travaux, que le lien direct à Francastel peut être retracé *en peinture*. D'un enthousiasme qui avait, selon les souvenirs d'amis et collègues, le don d'agacer André Chastel, la curiosité de Daniel Arasse l'a amené à s'intéresser à un artiste délaissé par la critique à cause de l'ombre que faisait sur lui son plus jeune acolyte, Masaccio, considéré de son temps et surtout depuis Vasari comme « *inventore della arte* ».

Les remarques de Pierre Francastel sur l'art de Masolino ont servi de point de départ à Daniel Arasse dans sa première recherche en vue du diplôme d'études supérieures en histoire de l'art sous la direction d'André Chastel, soutenu à la fin de l'année universitaire 1966-1967. Sa réflexion sur l'œuvre de Masolino n'a donné lieu qu'à deux articles : sa première publication prend la forme d'un très court texte intitulé « Structure de l'espace chez Masolino da Panicale », paru en 1968 dans *L'information de l'histoire de l'art*. Dans ces quelques lignes extrêmement synthétiques, le jeune historien suit les intuitions et les remarques théoriques de Francastel et ouvre les pistes d'un approfondissement considérable du regard sur Masolino. Son discours sera poursuivi dans une seconde étude sur le thème, menée une dizaine d'années plus tard à l'occasion d'une rencontre scientifique sur la perspective à la Renaissance⁶⁴.

I.2.1 L'oukase longhien⁶⁵

La réflexion d'Arasse sur l'œuvre de Masolino va à l'encontre de la pensée prédominante, tout particulièrement en Italie, qui s'appuie sur le récit de Vasari : Masolino, peintre « *totalmente fuori della maniera di Giotto* »⁶⁶, aurait eu le privilège de côtoyer Masaccio, son élève, à la chapelle Brancacci. Dans deux essais consacrés aux

⁶⁴ D. ARASSE, « Espace pictural et image religieuse : le point de vue de Masolino sur la perspective », 1980, p. 137-150.

⁶⁵ Expression de P. FRANCASTEL, *Peinture et société*, 1965, p. 20.

⁶⁶ Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori : nelle redazioni del 1550 e 1568*, Paola Barocchi, Rosanna Bettarini (dir.), Florence, Studio per edizioni scelte, 1966-1971, IV, p. 109.

rapports entre Masaccio et Masolino écrits en 1925 puis en 1940, Roberto Longhi reprendra le jugement de Vasari en l'accentuant⁶⁷.

Dans ces textes, en particulier dans celui de 1940 qui, à lui seul, a fait école, Longhi contribue à creuser l'écart suggéré par Vasari entre Masolino et Masaccio. Il fait de l'art de Masolino le dernier souffle du gothique international et dresse le portrait d'un artiste sourd et aveugle à l'exemple moderne. Masaccio, quand à lui, aurait eu Giotto comme seul maître. Il aurait travaillé sur les seuls conseils de Brunelleschi et ne devrait rien, dans sa formation, à Masolino. Dans cette optique, Longhi construit son analyse du chantier de la chapelle Brancacci sur la certitude que c'est Masaccio qui conseillait, voire critiquait violemment Masolino pendant leur collaboration.

Le « primitivisme » des figures de ce dernier est mis en évidence dans une description de la *Sainte Anne Metterza (Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant des Offices)*, qui mérite d'être citée :

« ...la Sant'Anna issata alla meglio su uno schienale invisibile, con quella mano di miele tanto molle da impacciare lo scorcio; i due angeli all'apice e nella centina di sinistra; ai fianchi del trono i due turiferari, stanchi d'esser rosa, stanchi d'agitare il turibolo [...] restano nel limbo di un Masolino che, come un Belacqua, sembra implorar Masaccio di fermarsi, di lasciar andare »⁶⁸.

Masolino implorant son assistant de prendre le relais. L'assistant qui, dans le même panneau, serait à la recherche « *quasi disperata della prospettiva in particolari minimi* », qui lutterait contre son aîné pour amener l'art vers le progrès et vers la construction perspective harmonieuse – lutte de la modernité virile contre la mollesse médiévale.

Cette thèse de Longhi révèle une conception de l'histoire de la représentation spatiale selon laquelle la perspective linéaire aurait été découverte (et non pas inventée) par Brunelleschi, puis enseignée telle quelle à Masaccio. Elle ne tient pas compte de l'élaboration graduelle de la *costruzione legittima*, depuis les boîtes giottesques jusqu'à la théorisation albertienne en passant par les constructions savantes de Masolino da Panicale. Pour Longhi, lorsque Masolino tente la perspective, c'est parce qu'il est influencé par son assistant. Sa représentation de l'espace n'en reste pas moins « *divertita, favoleggiata e non*

⁶⁷ Roberto LONGHI, « *Vexata Quaestio (La collaborazione di Masolino e Masaccio)* », manuscrit de 1925-26, in *Il palazzo non finito, saggi inediti 1910-1926*, Milan, Electa, 1995; Roberto LONGHI, « Fatti di Masolino e di Masaccio », *Critica d'arte*, n. 25-26, juillet-décembre 1940, p. 145-191.

⁶⁸ R. LONGHI, « Fatti di Masolino e di Masaccio », 1940, p. 153.

scientifica affatto », « *un empirico svago* », tout comme ses figures⁶⁹. La séparation entre archaïsme et modernité est ce qui guide cet article qui finit par attribuer à Masaccio les visages en raccourci et les vues en perspective de la chapelle Brancacci et des fresques de Castiglione Olona.

L'article de 1940 est intéressant pour sa portée inaugurale et pour sa postérité dans l'étude de l'art de Masolino : il fige l'image du peintre passéiste par rapport à Masaccio. Il a donné l'élan à toute une série d'études, notamment à l'occasion des importantes restaurations entreprises entre 1980 et 1990 qui, dans une fièvre attributionniste, se sont appliquées à séparer le travail des deux mains, tant dans la chapelle Brancacci qu'à Saint Clément de Rome et à Castiglione Olona. Ces études sont le fait de chercheurs italiens, mais aussi anglo-saxons et français. Elles montrent la postérité de la thèse de Longhi.

Vincenzo Farinella consacre à la chapelle de Saint Clément un essai publié en 2002⁷⁰. Profitant des découvertes et de la visibilité permises par la restauration (1988-1995), il applique ce qu'on pourrait appeler très schématiquement l'équation longhienne (perspective = progrès = Masaccio / affects = passéisme = Masolino) à l'ensemble des parois. Tout en ne suivant pas aveuglément la thèse longhienne et en menant une analyse qui semble, au premier abord, vouloir s'en détacher, le professeur de l'université de Pise finit par nourrir et approfondir le regard traditionnel, selon lequel tout indice de modernité trahirait l'intervention de Masaccio dans les fresques historiquement attribuées à Masolino.

C'est tout d'abord à la paroi gauche de la fresque romaine, où les indications spatiales sont particulièrement complexes, que Farinella applique cette équation. Son intention, « *riguardare alla decorazione della cappella di Santa Caterina per scoprire, se possibile, oltre al testo di Masolino, uno strato di invenzioni riferibili, almeno ipoteticamente, a Masaccio* »⁷¹. Observant la construction perspective savante de la lunette illustrant, parmi les scènes de la vie de Sainte Catherine, *La conversation et décollation de l'Impératrice Faustine* :

«... *in effetti lo scorcio arditissimo della strada, con quei palazzi rosati che sfuggono rapidi alla vista, lasciando apprezzabili quasi solo gli stipidi delle porte,*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 170.

⁷⁰ Vincenzo FARINELLA, *Masaccio e Masolino, il gioco delle parti*, Milan, 5 Continents Editions, 2002.

⁷¹ *Ibid.*, p. 143.

e i cornicioni delle finestre segnati da lame sottili di luce e di ombra, costituisce una trovata così razionale e spaziosa da invocare, quasi come una necessità, almeno al livello ideativo, il nome di Masaccio »⁷².

Une attribution au départ hypothétique devient, quelques lignes plus bas, « *una necessità* ».

À la suite des restaurations qui, dans les années quatre-vingt dix, ont remis à jour la subtilité de certaines constructions spatiales masoliniennes, il nous semble étonnant de voir persister la thèse de Roberto Longhi. Dans une très longue enquête, les experts en arrivent à désattribuer des compositions du peintre de Panicale pour les attribuer au seul apparemment capable de savantes mises en espace. Vincenzo Farinella affirme que la perspective géométrique, bien menée dans la *Crucifixion* de Saint Clément, ne peut être que l'œuvre de Masaccio ; quelques mois avant sa mort prématurée, il serait venu aider Masolino dans l'exécution de la fresque⁷³. Farinella paraphrase et développe la brève remarque de Longhi sur la scène⁷⁴. Comme toutes les publications qui ont suivi le texte inaugural de 1940, le volume *Masaccio e Masolino, il gioco delle parti*, publié en 2002, en dit long sur la fortune des réflexions de Francastel et d'Arasse sur l'œuvre de Masolino – justement, il n'en dit rien.

Le texte de Farinella est un exemple parmi d'autres qui dévoile autre chose que la pérennité de l'équation longhienne dans les recherches actuelles⁷⁵. Il nous amène à penser que le problème Masaccio/Masolino est bien un problème d'espace peint et d'utilisation

⁷² *Ibid.*, p. 144.

⁷³ *Ibid.*, p. 142 : « *Anche se è sicuramente a Masolino e ai suoi collaboratori che va attribuita la responsabilità della realizzazione concreta dell'affresco sulla parete della cappella [...] il dipinto rivela un'originalità e una potenza d'immaginazione che trascende la sua mente curiosa e divagante. Siamo di fronte ad un'idea modernissima che non può che esser riferita alla mente prospettiva e profonda di Masaccio* ».

⁷⁴ R. LONGHI, « Vexata Quaestio », 1955, p. 477 : « *Io ammetto che i tre crocifissi siano opera di Masolino, l'angelo che vola con l'animula del buon ladrone è una firma masolinesca a questa parte superiore, essi sono guanti corpi rosei in sagome semplici e tranquille ma senza accento [...] Ma dove poggiano questi crocefissi, dove spaziano? In una vastità di paese tenuto basso dal tallone di un orizzonte reale quanto mai Masolino si potrebbe pensare di darci* ».

⁷⁵ Voir aussi, pour n'en citer que quelques unes, Francesco ROSSI et Mariella ARGENTI, *Masolino da Panicale : il Battistero di Castiglione Olona*, Bergame, Monumenta Longobardica, 1975 ; Antonio PAOLUCCI, « Masaccio e Masolino : antagonisti e complementari », in *Masaccio e il mondo della rinascenza fiorentina*, Florence, Edizioni Città di Vita, 1990 ; Vittorio SGARBI, « L'ombra di Masaccio », *Quadri e sculture*, juillet 1998, p. 34-35 et, plus récemment, Neville ROWLEY, « Masolino et Masaccio: technique et style », *Perspective*, 2006, p. 315-319.

des règles de la perspective monofocale. En s'interrogeant sur le traitement de l'espace chez Masolino, Pierre Francastel puis, à sa manière, Daniel Arasse, proposeront un regard nouveau sur son œuvre, regard qui ne sera plus orienté par le questionnement sur les influences et les rapports de maître à élève. Si l'on se plonge dans la réflexion des deux auteurs, on perçoit le problème qui les anime : quel est l'apport de Masolino dans le traitement de l'espace de la *storia* peinte ? Comment, se distinguant ou non de son compagnon plus jeune, Masolino expérimente-t-il, dans les années de sa théorisation, les effets visuels et narratifs de la *costruzione legittima* ? On peut se demander pourquoi, au sein de l'abondante littérature sur la collaboration entre Masaccio et Masolino, ainsi que dans l'essor tout récent des réflexions monographiques sur Masolino, les études de Pierre Francastel et Daniel Arasse ne sont quasiment jamais citées⁷⁶. Le poids de ce que nous avons appelé l'équation longhienne ne prendrait-il pas le dessus sur la singularité de la représentation masolinienne de la *storia* ?

À ce problème qui a fait couler beaucoup d'encre parmi les historiens de l'art, Daniel Arasse va proposer une réponse.

I.2.2 Francastel et Masolino

Masolino da Panicale est une figure centrale dans l'œuvre de Pierre Francastel. Soucieux de montrer que la Renaissance ne constitue pas une rupture, un changement brutal qui serait exclusivement le fait d'artistes révolutionnaires, l'historien relève dès 1953, dans *Peinture et société*, l'importance de cette « figure sacrifiée » par l'historiographie :

« Auprès de Masaccio se profile la figure sacrifiée de Masolino. Je ne vois pas pourquoi, sinon en vertu de l'oukase de Vasari, on persiste à lui préférer le premier. Il reste de Masolino plus d'œuvres et en meilleur état. Et je ne pense pas, pour ma part, qu'elles soient inférieures en hardiesse à celles de Masaccio. [...] Il a partagé avec Masaccio la commande du Carmine et je ne vois pas en quoi sa part est inférieure à celle de Masaccio, étant admis qu'elle puisse être nettement

⁷⁶ Pour une synthèse des « Studi Masoliniani », voir Linda PISANI, « L'Arte di Masaccio e L'Arte di Masolino: un dialogo e il suo contrario (vent'anni di studi e ricerche) », in *Masaccio e Masolino, il gioco delle parti*, 2002. Ni Francastel ni Arasse n'y sont cités.

déterminée. [...] À mon avis la décoration du baptistère de Castiglione Olona est un des premiers vrais chefs-d'œuvre de la Renaissance »⁷⁷.

La Renaissance ne sortirait donc pas toute armée de la tête de Brunelleschi, Masaccio et Donatello. Francastel insiste sur le fait que, élève de Lorenzo Ghiberti, Masolino propose des solutions nouvelles s'inscrivant dans une continuité originale avec l'enseignement de ses maîtres. Il est question, dans les rapides allusions à son œuvre, des fresques du baptistère et de la collégiale de Castiglione Olona, ainsi que de la chapelle Sainte Catherine dans la basilique romaine de San Clemente. Ce qui influencera le regard arassien sur ces deux fresques est la conception particulière de l'espace pictural masolinien mise en évidence dans les remarques succinctes de Pierre Francastel.

En effet, dans les quelques pages qu'il consacre à Masolino dans *Peinture et société* et dans *La figure et le lieu*, Francastel ouvre des pistes fondamentales pour comprendre la mise en œuvre singulière de la *storia*. Les compositions de Castiglione Olona deviennent pour lui un exemple paradigmatique de la réflexion sur la genèse de la perspective régulière – expérimentée par les peintres puis théorisée par Leon Battista Alberti – comme outil pour figurer l'histoire racontée. Il y remarque la richesse des architectures peintes dans la scène du *Banquet d'Hérode* (Figures 1 et 2) : celles-ci, contemporaines des innovations architecturales de Brunelleschi, reprennent des motifs *all'antica* afin d'inscrire les personnages dans un espace qui semble rester ouvert, contrairement aux lieux strictement circonscrits des boîtes giottesques, ou à « l'unité du cube figuratif clos » d'Andrea del Castagno⁷⁸.

Une autre œuvre est devenue emblématique pour l'étude du traitement de l'espace par Masolino da Panicale⁷⁹. Il s'agit du *Triptyque de la neige* (Figure 3), commandé par la famille Colonna pour la basilique Sainte-Marie-Majeure à Rome, retable démembré dont le panneau central est aujourd'hui conservé au musée napolitain de Capodimonte. Pierre Francastel est, à notre connaissance, le premier à avoir signalé le fait que, dans cette œuvre, le traitement de l'espace tient compte de la nature (terrestre ou céleste) des éléments et des personnages représentés. Il serait parfaitement géométrisé et monofocal

⁷⁷ P. FRANCASTEL, *Peinture et société*, 1965, p. 20.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁹ John WHITE, *Naissance et renaissance de l'espace pictural*, Paris, Adam Biro, 1992, p. 150-151. C'est par l'analyse de ce retable que s'ouvre le chapitre fondamental de John White sur l'espace peint de Masolino.

dans le registre inférieur, suivant une construction albertienne allant du premier plan – où le pape est occupé à tracer les fondations de la basilique, jusqu’aux murs de la cité romaine ouverts sur un arrière-plan montagneux. Le registre supérieur emploierait une autre solution spatiale : le Christ et la Vierge, entourés d’un cercle multicolore sans aucune profondeur, ne s’inscrivent pas dans l’espace suggéré au registre inférieur. Ils sont inclus dans le cercle mais sont en même temps en dehors de l’espace de la scène, comme l’atteste ce halo représenté parfaitement de face, parfaitement circulaire. Le seul lien visuel entre les deux registres, entre les deux mondes, est suggéré par les nuages et les discrets flocons de neige qui partent du bas du nuage principal pour opérer le miracle.

« La perspective linéaire y est employée, en même temps que la partition des surfaces, suivant un système purement intellectuel de signification. En bas, la terre, en haut, l’empyrée où les lois physiques ne valent pas »⁸⁰.

La perspective géométrique ne peut donc être appliquée qu’au monde sublunaire, où prend place la narration. Francastel établit ainsi un lien théorique entre la *costruzione leggittima* et la narration. Il n’y a pas de hiérarchie entre espace perspectif et espace non-perspectif, il n’y en a pas un qui est plus *vrai* que l’autre. En revanche, chaque traitement de l’espace est une manière de montrer, en peinture, la nature du monde représenté (monde divin ou monde humain). Les nuages du *Miracle de la neige* scandent l’espace en suggérant un éloignement du ciel jusqu’aux monts, alors que le fond doré rappelle la surface picturale, avec laquelle le peintre joue pour suggérer l’incommensurabilité de la manifestation divine.

Introduite par Pierre Francastel dans son analyse rapide du retable masolinien, cette idée selon laquelle, devant représenter une scène terrestre ou une vision céleste, le peintre fait un usage différent du langage perspectif, est une des thèses fondatrices du regard arassien sur la construction de l’espace dans la peinture de la première Renaissance : elle sera utile à l’élaboration de sa thèse sur l’affinité entre perspective et Annonciation peinte.

Daniel Arasse la reprend dans son mémoire de 1967 et dans ses toutes premières publications. En confrontant la perspective régulière à la réalité du plan sur lequel il peint, le peintre joue des particularités et des paradoxes possibles, tout comme il joue avec le texte qui lui sert de source. Avant d’être reprise par Arasse dans des études restées

⁸⁰ P. FRANCASTEL, *La figure et le lieu*, 1967, p. 45.

célèbres, cette thèse est *in nuce* dans son premier regard sur Masolino da Panicale, développé dans son mémoire de 1967.

1.3 « Figure et structure de l'espace dans l'art de Masolino da Panicale », diplôme d'études supérieures, Daniel Arasse, Mai 1967

À la fin de son cursus de lettres classiques à l'École normale supérieure, Daniel Arasse s'oriente, sur les conseils d'André Chastel, vers l'histoire de l'art moderne. C'est d'ailleurs ce dernier qui appuiera en 1968 sa candidature au poste d'assistant à Paris IV et qui le recommandera, trois ans plus tard, comme membre de l'École française de Rome.

Dans son mémoire d'études supérieures il prend pourtant d'emblée le contre-pied des goûts de son professeur. En effet – il l'avouera à la fin de sa vie – Daniel Arasse dresse dans ses écrits un portrait d'André Chastel en historien des peintres officiels, des grands courants, incarnant « la voie royale de l'histoire de l'art »⁸¹. Le jeune étudiant est, quant à lui, intéressé par un peintre considéré comme mineur. Il choisit d'étudier la production de Masolino da Panicale en raison de son vif intérêt pour ce qui était alors « l'actualité de la réflexion sur l'art », c'est-à-dire *Peinture et société* de Pierre Francastel, et sa position ferme en face des thèses de Roberto Longhi. S'il s'est intéressé à Masolino, c'est :

« ... à cause d'un auteur – le seul pratiquement que j'avais lu – qui n'était pas André Chastel, mais Pierre Francastel [...] Je trouvais injuste que Roberto Longhi (qui demeure aujourd'hui un historien italien pour lequel j'ai une très grande admiration mais dont je déteste le mode d'approche des œuvres et surtout l'arrogance) dise que Masolino ne comprenait rien à Masaccio. Et je trouvais Francastel beaucoup plus mesuré et plus juste. [...] Je pense que dès ce moment là, il y avait eu chez moi une attirance vers ce qui était un peu à l'écart de la voie royale de l'histoire de l'art. [...] Quand vous avez vingt-deux ans, que vous arrivez en Italie par le Nord et que vous découvrez le baptistère de Castiglione Olona, je crois que vous ne vous en remettez pas et que vous vous faites inoculer le virus italien ! J'ai donc fait ma maîtrise sur Masolino... »⁸²

Dans ce mémoire inédit, Arasse développe et approfondit la critique envers Longhi et ses disciples entreprise par Francastel⁸³; il dépasse par ses propositions une thèse encore

⁸¹ Propos de Daniel Arasse transcrits dans *Histoires de peintures*, 2004, p. 160-161.

⁸² *Ibid.*, p. 154-155.

⁸³ Cette critique est affirmée au tout début de sa première publication, « Structure de l'espace chez Masolino da Panicale », 1968, p. 223.

aujourd'hui prédominante. Presque unanimement ignorée par les études actuelles sur Masolino, son analyse mérite d'autant plus d'être étudiée dans le détail. Nous souhaiterions mettre en évidence comment Arasse, tout jeune historien de l'art se confrontant à l'histoire de l'art « officielle » incarnée par André Chastel, s'éloigne de la tradition historiographique sur le peintre de Panicale. Nous tenterons de prolonger sa réflexion par des remarques sur la fresque.

Les trois axes directeurs de ce mémoire font de son travail une réflexion déjà très personnelle sur la peinture à fresque de la Renaissance : Daniel Arasse met tout d'abord la peinture en rapport avec l'espace réel de la chapelle de Castiglione Olona⁸⁴; ensuite, il s'attarde sur l'importance d'une conception nouvelle du mur peint comme percée dans l'espace de la narration et enfin sur le rôle de la perspective comme représentation d'une pensée picturale particulière.

L'introduction du mémoire critique en tous points les interprétations de Longhi sur l'apport de Masolino dans l'évolution picturale du début du XV^e siècle. En effet, entré en relation avec Masaccio à l'âge de quarante ans, Masolino ne pourrait avoir été influencé que partiellement par son jeune acolyte. Son style aurait été déjà bien établi lorsqu'il entreprend la collaboration à la chapelle du Carmine.

Arasse ajoute que c'est à l'enseignement de Lorenzo Ghiberti que Masolino doit sa conception de l'espace basée sur une vue bifocale et que c'est à celui d'Andrea Pisano qu'il doit certaines particularités iconographiques de la décoration du baptistère. Il en montre les échos en comparant aux portes du baptistère de Florence les différentes scènes de la fresque. Contrairement à Andrea Pisano, Masolino mettrait en œuvre dans la scène du *Banquet d'Hérode* une volonté manifeste de percer le mur. La scène se joue en effet dans une profondeur tout à fait exceptionnelle. Mais cette paroi, lorsqu'on entre dans le baptistère, attire immédiatement le regard sur la droite, sur une composition tout à fait unique : c'est parce qu'elle s'intègre à une série complexe de relations spatiales et

⁸⁴ Maria Lucia Eiko WAKAYAMA, « Masolino o non Masolino : problemi di attribuzione », *Arte Cristiana*, n. 75, 1987, p. 125-136 ; Eugenio CAZZANI, *Castiglione Olona nella storia e nell'arte*, Milan, Mazzucchelli, 1967. Il a été démontré depuis la fin des années soixante que cet édifice cubique de quelques mètres de côté était à l'origine non pas un baptistère mais une chapelle privée commandée par le cardinal Branda Castiglioni au sein du complexe collégial. Je parlerai donc de chapelle pour désigner ce que Daniel Arasse nomme encore baptistère.

narratives qu'il s'agira pour Daniel Arasse de déchiffrer dans les quelque cent cinquante pages de son étude.

I.3.1 « L'espace de l'œuvre déterminé par la place de l'œuvre dans l'espace »⁸⁵

La première thèse proposée dans le mémoire de 1967 concerne le rapport instauré par le peintre entre l'emplacement de la fresque dans la chapelle et les différentes réalités spatiales suggérées dans la peinture. Arasse résume ce lien dans une heureuse formule qui clôt l'introduction de son étude : « ... l'œuvre picturale est d'une part peinture d'un espace, elle est d'autre part peinture dans un espace et cette situation relative détermine à son tour la structure intérieure de la représentation »⁸⁶. Comment Masolino, en représentant les scènes de la vie et du martyre de saint Jean Baptiste construit-il des lieux picturaux en dialogue avec l'espace réel ? Daniel Arasse montre que Masolino joue tour à tour de la dépendance et de l'indépendance des peintures par rapport aux surfaces, angles ou accidents du mur.

Le *Baptême du Christ*, scène principale située au centre du chœur de la petite chapelle, est totalement indépendante de la surface murale. Elle crée l'illusion d'une percée sur un paysage montagneux qui s'étend vers le fond et aussi sur les côtés, jusqu'à la paroi adjacente dans un effet de trompe l'œil. Le bas de la composition représente les eaux du Jourdain, qui s'écoulent jusqu'à l'extrémité du mur (Figure 4), créant un lien visuel intéressant entre l'eau peinte et la lumière entrant par la fenêtre du chœur⁸⁷.

À droite de la scène principale, les néophytes se tiennent prêts au baptême sur la rive du fleuve, qui vient se terminer sans interruption au-dessus d'une architecture représentant la demeure d'Hérode et Hérodiade. Maison de briques verdâtres surmontée d'une frise rose à trois fascies, elle vient se juxtaposer abruptement, sur la droite, aux rives rocheuses du Jourdain, donnant l'impression que le mur surgit en avant de l'illusion spatiale créée par le paysage du baptême. L'architecture envahit l'espace de la chapelle

⁸⁵ Daniel ARASSE, « Figure et structure de l'espace dans l'art de Masolino da Panicale », diplôme d'études supérieures (inédit), Mai 1967, p. 10.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Je tiens à remercier Federica Armiraglio, conservatrice au Musée de la Collégiale de Castiglione Olona, pour son accueil et la mise à disposition de certains clichés de la fresque.

dans ce que Daniel Arasse appelle un « intéressant trompe-l'œil inversé », qui manifeste l'être-là du mur et ses angles étroits⁸⁸.

Dans le prolongement de ces remarques, nous observons pour notre part que la juxtaposition de ces deux effets contradictoires sur une même paroi est pleine de sens : l'environnement naturel et vaste du baptême dans le Jourdain est traduit en peinture par un trompe-l'œil ouvert sur la profondeur, alors que le lieu de l'arrestation et de l'emprisonnement du Baptiste est rendu par un trompe-l'œil inversé, qui suggère que l'espace étroit de la chapelle réelle est envahi par la cellule encore plus étroite du martyr. C'est la dichotomie mise en évidence par Arasse entre « l'espace de l'œuvre » et « l'œuvre dans l'espace » dans l'organisation de cette fresque qui nous permet de mettre en lumière le sens de ces effets. La narration a donc bien ici une influence première sur les choix spatiaux de Masolino dans ce lieu privé très étroit.

La scène du *Banquet d'Hérode* révèle une conception tout aussi particulière de l'espace de la *storia*. Arasse reste très proche de la thèse francastelienne selon laquelle la perspective linéaire n'a pas comme finalité une représentation « réaliste » du monde, qui s'opposerait aux conventions spatiales médiévales, mais une dimension narrative claire. Une des particularités de Masolino serait de se détacher de la tradition giottesque, qui représente les structures architecturales et plus généralement les suggestions de lieu indépendantes les unes des autres, contiguës. Arasse commente :

« Alors que, chez Giotto, les édicules sont clos sur eux-mêmes et enferment des espaces contigus, Masolino fait en sorte que les espaces soient manifestement continus. Ce passage de la contiguïté à la continuité est essentiel pour la compréhension de l'espace comme unité englobante et *continuum infinitum* »⁸⁹.

Est-ce un espace continu qui est suggéré entre le baptême du Christ et la maison d'Hérode ? Pas exactement, pensons-nous, mais il existe indéniablement une *continuité visuelle*, créée par le chromatisme vert du torrent d'eau qui se superpose *visuellement*, à droite, au fond de la demeure du roi. Il y a, pourrions-nous ajouter aux thèses arassiennes, comme un paradoxe spatial qui fait cohabiter deux langages sur la même paroi : le langage giottesque des lieux contigus d'une part et, d'autre part, les tentatives masoliniennes, qui créent une continuité entre les deux scènes.

⁸⁸ D. ARASSE, « Figure et structure de l'espace dans l'art de Masolino da Panicale », 1967, p. 12.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 48.

I.3.2 Le *Festin d'Hérode* et l'espace dans l'œuvre

Dans le *Banquet d'Hérode* la fresque est traversée par cette dualité : Masolino a inventé une vue ouvrant sur une profondeur vertigineuse, espace vaste mais unifié à l'arrière-plan par une chaîne montagneuse dans laquelle est représentée la scène de la sépulture du saint. Il relie ainsi l'épisode du festin à celui de la remise de la tête à Hérodiade. L'isocéphalie des personnages renforce la continuité de cette scène en apparence unifiée.

Mais, comme chez Masaccio à la chapelle Brancacci, la narration est multiple. Trois moments de l'histoire du Baptiste y sont contés simultanément. Si, nous dit Arasse, « le cloître du *Festin d'Hérode* à Olona peut paraître une 'épure' géométrique, il a surtout une valeur symbolique à l'intérieur de la fresque elle-même »⁹⁰. Reprenant l'idée francastelienne selon laquelle les peintres du Quattrocento anticipent certaines inventions architecturales, Arasse précise qu'il s'agit bien d'architecture *peinte*. La particularité du langage pictural prend le dessus, lorsqu'il s'agit de décrire une œuvre peinte, par rapport aux vraies architectures existantes. Daté de 1435, le cycle de Castiglione Olona suit de très peu dans le temps la réalisation de l'hôpital des Innocents par Brunelleschi : Arasse voit dans cette épure architecturale autre chose qu'un portrait d'architecture moderne⁹¹.

S'inspirant principalement des idées de Pierre Francastel et des analyses menées par John White dans *Birth and rebirth of pictorial space*, il se débarrasse une fois pour toutes de l'idée traditionnelle selon laquelle la perspective serait, lors de sa genèse, une construction réaliste.

Dans une description des paradoxes spatiaux internes à la composition du *Banquet*, on perçoit l'apport de la pensée arassienne, dès ses tous premiers écrits, sur une question qui l'occupera tout au long de sa carrière. Regardons la scène :

« C'est une fausse idée de croire qu'on passe, avec la Renaissance, d'un système 'emblématique' à un système 'réaliste' [...] La perspective donne une grande profondeur à l'image. Mais l'œil, attiré vers le fond par la colonnade, rencontre alors une surface, la montagne, dont la planarité semble contredire l'effet de profondeur. Et cette opposition est renforcée par l'emploi de la couleur : de verte, la montagne devient jaune. Ce jaune a une double conséquence : d'abord, il reprend exactement le ton de la loggia de gauche, si bien que, du point de vue des couleurs,

⁹⁰ *Ibid*, p. 52.

⁹¹ *Ibid*.

la montagne semble être un prolongement de cette loggia (l'illusion spatiale est ainsi contredite ou, du moins, atténuée et limitée à une part de la fresque seulement). Ensuite, ce jaune a, par lui même, tendance à faire revenir le fond au premier plan »⁹².

À l'écho chromatique entre le mur du fond de la salle du banquet et la première montagne verdâtre répond la continuité – elle aussi chromatique – entre les *putti reggifestoni* et la montagne du fond derrière les monts verts, dont le relief rappelle les courbes des guirlandes sculptées. Ce double renvoi chromatique rabat l'œil vers la surface du plan, en annule la profondeur.

De la même façon, la scène des disciples portant le corps du martyr à sa sépulture est « trop grande » par rapport à une réduction à l'échelle albertienne. Mais Daniel Arasse montre que la précision mathématique de la réduction géométrique n'intéresse pas Masolino :

« Masolino ne la respecte pas du tout : les disciples de Saint Jean-Baptiste sont beaucoup trop grands par rapport à la distance d'où ils sont vus. Si Masolino fait cette erreur, c'est que ne pas la faire ne l'intéresse pas : son paysage n'est pas 'réaliste'. D'abord, il laisse à l'imagination du spectateur le rôle unificateur ; ensuite, sa construction, loin d'être réaliste, est fondée sur des 'valeurs' »⁹³.

En effet, la perspective n'a pas, pour les peintres, le même rôle que pour les architectes. Il ne s'agit pas seulement de rendre la réalité spatiale en peignant l'architecture pour elle-même. Celle-ci sert exclusivement à planter le cadre théâtral de la scène narrative. La description albertienne de la construction géométrique du tableau n'a-t-elle pas, justement, la finalité de poser le décor du récit, en traçant la fenêtre par laquelle sera contemplée l'histoire⁹⁴?

Il est regrettable que Daniel Arasse n'ait pas davantage détaillé la description de la colonnade devant laquelle se déroule la remise de la tête à Hérodiade. Mais, à la lumière de ses remarques, nous pouvons prolonger un court instant ses observations sur cette partie de la fresque.

⁹² *Ibid.*, p. 104.

⁹³ *Ibid.*, p. 110.

⁹⁴ Leon Battista ALBERTI, *La peinture*, Thomas Golsenne, Bertrand Prévost, Yves Hersant (éd. et trad.), Paris, Seuil, 2004, I, 19, p. 82.

Il s'agit d'un portique ne comportant, étrangement, aucune ouverture sur l'édifice, sauf une peut-être, suggérée par les marches qui servent d'estrade à Hérodiade. Ce *porticato* n'a pas pour finalité de reproduire une architecture vraisemblable, d'être un portrait d'architecture. Masolino introduit d'ailleurs des « erreurs » d'échelle importantes, d'une part dans le rapport entre les deux édifices et, d'autre part, dans celui entre l'architecture de l'édifice de droite et le personnage d'Hérodiade, qui, debout, ne tiendrait pas sous le portique⁹⁵.

L'architecture peinte est pleinement au service de la lisibilité de l'histoire. La finalité narrative de l'architecture peut être observée dans le détail de la colonnade : les neuf chapiteaux renforcent visuellement l'isocéphalie des personnages. Matérialisant la ligne de fuite, ils relient visuellement à la tête penchée d'Hérodiade le profil parfait de l'homme qui, depuis le centre de la scène, se dirige vers le banquet. Entre les deux profils, le regard est accompagné de droite à gauche par le visage et le geste effrayé de la servante d'Hérodiade. Les réactions à la vue de la tête du martyr (de terreur pour l'une, d'acceptation pour l'autre) provoquent un mouvement des personnages qui a pour conséquence la superposition plastique de leurs têtes (*caput*) aux consoles soutenant les arcs en plein cintre (*capitellum*). Elles les remplacent, plastiquement et symboliquement.

Poursuivons plus loin cette piste ouverte par Arasse : si l'on regarde de plus près, un seul de ces petits éléments architecturaux est effectivement visible en entier. Les autres sont cachés derrière le chapiteau de la colonne qui soutient l'autre extrémité de chaque arc. Roberto Longhi affirme que ces incongruités font de cette perspective « *l'apice in Masolino della prospettiva divertita, favoleggiata e non scientifica affatto* »⁹⁶

Pourtant, à partir des suggestions de Daniel Arasse nous pensons plutôt que Masolino a choisi très savamment son angle de vue ainsi que le traitement de la fuite des colonnes : celles-ci ne suivent pas la loi de la diminution théorisée dans le *De Pictura* l'année de l'exécution de la fresque. La proportion de l'entrecolonnement ne diminue que d'un tiers. Masolino joue avec la construction perspective, ne soumettant pas les éléments de la même taille à une diminution régulière. Toutefois, pour que l'œil ne soit pas distrait

⁹⁵ Pour une théorisation de ces jeux de disproportions dans la peinture du Quattrocento, voir Erwin PANOFKY, *Les primitifs flamands*, Paris, Hazan, 2003, p. 275. Il insiste sur la portée symbolique de la représentation de Marie, peinte « trop grande » dans la nef d'une église : cette disproportion donne à voir « non la Vierge dans une église, mais la Vierge, image de l'Église ».

⁹⁶ R. LONGHI « Fatti di Masolino e di Masaccio », 1940, p. 170.

par les extrémités droites des arcs mais suit la fuite des colonnes, Masolino prend ici ce qu'on appelle, en géométrie projective, un point de vue non générique : il a choisi pour la fuite des orthogonales du portique un point de vue à partir duquel les petits modillons soutenant les arcs sous le porche sont quasiment invisibles, cachés par l'angle de vue de l'édifice.

Et, si l'on y regarde de plus près, ces petits éléments architecturaux ne sont pas complètement invisibles : le sommet de chaque modillon vient s'inscrire plastiquement exactement au-dessus des abaques supportant les arcs. Une continuité visuelle est ainsi créée par le peintre entre l'abaque des chapiteaux et le modillon qui, trois rangées plus loin, accueille un autre arc. Un demi siècle plus tard, Piero della Francesca poussera bien plus loin ces expérimentations visuelles. Il n'y a toutefois pas de doute sur le fait que, dès 1435, Masolino se sert de la complexité du choix du point de vue, cher à Alberti, pour rendre visible la dichotomie entre surface réelle et profondeur fictive.

I.3.3 Perspective et histoire

Reprenant la thèse francastelienne selon laquelle « les primitifs ne sont pas toujours les attardés, ce sont aussi ceux qui découvrent »⁹⁷, Arasse nous fait comprendre que, chez Masolino, la perspective linéaire se définit presque toujours par rapport à une construction autre, qui ne répond pas aux règles de la perspective albertienne⁹⁸. Il n'y aurait pas de perspective sans récit peint. La première est au service du second. Les dessins architecturaux des peintures de la première Renaissance sont *imaginaires* (peut-il en être autrement ?), non pas parce que Masolino est un représentant d'« *un mondo tutto cantabile*

⁹⁷ P. FRANCASTEL, *Peinture et société*, 1965, p. 55.

⁹⁸ Pour un point de vue particulier et un parallèle intéressant avec les propos d'Arasse sur la perspective masolinienne, voir Maria Lucia Eiko WAKAYAMA, « La prospettiva come strumento di visualizzazione dell' 'istoria' : il caso di Masolino », in *La prospettiva rinascimentale, codificazioni e trasgressioni*, actes du congrès international (Milan, 1977), Florence, Centro Di, 1980. Elle se penche dans le détail sur la composition du *Festin d'Hérode* et affirme que, à sa manière et exactement dans les mêmes années de la rédaction du *De Pictura*, Masolino utiliserait les conseils albertiens sur la perspective pour peindre l'*istoria*. Elle analyse en détail des scènes de Castiglione et de San Clemente et y trouve une logique visuelle qu'elle rattache à une logique narrative centrée sur la dévotion et la foi. L'auteur défend l'idée que la perspective chez Masolino est utilisée pour rendre clair et lisible le récit. N'est-ce pas là le désir premier d'Alberti ? Sur cette question, voir Maria Lucia Eiko WAKAYAMA et Samuel Y. EDGERTON, « Alberti's Perspective : a New Discovery and a New Valuation », *Art Bulletin*, XLVIII, 1966, p. 367-378.

e trascolorante»⁹⁹, mais parce qu'il a une conception narrative et non strictement mathématique de la perspective. Arasse se débarrasse ainsi des prétendues « erreurs » de Masolino. Sa proposition est audacieuse et dépasse les idées francasteliennes en allant dans le détail de l'observation de l'œuvre : la perspective linéaire n'est pour Masolino qu'un outil parmi d'autres pour suggérer l'espace. Sa conclusion est riche de théorie :

« ... le sens de l'œuvre repose, fondamentalement, sur l'opposition entre une organisation perspective très nette et 'moderne' et une organisation non-perspective, non 'réaliste', mais 'emblématique' et symbolique. Conséquence capitale : la perspective elle-même, partie d'un tout symbolique, est ainsi essentiellement symbolique »¹⁰⁰.

Dans le mémoire de 1967, texte inaugural, Daniel Arasse ne prend cependant pas une position claire par rapport à la théorie panofskyenne de la perspective comme forme symbolique d'un monde déthéologisé¹⁰¹. On peut d'ailleurs inférer de ses premiers articles qu'il adhère à cette thèse : elle lui permet de se défaire des interprétations « réalistes » de la perspective géométrique¹⁰². Mais il s'en éloignera progressivement, en particulier dans sa réflexion sur les Annonciations quattrocentesques.

Il est tout de même intéressant de remarquer la nuance apportée, dès ce mémoire, à « La perspective comme forme symbolique ». S'il ne remet pas en question la nature symbolique et déthéologisée de la *costruzione legittima* (idée qu'il commencera à discuter une quinzaine d'années plus tard), il semble réagir au rapport instauré par Panofsky entre expérimentation picturale et affirmation théorique d'un concept. Dans une note insérée à la fin du mémoire, dans la discrétion du bas de page, Arasse discute, à travers Francastel, la thèse panofskyenne. Il parle de l'évolution, en peinture, d'une organisation de l'espace par lieux contigus puis la progression vers une impression d'espace continu :

⁹⁹ *Ibid.*, p. 149.

¹⁰⁰ D. ARASSE, « Figure et structure de l'espace dans l'art de Masolino da Panicale », 1967, p. 135.

¹⁰¹ Erwin PANOFSKY, *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 158.

¹⁰² C'est le cas de ses deux premiers articles, « Structure de l'espace chez Masolino da Panicale », 1968, et « Monde divin et monde humain au Quattrocento », 1970. Il reste aussi très proche de l'historien allemand dans d'autres discussions telle « La Mélancolie, de la science à l'imaginaire », *Médecine de France*, 223, 1971, p. 16. Il prendra très timidement ses distances dans *L'Homme en perspective. Les Primitifs d'Italie* (Genève, Éd. Famot, 1979) puis développera de plus en plus nettement sa critique au cours des années quatre-vingt.

« On voit ici les corrections que l'on pourrait apporter à l'essai fondamental de Panofsky, 'La perspective comme forme symbolique'. Il s'agirait de distinguer clairement l'élaboration picturale d'un concept de son élaboration théorique, la première précédant de beaucoup la seconde. De plus, il s'agirait de voir dans quelle mesure on peut alors parler de 'concept', si celui-ci n'est réalisé que picturalement. Quand la peinture ne présentera plus qu'une fois la même personne, le concept de l'espace comme '*continuum infinitum*' sera réalisé picturalement, mais quelle sera alors l'élaboration théorique correspondante ? C'est un problème important qui mériterait une étude approfondie ; celle-ci permettrait en particulier de préciser, sur un point important, la question des rapports entre les trois grandes formes de l'activité humaine : Art, Science, Philosophie »¹⁰³.

Dans cette note de bas de page apparaît pour la première fois une proposition méthodologique tout à fait nouvelle pour l'étude de l'art de la Renaissance, qu'Arasse ne cessera ensuite d'argumenter : la peinture et ses formes précèdent la théorie et ses concepts. D'origine francastelienne, cette idée est déjà développée et approfondie par Daniel Arasse dans sa toute première analyse. Elle est donnée à voir dans les œuvres.

N'est-ce pas là la finalité première du métier d'historien de l'art, donner à voir en quoi les peintres pensent, et pensent *en peinture*, des problèmes « de théorie » (mathématiques, théologiques, philosophiques...) ? Peinture et théorie sont, chez Arasse, indissociables. Pierre Francastel joue là encore un rôle formateur : l'étude des œuvres ne doit pas nous aider à mieux connaître la société, ses valeurs et ses mœurs, mais, à l'inverse, l'historien de l'image a comme tâche de donner à voir en quoi l'œuvre, dans son langage spécifique, est exposée à des enjeux contextuels – qui peuvent n'avoir pas encore été théorisés, conceptualisés par leur société¹⁰⁴.

Dans ses écrits, Daniel Arasse réussira à concilier pensée figurative et pensée discursive, à les faire travailler ensemble au service de l'image. Partant de l'idée que la connaissance de la société est un outil pour comprendre les particularités de la pensée picturale, et non l'inverse, Arasse opère ainsi, à la lumière des pistes francasteliennes, un

¹⁰³ D. ARASSE, « Figure et structure de l'espace dans l'art de Masolino da Panicale », 1967, p. 140, note 2.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 157. C'est sur cette idée que s'achève son mémoire sur Masolino da Panicale : « ... les 'instruments conceptuels' ne sont pas encore prêts pour que les interrogations soient conscientes. Mais les ambiguïtés, les tensions que nous avons soulignées indiquent qu'elles sont pressenties : la peinture et son langage pictural précèdent l'élaboration conceptuelle et le langage philosophique ».

renversement des paradigmes d'une histoire de l'art ancrée dans la tradition philologique et historique, parfois aveuglée¹⁰⁵.

L'histoire, les savoirs et les interrogations d'une époque définie prennent donc, tout naturellement, une importance fondamentale dans l'histoire de l'art telle que la pratique, dès 1967, Daniel Arasse. Son attention spécifique au *contexte* (conçu comme ce qui est autour du *texte*, autour de l'image), n'est pas exclusivement héritière de la pensée francastelienne. Elle est une conséquence de sa formation, à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, dans l'environnement intellectuel extrêmement stimulant de l'École Normale Supérieure. Nous allons nous demander en quoi André Chastel, son premier directeur de recherches, a permis à Daniel Arasse d'enrichir son regard sur l'art de la Renaissance italienne et de constituer un véritable bagage intellectuel.

¹⁰⁵ L'idée francastelienne de « cécité figurative » est reprise par Daniel Arasse dans son dialogue avec l'iconologie (Partie II, « iconographie/iconologie », p. 203).

II ANDRÉ CHASTEL, MODÈLE EN CREUX ET GARDE-FOU

C'est probablement dès 1965 et par le biais de son père, issu comme André Chastel de la promotion 1933 de l'École Normale Supérieure, que Daniel Arasse rencontre l'éminent professeur en Sorbonne. Ce dernier prend le jeune étudiant sous sa protection jusqu'à le considérer comme son meilleur élève, ainsi qu'en témoignent les souvenirs de ses proches et l'échange de lettres conservé dans les archives des collections Jacques Doucet¹⁰⁶.

Après l'obtention, en 1967, du diplôme d'études supérieures, Arasse s'initie au travail de thèse et choisit un thème qui mêle l'étude de la liturgie séculaire et l'iconographie particulière de saint Bernardin de Sienne. Lors des émissions radiophoniques enregistrées peu avant sa disparition, il repense au choix d'un tel sujet de thèse et confesse l'ironie et la distance par rapport à l'enseignement chastelien qui étaient au travail dans son regard sur la figure de saint Bernardin.

« C'était mon projet de thèse, que je faisais sous la direction d'André Chastel, et je pense que cette thèse était presque ironique – je m'en suis rendu compte après coup – par rapport à Chastel, car son grand livre, sa thèse à lui, c'était 'Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique' : la voie royale de l'histoire de l'art. De mon côté, la thèse que j'imaginai, jeune historien arrogant, c'était 'Art et société autour de saint Bernardin de Sienne', évidemment aux antipodes exacts de mon maître de l'époque »¹⁰⁷.

De fait, la relation de tutelle privilégiée entre le maître et l'élève ne durera qu'un temps. Le caractère curieux et passionné du « jeune historien arrogant »¹⁰⁸ perturbe à

¹⁰⁶ Lettre d'Henriette Arasse à André Chastel, 13 février 1973. Archives 090, 007, 038 - Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet (Paris) ; Lettre de Daniel Arasse à André Chastel, 23 juin XXXX. Archives 090, 340, 044 - Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet (Paris) ; Lettre de Daniel Arasse à André Chastel, 8 juillet 1980. Paris, Bibliothèque de l'INHA, Fonds Chastel. Archives 090, 340, 044 - Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet (Paris) ; Lettre d'André Chastel à Daniel Arasse, 19 mai 1982. Archives 090, 340, 044 - Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet (Paris) ; Lettre de Daniel Arasse à André Chastel, 28 mai 1982. Archives 090, 340, 044 - Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet (Paris).

¹⁰⁷ D. ARASSE, *Histoires de peintures*, 2004, p. 160-161.

¹⁰⁸ *Ibid.*

plusieurs reprises le maître. Divers désaccords naissent durant son séjour à l'École française de Rome (1971-1973). André Chastel et certains membres de l'institution sont « excédés » par le tempérament enthousiaste du jeune historien¹⁰⁹. C'est très probablement autour de l'année 1975 que survint le malencontreux accident raconté par Daniel Arasse dans ses *Histoires de peintures* : en voyage à Florence pour collecter les derniers documents pour sa recherche, toutes les notes de sa thèse presque achevée furent dérobées du coffre de sa voiture, ce qui entraîna l'abandon d'un travail qui s'était prolongé sur une dizaine d'années.

Cet incident et le découragement qui s'ensuivit mirent un terme définitif à un rapport déjà froid avec son directeur de thèse. À notre avis, c'est à cause de divergences méthodologiques plus que personnelles qu'il se sépare de son professeur. Nous tenterons de comprendre les détails de cet éloignement scientifique, afin d'interroger ensuite les particularités d'une approche qui, malgré une séparation en début de carrière, restera, sur plusieurs points, tributaire de l'enseignement chastelien. Nous allons donc interroger l'impact d'André Chastel sur Daniel Arasse dans ses aspects négatifs puis positifs, car c'est dans ses prises de position par rapport à son enseignant que sont affirmées les problématiques de sa théorie de l'art.

Afin d'éclairer tant que faire se peut la question complexe des influences et des filiations, il est utile de remonter à Henri Focillon, le maître d'André Chastel et le dédicataire de sa thèse soutenue en 1949, *L'art florentin et l'humanisme platonicien*, qui définit l'histoire de l'art comme l'« histoire de l'esprit à travers les formes »¹¹⁰. Les écrits d'Henri Focillon, maître du maître, contiennent une théorie de l'image qui influencera l'intérêt de Daniel Arasse pour André Chastel.

II.1 Henri Focillon

Daniel Arasse a écrit très peu de textes portant uniquement sur des historiens de l'art et leur théorie. Même lorsqu'il doit parler d'Erwin Panofsky lors d'une rencontre au

¹⁰⁹ Georges DIDI-HUBERMAN, « L'Annonce faite à l'histoire », *Studiolo*, X, 2013, p. 18.

¹¹⁰ Cité par Ginevra DE MAJO, *La notion de Renaissance en France : genèse, débats, figures (du début du XIX^e siècle à André Chastel)*, thèse de doctorat sous la direction de Claude Mignot, 2009, p. 492. Je remercie vivement l'auteur d'avoir mis sa thèse à ma disposition.

Centre Georges Pompidou, c'est en fait au cycle prométhéen de Piero di Cosimo qu'il s'intéresse afin d'analyser les particularités et les limites de l'iconologie¹¹¹.

L'article qu'il consacre à Henri Focillon constitue une exception¹¹². Si nous relisons l'exégèse arassienne de *Vie des formes* dans l'optique de saisir ce qu'Arasse a retenu de la pensée du maître, il saute aux yeux que son article propose en quelques pages une recherche de pistes méthodologiques qui ne concernent qu'en très peu de points l'auteur de l'*Éloge de la main*. Elles évoquent surtout sa propre recherche sur une refonte de la discipline. C'est Arasse qui *se* peint à travers l'analyse de l'œuvre de Focillon. Cette particularité n'a pas été remarquée par Jacques Thuillier qui, dans un très bel essai sur la portée théorique de l'opuscule de Focillon, cite à deux reprises l'article d'Arasse intitulé « Lire *Vie des formes* ». Sans aller jusqu'à affirmer que ce dernier étudie Focillon à travers sa propre approche, il cite le court article comme l'une des rares études pertinentes sur *Vie des formes*. Un peu plus loin, voulant appuyer la volonté d'une refonte historique et philosophique de la discipline dans l'opuscule de Focillon, Jacques Thuillier qualifie de réductrice la lecture arassienne lorsqu'elle affirme¹¹³ :

« ... ce que vise Focillon, ce qu'il tente de définir [...] n'est rien d'autre, en définitive, que cette 'pensée plastique' sur laquelle l'explosion artistique du début du siècle a attiré catégoriquement l'attention en signant la fin du primat de l'imitation-mimésis comme concept dominant de la théorie et de la pratique en particulier picturales »¹¹⁴.

Cette pensée peut en effet être considérée comme réductrice concernant la démarche d'Henri Focillon. Elle ne l'est pas pour celle de Daniel Arasse. Nous sommes donc d'accord avec Jacques Thuillier : l'autonomie de la pensée plastique n'intéresse pas Focillon au même degré que le « jeu incessant entre les nécessités et la liberté » de la

¹¹¹ Daniel ARASSE, « Après Panofsky : Piero di Cosimo, *peintre* », in *Erwin Panofsky*, Paris, Pandora (Cahiers pour un Temps – Centre Georges Pompidou), 1983, p. 135-150. Voir plus loin, p. 214, « L'historien et l'étrangeté ».

¹¹² Daniel ARASSE, « Lire *Vie des formes* », in *Henri Focillon*, Paris, Centre Georges Pompidou (Cahiers pour un Temps), 1986, p. 153-170.

¹¹³ Cette idée est mise en évidence par Jacques Thuillier : Jacques THUILLIER, « La *Vie des formes* : une théorie de l'histoire de l'art ? », in *Relire Focillon*, Paris, Centre Georges Pompidou, Cahiers pour un temps, 1986, p. 81.

¹¹⁴ D. ARASSE, « Lire *Vie des formes* », 1986, p. 164.

pensée artistique, dont *Vie des formes* montre la singularité¹¹⁵. Or, définir et analyser dans les œuvres la spécificité de la pensée plastique, tel est le cœur de l'approche arassienne. En quoi, donc, Arasse est-il arassien dans sa lecture de Focillon ? Une lecture attentive de l'article intitulé « Lire *Vie des formes* » permet de dégager cinq propositions fondatrices de la pensée arassienne.

II.1.1 « Le contenu fondamental de la forme est le contenu *formel* »¹¹⁶

Il est impossible de séparer la forme du fond. À la différence du signe, qui sert de relais vers une signification, la forme, selon Focillon, *se signifie*¹¹⁷. Dans cette attention à la réflexivité, on comprend que le sens et le contenu sont, dans la forme, intrinsèques et indissociables. On perçoit aisément l'importance d'une telle pensée dans la théorie de l'art arassienne : la clé de l'élaboration du langage artistique réside dans la mise en œuvre (dans l'œuvre) du contenu et de sa forme. En effet, telle que la définit Focillon dans *Vie des formes*, la forme est toujours porteuse de fond et toujours mêlée à la vie de celui qui la produit. La pensée de l'artiste est une pensée par la forme, cette dernière organisant son action dans l'œuvre¹¹⁸. On peut dire sur ce point que l'enseignement de Focillon a directement influencé Daniel Arasse. Il lui a permis de prendre des positions par rapport aux principales théories artistiques du début du siècle, à commencer par celle d'Aby Warburg – dont l'impact sur le jeune Arasse sera très faible¹¹⁹. C'est aussi aux thèses de l'école de Vienne que s'attaque Focillon dans *Vie des formes*, comme le montre bien Jacques Thuillier dans son étude.

¹¹⁵ Henri FOCILLON, *Vie des formes*, Paris, Quadrige, 2004, p. 22-23 : « Les formes, en leurs divers états, ne sont certes pas suspendues dans une zone abstraite, au-dessus de la terre, au-dessus des hommes. Elles se mêlent à la vie d'où elles viennent, traduisant dans l'espace certains mouvements de l'esprit ».

¹¹⁶ H. FOCILLON, *Vie des formes*, 2004, p. 5.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 4.

¹¹⁸ *Ibid.*, chapitre IV, « Les formes dans l'esprit », p. 67-83.

¹¹⁹ Sur les rapports entre Focillon et le « Warburg-Kreis », voir François-René MARTIN, « La migration des idées de Panofsky et Warburg en France », *Revue germanique internationale*, 13, 2000, p. 239-259 et à propos de la question complexe du rapport d'Arasse avec la théorie warburgienne, voir en fin de travail, note 826.

II.1.2 Contre les catégories formalistes d'Heinrich Wölfflin

Considéré périodiquement comme l'inventeur du formalisme « à la française »¹²⁰, Henri Focillon est particulièrement critique envers les polarisations fixées en 1915 par Heinrich Wölfflin dans ses *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*. Excluant de la vie des formes toute logique transcendante, Focillon se livre à une critique ouverte de son collègue suisse :

« ... étudier la vie des formes, pour Focillon, ce n'est pas scruter les œuvres pour extraire de leur diversité des similitudes formelles, ou pour découvrir une sorte d'enchaînement profond qui les déterminerait et nous révélerait la nécessité d'un devenir [...] La vie des formes, pour Focillon, c'est exactement le contraire : un jeu incessant entre les nécessités et la liberté »¹²¹.

Dans la lecture arassienne de *Vie des formes*, la distance par rapport aux catégories formalistes permet à Focillon d'élaborer un regard sur la singularité de l'œuvre d'art :

« En nouant l'analyse formelle de l'œuvre à son existence matérielle, H. Focillon réarticule en profondeur l'analyse formaliste : il rend abstraites les grandes polarisations, [...] sa pensée de connaisseur réserve toujours à chaque œuvre, à chaque moment historique l'espace nécessaire à leur singularité »¹²².

L'analyse formelle n'étant jamais séparée de l'« existence matérielle » de l'œuvre, et donc de son histoire, la ré-articulation de la pensée formaliste proposée par Focillon permet à Daniel Arasse de concevoir la pensée figurative comme un tout, où forme et Histoire sont intimement liées.

« Focillon insiste sur la singularité irréductible de l'œuvre d'art et sur l'inadéquation du discours, du linguistique, pour rendre compte du 'plastique' »¹²³. On retrouve une fois encore chez Arasse l'insistance sur la singularité du langage non discursif de l'image, singularité partiellement mise en évidence par Focillon, au profit d'une redéfinition du métier de l'historien de l'image. On peut alors émettre l'hypothèse que la

¹²⁰ Pierre LAVEDAN, *Histoire de l'art*, II, *Moyen Âge et temps modernes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1944 et Barral I ALTET, *Histoire de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 102.

¹²¹ J. THUILLIER, « La *Vie des formes* : une théorie de l'histoire de l'art ? », 1986, p. 80.

¹²² D. ARASSE, « Lire *Vie des formes* », 1986, p. 156.

¹²³ *Ibid.*, p. 163.

théorie arassienne de l'image est en partie le résultat d'une savante synthèse de la pensée de Focillon sur la spécificité de la forme et du discours francastelien sur le langage plastique. Mais la lecture d'Henri Focillon a participé à la formation du discours arassien sur l'image sous d'autres angles encore.

II.1.3 Contre la conception linéaire de l'Histoire, la logique des influences et l'iconographie

Un des points essentiels de l'apport focillonien à la discipline est sa définition tout à fait originale du rôle de l'Histoire dans l'analyse de l'œuvre d'art. Comme le remarque encore Jacques Thuillier dans le chapitre de son intervention intitulé « Une remise en question de la structure interne de l'histoire », Focillon propose dans *Vie des formes* une refonte de la pensée de l'art basée sur une conception de l'Histoire non plus linéaire mais faite de conflits, de retours en arrière et d'accidents. Contre une tradition bien établie qui prône un cheminement ininterrompu et tranquille de l'esprit et de l'Histoire (et finalement contre l'idée sous-jacente d'une destinée et d'un progrès dans la création artistique), l'histoire de l'art d'Henri Focillon « porte au contraire une attention aiguë aux rythmes différenciés des devenirs, à la complexité extrême qui organise les tissages des contemporanéités »¹²⁴. Cette idée intéresse Daniel Arasse : elle envisage le déroulement historique dans sa discontinuité et son hétérogénéité et donne ainsi à l'histoire de la pensée figurative la complexité qui faisait défaut à la sociologie de l'art. Les jeux d'influences statiques de l'iconographie traditionnelle prennent chez Focillon la forme d'allers-retours complexes.

À partir des remarques sur l'interpénétration entre forme et Histoire, Focillon émet une critique virulente envers l'iconographie (tout particulièrement envers son représentant français, Emile Mâle, comme en témoignent les lettres adressées à Georges Opresco, publiées par Radu Ionesco en 1992¹²⁵), et sa distance par rapport à la méthode iconographique est relevée à plusieurs reprises par Arasse dans sa lecture de *Vie des formes*. Dans le regard critique qu'il porte sur Focillon, l'idée qui revient avec le plus de force est celle selon laquelle l'image ne reproduit jamais fidèlement et de manière

¹²⁴ *Ibid.*, p. 161.

¹²⁵ Radu IONESCO, « Lettres d'Henri Focillon à Georges Opresco », *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, 1994, p. 3-28.

univoque le texte qui lui sert de source. Arasse met en évidence l'importance de la polysémie de l'image, envisagée dans *Vie des formes* comme le moteur de l'interprétation.

« Dès que la forme paraît, elle est susceptible d'être lue de diverses façons. Même dans les siècles les plus fortement organiques, alors que l'art obéit à des règles aussi rigoureuses que celles d'une mathématique, d'une musique ou d'une symbolique, comme Emile Mâle l'a montré, il est permis de se demander si le théologien qui dicte le programme, l'artiste qui l'exécute, le fidèle qui en reçoit la leçon accueillent la forme et l'interprètent tous trois de la même manière »¹²⁶.

Il met aussi en avant la position conflictuelle du métier d'historien de l'art par rapport à l'érudition iconographique, ainsi que l'attention aux conditions du regard et à la « formation de la forme » comme processus réflexif de la pensée de l'image :

« Focillon dégage d'entrée ce qu'on appellerait aujourd'hui la structure réflexive de toute œuvre d'art : quand bien même celle-ci en effet est une image, elle est forme, mise en forme, in-formation et, en tant que telle, sa configuration signifie au spectateur son processus interne d'élaboration »¹²⁷.

L'image comme « forme, mise en forme, in-formation » : ces trois points seront reformulés par Daniel Arasse dans l'équilibre qu'il tentera, tout au long de ses écrits, d'instaurer entre pensée de l'image, pensée de la forme et pensée de l'histoire.

II.1.4 Contre la méthode ?

« La notion même de 'vie des formes' est comme un creuset où se fondent esthétique et histoire, les deux versants de la pensée de Focillon, et l'efficacité de la notion tient dans une large mesure à ce qu'elle n'est jamais énoncée en tant que telle, unitairement : sa définition demeure toujours son horizon »¹²⁸.

Cette formule d'Arasse lecteur de *Vie des formes* nous en dit long sur la nécessité de cerner une approche systématique de l'analyse de l'œuvre d'art. Comme nous l'avons déjà relevé chez Pierre Francastel, le souci d'éviter une méthode prédéfinie est ici reconnu par Daniel Arasse chez Henri Focillon. Mais, et c'est là que la lecture arassienne est fine, elle est identifiée au sein d'une pensée bien différente de la sociologie de l'art. De même

¹²⁶ H. FOCILLON, *Vie des formes*, cité par D. ARASSE, « Lire *Vie des formes* », 1986, p. 168, note 24.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 163.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 157.

que, pour Pierre Francastel, il faut réagir à une histoire de l'art qui tendrait à l'objectivité et à l'univocité du sens par une méthode d'analyse préétablie, dans *Vie des formes*, la nature polysémique et complexe de l'objet ne permet pas à celui qui l'étudie de prédéfinir un cheminement de l'analyse¹²⁹. La pensée de Focillon est complexe car il y a chez lui une recherche de méthode. Mais ce que relève Daniel Arasse est que cette recherche est un horizon, est en perpétuel devenir, et évite à tout prix un schéma fixe.

II.1.5 C'est l'œuvre qui dicte la démarche à suivre

« Face à une histoire de l'art toujours suspendue à une transcendance, que ce soit la dialectique de l'Esprit ou la mystique du Progrès, [Focillon] accomplissait un renversement copernicien, replaçant l'œuvre et l'artiste au centre même de l'enquête : laïcisation importune dans une période où l'on voit bien maintenant qu'elle a éperdument cherché à se raccrocher à des 'croyances' alors même qu'elle revendiquait hautement sa liberté »¹³⁰.

Jacques Thuillier, par cette remarque, confirme l'importance, chez Henri Focillon, d'envisager l'histoire de l'art toujours du point de vue de l'œuvre et de ses formes et non du point de vue d'une Histoire générale.

Chez Focillon, Daniel Arasse trouve un modèle d'analyse des œuvres « à partir des œuvres », l'image étant au centre de toute réflexion. Une des dernières remarques de sa lecture de *Vie des formes* est en effet consacrée à cette question :

« Définitivement hostile à toute conception déterministe de l'histoire des formes, Focillon ne peut que rejeter toute approche visant à interpréter le contenu, la fonction sociale et la portée historique des œuvres selon les données autres que celles de l'art même : pour lui, histoire des 'influences' ou érudition iconographique annulent la densité propre de l'œuvre, cette opacité spécifique qui fait en définitive qu'il y a 'de l'art' en société – car c'est cette spécificité elle-même qui assure à l'art sa fonction propre au sein des autres productions culturelles »¹³¹.

¹²⁹ Rappelons la toute première phrase de l'opuscule. H. FOCILLON, *Vie des formes*, 2004, p. 1 : « Les problèmes posés par l'interprétation de l'œuvre d'art se présentent sous l'aspect de contradictions presque obsédantes. L'œuvre d'art est une tentative vers l'unique, elle s'affirme comme un tout, comme un absolu, et, en même temps, elle appartient à un système de relations complexes ».

¹³⁰ J. THUILLIER, « La *Vie des formes* : une théorie de l'histoire de l'art ? », 1986, p. 89.

¹³¹ D. ARASSE, « Lire *Vie des formes* », 1986, p. 166.

C'est donc bien de l'œuvre elle-même, considérée à la fin de *Vie des formes* comme un « événement » (terme que Focillon définit comme « une brusquerie efficace »¹³²), que doit émerger la méthode d'interprétation. Cette idée, considérablement approfondie par Arasse, est sous-jacente dans plusieurs remarques finales de *Vie des formes* et plusieurs analyses d'œuvres de Focillon. Dans son interprétation du texte, Daniel Arasse mettra l'accent sur cette particularité qui, loin d'être réductrice de la pensée du maître (comme l'affirmait Jacques Thuillier à propos de la pensée figurative), envisage son discours à la lumière de l'enseignement francastelien sur les particularités du langage non discursif. L'œuvre dicte la démarche à suivre et l'historien doit remettre en question son approche au fur et à mesure de l'interprétation.

Ainsi, dans le seul écrit où il étudie un auteur pour lui-même, sans passer par l'analyse d'une œuvre particulière, Daniel Arasse relit Focillon à la lumière de ses propres intérêts, à savoir :

- 1) sa réaction critique envers la conception linéaire de l'histoire, à la logique des influences ainsi qu'à l'iconographie,
- 2) sa réaction critique envers le formalisme wölfflinien,
- 3) sa réaction contre l'idée d'une méthode préétablie de l'interprétation, ainsi qu'un début de critique de la démarche définie par Erwin Panofsky dans les *Essais d'iconologie*,
- 4) son élaboration d'une pensée de l'histoire de l'art où l'œuvre elle-même, dans sa singularité, constitue le fil d'Ariane du cheminement (labyrinthique ? Nous verrons dans quelle mesure...) de l'interprétation,
- 5) l'importance primordiale d'une définition de la forme et d'une pensée par la forme.

¹³² H. FOCILLON, *Vie des formes*, 2004, p. 99.

Enfin – pouvons-nous conclure sur l'intérêt de Daniel Arasse pour Henri Focillon – l'histoire de l'art ne doit jamais viser une quelconque objectivité. En cela, *Vie des formes* a « l'immense mérite de rappeler que toute histoire de l'art implique une décision théorique quant à l'objet dont elle traite »¹³³. Cette formule en dit long sur la manière dont Daniel Arasse conçoit l'image et son interprétation : l'œuvre d'art est un objet (matériel mais aussi théorique) qui a pour particularité de dicter le cheminement à suivre. Cette idée fondamentale de la démarche arassienne, approfondie plus tard grâce à la discussion avec deux autres figures maîtresses que seront Louis Marin et Hubert Damisch, est déjà au cœur de l'intérêt du jeune historien pour cette figure centrale de l'histoire de l'art française qu'est Henri Focillon. Qu'en est-il alors de sa filiation « houleuse » avec André Chastel ? Et surtout, si Focillon est le maître de Chastel, sur quels points Arasse reste-t-il proche du premier tout en s'éloignant du second ?

II.2 L'éloignement méthodologique (1967-1978)

L'histoire de l'art chastelienne, surtout dans les premiers écrits du maître, porte *in nuce* une nécessité de redéfinition du concept de Renaissance. Comme le dira Ginevra de Majo :

« ... il s'agit, en même temps, [pour Chastel] de tracer une méthode qui rende compte de la cohérence du devenir historique et de sa complexité dans le sillage de son maître Focillon, et qui soit à même d'aborder d'une façon nouvelle l'art de la Renaissance italienne »¹³⁴.

Les écrits d'André Chastel ont une visée englobante ; ils rendent compte de l'entrelacement et des correspondances entre la société et l'art qu'elle génère. Un point essentiel de la méthode de Chastel est, en effet, de « démontrer que la forme et le style d'une œuvre correspondent exactement à la place qu'elle occupe dans le monde des idées, qu'elle est l'expression formelle de ces idées »¹³⁵. Dans la lignée de Jacob Burckhardt, son intention est de « replacer l'art, élément essentiel de la Renaissance, dans le contexte de la

¹³³ D. ARASSE, « Lire *Vie des formes* », 1986, p. 166.

¹³⁴ G. de MAJO, *La notion de Renaissance en France...*, 2009, p. 471.

¹³⁵ Giuliano BRIGANTI, « Duca, signore e maestro », *La revue de l'art*, n. 93 (Hommage à André Chastel), 1991, p. 22.

culture qui l'a engendré et dans la longue durée diachronique »¹³⁶, se débarrassant d'une pensée de la Renaissance comme prolongement du Moyen Âge ou prémices de l'âge moderne.

L'un de ses premiers articles, texte très dense intitulé « Art et religion dans la Renaissance italienne. Essai sur la méthode »¹³⁷ est devenu une référence pour la définition et la problématisation du concept de Renaissance et montre bien sa vision de la Renaissance comme un « tout » culturel. Il annonce sa thèse à venir ; après un résumé détaillé des problèmes de définition de la Renaissance posés depuis Burckhardt, Chastel fait de Pétrarque et Ficcin deux études de cas qui vont l'aider à cerner la spécificité de la pensée renaissante. André Chastel établit dans cet article les limites philosophiques de la réflexion qu'il approfondira dans *Art et Humanisme*.

Daniel Arasse refuse, dès ses premiers travaux, de suivre le regard exhaustif, englobant, sur l'histoire de l'art élaboré par André Chastel autant dans ses études générales (*L'art italien, Art et Humanisme, La Renaissance méridionale, Le Grand Atelier d'Italie, Mythe et Crise de la Renaissance, L'art français*) que dans les réflexions plus ponctuelles et thématiques (*La Grottesque, La pala, Le geste dans l'art*, etc.).

À notre avis, le souci chastelien de définition générale de l'évolution artistique dérange le jeune Arasse car il ne met pas en valeur la singularité de chaque œuvre. Cette singularité, tout en rendant difficile la tâche d'envisager la production artistique dans la sérialité de son évolution, doit permettre à l'historien de dégager un problème artistique général à partir de la spécificité d'une œuvre particulière. Par la mise en évidence de la spécificité de chaque œuvre, un discours plus large sur l'histoire des formes peut être construit. Mais, pour Daniel Arasse, il est essentiel de partir d'une image ou d'un thème qui pose problème et dont il faudra comprendre les conditions de possibilité, liées au contexte de sa production.

¹³⁶ G. de MAJO, *La notion de Renaissance en France...*, 2009, p. 473.

¹³⁷ André CHASTEL, « Art et religion dans la Renaissance italienne. Essai sur la méthode », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, VII, 1945, p. 5-61.

Les raisons de sa prise de distance par rapport à son premier maître relèvent d'un problème qu'Arasse discutera tout au long de ses écrits, à savoir l'équilibre entre le regard sur une œuvre spécifique et l'histoire qui a permis son existence – entre vision et savoirs.

Interrogeons maintenant les aspects « positifs » de la filiation de Daniel Arasse à son premier maître. Moins directe et évidente que pour Pierre Francastel, on peut dire que la présence de la pensée de l'œuvre d'art élaborée par André Chastel « hante » l'histoire des images arassienne. En effet, André Chastel est surtout cité pour ses résultats, ses « solutions »¹³⁸, alors que Francastel influence profondément Daniel Arasse dans la démarche. Mais au niveau du *modus operandi*, en quels termes et à partir de quelles questions peut-on retracer une filiation ?

II.3 Le débat sur la Renaissance et l'Histoire : André Chastel, un garde-fou

La lecture des études de Daniel Arasse montre clairement la marque de Chastel dans le renouveau du regard sur la Renaissance italienne, tout particulièrement sur la définition et l'emploi du contexte et des savoirs historiques au sein de l'interprétation.

Lors de son dernier séminaire dispensé à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Arasse parle de Francastel comme du « grand adversaire de Chastel »¹³⁹. Il affirme que ce qu'il admire et a toujours repris d'André Chastel est la rigueur historique. Cette rigueur historique, telle qu'elle est systématisée et théorisée par son directeur de travaux, sert à Daniel Arasse à prendre ses distances par rapport au structuralisme parfois simplificateur qui ressortait dans les années soixante-dix de l'application des préceptes francasteliens. Dans un texte sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, une courte réflexion sur sa méthode menée à l'occasion d'un dialogue avec Claudia Cieri Via, Daniel Arasse évoque le besoin de contrôler les élans interprétatifs et affirme la nécessité

¹³⁸ Pour ne donner que quelques exemples : Daniel ARASSE, *L'univers de Léonard de Vinci*, Paris, Scrépel, 1978, p. 43 ; Daniel ARASSE, *L'Homme en jeu. Les génies de la Renaissance italienne*, Genève, Éd. Farnot, 1980, p. 125 et suiv. ; Daniel ARASSE, « Les miroirs de la peinture », in *L'imitation : aliénation ou source de liberté ?*, Rencontre de l'École du Louvre (Paris, École du Louvre, 1984), Paris, La Documentation française, 1985, p. 73 ; Daniel ARASSE, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1992, p. 9 ; Daniel ARASSE, *L'ambition de Vermeer*, Paris, Adam Biro, 1993, p. 15 et 65 ; Daniel ARASSE, *Léonard de Vinci*, 1997, p. 17, 172 et 271.

¹³⁹ Daniel ARASSE, notes de cours de son dernier séminaire à l'EHESS, 10/01/03.

d'établir, sur le modèle panofskyen, des « principes régulateurs », des garde-fous de l'interprétation. Il en dénombre deux : le bon sens et l'histoire¹⁴⁰.

Qu'est-ce que le bon sens chez un historien ? Ce n'est pas l'objectivité, ni la recherche de vérité. Daniel Arasse théoriserait une rigueur interprétative que nous appellerions « intuitive ». L'Histoire, quant à elle (la majuscule s'impose à propos d'André Chastel), vient au secours de l'interprète, recadre sa pensée, oriente sa réflexion et intervient sans répit dans la démarche interprétative.

Ce rôle de garde-fou était joué par Chastel jusque dans ses relations avec son étudiant, comme en témoignent les échanges épistolaires conservés dans les archives du maître (Annexe 1)¹⁴¹. Arasse gardera jusqu'à la fin de sa vie une curiosité effrénée et un rapport à l'étude fougueux, et il est possible que ce soit là une des causes de la rupture avec André Chastel. D'un point de vue scientifique, cet éloignement s'est fait, graduellement, à partir du milieu des années soixante-dix : un échange conservé dans les archives André Chastel rend compte des distances et des hostilités entre les deux chercheurs (Annexe 2/Annexe 3)¹⁴².

Dans une lettre à Chastel datée du 1^{er} juin 1978, Daniel Arasse lui demande de mettre un terme administratif à la direction de sa thèse, afin de rendre officiel leur éloignement scientifique (Annexe 4). Telle qu'elle est décrite, la distance prise par André Chastel à l'égard de son étudiant au cours des années soixante-dix dévoile clairement un désaccord théorique. En entendant se défaire de ce « directeur de travaux indifférent ou hostile à l'esprit de son élève »¹⁴³, Daniel Arasse décrète avoir pris – depuis plusieurs années déjà – des directions méthodologiques opposées et avoir élaboré un regard sur l'œuvre d'art (et tout particulièrement sur la Renaissance italienne) qui ne peut plus être défendu, encouragé ou tout simplement validé par André Chastel. Deux ans plus tard, une

¹⁴⁰ Daniel ARASSE et Claudia CIERI-VIA « A proposito della camera degli sposi : una discussione di metodo », *Quaderni di Palazzo Te*, 6, janvier-juin 1987, p. 19. Voir plus loin, p. 224 et suiv.

¹⁴¹ Les archives de l'INHA conservent une lettre où la mère de Daniel Arasse demande à André Chastel de prendre la défense de son fils auprès de la commission de l'École Française de Rome, car le tempérament impulsif du jeune étudiant lui avait valu une mise en garde. Sa bourse à Rome n'a ensuite pas fait l'objet d'un renouvellement.

¹⁴² En annexe la lettre conservée dans les archives de l'INHA (1982) dans laquelle André Chastel critique le caractère approximatif et peu cohérent du volume collectif que Daniel Arasse s'appretait à publier sous le titre *Symboles de la Renaissance*.

¹⁴³ Lettre de Daniel Arasse à André Chastel, 1 juin 1978.

nouvelle lettre met un terme à leur collaboration scientifique pour la traduction des *Vies* de Vasari (Annexe 5).

Le rapport entre le maître et l'élève est donc complexe ; en plus de différents personnels, presque tout oppose les deux historiens du point de vue de l'approche élaborée. C'est d'ailleurs une des raisons de leur éloignement scientifique. Daniel Arasse construit son champ d'intérêts en réaction à ce qu'il considère comme l'histoire de l'art officielle, celle des grands courants et des génies, qu'André Chastel a bâti dans *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*. Il s'intéresse aux problèmes plus ponctuels et plus singuliers qui investissent l'art à la Renaissance, telle la figure sous-estimée de Masolino da Panicale, ou la représentation de saint Bernardin de Sienne au Quattrocento. En effet, on ne retrouvera jamais chez Daniel Arasse le souci d'exhaustivité et encore moins l'ampleur historique propre aux écrits de son maître. La marque de Chastel est toutefois clairement présente dans le renouveau du regard sur la Renaissance italienne, tout particulièrement sur l'emploi de l'Histoire au sein de l'interprétation.

Comme nous l'avons suggéré en début de chapitre, il y a dans l'œuvre d'André Chastel une volonté affirmée de rendre à l'art sa spécificité et à l'histoire de l'art comme discipline son autonomie. L'importance du contexte social, philosophique et théologique est chez Chastel au service du regard sur les œuvres. En ces deux points, son influence sur Daniel Arasse est capitale.

La formation auprès d'André Chastel a bâti, si l'on peut dire, le châssis du tableau arassien – son châssis/support : les fondements historiques de son approche sont pertinemment tributaires de l'enseignement chastelien et du renouvellement du regard sur la Renaissance italienne tel qu'il est élaboré dès les premières thèses du maître. Une lecture superficielle des écrits de Daniel Arasse pourrait faire croire qu'il se débarrasse des savoirs pour ne privilégier que la vision directe de l'œuvre. Rien de plus faux que cette pensée *en surface* de la production arassienne, qui ne tient pas compte du support, à savoir de l'apport de la pensée chastelienne, d'une histoire de l'art indissociable de l'histoire de la culture.

III MÉMOIRE ET HISTOIRE, « LA CRITIQUE DE L'IMAGINATION ET LA FIN DE LA RENAISSANCE »

Comme nous le disions, c'est sous la direction d'André Chastel que Daniel Arasse fait ses premiers pas dans la recherche et commence, à l'automne 1969, une thèse à la Sorbonne. Épris de la culture et de la peinture toscanes de la première moitié du Quattrocento, le jeune étudiant se tourne vers un sujet sensiblement différent de celui sur le traitement de l'espace chez Masolino : la figure de saint Bernardin de Sienne et l'émergence singulière de son portrait dans le deuxième quart du XV^e siècle.

Lorsqu'il se lance dans les recherches, la littérature sur saint Bernardin est déjà abondante, toujours axée sur l'originalité et la popularité de la prédication. Les commentateurs s'intéressent peu à la figuration du saint, qui a pourtant été l'objet d'un essor exceptionnel au milieu du XV^e siècle, dans l'art populaire tout comme dans les commandes aux plus grands peintres de la péninsule, de Mantegna à Raphaël.

En 1980 est organisée à Sienne une rencontre qui aura une importance cruciale dans l'évolution des études bernardiniennes, le *Simposio internazionale Cateriniano-Bernardiniano*. Les actes de ce colloque de quatre jours composés d'une cinquantaine d'interventions, formant un volume de près de mille pages, contiennent des textes précieux qui interrogent la particularité de la prédication ainsi que l'originalité de la figuration du saint. Certains articles établissent des typologies intéressantes sur la représentation de saint Bernardin. C'est le cas de Fabio Bisogni, qui propose une analyse iconographique des représentations de saint Bernardin en Lombardie, Piémont et Ligurie, au cours des XV^e et XVI^e siècles¹⁴⁴. Selon la typologie qu'il établit, le saint est représenté principalement en

¹⁴⁴ Fabio BISOGNI, « Per un census delle rappresentazioni di S. Bernardino da Siena nella pittura in Lombardia, Piemonte e Liguria fino agli inizi del Cinquecento », in *Atti del Simposio internazionale Cateriniano-Bernardiniano* (Sienne, 1980), Domenico Maffei, Paolo Nardi (dir.), Sienne, Accademia Senese degli Intronati, 1982, p. 373-392. Daniel Arasse est particulièrement critique face à ces études par 'types'. Il s'attache dans ses écrits à brouiller les pistes de la typologie traditionnelle et des échos trop immédiats entre, par exemple, la cérémonie de la canonisation tenue à Sienne en 1450 et les peintures du saint en gloire, que des historiens tels Robert Mode défendent dans leurs études. Daniel ARASSE, « Iconographie et évolution spirituelle : la tablette de saint Bernardin de Sienne », *Revue d'histoire de la spiritualité*, 50, 3-4, n. 199-200, 1974, p. 435-439 :

tant que prédicateur, présentant la tablette du Saint Nom de Jésus. Bisogni identifie trois 'types' plus rares : celui de l'écrivain théologien (après 1430, Bernardin se dédie à la composition de traités théologiques et moraux), celui du fondateur de lieux de culte (du vivant du prédicateur, les couvents de l'Observance sont passés de vingt à deux cents) et enfin celui de saint thaumaturge, accomplissant des miracles, *ante* ou *post mortem*. Un répertoire d'une soixantaine d'images du saint réalisées entre 1447 et 1508 vient illustrer cette typologie essentielle pour l'étude de l'iconographie bernardinienne.

En 1981, Mario Alberto Pavone et Vincenzo Pacelli publient l'*Enciclopedia bernardiniana*, somme sur le prédicateur en deux volumes qui recense sept cent soixante-quinze représentations de saint Bernardin, figuré seul ou dans une scène dévotionnelle, toutes exécutées entre le début du XV^e et la fin du XVI^e siècle¹⁴⁵.

En 1989, Carlo Delcorno publie les *Prediche volgari* de Bernardin en deux volumes et rédige une importante introduction, qui a fait école dans la réflexion sur la prédication à la Renaissance¹⁴⁶. En fin d'ouvrage, il établit une bibliographie sur les *studi bernardiniani*, très riche et ordonnée thématiquement. Dans la section 'Iconographie', Delcorno mentionne l'*Enciclopedia bernardiniana*, quelques articles sur la tablette du Nom de Jésus (parmi lesquels ceux d'Arasse) et, en ce qui concerne l'évolution de l'image du saint – question pour le moins essentielle – il n'évoque *que* la réflexion arassienne.

Daniel Arasse serait-il donc le seul à s'être interrogé sur la particularité de la figuration dévotionnelle de saint Bernardin et sur son évolution ? De fait, plusieurs auteurs avaient questionné, l'année de la publication par Delcorno des *Prediche volgari*, les caractéristiques de la figure bernardinienne ; mais ces études – c'est l'avis du responsable de l'Encyclopédie – ne permettent pas de saisir l'originalité de la figuration de saint

« On ne peut dire que l'une dérive de l'autre. La théorie (traditionnelle) de Mode, selon laquelle le théâtre et ses objets scéniques serviraient souvent de prototypes à la peinture est à la fois trop schématique et dépassée [...] Cérémonie réelle et typologie iconographique sont cohérentes : elle manifestent en fait un *même cadre d'organisation de l'imagination religieuse* à une certaine époque ».

¹⁴⁵ Vincenzo PAVONE, Mario Alberto PACELLI, *Enciclopedia bernardiniana*, vol. II, *Iconografia*, Salerne, Grafiche Boccia, 1981.

¹⁴⁶ Bernardino da SIENA, *Prediche volgari sul Campo di Siena, 1427*, Carlo Delcorno (dir.), Rome, Rusconi, 1989.

Bernardin au Quattrocento. Quelle est donc la particularité du discours du jeune Arasse dans son regard sur les représentations bernardinienes ?

Comme nous le savons, sa thèse n'a pas été achevée, elle a disparu à Florence. Les publications qui ont vu le jour dans les années suivant l'incident ne font entrevoir qu'une partie de sa réflexion. Ce n'est pas en effet sur la figure peinte de Bernardin – thème de sa thèse –, mais sur le principal attribut du saint, la tablette figurant les trois lettres symbolisant le Nom de Jésus (YHS), que portent les cinq publications de Daniel Arasse à ce sujet¹⁴⁷.

Étant donné que seule une infime partie de la thèse a été l'objet de publications et que le travail d'Arasse sur l'iconographie de saint Bernardin de Sienne a été très peu repris par la suite, nous nous permettons de revenir en détail sur ces quatre articles. Ils sont, selon nous, l'expression d'une approche en pleine formation : la représentation de saint Bernardin devient, dans le cadre de notre recherche sur l'élaboration d'une méthode d'analyse, l'« excuse » pour une double réflexion sur le statut du portrait à la Renaissance et sur les rapports entre art de la mémoire et image peinte au début du Quattrocento.

III.1 Saint Bernardin de Sienne et le problème du portrait : thèses arassiennes

Bernardino degli Albizzeschi, né à Massa Marittima le 8 septembre 1380, meurt le 20 mai 1444, à L'Aquila. Un de ses compagnons apporte la nouvelle à Sienne, qu'il avait quittée depuis peu. Le messager n'a avec lui, comme relique, que l'habit du frère et son âne, la cité n'ayant pas voulu céder la dépouille du défunt. Son corps ne reviendra jamais dans sa ville natale et la seule trace visuelle de saint Bernardin sera son masque mortuaire, conservé à L'Aquila. La ville de Sienne, qui depuis 1425 avait érigé le monogramme YHS sur la façade du palais communal et qui dans quelques années allait faire de saint

¹⁴⁷ D. ARASSE, « Iconographie et évolution spirituelle : la tablette de saint Bernardin de Sienne », 1974, p. 433-456 ; Daniel ARASSE, « *Fervebat pietate populus* : art, dévotion et société autour de la glorification de saint Bernardin de Sienne », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge et Temps modernes*, 89, 1, 1977, p. 189-263 ; Daniel ARASSE, « Saint Bernardin ressemblant : la figure sous le portrait », in *Atti del Simposio internazionale Cateriniano-Bernardiniano* (Sienne, 1980), Domenico Maffei, Paolo Nardi (dir.), Sienne, Accademia Senese degli Intronati, 1982, p. 311-332 ; Daniel ARASSE, « Saint Bernardin et le secret de la tablette », in *La cifra e l'immagine*, actes du colloque international (Sienne, 1987), Sienne, Grafica Pistolesi, 1988, p. 119-144 ; Daniel ARASSE, « Entre dévotion et hérésie : la tablette de saint Bernardin ou le secret d'un prédicateur », *Res. Anthropology and Aesthetics*, 28, automne 1995, p. 118-139 (reprise presque textuelle de la publication précédente).

Bernardin son saint patron, se retrouve donc avec seulement quelques affaires personnelles du prédicateur (dont son étui à lunettes, qui deviendra l'un des attributs les plus répandus dans l'iconographie) et quelques crins de son âne qui avaient été arrachés par une dévote lors du retour de la bête à Sienne.

Le couvent et la basilique de Capriola, ainsi que l'Ospedale della Scala, constituent les deux principaux centres de culte de l'Observance franciscaine à Sienne. Ils sont à l'origine des toutes premières figurations de Bernardin, avant sa canonisation. Pour le couvent fondé à Capriola, dans les environs de Sienne, Pietro di Giovanni d'Ambrogio réalise un panneau *a tempera* et or sur bois, daté de 1444 et conservé encore aujourd'hui à la basilique de l'Observance. À l'Ospedale della Scala, le recteur de l'hôpital commande à Sassetta une peinture, aujourd'hui perdue. Cette image, selon les témoignages contemporains, a été l'objet d'une dévotion particulière qui poussait les fidèles à l'offrande de *boti* et d'*ex-voto* en cire tout autour du retable. Une série de miracles qui auraient été à l'origine de ces *ex-voto* est rapportée par Giovanni da Capestrano. Un témoignage de Giugurta Tommasi, auteur d'une des toutes premières *Historie di Siena* modernes, confirme l'effusion de représentations de Bernardin juste après sa disparition : « *Per tutto si vedeva posta l'immagine di San Bernardino, in alcuni luoghi scolpita, in molti dipenta, ma tuti che lo rassembravano vivo e al naturale* »¹⁴⁸.

Le saint est représenté vieux, en habit de frère franciscain (les sandales ou sabots étant le signe d'appartenance à l'ordre de l'Observance, dont les membres étaient surnommés les *zoccolanti*), tenant la tablette du Nom de Jésus, son attribut principal, qui

¹⁴⁸ Giugurta TOMMASI, *Dell'histoire di Siena. Deca seconda. Vol. II, Libri IV-VII (1446-1496)*, 1592-1607, Sienne, M. de Gregorio, 2004, p. 42. Cité par Machtelt ISRAËLS, « Absence and Resemblance : Early Images of Bernardino da Siena and the Issue of Portraiture (With a New Proposal for Sassetta) », *I Tatti Studies : Essays on the Renaissance*, n. 11, 2007, p. 82. La principale caractéristique de ces portraits est qu'ils s'inspirent, pour les premiers d'entre eux, du masque mortuaire réalisé à l'Aquila, en 1444, sur le visage du défunt. L'importance du moulage pour la réalisation des visages humains avait été soulignée quelques années auparavant par Cennino Cennini (1437), qui conseillait l'utilisation de plâtre moulé aussi sur les vivants dont il s'agissait de « tirer le portrait ». Voir Cennino CENNINI, *Il libro dell'arte*, Vicence, F. Buranello, 1971, p. 198-203. Sur les masques mortuaires et le moulage, voir Jane SCHUYLER, « Death masks in Quattrocento Florence », *Source : Notes in the History of Art*, V, n. 4, 1986, p. 1- 6 et Julius von SCHLOSSER, *Histoire du portrait de cire*, Paris, Macula, 1997. Cette tradition est rapportée par Roberto COBIANCHI, « Fashioning the image of a franciscan observant preacher », *I Tatti Studies*, vol. 12, 2009, p. 55-83. Voir aussi L. B. ALBERTI, *La peinture*, III, 56, 2004, p. 264 : « ... poiché in una storia sarà un viso di qualche conosciuto et degno huomo, bene che ivi sieno altre figure di arte molto più che queste perfette e grate, pure quel viso conosciuto ad sé imprima trarrà tutti li occhi di chi la storia riguardi : tanto si vede in sé tiene forza ciò che sia ritratto dalla natura ».

est figurée soit comme un objet immatériel flottant dans les airs (Pietro di Giovanni d'Ambrogio, 1444, Siena, Basilica dell'Osservanza, Figure 5), soit comme un disque ou un panneau rectangulaire tenu par le saint (par exemple chez Priamo della Quercia, Figure 6, vers 1450, Volterra, Pinacoteca, ou, en sculpture, chez Vecchietta, Figure 7, 1475, Florence, Museo Nazionale del Bargello). Ses autres attributs sont l'étui à lunettes accroché à la ceinture (une des seules reliques rapportées de L'Aquila, représenté par Pietro di Giovanni d'Ambrogio, 1448, Lucignano, Museo Civico, Figure 8), trois mitres évoquant les trois cardinalats que saint Bernardin a refusés (Urbino, Ferrara et Siena), sous les pieds de Bernardin (dans le retable de Pietro di Giovanni d'Ambrogio ou chez Dario di Giovanni, 1470, Los Angeles County Museum of Art, Figure 9), et un globe, parfois soutenu par des anges (Sano di Pietro, 1445, Siena, Museo dell'opera del Duomo, Figure 10). Si les images de saint Bernardin *ressemblent* effectivement au personnage réel, c'est, dit-on, grâce au masque mortuaire conservé à L'Aquila, mais aussi au fait que certains peintres ont vu le prédicateur de son vivant.

La première publication de Daniel Arasse tirée de ses recherches pour la thèse est intitulée « Iconographie et évolution spirituelle : la tablette de saint Bernardin de Sienne » ; elle pose en une vingtaine de pages les bases de sa réflexion. La toute première remarque du texte constituera le fil conducteur de ses études sur le sujet : saint Bernardin est « un saint typiquement quattrocentesco »¹⁴⁹. Le développement et le déclin de son iconographie au cours du siècle permettent une observation claire d'un phénomène artistique – mais aussi dévotionnel – spécifique au Quattrocento. En effet, l'évolution picturale dont la figure du prédicateur est l'objet entre 1444 (l'année de sa mort) et la fin du siècle est doublement intéressante.

D'une part, – et c'est par ce point que nous entrerons dans le vif du sujet –, son portrait est le premier portrait « ressemblant » d'un saint à la Renaissance et a connu un développement exceptionnel dans les années suivant sa mort et sa canonisation. Arasse s'interroge sur la notion de ressemblance dans le cas de la représentation du saint et esquisse dans ses écrits une théorie du portrait tout à fait singulière. D'autre part, son attribut, la *tavoletta* – à laquelle nous allons consacrer quelques pages –, connaît une

¹⁴⁹ D. ARASSE, « Iconographie et évolution spirituelle : la tablette de saint Bernardin de Sienne », 1974, p. 433.

histoire et une fortune intéressantes, puisqu'elle est à la fois adorée du public des fidèles et condamnée à trois reprises par l'Église comme objet d'idolâtrie.

III.1.1 Saint Bernardin trait pour trait

La question très vaste du portrait et de la ressemblance au Quattrocento est envisagée sous l'angle du portrait de saint, différent du portrait individuel (princier ou autre) tel qu'il se développe dans les mêmes années. C'est de manière toujours esquissée que Daniel Arasse aborde la question du portrait dans ses écrits consacrés à saint Bernardin. Nous ignorons si des inédits approfondissant la réflexion existent encore. Heureusement, les remarques sur le statut du portrait seront reprises dans des écrits plus tardifs qui interrogent plus largement les enjeux du portrait renaissant¹⁵⁰.

À propos du prédicateur, l'observation de départ est la même que celle des autres auteurs ayant discuté le sujet : les représentations de saint Bernardin ressemblent à saint Bernardin car les artistes s'inspirent de son masque mortuaire et de leur connaissance personnelle du prédicateur. Mais, dès les premières lignes de l'article intitulé « Saint Bernardin ressemblant : la figure sous le portrait », Arasse montre que la notion de ressemblance pose problème :

« ... l'impact remarquablement efficace de la ressemblance pose la question des limites de l'approche dite iconographique : dans le cas de saint Bernardin, la reconnaissance de la figure ne se fait pas nécessairement à l'aide des attributs identifiant le personnage et la 'ressemblance' arrive à tromper sur le 'nom'... »¹⁵¹.

Il remarque ensuite que, en quelques années seulement, une des toutes premières images du saint réalisée en 1444 par Pietro di Giovanni d'Ambrogio devient très vite un

¹⁵⁰ Voir les textes suivants de Daniel ARASSE : « 'La prudence' de Titien ou l'autoportrait glissé à la rive de la figure », *Corps écrit (L'autoportrait)*, 5, 1983, p. 109-115; *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, 1987, p. 167-177 (chapitre final, « guillotine et portrait ») ; « Portrait mémoire familiale et liturgie dynastique : Valerano-Hector au château de Manta », in *Il ritratto e la memoria : materiali 1*, actes du séminaire du Centre de recherches « L'Europa delle Corti » (Ferrare, 1987), Augusto Gentili (dir.), Rome, Bulzoni, 1989, p. 93-117; « *Le portrait du diable* », in *Diavoli e mostri in scena dal Medioevo al Rinascimento*, actes du colloque international (Rome, 1988), Rome, Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1989, p. 209-252 ; « Les portraits de Jean Fouquet », in *Il ritratto e la memoria : Materiali 2*, actes du colloque international (Rome, 1989), Claudia Cieri-Via, Augusto Gentili, Philippe Morel (dir.), Rome, Bulzoni, 1993, p. 61-73.

¹⁵¹ D. ARASSE, « Saint Bernardin ressemblant... », 1982, p. 313.

modèle figuratif employé pour représenter d'autres saints, tel son contemporain Jacques de la Marche (Figure 11) ou saint Nicolas de Tolentino. Les traits bernardinien deviennent une figure-type qui sert à représenter d'autres saints ascétiques¹⁵².

À partir de ces observations, il pose justement une question : « ... peut-on et doit-on, à parler précis, désigner les représentations du visage de saint Bernardin sous le terme de 'portrait' ? »¹⁵³. Le fait que le peintre ait rencontré Bernardin ou ait vu son masque mortuaire importe finalement assez peu : ce que nécessite une représentation, pour être un portrait, est d'être *singulière*. À la différence des figures idéales, le portrait doit comporter, dit Arasse, une « dissemblance spécifique »¹⁵⁴ : « On reconnaît toujours saint Bernardin, car on le reconnaît 'en peinture' »¹⁵⁵.

Par cette formule, Arasse critique les études évoquant le réalisme des portraits de saint Bernardin et la vaine quête de ressemblance naturelle entre la peinture et son modèle *original*, vivant¹⁵⁶. Ce n'est pas cela qui doit occuper l'historien s'intéressant au portrait.

« Car, et c'est là un point décisif, la ressemblance et ses variations jouent moins par rapport au *modèle original* – le frère Bernardin de Sienne – que par rapport à ce qu'on pourrait appeler le *modèle originel* – les types de figures bernardiniennes, très tôt élaborées »¹⁵⁷.

¹⁵² On pense bien sûr aussi à saint Jérôme, à propos duquel saint Bernardin ne tarit pas d'éloges. Bernardino DA SIENA, *Quaresimale del 1425*, padre Ciro Cannarozzi (dir.), Florence, Libreria editrice fiorentina, 1940, p. 305-306 : « *Nelle sante scritture non v'è di fuori quella scorza gentile come è nelle scritture de' poeti, ma evvi molto midollo, e ne' poeti non è nulla. Io il provai nella mia giovinezza, che co' poeti mi dilettao per lo dolce suono di fuori della cortecchia, e nella Bibbia e in altre sante scritture non mi potevo dilettao, anzi leggendo mi venia dormito, ma, come piacque a Dio, mi benne per le mani l'Epistole di Santo Gironimo, le quali mi feciono levare da tutte le fantasie poetiche, e andare drieto alla santa scrittura, piena di molta midolla e sentenzie, e molto più diletto pigliai poi nella Santa Scrittura che de' poeti* ».

¹⁵³ D. ARASSE, « Saint Bernardin ressemblant... », 1982, p. 313.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 314.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 318. Il explique cette formulation quelques lignes plus bas : « ... pour la reconnaissance de Saint Bernardin, la ressemblance au frère réel compte moins en définitive, que la ressemblance de l'image à l'intérieur de la *série des images*. L'élément le plus déterminant pour la réussite du prétendu 'portrait' est ce phénomène de la série à l'intérieur de laquelle se joue la ressemblance des représentations entre elles ».

¹⁵⁶ Il critique le « positivisme naïf » de certains auteurs : D. ARASSE, « Entre dévotion et hérésie... », 1995, p. 134, note 52.

¹⁵⁷ D. ARASSE, « Saint Bernardin ressemblant... », 1982, p. 319.

L'enjeu majeur du portrait réside donc dans son aptitude à rendre compte d'une dissemblance spécifique. Arasse établit une typologie à partir des représentations recensées entre 1444 et les dernières années du XV^e siècle.

Il identifie premièrement le type « toscan », inauguré par Pietro di Giovanni d'Ambrogio : de trois quarts gauche, le menton mince, la couronne de cheveux blancs et le regard vers la gauche. Giovanni di Paolo et Sano di Pietro introduisent le trois quarts droit. Ce portrait se distingue de celui qu'on appelle « nordique » : présentation de profil, selon la tradition des effigies en médaille, visible dans un panneau attribué à Squarcione, conservé à l'Académie de Bergame (Figure 12). Enfin, type à part, celui des « grands artistes », tels Fra Angelico et Mantegna qui le représentent de face, et Carlo Crivelli qui combine le profil nordique et le trois quarts toscan (1482, Brera, Pinacoteca, Figure 13).

Ainsi établis, ces types constituent une matrice à partir de laquelle on reconnaîtra toujours Bernardin, malgré les variations personnelles de chaque œuvre de peinture. Cette typologie est reprise dans le dernier article publié à ce sujet, car elle introduit la thèse principale concernant le portrait.

« C'est en fait à l'intérieur de la peinture que se joue la ressemblance du portrait, une ressemblance qui, tout en se rapportant moins au modèle *original* de la figure (le visage de saint Bernardin) qu'à son modèle *originel* (la figure type dont les peintres s'inspirent), vise à faire de ce 'portrait' un modèle d'ascétisme et de spiritualité »¹⁵⁸.

Conclusion de l'article de 1982 :

« Le visage de Saint Bernardin est donc, durant la seconde moitié du XV^e siècle, le lieu d'un extraordinaire travail figuratif. [...] Saint Bernardin est l'un des lieux picturaux où se met au point la 'figure-type' du *saint ascétique et spirituel*,

¹⁵⁸ D. ARASSE, « Entre dévotion et hérésie... », 1995, p. 135. En ce qui concerne l'immense littérature sur la question de l'idéalisation et du naturalisme dans la *trattatistica* renaissante, je me permets de renvoyer aux remarques faites à ce sujet par Diane BODART, « L'excellence du portrait par Gian Lorenzo Bernini, ou la ressemblance à l'épreuve de l'*idea* », *Studiolo*, IV, 2006, p. 39-60. Pour un point plus approfondi sur la question de la ressemblance, voir les premières pages de sa thèse, *Pouvoirs du portrait sous l'empire des Habsbourg d'Espagne, 1500-1700*, soutenue en 2003 sous la direction de Daniel Arasse, p. 13-22. Je tiens à remercier Philippe Morel de m'avoir signalé ce travail.

ascétisme et spiritualité étant le point de convergence des deux données fondamentales du 'portrait-robot' du saint franciscain »¹⁵⁹.

Peut-on alors parler de portrait (terme volontiers mis entre guillemets par Arasse), si la finalité des représentations de Bernardin telles qu'elles se développent au début du Quattrocento n'est pas de dépeindre le Franciscain « trait pour trait » mais de mettre au point une typologie qui permette de reconnaître le saint, de le différencier des autres par sa physionomie particulière, à la place d'un attribut quelconque ? La réponse d'Arasse est ambiguë et elle a donné naissance à des reprises qui arrivent à des conclusions diamétralement distinctes.

Machtelt Israëls, historienne de l'art professeur à l'Université d'Amsterdam et spécialiste de peinture siennoise du Trecento, a publié en 2007 un article fondamental, très bien argumenté, sur l'iconographie de saint Bernardin de Sienna¹⁶⁰. Un chapitre de son long article est consacré à la question du portrait. Elle y reprend le postulat albertien selon lequel la force divine de la peinture est de rendre présents les absents et qu'il convient que dans l'histoire apparaisse « la figure de quelque homme connu »¹⁶¹. Sa démonstration repose sur l'idée arassienne selon laquelle il est incorrect de parler de portraits pour les représentations du saint telles qu'elles apparaissent juste après sa mort, car la recherche de ressemblance n'a pas pour but de « tirer le portrait » du saint mais doit être considérée comme un attribut iconographique particulier à Bernardin.

Voici ce qu'elle en dit :

« To what extent can one consider the Bernardino figures on single panels as autonomous painted portraits ? The question is given added interest by the fact that no other portraits by Sienese painters from this period survive. Daniel Arasse addressed the question with regard to a broad geographical and historical range of images, noting fluid variations within the type, and focussing on resemblance as an iconographical attribute, concluding that the term portrait for the representation of a saint might just amount to a misuse of vocabulary. This judgment may have to be adjusted in the light of a careful consideration of the period and place of incubation

¹⁵⁹ D. ARASSE, « Saint Bernardin ressemblant... », 1982, p. 326.

¹⁶⁰ M. ISRAËLS, « Absence and Resemblance », 2007, pp. 77-114.

¹⁶¹ L. B. ALBERTI, *La peinture*, 2004, p. 97 et p. 189.

of these images and of the practical circumstances that determined the search for verisimilitude in the first place »¹⁶².

La thèse conclusive de son article est la suivante : l'absence regrettée du corps du prédicateur défunt (resté à L'Aquila) aurait poussé les siennois (peintres et commanditaires) à chercher la présence miraculeuse du saint dans des images aussi ressemblantes que possible, son aspect physique étant encore présent dans le souvenir des peintres. Ces représentations, pour la plupart des retables d'autel, préservent la mémoire du défunt, encouragent même sa canonisation (qui adviendra seulement six ans après sa mort, en l'année jubilaire 1450) et deviennent, pour elles-mêmes, des images miraculeuses. Selon Israël, donc, c'est l'absence du corps du saint qui aurait engendré la profusion de portraits du prédicateur.

Un autre spécialiste de la question, dans une thèse consacrée à l'iconographie de saint Bernardin soutenue au début des années quatre-vingt-dix, commente de manière tout à fait différente les mêmes conclusions : « *The resemblance of the images of Bernardino to his actual appearance has been variously noted and investigated by Daniel Arasse, who presented the argument that these images do indeed constitute portraits* »¹⁶³.

À quoi doit-on ces interprétations diamétralement opposées de la réflexion de notre auteur ? Il est nécessaire, pour répondre à cette question, de s'interroger sur la particularité de la conception arassienne du portrait.

III.1.2 Ressemblance et portrait

Un écrit qui était longtemps devenu introuvable a heureusement fait l'objet d'une publication indépendante sous la direction de Thomas Golsenne¹⁶⁴. « Le portrait du diable », écrit en 1988 et republié en 2009, s'ouvre en ces termes :

« Le terme 'portrait' désigne bien, au XV^e siècle, la représentation figurée d'une personne réelle ; mais il n'implique pas ce que l'emploi moderne du même terme suggère et, en particulier la présence du modèle à son peintre – qui fonde le prestige

¹⁶² M. ISRAËLS, « Absence and Resemblance... », 2007, p. 101.

¹⁶³ Jasmin WILSON CYRIL, *The imagery of San Bernardino Da Siena, 1440-1500 : an iconographic study*, thèse de doctorat, University of Michigan, 1991, p. 25.

¹⁶⁴ Thomas GOLSENNE, « Préface », in Daniel ARASSE, *Le portrait du diable*, Thomas Golsenne (dir.), Paris, Arkhé, 2006, p. 9-23.

de l'image prise 'sur le vif' - ou la recherche d'une ressemblance 'trait pour trait' entre l'image et son modèle. Conçue avant tout comme une apparence de vie qui fait que la figure peinte 'semble vivante', la ressemblance de l'image est souvent ressemblance à un type de figure, tel en particulier que peut le définir la théorie des tempéraments et des humeurs »¹⁶⁵.

En proposant dès les premières lignes de ce texte une définition du portrait quattrocentesque bien distincte de celle qui verra le jour dans l'Académie de Roger de Piles (modèle à travers lequel, dénonce le texte entre les lignes, on étudie à tort la peinture des XV^e et XVI^e siècles), Arasse remet en question la notion – aujourd'hui encore considérée comme inébranlable par la voie royale de l'histoire de l'art – de l'imitation de la nature comme finalité première du portrait renaissant. Plus qu'un effet de vie, la peinture du début du Quattrocento, cherche un « effet de portrait », par la particularisation poussée des traits du visage¹⁶⁶. Un bon portrait est celui qui construit, par l'image, une figure-type reconnaissable par tous – que ce soit la figure d'un prédicateur ou celle du diable.

Contemporaine de celle de Daniel Arasse, la réflexion d'autres historiens de l'art peut nous aider à démêler certains nœuds arassiens.

À la fin des années quatre-vingt, Augusto Gentili organisa, en collaboration avec Claudia Cieri Via et Philippe Morel, un colloque sur le portrait à la Renaissance. Suivie de deux autres journées de discussion, cette rencontre a donné lieu à trois volumes sous le titre *Ritratto e memoria, materiali 1-3*, qui constituent une source fondamentale. Daniel Arasse participe aux rencontres et reprend, à propos d'autres œuvres, la réflexion lancée dans ses écrits sur saint Bernardin. L'idée de ressemblance est toujours au centre de la réflexion.

¹⁶⁵ D. ARASSE, *Le portrait du diable*, 2006, p. 29.

¹⁶⁶ Maurice Brock a bien montré la tension dont le portrait est l'objet dans un court texte consacré à la question. Maurice BROCK, « Le portrait en tension perpétuelle », *Studiolo*, IV, 2006, p. 14 : « De fait, le portrait apparaît perpétuellement instable. Sous des modalités variant avec l'époque et le lieu, il est toujours tiraillé entre éternisation et animation, exactitude de la description et dissimulation des défauts, monstration de l'apparence extérieure et suggestion de vie intérieure [...], toujours partagé entre vanité et spiritualité, ostentation mondaine et exemplarité morale, toujours pris entre une irrésistible demande sociale et un persistant discrédit théorique, une légitime aspiration au succès et une ambition tout aussi légitime de faire du grand art ».

- Louis Marin

Dans le troisième volume de *Il ritratto e la memoria*, Louis Marin revient sur la discussion arassienne consacrée aux concepts de ressemblance et de singularité du portrait dans un brillant essai sur le portrait chez Philippe de Champaigne¹⁶⁷. Si la première moitié de l'article est composée d'une réflexion purement théorique, la seconde se penche sur deux exemples, deux tableaux peints par Champaigne à l'occasion de l'entrée de sa fille dans les ordres du couvent de Port-Royal.

En guise de remarques liminaires, Marin s'interroge sur les connexions entre portrait, nom propre et histoire¹⁶⁸. Le modèle peint, dans ce cas *Arnauld d'Andilly*, devient un portrait grâce aux détails singuliers qui font sa différence :

« ... différence qui est, 'en fin de compte', la somme, mais infinie, de toutes les petites différences dont l'œil attentif a commencé à dresser la liste, les cheveux châtain fins, mais déjà rares, la moustache poivre et sel [...] Et c'est par là que se noue la connivence entre le portrait et le nom ».

Selon Marin, le portrait permet la constitution d'un *original* à part entière, celui de peinture :

« De la même façon que dans *cette* représentation de *cette* figure, l'original d'un homme se constitue, de même c'est dans son nom que son identité se précipite et se dépose. C'est pourquoi devant cette figure peinte dans ces traits, ce regard, cette posture, irrésistiblement un nom vient à la bouche, un nom que pourtant je pourrais ne jamais avoir énoncé, mais dont la virtualité – possibilité et puissance – signifie une existence incomparable transfigurée en figure de peinture »¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Louis MARIN, « Problèmes du portrait à partir de Philippe de Champaigne (1602-1674) », in *Il ritratto e la memoria, materiali 3*, Rome, Bulzoni, 1993, p. 205-216.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 206-207 : « Premier problème : le portrait comme reconnaissance et nom propre [...] Qu'est ce qui les autorise à dire le nom ? Le rapport 'visible' entre le signe et la chose signifiée ? Mais comment l'acte de nommer le portrait par le nom de celui que le portrait représente peut-il être rapport visible sans être ressemblance entre l'image et son modèle ? [...] Comment ce rapport visible peut-il être celui, mimétique, de la ressemblance ? Aporie de la mimésis, mais que le nom résoud 'en vérité' ».

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 209. Louis Marin reprendra et approfondira son analyse dans *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Paris, Hazan, 1995, p. 280-281 (Chapitre IV, 4, « Une ombre 'inexpliquable' »). La puissance de cette ombre comme portrait latent n'est pas autant mise en avant dans la reprise de l'analyse.

L'écho avec les remarques sur saint Bernardin « *original/originel* » est intéressant. Dans son analyse du *Saint Jean-Baptiste dans le désert* (1657, Grenoble, Musée de peinture, Figure 14), Marin va plus loin qu'Arasse dans la « destruction » des idées traditionnelles sur la ressemblance. Le tableau de Grenoble possède deux sources lumineuses : l'une vient du fond, formant une auréole naturelle derrière la tête du Christ, l'autre frappe le bras, le torse et le visage du Baptiste.

« Or, entre ces deux lumières, le tableau présente un étrange accident : une ombre physiquement, optiquement inexplicable couvre la main et une partie de l'avant-bras qui désignent le Verbe incarné. De quel corps invisible est-elle la projection dans le monde du tableau ? Le corps du spectateur d'abord, c'est-à-dire celui de la moniale qui, le 14 octobre 1657, prend le voile à Port-Royal. Par l'ombre, elle rentre dans la représentation, elle suit l'injonction du saint. L'ombre est son portrait virtuel amené à la visibilité ou plutôt son esquisse »¹⁷⁰.

L'interprétation marinienne de l'ombre sur le bras de saint Jean-Baptiste constitue un pas de plus dans la réflexion sur le portrait : elle affirme qu'un portrait peut exister non seulement sans ressemblance, mais sans figure. L'absent est rendu présent par son ombre. « L'ombre est ainsi le portrait (virtuel) de la fille du peintre, religieuse à Port-Royal, qui s'est anéantie par l'abnégation de soi pour devenir l'image visible du Christ en elle, à l'appel de saint Jean-Baptiste, le témoin de la conversion »¹⁷¹.

Le terme « virtuel » est mis entre parenthèses afin de légitimer le fait que l'ombre sur le bras de saint Jean-Baptiste est bien un portrait, qui n'est ni ressemblant ni individualisé, mais qui est indéniable dans la structure et la signification de l'image. On est ici bien loin des figures bernardiniennes. Mais cet éloignement n'est que temporel. En deux siècles, les problématiques liées au portrait ont certes évolué, mais la mise en évidence des problèmes liés à la figure du saint au milieu du Quattrocento nous permet de mieux saisir les paradoxes de la ressemblance, explorés par Louis Marin dans l'œuvre de Philippe de Champaigne.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 214. Voir aussi Louis MARIN, *Études sémiologiques*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 169-188.

¹⁷¹ *Ibid.*

- Henri Zerner

Certains de ces paradoxes sont au cœur de la contribution d'Henri Zerner. Publié dans le même volume que le texte de Marin, l'essai intitulé « L'effet de ressemblance » élabore une distinction ontologique entre la notion de reconnaissance et d'identification¹⁷². Selon Zerner, la première est le résultat d'un « processus psychologique » alors que la seconde nécessite une démarche intellectuelle : on peut voir une personne qui nous est connue, la reconnaître, mais ne pas l'identifier. La réflexion ouvre sur une question intéressante, avec laquelle Arasse, nous l'avons vu à propos de saint Bernardin, se plaît déjà à jouer : « ... la ressemblance est-elle nécessaire pour qu'il y ait portrait ? »¹⁷³. Henri Zerner propose une inversion du discours traditionnel sur la ressemblance et le portrait :

« ... nous ne décidons pas qu'il s'agit d'un portrait parce qu'il y a une ressemblance physionomique (nous en serions bien incapables, ne sachant pas même qui est représenté), mais au contraire nous supposons cette ressemblance parce qu'il s'agit d'un portrait [...] Le tableau lui-même, par une sorte de rhétorique visuelle, arrive à nous convaincre qu'il y a ressemblance sans que nous ayons recours au modèle. C'est ce que j'appellerai l'effet de ressemblance »¹⁷⁴.

L'identification du modèle du portrait, opération seconde et fruit de l'intellect, est possible grâce à un « air » de ressemblance mis en œuvre par la peinture : différenciation

¹⁷² Henri ZERNER, « L'effet de ressemblance », in *Il ritratto e la memoria, materiali 3*, Roma, Bulzoni, 1993, p. 111-116.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 116. Cette question est soulevée aussi par Georges Didi-Huberman, non pas dans sa contribution à *Il ritratto e la memoria*, mais dans un article publié l'année suivante ; Georges DIDI-HUBERMAN, « Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari : la légende du portrait 'sur le vif' », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 106, 2, 1994, p. 384 : « ... depuis les traités d'art du Cinquecento jusqu'aux évidences impensées de beaucoup d'historiens de l'art, aujourd'hui, la ressemblance humaine - et, partant, humaniste - aura constitué une espèce d'axiome de base, une donnée absolue, évidente, inutile à démontrer, pour comprendre ou pour simplement appréhender la culture visuelle de toute une époque. Mais que l'art du Quattrocento soit massivement et incontestablement mimétique, cela autorise-t-il - méthodologiquement - de traiter la ressemblance comme un terme substantialisé, un axiome non problématique, une fin en soi ? Faire de la ressemblance un terme substantialisé, un axiome, une fin en soi, n'est-ce pas la meilleure façon d'oublier, avec la prudence méthodologique d'Aristote, la nature essentiellement différentielle, donc problématique, la nature essentiellement relationnelle et relative de toute ressemblance ? ». Sa réflexion a pour fil rouge les remarques liminaires de Aby Warburg, « L'art du portrait et la bourgeoisie florentine », in *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 103-135.

¹⁷⁴ H. ZERNER, « L'effet de ressemblance », p. 111.

des traits, asymétries, abondance de détails, que Zerner rapproche de ce que Barthes avait appelé quelques années auparavant l'« effet de réel »¹⁷⁵.

On suppose donc qu'un portrait est ressemblant au modèle parce qu'on sait qu'il s'agit d'un portrait. Ce constat simple en apparence introduit en réalité un questionnement original : la ressemblance, condition *sine qua non* du portrait, est-elle dépendante de la réalité physiologique du modèle ou est-elle la conséquence d'une « rhétorique » visuelle élaborée par le peintre en quête d'individualisation ?

- Daniel Arasse

Dans le premier volume de *Il ritratto e la memoria*, Arasse affronte ce problème et il est intéressant de constater que son analyse prend le contre-pied exact des remarques d'Henri Zerner, sans pour autant invalider les thèses de son collègue. Il retourne le problème : est-il possible qu'une figure représentant un personnage mythologique soit également le portrait d'un homme ayant existé, peint « sous les traits » du personnage légendaire ? L'analyse du cycle des Neuf Preux du château de Manta, sujet de sa publication dans ce premier recueil *Il ritratto e la memoria*, démontre que oui. L'attention est portée sur l'identification traditionnelle de Valerano da Saluzzo, commanditaire du cycle, dans la figure d'Hector :

« Ce n'est pas la ressemblance physique de la peinture à son modèle qui fonde cette identification. Comment le pourrait-elle puisqu'on ne connaît pas le 'portrait' de Valerano da Saluzzo ? Mais, à bien y regarder, divers écarts de la configuration de la figure la rendent 'singulière' dans la série à laquelle elle appartient »¹⁷⁶.

L'étude s'étend ensuite à l'ensemble de la paroi et montre les résonances entre d'autres personnages du cycle (Alexandre, Godefroy de Bouillon et Penthésilée) et les membres de la famille Saluzzo, auxquels Valerano a rendu hommage au sein du cycle peint. La thèse d'Arasse est que les fresques de Manta opèrent la « superposition d'un

¹⁷⁵ Roland BARTHES, « L'effet de réel », *Communications*, 11, 1968, p. 84-89.

¹⁷⁶ D. ARASSE, « Portrait mémoire familiale et liturgie dynastique : Valerano-Hector au château de Manta », 1989, p. 94.

thème iconographique connu (les Neuf Preux) et du ‘genre portrait’, dans une situation politique précise et datée »¹⁷⁷.

Son analyse évacue la question de la ressemblance en mettant en évidence un réseau de détails figuratifs et symboliques reliant le mythe des Neuf Preux à la réalité complexe de la famille Saluzzo. Valerano est représenté intégré à une lignée à laquelle il n’appartient pas par le sang, puisqu’il est le fils illégitime de Tommaso III (auteur du *Chevalier errant*, roman chevaleresque dont l’enluminure représentant les Neuf Preux a clairement servi de modèle pour le cycle peint). Or, le château de Manta a été légué à Valerano par son père et, dans sa salle principale, celui-ci peut donc figurer comme ayant accédé, sous les traits du héros païen, à la légitimité dynastique, légitimité qui l’amènera à fonder la dynastie des Saluzzo-Manta. Les « Preux constituent non pas leurs portraits, mais bien leurs figures »¹⁷⁸, ils sont un cycle basé sur les portraits virtuels (pour reprendre l’expression de Louis Marin) de la dynastie Saluzzo.

La remarque finale d’Arasse sur les fresques de Manta ouvre une nouvelle piste de réflexion sur le statut du portrait au début de la Renaissance :

« ... les premières de ces ‘galeries’ sont manifestement organisées selon des schémas dont l’origine se trouve dans les *artes memoriae* avec leur disposition réglée de lieux et de figures et il est significatif d’observer comment l’évolution du genre s’est marquée par l’investissement progressif de ces dispositions mnémoniques par l’action dans l’histoire des figures représentées, comment celles-ci développent progressivement des ‘effets de portrait’ avant même de devenir des portraits proprement dits »¹⁷⁹.

Avant d’être des galeries de portraits ressemblants, les cycles de figures mythologiques ou réelles peints en Italie au XV^e siècle auraient donc pour fonction de faire ressurgir à la mémoire du regardeur le souvenir des personnages figurés. Légitimation

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 101.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 94.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 108. En note, Arasse signale que son étude sur Manta fait partie d’une recherche en cours pour un ouvrage qui n’a jamais vu le jour et aurait dû s’intituler *Le temps et l’espace des « grands hommes »*. Philippe Morel a en partie restitué l’esprit d’un tel ouvrage dans le recueil d’articles de Daniel Arasse qu’il a établi en 2009, intitulé *Décors italiens de la Renaissance* (Paris, Hazan, 2009). Le texte sur Saluzzo y est repris (Daniel ARASSE, « Portrait mémoire familiale et liturgie dynastique: Valerano-Hector au château de Manta », in *Décors italiens de la Renaissance*, Philippe Morel (dir.), Paris, Hazan, 2009, p. 66-90).

politique ou intellectuelle¹⁸⁰, célébration dévotionnelle ou amoureuse, le portrait est tout d'abord un outil de mémoire.

Ce constat en apparence banal nous sert à comprendre l'intérêt des historiens de l'art pour l'étude de *l'ars memoriae* telle que l'entreprend Frances Yates dans les années soixante. Traducteur, en 1975, de *The Art of Memory*, Daniel Arasse s'intéresse vivement aux travaux de l'historienne britannique, car ils ouvrent un champ d'étude inexploré sur la fonction des images à la Renaissance. Les pistes ouvertes par Yates étaient au cœur du projet de thèse de Daniel Arasse. Elles sont reprises à propos du portrait par Lina Bolzoni dans son ouvrage publié en 1995 et intitulé *La stanza della memoria*. Cette étude défend l'idée selon laquelle le portrait peut, dans certains cas, se substituer à la biographie et au récit. Dans la lignée des réflexions de David Freedberg et Hans Belting, Lina Bolzoni réaffirme la puissance évocatrice des images, qui n'ont pas besoin de texte pour délivrer un message propre :

« Alla base di tutte le pratiche che stiamo vedendo, c'è una grande fiducia nella forza sintetica e evocativa dell'immagine ; 'le immagini in poco spazio, senza voltare volumi o fogli, abbracciano ampissimi e gravissimi concetti', scrive ammirato il Paleotti nel Discorso intorno alle immagini sacre e profane. Uno dei casi in cui questa potenza sintetica dell'immagine si dispiega in modo particolarmente intenso è il ritratto : proprio l'arte della memoria, infatti, ci aiuta a capire che i ritratti possono non solo illustrare le biografie, ma anche, in un certo senso, sostituirsi ad esse »¹⁸¹.

Elle fonde son propos sur les remarques de Gabriele Paleotti qui, dans son *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* publié en 1582, préconise que (dans un souci de s'adapter aux règles de la Contre-Réforme) les portraits doivent servir de modèle moral et remplacent la narration. Ils servent, selon Lina Bolzoni, d'images de mémoire.

Pour conclure provisoirement sur le problème du portrait chez Daniel Arasse, il est aisé de comprendre que Jasmin Wilson Cyril et Machtelt Israëls aient interprété ses remarques de manière discordante : mettant en péril la notion de portrait ressemblant et

¹⁸⁰ Voir Daniel ARASSE, « Frédéric dans son cabinet », *Nouvelle Revue de psychanalyse (L'inconscient mis à l'épreuve)*, 48, automne 1993, p. 239-257, étude reprise dans *Le sujet dans le tableau*, 1997, p. 17-31.

¹⁸¹ Lina BOLZONI, *La stanza della memoria*, Turin, Einaudi, 1995, p. 227.

réaliste, sa thèse n'est pas close sur elle-même, n'est pas fixée et pose plus de problèmes qu'elle ne suggère de réponses. Les articles qui en résultent affirment parfois des réalités qui peuvent paraître contradictoires. Abordant une question tout aussi complexe que celle de la perspective et de son émergence au Quattrocento (sur laquelle il s'est penché à propos de Masolino da Panicale), Arasse se heurte dans ses études à des problèmes de fond dont il propose une reformulation constante.

Masolino da Panicale et saint Bernardin de Sienne, ces deux figures secondaires, font émerger des questionnements de tout premier ordre sur l'histoire de la peinture de la première Renaissance. C'est probablement pour cette raison que, bien qu'ouvrant des pistes que les spécialistes de l'iconographie bernardinienne ne peuvent ignorer, ses remarques sur la représentation du saint font l'objet d'interprétations contradictoires. C'est qu'elles esquissent une théorie du portrait singulière qui s'attache à saisir les enjeux de la représentation de l'humain dans son historicité. L'élargissement des perspectives est esquissé en note de bas de page d'un article sur le portrait :

« Il conviendrait à ce point d'élargir la réflexion. Il faudrait évoquer d'abord une autre origine du portrait à la fin du Moyen Âge, la *pittura infamante* et le 'portrait de criminel' promis lui aussi à une longue et fascinante histoire. Il faudrait ensuite souligner que la 'ressemblance' essentielle au portrait tient, dès l'origine, sans doute, au 'trait pour trait' d'une vérité dénotative de l'image, mais aussi à la construction de l'image selon une structure qui énonce la configuration de la figure individuelle comme portrait. Sur cet 'effet portrait' à propos du premier saint dont on ait le 'portrait', cf. mon analyse 'Saint Bernardin ressemblant : la figure sous le portrait...' »¹⁸².

Cependant, comme nous le disions plus haut, l'objet premier des quatre articles que Daniel Arasse publie au sujet de sa thèse sur saint Bernardin n'est pas la question du portrait du saint, à peine envisagée ; le protagoniste de ces textes est la tablette ronde, ovale ou rectangulaire, attribut principal du frère dans sa prédication, présentant trois lettres, un monogramme, YHS, symbole du Saint Nom de Jésus. La phrase conclusive du dernier article publié par Arasse sur saint Bernardin nous permet de déplacer notre attention de la question du portrait à la fonction de la tablette, thèmes intrinsèquement liés :

¹⁸² D. ARASSE, « Les portraits de Jean Fouquet », 1993, p. 73, note 29. En note de bas de page, Arasse propose une synthèse des principaux enjeux dont le portrait a, selon lui, été l'objet à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance.

« L'évolution à long terme de la représentation montre ainsi comment a pu se défaire l'unité première d'une figure qui associait un 'portrait' reconnaissable du visage et une image assez libre de l'objet qui avait assuré son succès ; à travers les différentes mises en scène du Franciscain, la relation de ressemblance glisse et s'inverse : le saint se ressemble de moins en moins alors que la tablette est plus régulièrement représentée 'trait pour trait' »¹⁸³.

III.1.3 *La tavoletta col nome di Giesù*

« *Un padre disperato per il gravissimo stato di salute del proprio figlio fece quanto gli suggerì Bernardino : benedisse il figlio in nome suo e 'gli mise il nome di Giesù che dato gli havea scritto in bocca' e il figlio si risanò* »¹⁸⁴.

Clamée à partir de 1417 dans ses sermons, la valeur prophylactique et apotropaïque du Saint Nom de Jésus réduit au monogramme YHS a conquis les fidèles au point que, à la fin de la messe, ils accordaient à la tablette fabriquée par le prédicateur (ou simplement touchée par lui) une vénération plus importante qu'à l'hostie eucharistique.

Dans le premier texte qu'il consacre à saint Bernardin, Daniel Arasse étudie la chapelle décorée par Pinturicchio en 1486 pour la famille Bufalini dans l'église romaine de l'Araceli. Ces fresques ont pour particularité d'être à la fois le premier et dernier cycle consacré exclusivement à la gloire de saint Bernardin. La composition est tout à fait exceptionnelle dans la série de figurations du saint, tout particulièrement du fait que la tablette du Nom de Jésus disparaît presque totalement. Relégué au rôle d'élément ornemental sur la frise qui court sous la fresque, le monogramme YHS n'apparaît pas dans la narration comme ce qu'il était du vivant du prédicateur : un outil de prédilection pour attirer et évangéliser les foules. La thèse avancée par Arasse à partir de ces observations est que cette élisation figurative est due au contexte religieux dans lequel a été exécutée la fresque romaine ; les condamnations dont le prédicateur avait fait l'objet en 1427, 1431 et 1438 étaient en effet intimement liées à la *tavoletta* et à son usage, réputé proche de la pratique magique et de l'idolâtrie. La tablette fabriquée par Bernardin et présentée au public à la fin du sermon attire l'attention de Daniel Arasse en raison de son usage et son succès tout à fait exceptionnels : dès 1425, la ville de Sienne fait hisser le monogramme

¹⁸³ D. ARASSE, « Entre dévotion et hérésie... », 1995, p. 139.

¹⁸⁴ Récit de l'application par Bernardin de Feltre des suggestions de son homonyme siennois rapporté par Maria Giuseppina MUZZARELLI, *Pescatori di uomini : predicatori e piazze alla fine del Medioevo*, Bologne, Mulino, 2005, p. 104.

sur la façade du palais communal, symbole que l'on retrouve aux portes des maisons et autour du cou des fidèles¹⁸⁵.

À cette faculté prophylactique qui a eu une prise extrêmement rapide sur les foules et les communes où passait le prédicateur et qui a été, dès le Quattrocento, maintes fois analysée par les commentateurs, s'ajoute une fonction qui aurait certainement constitué un chapitre important de la thèse disparue : la *tavoletta* et son usage par Bernardin auraient constitué « une remarquable 'machine à secret' et l'analyse (à rebondissement) des mécanismes qui ont assuré son succès dévoile certains des ressorts fondamentaux de la prédication et de l'évangélisation populaire de la fin du Moyen Âge »¹⁸⁶. Hélas, Daniel Arasse ne fait là qu'esquisser une piste de réflexion fort prometteuse : la tablette, présentée par le prédicateur à l'auditoire en fin de sermon, a pour effet d'éblouir les fidèles par la lumière se réfléchissant sur les trois lettres d'or et sur les rayons de soleil peints autour du monogramme. Cet acte de persuasion éminemment visuel a pour conséquence d'inclure toute personne « touchée » par la grâce du Nom de Jésus dans un « groupe uni par le partage d'une même révélation, et excluant de son sein ceux qui ne le partagent pas »¹⁸⁷ :

« ... la pratique bernardinienne instaure entre le prédicateur et son public une relation dont l'efficacité tient à ce que la communication de la 'vérité' chrétienne y est échangée selon une structure extrêmement proche de celle qui caractérise le secret. La définition d'un message comme secret ne dépend pas de son contenu ; elle tient à la modalité spécifique de son émission et de sa réception, à la relation de communication selon laquelle l'échange est formalisé »¹⁸⁸.

C'est bien d'un échange qu'il s'agit, puisque la foule répond à l'éblouissement lumineux par un cri collectif : « Jésus ! Jésus ! Jésus ! ». Les trois cris du fidèle sont assimilés par Daniel Arasse à un « 'mot de passe' qui le sauve en lui ouvrant les portes du Seigneur. Le mot de passe et les exorcismes qui s'ensuivent garantissent que la révélation est 'bonne' »¹⁸⁹. Le secret est ainsi dévoilé à ceux qui acceptent de le recevoir. Arasse

¹⁸⁵ Enrico D'ANGELO, *Enciclopedia Bernardiniana, 1, Bibliografia*, L'Aquila, Centro Promotore Generale, 1980, p. 180, cité dans D. ARASSE, « Entre dévotion et hérésie... », 1995, p. 120 : « *Così voi prego, per suo onore e per sua riverenza, il teniate a le case vostre, all'uscio, e anco all'uscio de la camare vostre. Così portalo ne'paternostri e al collo* ».

¹⁸⁶ D. ARASSE, « Saint Bernardin et le secret de la tablette », 1988, p. 121.

¹⁸⁷ D. ARASSE, « Entre dévotion et hérésie... », 1995, p. 128.

¹⁸⁸ D. ARASSE, « Saint Bernardin et le secret de la tablette », 1988, p. 121.

¹⁸⁹ D. ARASSE, « Entre dévotion et hérésie... », 1995, p. 128.

reprend la réflexion que Louis Marin, son futur directeur de recherche, menait dans ces mêmes années sur les logiques et le fonctionnement de la communication du secret¹⁹⁰ :

« Or, considérée à travers la structure de la communication propre au secret, la relation qui s’instaure entre le prédicateur et son public peut se décrire comme il suit : l’*émetteur* du message est Dieu lui-même (dont le Nom demeure mystérieux et ineffable) ; les *dépositaires* du Nom sont Bernardin (prédicateur du Saint Nom), et les fidèles qui sont convertis par sa prédication [...] les *destinataires* sont ceux qui en refusent la révélation, c’est-à-dire au bout du compte les démons et Satan même, actifs à travers la résistance opposée à la prédication du Nom [...] La tablette transforme ainsi le Nom divin de Jésus en une sorte de ‘mot de passe’¹⁹¹ ».

Le prédicateur (détenteur du secret) fait du groupe de fidèles le dépositaire de son secret – la révélation divine du Nom du Sauveur. Les destinataires du secret, dans la logique développée entre autres par Louis Marin¹⁹², sont les personnes qui, n’ayant pas assisté au sermon ou n’ayant pas adhéré à son propos, refusent de prononcer en chœur le Nom de Jésus et sont de ce fait exclus du secret. La tablette n’est donc pas un simple attribut du prédicateur, que ce soit de son vivant ou en peinture ; elle rend actif le fidèle en l’élisant dépositaire de son secret. La représentation par le peintre contemporain du prédicateur de cette tablette figurant le symbole du Nom du Christ est donc un outil de mémoire du moment de la révélation du secret aux fidèles par Bernardin.

Signe spirituel de rassemblement et signe iconique de dévotion, la tablette a une dernière fonction :

« La tablette du Nom de Jésus fonctionne comme une ‘image de mémoire’, selon les techniques bien diffusées à l’époque des *artes memoriae* et en accord aussi bien avec la fonction reconnue par l’Église aux images religieuses qu’avec la déclaration

¹⁹⁰ Louis MARIN, « Logiques du secret », *Traverses*, 30-31, Paris Centre Georges Pompidou, 1986. Voir aussi Louis MARIN, « Logique du secret et représentation de peinture : sur quelques Annonciations toscanes à la Renaissance », in *La cifra e l’immagine. Rappresentazioni del segreto nella cultura toscana*, Sienne, Amministrazione provinciale di Siena, 1988, p. 57-84. Il s’agit là d’une réflexion plus ponctuelle qui reprend le débat sur le secret de l’Incarnation déjà évoqué par Daniel ARASSE, « Annonciation/Énonciation : remarques sur un énoncé pictural au Quattrocento », *Versus. Quaderni di studi semiotici (Semiotica della pittura : microanalisi)*, Omar Calabrese (dir.), 37, janvier-avril 1984, p. 3-17.

¹⁹¹ D. ARASSE, « Entre dévotion et hérésie... », 1995, p. 128.

¹⁹² Sur cette question et son importance à la Renaissance, voir l’ensemble des actes du colloque international *La cifra e l’immagine. Rappresentazioni del segreto nella cultura toscana*, Sienne, Amministrazione provinciale di Siena, 1988.

de Bernardin selon laquelle il a inventé la tablette ‘*ad memoriam nominis Jesus*’ »¹⁹³.

Traducteur, comme nous le disions plus haut, de la somme de Frances Yates, Daniel Arasse plonge, au cours de sa recherche sur saint Bernardin, dans les « labyrinthes occultes de l’histoire »¹⁹⁴ explorés par Frances Yates et, dans sa suite, par Mary Carruthers, Paolo Rossi et Lina Bolzoni.

Cette dernière, amie de Daniel Arasse, est récemment allée plus loin dans la réflexion sur l’originalité de la prédication de saint Bernardin dans deux publications, *La stanza della memoria* et *La rete delle immagini*, ainsi que dans plusieurs articles sur la question¹⁹⁵. Dans son ouvrage de 2002 (dont le titre complet est *La rete delle immagini, predicazione in volgare dalle origini a San Bernardino da Siena*), un chapitre est consacré à saint Bernardin, et quelques lignes à sa tablette : « *La tavoletta*, affirme l’historienne, *vuole essere l’immagine di memoria per eccellenza, la chiave che dischiude tutte le vie della conoscenza, della meditazione, della contemplazione* »¹⁹⁶. Clé, mot de passe qui dévoile le message de la révélation divine à ceux qui en suivent l’interprétation par le prédicateur, la tablette prend une importance cruciale comme objet de mémoire sur lequel et grâce auquel le prédicateur construit son sermon.

Dans ce même ouvrage, Lina Bolzoni mène une réflexion sur le rapport entre art de la mémoire, prédication populaire et imaginaire médiéval et renaissant. Elle affirme que la tablette « *... corrisponde al tentativo più complesso che Bernardino compie di usare le immagini, di controllare il gioco fra pittura e scrittura, fra visibile e invisibile* »¹⁹⁷. Signe visuel mais non iconique, lettré mais illisible (YHS), le monogramme du Nom de Jésus appelle un interprète. Celui-ci construit son sermon en fonction de la structure, de la forme

¹⁹³ D. ARASSE, « Saint Bernardin et le secret de la tablette », 1988, p. 130.

¹⁹⁴ Daniel ARASSE, « Frances Yates ou les labyrinthes d’une histoire occulte », *Débat*, 22, novembre 1982, p. 41-48.

¹⁹⁵ Voir en particulier Lina BOLZONI, « Predicazione in volgare e uso delle immagini, da Giordano da Pisa a san Bernardino da Siena », in *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*, G. Auzzas, G. Baffetti, C. Delcorno (dir.), Florence, Olschki, 2003, p. 29-52; Lina BOLZONI, « Descrizione come educazione dello sguardo nei predicatori e nei mistici fra il Duecento e il Quattrocento », in *La description de l’œuvre d’art. Du modèle classique aux variations contemporaines*, Olivier Bonfait, Anne-Lise Desmas (dir.), actes du colloque international, Académie de France à Rome, Paris, Somogy, 2004, p. 3-20.

¹⁹⁶ Lina BOLZONI, *La rete delle immagini*, Turin, Einaudi, 2002, p. 207.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 215.

et de l'enchaînement des trois lettres. Les traces écrites des sermons bernardinien permettent à Lina Bolzoni de parler de « réseau mnémorique » interne à la prédication, qui se construit selon les anciennes règles de l'*ars memoriae*. Cette opération passe, entres autres, par les rares mais très intéressantes références, de la part de Bernardin, aux œuvres qui se trouvent près du lieu de prédication.

III.2 Art de la mémoire et portrait

III.2.1 « *Avete voi veduta quell'Annunziata che è al duomo...?* » : images et procédés mnémoriques chez saint Bernardin de Sienne

Bernardin n'a jamais été un grand « amateur » d'art. Si les œuvres de peinture ne sont pas victimes, comme ce sera le cas avec Girolamo Savonarola, des bûchers de vanités qui prenaient place parfois à la fin des sermons (il s'attaque plus fréquemment aux cartes à jouer et aux miroirs), les références et allusions aux œuvres sont rares dans les sermons du franciscain. Elles ont néanmoins retenu l'attention des commentateurs, car il s'agit des toutes premières traces conservées de prédication se référant à des peintures accessibles à la vue des fidèles.

Dans une étude sur la question, Enzo Carli nous apprend que Bernardin se réfère, lors de son premier sermon de 1427 sur le Campo de Sienne, à une fresque de l'*Assomption* probablement exécutée par Simone Martini, aujourd'hui détruite¹⁹⁸. Il fait une autre allusion, qui a particulièrement interpellé les historiens, à l'*Annonciation* attribuée avec certitude à Simone Martini, peinte en 1333 et aujourd'hui visible aux Offices¹⁹⁹. La troisième mention est celle du prêche 39 de 1427, qui évoque une mappemonde, aujourd'hui perdue, peinte par Ambrogio Lorenzetti pour la salle principale

¹⁹⁸ Enzo CARLI, « Luoghi e opere d'arte senesi nelle prediche di San Bernardino del 1427 », in *Bernardino predicatore nella società del suo tempo*, 16° convegno del Centro di studi sulla spiritualità medievale, Todi, Accademia tudertina, 1976, p. 153-182.

¹⁹⁹ B. DA SIENA, *Prediche volgari sul Campo di Siena*, 1427, p. 673 : « *Avete voi veduta quella Annunziata che è al Duomo, a l'altare di Santo Sano, allato a la sagrestia ? Per certo, quello mi pare il più bell'atto, il più reverente e 'l più vergognoso che vedesse mai più in Annunziata. Vedi ch'ella non mira all'Angiolo ; anco sta con un atto quasi pauroso. Ella sapeva bene ch'elli era Angiolo : che bisognava ch'ella si turbasse ? Che arebbe fatto se fusse stato un uomo ! Pigliane esempio, fanciulla, di quello che tu debbi fare tu. Non parlare mai a uomo, che non vi sia tuo padre o tua madre presente* ».

du Palais Communal, appelée aujourd'hui salle de la mappemonde²⁰⁰. L'originalité de ces exemples réside dans l'appropriation par le prédicateur du thème de l'Annonciation et de la cartographie pour servir son prêche et illustrer sa morale.

Dans un article sur les descriptions bernardiniennes des fresques siennoises du *Bon et du mauvais gouvernement*, Nirit Ben-Aryeh Debby, spécialiste d'histoire de la prédication, précise que Bernardin utilise les compositions d'Ambrogio Lorenzetti comme outil de persuasion pour pousser la société siennoise à cesser les conflits, prônant un retour à la paix²⁰¹.

Selon Lina Bolzoni, l'originalité des sermons de Bernardin ne réside pas seulement dans sa force de conviction. Le dernier chapitre de *La rete delle immagini* rappelle les caractéristiques mnémoniques des sermons bernardiniens et met en évidence comment le prédicateur opère un condensé, une « somme » des techniques de l'*ars memoriae*²⁰². Sa référence aux images a pour seul but de convaincre le fidèle du message délivré par l'œuvre, afin de déclencher chez lui un mécanisme de mémoire, qui sera à chaque fois ravivé devant l'image citée²⁰³.

Exercée avec ferveur à travers tout le nord de la péninsule, la prédication itinérante de Bernardin lui a permis de développer un *ars predicandi* basé sur une rhétorique proche de l'auditoire, autant dans les conditions du récit que dans le message chrétien délivré. Les images aident à convaincre et à illustrer sa déclamation qui consiste, il le dit lui-même en 1424, à « *dirlo chiarozo chiarozo* »²⁰⁴.

Dans son récit de l'Annonciation, il utilise la représentation de Simone Martini au Duomo de Sienne afin de mettre en scène l'humilité dont doivent faire preuve les jeunes

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 899 : « *Doh, dimmi : hai tu veduto Italia come ella sta nel Lappamondo ? Or ponvi mente : ella sta proprio come uno ventre* ».

²⁰¹ Nirit Ben-Aryeh DEBBY, « War and peace : the description of Ambrogio Lorenzetti's Frescoes in Saint Bernardino's 1425 Siena Sermons », *Renaissance Studies*, 15, 3, 1985, p. 272-286.

²⁰² L. BOLZONI, *La rete delle immagini*, 2002, p. XX : « *Bernardino, predicatore di straordinaria abilità ed efficacia, usa con disinvoltura tutti gli strumenti che via via incontriamo nel nostro percorso, quelli più arcaici e quelli più moderni, e insieme li trasforma, li combina, imprime loro il proprio marchio personale ; è, dal nostro punto di vista, una specie di summa ideale* ».

²⁰³ *Ibid.*, p. XXV.

²⁰⁴ Daniel ARASSE, « Andrea Biglia contre saint Bernardin de Sienne : l'humanisme et la fonction de l'image religieuse », in *Acta Conventus neo-latini Turonensis*, actes du troisième congrès d'études néo-latines (Tours, 1976), Jean-Claude Margolin (dir.), Paris, Vrin, 1980, p. 417-437.

femmes cherchant mari. L'allusion au retable est amenée par un parcours imaginaire très précis dans les rues de Sienne puis dans la cathédrale, jusqu'à l'œuvre. À la messe, devant la *pala* évoquée par Bernardin, le fidèle se remémorera le sermon :

« *L'immagine del pittore funzionerà così da immagine della memoria degli insegnamenti impartiti dal predicatore. [...] La città, con i suoi luoghi, le sue immagini, i suoi percorsi quotidiani, è chiamata a diventare il 'teatro della memoria' della predicazione di Bernardino; così gli insegnamenti trasmessi potranno durare nella mente degli ascoltatori, ben oltre la dimensione effimera della recitazione, della 'rappresentazione' della predica* »²⁰⁵.

Les images peintes servent ainsi à fixer le souvenir du sermon dans l'esprit de l'auditeur. En s'appuyant sur des peintures réelles et visibles, le Franciscain a aussi pour but de façonner l'imaginaire du fidèle, d'élaborer une image intérieure, mentale, qui surgira afin de raviver le message chrétien. Le regard du public est ainsi éduqué visuellement : « ... *la vista dell'immagine dipinta deve richiamare alla memoria il tragitto celeste che la predica ha delineato e, insieme, aiutare a costruire, anche emotivamente, la immaginazione di una gioia che va al di là di ogni esperienza* »²⁰⁶.

En 1427, sur le *campo* de Sienne, Bernardin lève le regard et indique du doigt une des fenêtres de la façade du *palazzo pubblico* qui, par son système de barreaux solides, pourrait servir d'exemple pour la fenêtre d'une jeune femme en sa demeure. Lina Bolzoni arrive ainsi à la conclusion que Bernardin construit « *una vera e propria rete di immagini, che ha il compito di trattenere la sostanza dell'insegnamento trasmesso e di creare una griglia cui riportare i diversi problemi della vita individuale e cittadina* »²⁰⁷.

Outre ces rares exemples d'évocations d'œuvres existantes, la prédication bernardinienne emploie une grande variété d'images traditionnellement associées à l'*ars memoriae*, tel le chérubin à six ailes, dont l'invention littéraire est originellement attribuée à Alain de Lisle (*De sex alis cherubin*), ou l'arbre de vie. Ces images, qui ont l'avantage d'être facilement retenues par le fidèle, fonctionnent comme des exégèses visualisables, elles impriment le sermon dans l'imaginaire du fidèle²⁰⁸.

²⁰⁵ L. BOLZONI, *La rete delle immagini*, 2002, p. 180.

²⁰⁶ L. BOLZONI, « Descrizione come educazione dello sguardo... », 2004, p. 14.

²⁰⁷ L. BOLZONI, *La rete delle immagini*, 2002, p. 155.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 145-166.

III.2.2 Portrait et mémoire

Dans ses premiers écrits, Daniel Arasse établit des parallèles intéressants entre portrait, procédés mnémoniques et construction de l'image au début du Quattrocento. Ces trois sujets de réflexion vont ensemble dans les écrits arassiens des années soixante-dix et du début des années quatre-vingt. Nous nous permettons dans les pages qui viennent de nous abstraire parfois des écrits de Daniel Arasse, car si la question de l'art de la mémoire est essentielle dans ses premières publications, son importance ne pouvait être cernée sans préciser quelles étaient, dans les mêmes années, les tendances concernant ce sujet crucial au début de sa carrière.

L'art de la mémoire est, à l'origine, une question de portrait(s). Frances Yates raconte l'histoire de son invention, rapportée par Cicéron, Quintilien et Plutarque. Nous la citons telle qu'elle est résumée par Edouard Pommier dans l'introduction de son ouvrage sur les *Théories du portrait* :

« Le poète Simonide de Céos, convié à un banquet qu'il devait animer de ses chants, est soudain appelé par deux mystérieux visiteurs restés sur le seuil du palais où avait lieu la fête ; il sort et ne trouve personne, mais pendant son absence le toit de la salle du banquet s'effondre, écrasant les invités au point de les défigurer complètement. Comment les identifier pour leur rendre les honneurs funèbres ? Heureusement, Simonide avait gardé en son esprit l'image de chaque convive à la place qu'il occupait autour de la table. La mémoire en tant qu'art, c'est-à-dire exercice et technique, serait donc née de l'intuition d'un poète, fabricant en lui-même une galerie de portraits avec leurs numéros d'ordre »²⁰⁹.

À la suite de son identification des convives, Simonide aurait élaboré une technique basée sur la disposition d'images frappantes, dont il pouvait se souvenir facilement, appelées *imagines agentes*, fixées dans l'imagination et précisément ordonnées dans des lieux définis :

« Aussi, pour exercer cette faculté du cerveau, doit-on, selon le conseil de Simonide, choisir en pensée des lieux distincts, se former des images des choses qu'on veut retenir, puis ranger ces images dans les divers lieux. Alors l'ordre des lieux conserve l'ordre des choses ; les images rappellent les choses elles-mêmes.

²⁰⁹ Edouard POMMIER, *Théories du portrait*, Paris, Gallimard, 1998, p. 21.

Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit ; les images sont les lettres qu'on y trace »²¹⁰.

Le répertoire d'images de mémoire est bien sûr le résultat d'un réseau symbolique complexe, et des échos intéressants entre les *imagines agentes* traditionnelles et les figures de l'*Iconologia* de Cesare Ripa ont été mis en évidence par Lina Bolzoni²¹¹. Giovanni Fontana écrit, dans son traité *Secretum de thesauro experientorum ymaginationis hominum* écrit :

« Non c'è arte o scienza che sia più simile alla pittura della memoria artificiale. Entrambe hanno bisogno di luoghi e di immagini, e l'una segue l'altra, per cui è piuttosto utile usare esempi tratti dalla pittura. Anche noi infatti dipingiamo quando costruiamo le immagini da mettere nei luoghi »²¹².

Nous l'avons vu à propos du portrait, que ce soit pour la figure du diable, du prédicateur ou des « hommes illustres », la notion de ressemblance et les problèmes qu'elle engendre sont intimement liés au souci qu'a le peintre d'élaborer un dispositif mnémonique clair, frappant, par une image singulière, reflet des *imagines agentes* de l'art de la mémoire.

III.3 Histoire de l'art et histoire de l'art de la mémoire... de Chastel en Marin

À la fin de l'année 1978, Daniel Arasse décide d'élargir son sujet de thèse, et à partir de ses réflexions sur l'histoire de la représentation de saint Bernardin, il commence un nouveau travail, cette fois sous la direction de Louis Marin. Cette seconde thèse porte sur les rapports entre les arts de la mémoire et la peinture italienne des XV^e et XVI^e siècles. Elle entend mettre en évidence le passage d'une structure mnémonique de l'œuvre à une structure rhétorique liée au déplacement de la fonction des images et aux théories

²¹⁰ CICERON, *De oratore*, II, LXXXVI, 351-354. Cité par Frances Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 14. Voir aussi PLUTARQUE, *De gloria Atheniensium*, II, 346f-347c.

²¹¹ L. BOLZONI, *La stanza della memoria*, 1995, p. 189-190.

²¹² *Ibid.*, p. 190.

nouvelles inspirées, entre autres, par Alberti. Comme sa thèse sur saint Bernardin, elle restera un travail en cours tout au long de sa carrière²¹³.

En effet, les dix années de séminaire à l'EHESS (1993-2003) ont comme axe conducteur les problématiques de cette thèse. Arasse rappelait souvent avoir interrompu son travail à cause du décès de son directeur, en 1992. Dès l'année suivante, il intitule son séminaire hebdomadaire « Mémoire et Histoire » et se penche sur les problématiques d'une réflexion encore en cours. De l'automne 1993 au printemps 2002, Arasse parle de la peinture italienne de Giotto à Raphaël, en particulier les cycles de fresques, portant une attention particulière aux cycles des Hommes illustres (thème principal du séminaire entre 2000 et 2002). Il met en évidence l'invention de dispositifs mnémoniques et leurs transformations aux XIV^e et XV^e siècles, ainsi qu'une évolution générale d'une structure de mémoire à ce qu'il appelle « une mise en histoire »²¹⁴; il porte une attention particulière à l'identification de la coexistence, au sein d'un même cycle, des deux modèles. Au fil des années de séminaire vient s'ajouter à cette thématique un discours plus théorique ; Arasse évoque régulièrement son autre livre inachevé, *L'art dans ses œuvres*. Ces deux travaux vont donc de paire et on perçoit, en reparcourant les dix dernières années du séminaire de recherche de l'EHESS, que leur construction est intimement liée.

La question quasiment inépuisable du rapport entre dispositifs mnémoniques et compositions peintes lui a permis de parcourir une quantité considérable de thématiques artistiques. On peut d'ailleurs considérer que le rapport à l'art de la mémoire constitue une toile de fond des recherches arassiennes, à la fois point de départ et fil rouge de sa réflexion. C'est pour cette raison que, à la suite d'un rapide excursus sur l'intérêt arassien pour la figure de saint Bernardin, nous concluons ce volet sur les maîtres par quelques remarques sur l'importance de l'art de la mémoire et son affinité avec la peinture de la première Renaissance italienne. Frances Yates, et en filigrane Louis Marin, entrent par cette voie dans le groupe des « premiers maîtres » de la pensée arassienne.

²¹³ D. ARASSE, *Histoires de peintures*, 2004, p. 165-176 et p. 160 : « Je suis donc passé de saint Bernardin de Sienne à la question, plus large, de l'art de la mémoire et l'art de la rhétorique. Et je travaille maintenant depuis plus de vingt ans sur les problèmes de mémoire et de rhétorique dans la peinture italienne de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance ».

²¹⁴ D. ARASSE, notes de cours du séminaire à l'EHESS, 2000-2001.

Il est regrettable que la courte intervention retranscrite dans le onzième chapitre de *Histoires de peintures* soit le seul témoignage direct que nous ayons de l'influence exercée par Frances Yates sur Daniel Arasse. La courte autobiographie scientifique à laquelle il se livre peu avant sa disparition reste descriptive (comme nous le disions, Arasse n'est jamais ouvertement analytique sur son approche), et c'est donc dans ses écrits qu'il faut retrouver les traces du changement de cap dont parlent les *Histoires de peintures*. Il s'agit d'une déviation, depuis l'enseignement chastelien et l'héritage francastelien, vers les problèmes liés à la rhétorique et à son rapport à l'image de peinture.

III.3.1 « *Ars memoriae* et symboles visuels »

Au cours de la précieuse émission radiophonique qui constituera le douzième chapitre de ses *Histoires de peintures*, Arasse explique son intérêt pour le livre de Frances Yates, qu'il découvre au début des années soixante-dix et s'empresse de traduire en français. Il n'aborde pas le thème du portrait mais celui de la structure générale de l'image, notamment du traitement de l'espace, thème qu'il questionnera pendant plus d'un quart de siècle :

« La Renaissance par rapport au Moyen Âge, c'était aussi (parce qu'il y a beaucoup d'autres processus qui font la Renaissance) un passage de ce système mnémonique, juxtaposé, statique, immuable, correspondant à une conception close et hiérarchisée du cosmos, à un système fondé non pas sur la juxtaposition de lieux contenant strictement une figure bien définie, mais au contraire sur l'unification globale du lieu de la représentation, un seul lieu, où les figures se déplacent, qui est le contraire complet de l'art de la mémoire »²¹⁵.

L'évolution de la représentation de l'espace en peinture au début du Quattrocento est donc pleinement en adéquation avec l'évolution de la conception philosophique, théologique et scientifique du cosmos qui, quelques décennies plus tard, amènera à la révolution copernicienne. Nul besoin d'attendre Copernic pour que ces changements travaillent la peinture et la répartition des figures dans l'espace. C'est là la thèse de Daniel Arasse, qui envisage dans ce court paragraphe une évolution entre deux systèmes opposés, les *loci* mnémoniques et l'espace unifié de la perspective linéaire.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 171.

Pas plus que dans l'ouvrage sur saint Bernardin, sa réflexion sur les rapports entre art de la mémoire et art de peinture n'a jamais pris une forme aboutie. Une multitude de pistes sont ouvertes mais – contrairement à ce qui s'était passé lors du vol de sa thèse et des désaccords avec son premier directeur – c'est apparemment le caractère inépuisable du sujet qui a retardé, puis entravé la publication d'un livre intitulé *Mémoire et histoire*²¹⁶. En quels termes Daniel Arasse analyse-t-il le rapport entre image mnémonique et image de peinture ?

Des idées de recherche intéressantes sont présentées dans une publication particulièrement importante du début de sa carrière, premier volume collectif édité à son initiative, intitulé *Symboles de la Renaissance*. Le projet au sein duquel cet ouvrage a vu le jour mérite quelque attention.

À partir de 1969, Daniel Arasse participe à un séminaire hebdomadaire à l'École Normale Supérieure, organisé entre autres par Hubert Damisch, qui depuis 1967 est maître de conférences à Ulm, et par Louis Marin, alors professeur à Paris-Nanterre et Paris I. Au fil des années, Maurice Brock, Philippe Morel, Georges Didi-Huberman, ainsi que de prestigieux historiens de l'art étrangers participent à ces rencontres. D'après le souvenir

²¹⁶ Dans le seul article exclusivement consacré à Frances Yates (D. ARASSE, « Frances Yates ou les labyrinthes d'une histoire occulte », 1982, p. 41-48), Arasse estime que les pistes d'étude ouvertes par l'historienne britannique introduisent brillamment une nouvelle lecture des images, qui prend en considération les aspects non-conscients, effacés ou refoulés de l'acte créateur. En intégrant les sciences occultes et la pensée hermétique au domaine des études historiques, Yates s'intéresse à la pensée par associations telle qu'elle est à l'œuvre dans les techniques de l'*ars memoriae*. C'est d'ailleurs au travers de sa réflexion sur la pensée par associations d'images et d'idées que Daniel Arasse s'introduira dans le vaste champ d'exploration du « travail de la représentation » en écho avec le « travail du rêve » freudien (voir entre autres D. ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, 1997). Il est intéressant de remarquer que Daniel Arasse envisage l'histoire et les remarques contextuelles toujours en rapport à l'œuvre étudiée, jamais pour elles-mêmes. Ce faisant, c'est la notion même d'histoire qu'il remet incessamment en jeu et en danger. Le titre de l'article sur *L'art de la mémoire* le prouve, car Arasse fait de l'histoire le sujet de l'étude, histoire qui devient occulte et labyrinthique. Il est intéressant de remarquer que, dans les deux principales bibliographies de Daniel Arasse (*Studiolo*, III, 2005 et *Albertiana*, 8, 2005), le titre de cet article comporte une faute de transcription. Il est retranscrit : « Frances Yates ou les labyrinthes occultes de l'histoire ». Cette reformulation est un *lapsus calami*, le vrai titre étant « Frances Yates ou les labyrinthes d'une histoire occulte ». Elle sous-entend que les protagonistes de l'essai sont les labyrinthes de l'histoire, qui sont occultes – ce qui ne choque pas, puisque tout labyrinthe a un aspect, sinon une visée, occulte. Ce qui est original dans le titre d'Arasse est que ce ne sont pas les labyrinthes (de l'histoire) qui sont occultes – ce qu'entend le titre mal transcrit – mais bien l'histoire, qui est à la fois occulte et labyrinthique. Voir aussi : Daniel ARASSE, « Entre dévotion et culture : fonctions de l'image religieuse au Quattrocento », in *Faire croire : modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII^e au XV^e siècle*, actes de la table ronde (Rome, juin 1979), André Vauchez (dir.), Rome, Collection de l'École française de Rome, 51, 1981, p. 131-146.

des participants, il s'agissait d'un moment d'échanges extrêmement riches et de discussions animées entre collègues aux approches souvent radicalement différentes²¹⁷. Ces séminaires donnèrent l'idée à Daniel Arasse de publier une collection, *Symboles de la Renaissance*. Des textes de spécialistes aux méthodes distinctes devaient figurer en tête de volume, et des études de doctorants ou de jeunes chercheurs devaient constituer le reste du volume, dans un souci commun d'ouvrir des pistes de réflexion et de questionner la discipline²¹⁸. Ces ouvrages, tirés à très peu d'exemplaires et aujourd'hui quasiment introuvables dans le commerce, constituent une source essentielle dans l'étude de la formation du regard arassien : ils témoignent de l'urgence avec laquelle le jeune historien se souciait, dès le début de sa carrière, de confronter les méthodes d'analyse²¹⁹.

L'article intitulé « *Ars memoriae* et symboles visuels : la critique de l'imagination et la fin de la Renaissance » est donc le premier écrit publié dans un ouvrage ayant vu le jour à l'initiative de Daniel Arasse. Nous insistons sur ce point car l'organisation et le succès de ce séminaire lui ont permis d'élargir remarquablement son champ de recherche et de discussion. Il est clair que le contexte de publication de son premier « travail », un volume « rassemblé à la diable » selon André Chastel, a permis au jeune historien d'approfondir ses intuitions et de suivre les pistes qui fourniront au fil du temps les idées directrices de son approche.

La « Présentation » du premier recueil constitue un manifeste des visées du jeune historien. L'héritage francastelien est encore clair au début du texte : pour étudier les images, il est indispensable d'appréhender les particularités du « réseau figuratif » propre à chaque œuvre et à son élaboration. « L'image symbolique fonctionne grâce à son 'réseau figuratif' et le décryptage précis des contenus éventuels de l'image doit passer par la

²¹⁷ Je remercie pour leur disponibilité amicale Valérie Boudier, Joséphine Le Foll, Éliane Silberstein, Sophie-Isabelle Dufour et Bertrand Prévost.

²¹⁸ *Symboles de la Renaissance*, I à III, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1976-1990. Le dernier volume a été composé à l'initiative de Maurice Brock. On remarque que la traduction de textes de référence (Gombrich et Schapiro dans le premier, Hartt et Warburg dans le deuxième), et leur discussion, propos du premier volume, est progressivement remplacée par la publication des travaux de jeunes chercheurs (Volume 1 = 4 « textes », 1 « note » et 4 « travaux » ; volume 2 = 3 « textes », 1 « note », 10 « travaux » ; volume 3 = 9 « travaux » bien plus longs que les précédents).

²¹⁹ Daniel ARASSE, « À propos de l'article de Meyer Schapiro 'Muscipola Diaboli' : le réseau figuratif du retable de Mérode », in *Symboles de la Renaissance I*, 1976, p. 47-56. L'enthousiasme du jeune chercheur a été critiqué par André Chastel à la veille de la publication de ce volume (voir ANNEXE 2).

reconstruction méticuleuse de ce réseau »²²⁰. Mais il faut aller plus loin. Le rôle essentiel des règles de l'art de la mémoire dans l'élaboration d'images mentales à la Renaissance constitue un outil pour entrevoir d'autres horizons d'interprétation et proposer une définition plus riche de la pensée figurative renaissante :

« ... pour apprécier la fonction et la signification des symboles à la Renaissance, l'historien ne peut plus ignorer la réévaluation – relativement récente –, du rôle joué par la tradition mnémonique, par l'« art de la mémoire » dans la constitution et la diffusion de la culture européenne. Il semble bien en particulier que la double conception néoplatonicienne et aristotélicienne du symbole visuel et de l'allégorie soit héritière, à la Renaissance, de l'ancienne différence entre la conception proprement thomiste des images mnémoniques (*similitudines corporales*) et les interprétations les plus « vivantes », plus obscures aussi, des *imagines agentes*, images de mémoire dont l'efficacité tient à leur aspect personnel et frappant [...] Une question se pose alors : ne devrait-on pas tenter de formuler ce qui pourrait être une histoire de l'imagination, en entendant par imagination la production d'images, tant mentales que figurées ? Il s'agirait de mettre au jour, d'une part, les conditions mentales et sociales, dans lesquelles il était possible d'imaginer et, d'autre part, ce que l'on espérait des images inventées par l'imagination [...] Une telle approche du domaine imaginaire permettrait à la fois de ne pas séparer le fait artistique de son contexte socio-historique et de ne pas non plus le laisser s'y dissoudre »²²¹.

L'irruption de cette nouvelle discipline dans les années soixante-dix permet à Arasse de prendre une position claire face aux traditions historico-artistiques qu'il critique, celles qui excluent l'œuvre de son contexte socio-historique et celles qui la considèrent seulement comme un document pour l'étude d'un phénomène social, provoquant sa « dissolution » dans le contexte.

Court et incisif, ce texte montre clairement les nouvelles orientations que prend sa réflexion. L'histoire de l'art a plus que jamais à faire avec l'histoire de l'art de la mémoire. Tout d'abord, « la première nourrit d'images la seconde et elle en reçoit une assise théorique qui lui permet d'établir son propre rôle dans le champ des sciences humaines »²²². Ensuite les deux disciplines ont pour tronc et finalité communs la définition et l'évolution d'une histoire de l'imagination.

C'est cette seconde piste qu'Arasse va suivre dans la première étude qu'il publie dans le volume, où il reste au plus près de la thèse de Frances Yates : l'art de la mémoire constitue un élément fondamental de la pensée et de son organisation jusqu'à la fin de la

²²⁰ D. ARASSE, « Présentation », in *Symboles de la Renaissance*, I, 1976, p. 10.

²²¹ *Ibid.*, p. 11.

²²² *Ibid.*, p. 12.

Renaissance. Son emploi décline progressivement au temps de l'invention de l'imprimerie. L'imagination, qui avait jusqu'alors été le principe inébranlable de la création artistique, est reléguée derrière la rationalité et deviendra, rappelle Arasse en fin de parcours, « la folle du logis » malebranchienne. Si certains sermons de Bernardin de Sienne, nous l'avons vu, conservent les traces de procédés mnémoniques particuliers, Arasse suggère dans ce texte l'idée plus générale selon laquelle, en peinture, la structure compartimentée des retables du Trecento reprendrait les dispositions des *loci* mnémoniques.

Depuis les années quatre-vingt, rares sont les historiens de l'art qui se sont penchés sur ces correspondances²²³. Depuis les études inaugurales de Frances Yates, quelques chercheurs se sont intéressés aux rapports complexes ayant existé, à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance, entre les traités antiques et renaissants sur l'*ars memoriae* et les images de dévotion. Les études fondamentales de Lina Bolzoni proposent un riche croisement entre histoire de l'art et histoire de la fabrication d'images de mémoire. L'auteur précise que l'*Iconologia* de Cesare Ripa est destinée aussi bien aux orateurs qu'aux poètes et aux peintres et que, dans l'imaginaire renaissant, la fabrication d'images de mémoire est intimement liée aux codifications et aux innovations proposées par les peintres. Tout comme Paolo Rossi et plus récemment Mary Carruthers, Lina Bolzoni insiste dans ses écrits sur le fait que l'art de la mémoire opère des renvois incessants entre mots et images et joue ainsi de la spécificité du figuratif pour fixer des *imagines agentes*, réceptacles du discours. Si les images jouent un rôle si important dans l'art de la mémoire et si, comme le suggèrent les auteurs que nous venons de citer, les images de dévotion et leur agencement sur la surface du mur ou du retable répondent à une logique mnémonique, pourquoi cette question n'a-t-elle pas, jusqu'ici, suscité l'intérêt des historiens de l'image ?

Comment les images dévotionnelles se constituent-elles en correspondance avec les méthodes *imageantes* de l'art de la mémoire ? Si la finalité du retable peint est de servir d'*exemplum*, quels procédés la peinture va-t-elle mettre en œuvre, quels outils propres à elle-seule va-t-elle développer, afin de permettre au fidèle de retenir l'enseignement théologique d'un récit long et complexe ? Comment le revers de la *Maestà* de Duccio, pour ne citer qu'un exemple, suit-il une compartimentation assimilable aux *loci* mnémoniques ?

²²³ Pour une recension des écrits sur l'art de la mémoire, voir Andrea TORRE, « L'arte della memoria. Rassegna di testi e studi », *Nuova informazione bibliografica*, 4, 2005, p. 675-694.

Cette dernière question est soulevée par Daniel Arasse dans une note de bas de page d'un article resté inédit jusqu'à récemment ; elle lance une piste vers ce qui constitue la pointe d'un iceberg que l'on ne peut apercevoir que dans ses séminaires (le cours de 1999-2000 est presque exclusivement consacré à la *Maestà* de Duccio, étudiée comme bâtiment de mémoire)²²⁴.

III.3.2 Jean-Philippe Antoine : « *Ars memoriae* : image, espace, figure en Italie (1250 - 1450) »

Si l'intérêt pour l'impact des règles de mnémonique sur les images a été le fait de philosophes et d'historiens de la littérature plus qu'il n'a été l'objet d'études spécifiques de la part des historiens des images, une exception confirme la règle : le travail de Jean-Philippe Antoine, professeur à Lille et ancien élève d'Alberto Tenenti.

Sa thèse – encore inédite à ce jour – intitulée « *Ars memoriae* : image, espace, figure en Italie (1250 - 1450) »²²⁵ va tout à fait dans le sens de la réflexion arassienne. Ses développements reprennent des intuitions que Daniel Arasse n'a pas développées dans son travail, mais dont il a posé dès 1976 les bases fondamentales. Le travail est composé de deux volumes dont seuls quelques passages ont été repris dans des publications²²⁶. Jean-

²²⁴ Daniel ARASSE, « La perspective de l'Annonciation », communication au colloque *L'annunciazione in Toscana nel Rinascimento*, Florence, Villa I Tatti et Institut français de Florence, 1986, publié dans *Studiolo*, X, 2013, p. 54, note 24 : « ... sur la fonction et le fonctionnement de ces structures architecturales chez Duccio, cf. mon étude (à paraître) *Narration et mémoire : le revers de la Maestà de Duccio* ».

²²⁵ Jean-Philippe ANTOINE, « *Ars memoriae* : image, espace, figure en Italie (1250 - 1450) », thèse soutenue en 1989 à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales sous la direction d'Alberto Tenenti. Je remercie vivement M. Antoine pour sa générosité dans la mise à disposition de ces volumes.

²²⁶ Jean-Philippe ANTOINE, « Ancora sulle Virtu : la nuova iconografia e le immagini di memoria », *Prospettiva*, 30, juillet 1982, p. 13-30 ; « *Ad perpetuam memoriam*. Les nouvelles fonctions de l'image peinte en Italie : 1250-1400 », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge, Temps modernes*, II, 1988, p. 541-615 ; « The Art of Memory and its Relation to the Unconscious », *Comparative Civilizations Review*, XVIII, 1988, p. 21 ; « L'arte della memoria e la trasformazione dello spazio pittorico in Italia nel Duecento e Trecento », in *La cultura della memoria*, Lina Bolzoni (dir.), Bologne, il Mulino, 1992, p. 99-115 ; « *Ars memoriae* : Rhetorik der Figuren, Rücksicht auf Darstellbarkeit und die Grenzen des Textes », in *Gedachtniskunst: Raum, Bild, Schrift, Studien zur Mnemotechnik*, Francfort, Suhrkamp, 1991, p. 53-73 ; « Mémoire, lieux et invention spatiale dans la peinture italienne des XIII^e et XIV^e siècles », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, année 48, VI, 1993, p. 1447-1469.

Philippe Antoine y pose clairement le contexte historique et littéraire de la construction mentale d'*imagines agentes* et leur impact sur les images peintes.

À partir d'une étude des textes antiques, médiévaux et proto-renaissants qui évoquent les techniques propres à la mémoire et la formation d'images mentales, Antoine s'efforce de saisir les transformations observées dans les œuvres du Duecento et du Trecento à la lumière « de la culture issue de la pratique de l'*ars memoriae* » afin d'en dégager l'« outillage mental » à partir duquel les peintres du Duecento ont élaboré leurs images²²⁷.

Si aucun traité de peinture n'évoque ce précieux matériau – le manque de sources textuelles est probablement ce qui a découragé les historiens de l'art –, c'est parce qu'il ne faisait pas partie des préceptes d'atelier mais d'un imaginaire commun aux prédicateurs, aux poètes et aux *artefici*, solidement ancré dans la société médiévale et ayant eu une efficacité particulière dans l'élaboration des cycles peints.

Le problème de la relation entre image et imagination est posé en ces termes :

« Plus que d'établir entre les deux un lien de cause à effet nécessairement simpliste, notre projet est d'enquêter, à partir des données que fournit l'art de la mémoire, sur la *forma mentalis* qui a su donner naissance au développement extraordinaire des images, publiques et privées, durant *i secoli di mezzo*, et à la transformation de leur espace »²²⁸.

Les compositions en « boîtes giottesques » et les architectures monumentales et compartimentées des grands retables du Trecento forment, chacune à sa manière, des palais de mémoire non plus imaginaires mais réels, où chaque section contient « des emplacements et des images [...] par exemple une maison, un entrecolonnement, une pièce, une voûte et d'autres choses semblables [...] dont l'aspect et la nature [sont] si variés qu'ils [peuvent] se distinguer clairement »²²⁹.

De même, les procédés « topiques » de l'*ars memorativa* sont ce qui dicte la disposition des cinquante-huit *storie* de la *Maestà* de Duccio, dont le revers est constitué, si

²²⁷ J-P. ANTOINE, « *Ars memoriae* : image, espace, figure en Italie (1250 - 1450) », 1989, « Introduction », p. V-VII.

²²⁸ *Ibid.*, p. XIV.

²²⁹ *Rhétorique à Herennius*, L. III, 28-40, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 115-117.

l'on reprend les conseils de Cicéron, « d'emplacements nombreux, remarquables, bien distincts, et cependant peu éloignés les uns des autres »²³⁰.

Un autre pont entre les premières réflexions arassiennes et cette thèse inédite de Jean-Philippe Antoine est l'affinité ayant existé entre l'élaboration de ces images mentales antiques et médiévales et celle des images du rêve dans la réflexion freudienne. Le sixième chapitre de la thèse de Jean-Philippe Antoine est consacré à cette question. La théorie freudienne des figures du rêve lui permet de mieux saisir la formation des images de mémoire ; elles sont toutes deux « caractérisées par la transposition de mots ou de pensées au moyen d'associations extrinsèques en une situation plastique donnant l'illusion d'un événement [...] L'image de mémoire est construite sur le modèle de l'image onirique »²³¹.

Similitude, assonance ou transfert, les associations sont autant de phénomènes qui, conscients et travaillés dans l'*ars memorativa*, latents et refoulés dans le travail du rêve, participent à l'élaboration d'images mentales (là aussi, conscientes dans le premier cas, inconscientes dans le second).

Nous reviendrons, dans la troisième partie, sur le réseau de ressemblances entre le travail du rêve et le travail de la peinture tissé par Arasse dans ses écrits. Ce qui nous intéresse à ce stade est le fait que, dans l'autre essai publié dans le premier volume de *Symboles de la Renaissance*, consacré à l'article de Meyer Schapiro sur l'*Annonciation* du maître de Flémalle, Daniel Arasse critique l'usage que l'historien de l'art américain fait des procédés psychanalytiques. Ce faisant, il rapproche l'œuvre elle-même, plus précisément son « réseau figuratif », de l'élaboration du récit du rêve²³².

²³⁰ CICERON, *De l'orateur*, L. II, LXXXVI, Paris, Les Belles Lettres, 1966, p. 356, p. 155. Après quelques publications sur le sujet, Jean-Philippe Antoine s'intéresse, dans ses travaux plus récents, à l'impact de l'art de la mémoire sur le travail d'artistes contemporains. Jean-Philippe ANTOINE, « Joseph Beuys : art, mémoire et expérience », *Retour d'y voir*, I/II, 2008, p. 128-146. Sans développer davantage les analyses de Jean-Philippe Antoine, je me permets ici de supposer que l'article imaginé par Arasse à propos de la structure du revers de la *Maestà* de Duccio aurait envisagé le problème de manière très semblable et serait arrivé à des conclusions similaires. Nul ne le saura jamais, bien sûr, mais l'analyse de cette œuvre par Jean-Philippe Antoine est en tous points dans la continuité des intuitions arassiennes.

²³¹ *Ibid.*, p. 510.

²³² D. ARASSE, « À propos de l'article de Meyer Schapiro 'Muscipola Diaboli' : le réseau figuratif du retable de Mérode », 1976, p. 48.

Images de mémoire et images du rêve, ces deux procédés imaginaires (liés entre eux par leur nature d'images mentales) sont les fils rouges d'un début de carrière fortement inspiré par son nouveau directeur de thèse, Louis Marin, et par la découverte des travaux de Frances Yates. Si le rapport au travail du rêve sera problématisé et développé plus tard dans plusieurs écrits (notamment dans *Le sujet dans le tableau*), la construction de l'image et de ses lieux en correspondance avec les *imagines agentes* et les *loci* mnémoniques ne sera pas approfondi dans ses publications ultérieures. Cette piste est même quasiment abandonnée par Arasse dans ses publications, dont l'ambition était pourtant, dans les premiers écrits, de faire une histoire de l'art allant de pair avec une histoire des processus imaginatifs : « ... une histoire de l'imagination, en entendant par imagination la production d'images tant mentales que figurées »²³³.

III.4 Vers une histoire de l'imagination, éléments conclusifs à la genèse de la théorie de l'art arassienne

III.4.1 Apostille : Diderot et l'imagination

Par effet de miroir, l'imagination dans l'acte créatif se reflète, chez Arasse, dans le travail littéraire de Denis Diderot. Ce rapport spéculaire est suggéré dans un texte très intéressant pour notre réflexion, publié en 1970 en préface de la réédition des *Œuvres complètes* de Diderot²³⁴.

Cette introduction au recueil est atypique : elle en dit plus sur son auteur que sur l'encyclopédiste. Arasse définit en une trentaine de pages la conception diderotienne de la critique d'art ; l'imagination serait le moteur du discours sur l'image. Ainsi, le terme « critique d'art » est, selon lui, réducteur pour définir le renouveau littéraire développé dans les *Salons*.

L'image étant irréductible à sa description, le philosophe doit amener à la vision par un langage propre, littéraire, lui aussi imagé. La poésie, productrice d'images, permet à l'historien écrivain de « faire voir ». On comprend dans cette remarque arassienne l'intérêt pour les paradoxes générés par la singularité du langage figuratif, pour lesquels Diderot

²³³ D. ARASSE, « Présentation », in *Symboles de la Renaissance*, I, 1976, p. 11.

²³⁴ Daniel ARASSE, « Les *Salons* de Diderot : le philosophe critique d'art », in Denis DIDEROT, *Œuvres complètes*, édition chronologique, VII, Paris, Club français du Livre, 1970, p. I-XVIII.

propose des solutions (discursives) innovantes et fécondes. C'est le cas en particulier de la digression, figure littéraire qui interpelle l'historien :

« On les a reprochées à Diderot, on a pensé qu'en 1767, le sujet du *Salon* disparaissait, obnubilé par la nuée de digressions. C'est une grosse erreur d'interprétation, car c'est dans les digressions que Diderot fait son œuvre critique la plus personnelle, la plus créatrice et donc la plus justifiée »²³⁵.

Diderot aurait inventé un style singulier, celui du « philosophe critique d'art », où la réflexion théorique est indissociable de la connaissance technique. Ces deux volets associés ont pour liant l'imagination, entendue comme « expression figurée » de l'activité créatrice, ici littéraire²³⁶. Ce texte – très arassien, donc – dévoile une conception hautement originale de la discipline : « ... la critique d'art doit employer un langage qui suscite sa propre image, un langage 'poétique' donc, c'est-à-dire littéraire »²³⁷.

III.4.2 Images et imagination, conclusion

Dès ses premiers travaux et à travers une immédiate remise en question des fondements de la discipline, c'est bien l'élaboration d'une histoire de l'imagination (et non simplement d'une nouvelle histoire de l'art) qui est en jeu. Bien sûr, l'une n'exclut pas l'autre – comment l'imagination pourrait-elle se passer d'art ? Mais nous avons voulu montrer en cette fin de chapitre que les premières interrogations arassiennes explorent volontairement un champ d'étude bien plus vaste, où l'objet artistique est indissociable de la pensée de – et par – l'image²³⁸. Son regard sur l'imagination est, lui aussi, historique.

Dans la lignée de la réflexion inaugurale de Robert Klein publiée dans *La forme et l'intelligible* Arasse, en renaissant, s'intéresse à l'imagination comme intermédiaire entre

²³⁵ *Ibid.*, p. X.

²³⁶ *Ibid.*, p. XIII.

²³⁷ *Ibid.*, p. XV.

²³⁸ La décennie 1970 se termine par la publication de ses premiers livres : *L'Universel inachevé. Les dessins de Léonard de Vinci* (Paris, Éd. Screpel, 1978), ainsi que deux ouvrages commandés par les éditions Famot, *L'homme en perspective. Les Primitifs d'Italie* (Genève, Éd. Famot, 1979) et *L'homme en jeu. Génies de la Renaissance italienne*, (Genève, Éd. Famot, 1980). Ces publications sont atypiques dans l'œuvre littéraire arassienne et il n'est pas lieu ici de les étudier dans le détail car, fruits d'une commande et portés sur des problèmes artistiques très vastes, ils ne questionnent pas la discipline ni le rapport entre vision et savoirs avec la même vigueur que ses autres écrits. Je n'y reviendrai donc que très ponctuellement.

l'âme et le corps (Ficin), et comme véhicule entre la sensibilité et l'intellect. Productrice d'images, l'imagination est dans la pensée renaissante la principale faculté de connaissance et d'invention²³⁹. Elle est, dans sa nature active, la faculté par excellence de l'homme de la Renaissance.

S'il confesse dans *Histoires de peintures* que le rapport entre art figuratif et arts de la mémoire a été au centre de ses recherches toute sa vie durant, Daniel Arasse s'est, en une certaine mesure, éloigné de ces premières intuitions afin de se pencher sur des problèmes artistiques singuliers²⁴⁰. L'intervention de l'imagination et de son rôle paradigmatique à la Renaissance doit être recherchée dans le travail interprétatif ; Arasse réélabore les interrogations générales de ses premiers écrits au coup par coup, au cas par cas. Toutefois, le rôle premier de l'imagination dans la connaissance à la Renaissance est de grand intérêt dans l'étude du regard arassien, car l'historien tiendra toujours compte, dans l'élaboration de l'interprétation, des procédés imaginatifs propres à la pensée figurative renaissante. Arasse imagine en renaissant. Cette idée sert de toile de fond à notre réflexion.

Jamais isolée dans un écrit, la théorie de l'art arassienne est élaborée au fur et à mesure que le regard investit le tableau. Si certains textes permettent plus que d'autres d'identifier les outils fondamentaux de son approche, une grande partie du travail consiste à interpréter les analyses d'œuvres singulières afin de comprendre son positionnement par rapport à ses interlocuteurs et à leur méthode.

Par l'étude des principales thématiques artistiques qui bâtissent son œuvre, nous entendons ainsi faire émerger dans les pages qui suivent l'originalité du regard arassien lorsqu'il s'attaque à des sujets cruciaux de l'histoire de la peinture. Notre propos n'est donc pas de décrire ses ouvrages, ni d'en faire systématiquement ressortir les principaux apports à la discipline historico-artistique, mais d'en comprendre les apports théoriques en isolant une théorie spécifique de l'interprétation et du regard.

²³⁹ R. KLEIN, « L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno », in *La forme et l'intelligible*, 1970, p. 65-81 ; Philippe MOREL, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1997, p. 20-22.

²⁴⁰ D. ARASSE, *Histoires de peintures*, 2004, p. 165-176 et p. 160.

La deuxième partie a donc une visée interprétative : partant des réactions de Daniel Arasse aux études qui l'ont précédé, nous allons mettre en avant l'originalité de la démarche tout en proposant un regard rapproché sur ses écrits et ses thèses.



DEUXIÈME PARTIE

LE DIALOGUE, DÉCLENCHEUR DE PENSÉE ET DE REGARD

« Ancora che la sottil arte della prospettiva sia molto difficile a scrivere : e massimamente dei corpi levati dal piano, anzi è arte che meglio se insegna conferendo presentialmente, che in scritto, et in disegno ».

Sebastiano SERLIO, *L'architettura*, Paolo Fiore (dir.), Milan, Polifilo, 2001, 1545 fol 25 r.

« ... le dialogue a été, tout au long de l'époque de la Renaissance, pierre de touche de cette 'possibilité du doute' et de visions du monde, de l'homme et de Dieu échappant à l'emprise de l'autorité unique ».

Eva KUSHNER, *Le dialogue à la Renaissance. Histoire et poétique*, Paris, Droz, 2004, p. 15.

La question de la dette envers les premiers maîtres nous conduit au début des années quatre-vingt. La deuxième partie de notre étude met de côté la formation de Daniel Arasse et s'attache à une caractéristique essentielle de son histoire de l'art : il s'agit de l'élaboration du discours et de l'approche par réaction critique (positive ou négative), envers ses maîtres mais aussi envers les nombreux collègues avec lesquels Daniel Arasse n'aura de cesse d'échanger durant près de quarante ans de carrière.

Un postulat ouvre ces pages : les idées, les intuitions et les affirmations de méthode sont le fruit d'une réaction à un propos lu, entendu ou discuté. Cette caractéristique révèle la nécessité d'une théorie de l'art mouvante, en perpétuelle redéfinition et remise en question. C'est par la remise en question et la critique que les outils méthodologiques sont choisis et aiguisés.

Dès qu'il le pouvait, Arasse dialoguait. Il était même souvent *trop* loquace, selon le souvenir de plusieurs compagnons de route. C'est parce que, pour lui, la réflexion se construisait dans la discussion.

La disparition prématurée de cette « voix pour voir »²⁴¹ a touché de plein fouet ses proches et ses étudiants à cause de la vitalité propre à la construction d'une pensée dont les intuitions pouvaient survenir à tout moment au cours d'un séminaire, d'une promenade ou d'un dîner. En effet, si la philosophie (de Socrate à Hegel pourrait-on dire) entend surmonter la contradiction par la confrontation, la dialectique arassienne a pour caractéristique de laisser agir ces contradictions par des prises de position et des thèses qui soulèvent plus de problèmes qu'elles n'en résolvent. C'est pour cette raison que nous préférons parler de dialogique.

Nous souhaiterions interroger les enjeux de cette caractéristique qui guide ses analyses et mettre en évidence les conditions de son élaboration au sein du milieu intellectuel dans lequel l'historien évolue dans les années quatre-vingt et quatre-vingt dix.

Ce chapitre ouvre donc sur son séjour à Florence en tant que directeur de l'Institut français. Par son rôle hyperactif dans l'organisation d'expositions, de rencontres et d'échanges, ce poste lui a permis de réaliser son besoin de dialogue – et de transformer ce centre en un foyer d'échange intellectuel.

²⁴¹ Titre de la préface de Bernard Comment à la transcription d'*Histoires de peintures*.

Nous allons ensuite analyser de plus près ses écrits. Le respect de la chronologie ne nous intéresse plus ici de façon significative : les premiers livres publiés par Daniel Arasse sont des ouvrages d'histoire de l'art générale, des commandes de maisons d'édition où très peu de questions de méthode sont soulevées. Les quelques pistes critiques et théoriques suggérées dans ces premières publications sont considérablement approfondies dans les articles publiés dans les mêmes années. Une étude chronologique de l'édition des deux volumes *L'homme en perspective* (1979) et *L'homme en jeu* (1980), ainsi que des collaborations plus tardives, *La Renaissance maniériste* (1997) et *L'Art italien à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance* (1997), serait en effet intéressante dans le cadre d'une histoire de l'histoire de l'art générale. Mais, conçus comme des manuels d'histoire de l'art plus que comme des thèses originales, ces ouvrages sortent des problématiques de notre travail, qui interroge l'élaboration et la particularité d'une méthode critique et ses soubassements théoriques.

De plus, deux livres, *Le détail* et *Le sujet dans le tableau*, respectivement publiés en 1992 et 1997, méritent une attention particulière et les points de méthode discutés constituent le squelette de notre troisième partie.

Dans l'ensemble de l'œuvre arassienne, les monographies sur Vermeer (1993), Léonard de Vinci (1997) et Anselm Kiefer (2001), ainsi que *L'Annonciation italienne* (1999) font l'objet d'une recherche théorique animée par cette volonté dialogique, dont nous souhaiterions dans cette deuxième partie mettre en évidence l'originalité. Élaborées à l'occasion d'un dialogue ou d'une réaction à d'autres ouvrages, ces études constituent un pan spécifique du travail monographique et thématique de Daniel Arasse, où le regard est en perpétuelle réélaboration et en constante confrontation avec d'autres points de vue²⁴².

Le dialogue constitue ainsi un outil essentiel à la prise de distance par rapport aux cloisonnements disciplinaires, en vue de l'élaboration d'une théorie de l'art spécifique. Nous nous demanderons ce qu'il en est de Daniel Arasse dans son *Vermeer*, son *Léonard*

²⁴² Filippo FIMIANI, « Une esthétique imperceptible », *Figures de l'art*, 2009, p. 219 : « Dans cette perspective, nous percevons chez Daniel Arasse une préoccupation fondamentale jamais dite comme telle : être vigilant sur les différences et les voisinages, les dissemblances et les analogies des pratiques et des actes de l'esthétique et de la philosophie de l'art, être circonspect envers les questions d'ordre rhétorique et phénoménologique qui sont destinées à limiter une soi-disant autosuffisance et universalité du savoir-voir et du savoir-dire ».

de Vinci et son *Kiefer*, puis dans sa réflexion sur l'affinité entre l'Annonciation en peinture et l'invention de la perspective linéaire.

Ce parcours nous mènera au cœur du dialogue avec Claudia Cieri-Via sur le métier d'historien de l'art. Dans l'échange avec sa collègue romaine, Arasse pose des bases intéressantes pour une théorie de l'art. Il interroge en profondeur l'équilibre nécessaire entre la connaissance et la vision. Cette partie se terminera par l'étude de l'échange le plus fécond : celui qu'il a entretenu avec Louis Marin et Hubert Damisch. Ces deux auteurs incontournables, maîtres puis collègues de Daniel Arasse, clôtureront notre réflexion sur le dialogue comme déclencheur de l'interprétation. Outre l'impact direct de l'enseignement des deux philosophes et historiens de l'art, nous verrons en quels termes les concepts d'opacité de la peinture et d'objet théorique constituent les piliers de la théorie de l'art arassienne. Les problématiques soulevées par cet échange – antérieur dans le temps aux ouvrages mentionnés en début de chapitre mais particulièrement complexe et fécond – constitueront pour nous une passerelle vers les remarques de méthode à travers la question du détail comme objet théorique.

Le fil rouge qui guidera notre analyse des études monographiques sera donc l'attention aux réactions, critiques et prises de position, qui constituent un tableau intéressant de la théorie de l'art arassienne.

I « *E L'ISTITUTO FRANCESE PASSO' ALL'ATTACCO* »²⁴³. DANIEL ARASSE À LA DIRECTION DE L'INSTITUT FRANÇAIS DE FLORENCE

Le 20 octobre 1982, Daniel Arasse emménage dans les vastes appartements du deuxième étage du palais Lenzi, situé au cœur de Florence, à piazza Ognissanti. Dès la première année, il mène une politique culturelle exceptionnelle, dont les Florentins se souviennent encore. Les manifestations qui furent organisées dans les sept années de son mandat firent de l'Institut l'un des premiers lieux de rencontres culturelles florentines (Annexe 6, Annexe 7). Quel impact la direction d'un institut culturel a-t-elle eu sur l'élaboration d'une théorie de l'art ? Les quelques pages que nous allons consacrer à cette période ont pour finalité de comprendre en quoi l'exercice d'une fonction extra-académique a été pour Daniel Arasse l'occasion d'approfondir et de clarifier certains outils théoriques. Daniel Arasse s'est approprié la tâche de médiateur entre la création française et l'Italie en proposant aux Florentins un échange vivant. Ce dialogue entre les deux cultures a constitué une occasion pour approfondir des échanges et nouer de nouvelles relations scientifiques. L'institut a constitué aussi une occasion pour Daniel Arasse de dépasser les frontières de sa spécialité, l'histoire de l'art de la Renaissance italienne : depuis le berceau de la Renaissance, sa tâche était de promouvoir la culture française sous toutes ses facettes.

I.1 Cinéma

Dès 1983, Daniel Arasse organise d'importantes rétrospectives cinématographiques, puis le festival *France Cinéma*, qui est aujourd'hui encore l'un des événements piliers de l'Institut (sous le nom *France Odéon*)²⁴⁴.

²⁴³ Titre d'un article de Stefano Busolin sur le journal *La nazione*, daté du 19 décembre 1984. Le titre entier est : « Cara vecchia Firenze, *bonjour* ! E l'Istituto Francese passò all'attacco ».

²⁴⁴ Il ne faut pas ignorer le contexte de subventions alors favorable pour la culture, qui a permis au directeur d'accomplir ses projets sans entrave économique. Je me permets, en guise de clin d'œil, de reporter en annexe une lettre type écrite et signée par Daniel Arasse se préservant contre toute

En février 1983 il organise un hommage à Jean Renoir ; une table ronde ayant pour thème « Réalisme et imaginaire dans l'œuvre de Jean Renoir » propose une discussion très animée entre spécialistes du réalisateur. Cette manifestation fait partie des toutes premières activités du Ciné-club, nouvellement créé : grâce à une carte d'entrée à très bas prix, le public a accès à des cycles bimensuels où une dizaine de films sont projetés dans les salles de l'Institut ainsi que dans des cinémas florentins partenaires.

Le but de Daniel Arasse dans les *Incontri* qu'il organise au Ciné-club est double : le directeur entend tout d'abord ouvrir l'Institut aux cinéphiles florentins et leur faire découvrir en version originale les chefs-d'œuvre du cinéma français. Son second propos est de profiter des possibilités offertes par la politique culturelle française alors en vigueur pour promouvoir le film d'auteur ; il invite de jeunes réalisateurs français dont il promeut activement le travail auprès des distributeurs italiens.

Ces initiatives vont prendre une dimension considérable lorsqu'elles se transformeront en la première édition de *France Cinéma* en 1986. Deux sections sont mises en place au sein du Festival, l'une proposant à une rétrospective, l'autre une compétition entre jeunes réalisateurs. Grâce à une collaboration efficace avec Aldo Tassone et Françoise Pieri – qui prendront le relais de la direction du festival les années suivantes – Daniel Arasse invite des personnalités prestigieuses qui attirent les foules. Gérard Depardieu, Jeanne Moreau, Fanny Ardant, Isabelle Hupert, Eric Rohmer ou Catherine Deneuve – pour n'en citer que certains – circulent dans les locaux de l'Institut, le temps de la promotion d'une rétrospective ou d'une projection particulière. Dès sa première édition (19 - 26 octobre 1986, avec Mario Monicelli président du jury et Claudia Cardinale présidente d'honneur), *France Cinéma* programme huit films par jour, projetés dans deux salles de cinéma de la ville – les locaux du palais Lenzi étant vite trop étroits – programmation à laquelle viennent s'ajouter de multiples rétrospectives tout au long de l'année (Annexe 8)²⁴⁵. La troisième édition du festival connaît un succès qui a marqué les mémoires des cinéphiles ; elle a accueilli plus de huit mille spectateurs entre le 1^{er} et le 7 novembre 1988 (Annexe 9). Le critique Tullio Kezich écrit dans le quotidien *La*

utilisation de l'Institut comme relais touristique, son but étant faire de Palazzo Lenzi un centre de culture et de recherche. Voir Annexe 7.

²⁴⁵ Pour ne prendre qu'un exemple d'initiatives cinématographiques thématiques, Daniel Arasse organise du 22 au 27 novembre 1987 une *rassegna* intitulée « Dieu et le cinéma ». 28 films sont au programme, accompagnés de débats à l'Institut.

Repubblica à propos du festival qu'il s'agit de « l'un des plus intéressants aujourd'hui, en Europe »²⁴⁶.

Le cinéma ne constitue qu'un pan des activités de l'Institut. Relais entre artistes français et italiens, Daniel Arasse consacre une grande partie de son temps à opérer en intermédiaire actif, intercédant auprès des institutions des deux pays et pour le compte des artistes. C'est le cas pour le théâtre, qu'il promeut avec enthousiasme en devenant un interlocuteur privilégié des organisateurs du festival d'Avignon, à qui il suggère plusieurs troupes florentines. À l'inverse, ne pouvant, faute de moyens, organiser des spectacles au sein de l'Institut (il réalise toutefois en 1988 des ateliers de travail avec des comédiens italiens dispensés par Jacques Nichet, alors directeur du Théâtre des treize vents à Montpellier), Arasse aidera des troupes de théâtre françaises à se produire dans quelques grands théâtres italiens, tel le Testoni de Bologne, à l'époque géré par la « *Nuova scena* » de Dario Fo et Vittorio Franceschi²⁴⁷.

1.2 Rencontres et colloques

Ce qui nous intéresse tout particulièrement est la série impressionnante de tables rondes, journées d'étude, colloques et séminaires que Daniel Arasse organisa entre 1983 et 1989 au palais Lenzi. Ils firent de l'Institut un centre de recherche de haut niveau, appelant des universitaires à se réunir autour d'un noyau solide de collègues de l'historien, qui faisaient, pour certains, des allers-retours entre Paris et Florence. Ce groupe était composé d'Hubert Damisch, Louis Marin et Georges Didi-Huberman (qui résidait à Rome puis à Florence), présents à la plupart des rencontres. Les archives de l'Institut français conservent la trace d'une grande partie de ces séances.

²⁴⁶ *La Repubblica*, 2 mars 1989.

²⁴⁷ Daniel Arasse sera aussi ponctuellement un intermédiaire pour le marché transalpin d'œuvres d'art : le 20 juin 1986 il adresse une lettre à Alain Juppé, ancien compagnon de l'École Normale Supérieure alors Maire du 18^e arrondissement, lui recommandant l'achat d'une sculpture de Sauro Cavallini pour la Mairie de Paris.

Au vu de leur affinité avec la réflexion arassienne sur l'image, nous nous permettons de reporter ci-dessous une liste (non exhaustive) de conférences, séminaires et colloques organisés au palais Lenzi :

- 16 décembre 1982 : *Discorsi, strategia : effetti del discorso*. Invités : Umberto Eco, Paolo Fabbri, Jean Baudrillard, René Demoris, Louis Marin.
- Janvier à mai 1983, *Faire l'histoire*, séminaire en collaboration avec Jean-Claude Waquet et Christiane Klapisch. Actualité des recherches en histoire sociale, politique et religieuse. Un intervenant par séminaire et des spécialistes de chaque thématique invités pour discuter. Grand succès de la manifestation qui se distinguait alors par son interdisciplinarité²⁴⁸.
- Samedi 12 novembre 1983 : *Journée Stendhal-Raphaël*, organisée à l'occasion du cinquième centenaire de la naissance de Raphaël et du deuxième centenaire de la naissance de Stendhal, en collaboration avec la Mairie de Florence et la Région Toscane. Intervention de Daniel Arasse, Giulio Carlo Argan, Enzo Caramaschi, Louis Marin, Arnaldo Pizzorusso, Gérald Rannauld (Université de Grenoble).
- 17 et 18 octobre 1985 : *Étude des programmes iconographiques d'Etat en France et en Italie, XV^e, XVI^e, XVIII^e siècles*. Intervenants : Michelangelo Muraro, Lionello Puppi, Daniel Arasse, Eugenio Battisti, Sergio Bertelli, Maurice Brock, Omar Calabrese, Paolo Carpeggiani, Claudia Cieri-Via, Jean Davallon, Philippe Dujardin, Jean François Groulier, Gérard Labrot, Louis Marin, Philippe Morel, Loredana Olivato-Puppi, Marie-Domitille Porcheron, Dominique Poulot, Gérard Sabatier.
- 2 et 3 novembre 1985 *La trasmissione dell'esperienza privata. L'immagine, la scrittura, la voce*. Journées d'étude à laquelle participaient : Luce Irigaray, Ignacio Matte Blanco, Jean-Bertrand Pontalis, André Green, Salvatore Cesario, Aldo Gardani, Pier Aldo Rovatti, Giorgio Saviane, Jorge Canestri, Ellis Ronda.
- Du 14 décembre 1985 jusqu'à fin 1986 : *Il simbolo e i segni*, séminaire de philosophie organisé en collaboration avec le département de Philosophie de l'Université de Pise.

²⁴⁸ Pour une présentation du séminaire, voir Daniel ARASSE, « Faire l'histoire », *Ricerche storiche, rivista quadrimestrale*, XIII, 1, janvier-avril 1983.

- 29 au 31 octobre 1986 : *L'Annunciazione in Toscana nel Rinascimento* (Programme Annexe 10). Nous reviendrons dans le troisième chapitre de cette partie sur cette rencontre fondamentale pour la réflexion arassienne sur l'Annonciation en peinture.
- 5 décembre 1987 : « *C'est moi que je peins* », débat autour de l'affirmation de Montaigne auquel étaient invités Philippe Sollers et Julia Kristeva.
- Janvier à juin 1989 : *Après Panofsky*, colloque à l'occasion du cinquantième de la publication des *Essais d'iconologie*. Séminaire d'études de grande envergure en collaboration avec l'Université de Rome, Venise et Harvard (Villa I Tatti). Ces séminaires, organisés en collaboration avec Claudia Cieri-Via, Augusto Gentili et Philippe Morel, ont comme origine le projet d'un volume intitulé *Oltre l'iconologia* (tantôt mentionné dans les correspondances comme *L'iconologie et ses effets*). Mais les difficultés éditoriales que Daniel Arasse rencontra avec la Casa Usher, pour ce cycle de séminaires comme pour le colloque sur l'Annonciation au Quattrocento, l'empêchèrent de mener à bien ces deux projets ambitieux (Annexe 11).
- Novembre 1987 à fin 1988 : *Ecrire une image*. Devenu ami de Bernard Comment en 1986, Daniel Arasse confie au jeune écrivain la coordination d'un important séminaire de recherche qui, comme les manifestations précédentes, se distingue par son caractère transdisciplinaire. Autour d'un noyau fixe d'une dizaine d'invités (Giovanna Angeli, Marie-José De Lancastre, Manuela Morgaine, Catherine Maubon, Anne Skoyzman, Sandra Teroni, Daniel Arasse, Sandro Bernardi, Lino Centi, Bernard Comment, Georges Didi-Huberman, Pietro Laureano, Marco Lombardi, Andrea Martini, Carlo Pasi), Bernard Comment organise, le samedi à dix heures, des séances dans la bibliothèque de l'Institut. L'enjeu de ces rencontres est de mener une réflexion sur une ou plusieurs œuvres, sur un artiste ou une école, à partir d'un angle d'attaque autre que l'histoire de l'art. Viennent s'ajouter des sessions extraordinaires avec des invités extérieurs, écrivains, artistes, intellectuels en tous genres (un exemple : le 15 avril 1988 intervient Luciano Cheles sur le thème *Camuffamento figurativo e propaganda : la grafica nei manifesti politici*). Le participant principal de la séance expose une réflexion d'environ quarante-cinq minutes, suivie d'une longue discussion, parfois très animée et régulièrement poursuivie, selon les souvenirs de Bernard Comment, au cours d'un repas bien arrosé dans un restaurant du quartier.
- *L'événement 1789*, exposition, concerts et conférences, nous y revenons dans les prochaines pages.

- 12 au 14 mai 1986 : *La figurabilité. Entre psychanalyse et histoire de l'art*, journée d'étude en collaboration avec l'Association psychanalytique de France. Participants : Didi-Huberman, Jean-Bertrand Pontalis, Patrick Lacoste, Louis Marin²⁴⁹, Hubert Damisch, Daniel Widlocher, Jean Michel Hirt, Marie Moscovici, Daniel Arasse²⁵⁰, Michel Schneider, Pierre Fédida.

La variété, mais surtout l'ambition et le haut niveau intellectuel de ces rencontres ouvertes à tous au sein de l'Institut français ont enrichi le panorama intellectuel florentin le temps du séjour de Daniel Arasse²⁵¹. Tel est le souvenir de Marco Lombardi, alors enseignant à l'Université de Florence, qui parle avec nostalgie des heures de discussion intense et d'audace intellectuelle dans lesquelles les poussait le directeur, présent et actif à toutes les séances. De son côté, comme le montre cette liste, Arasse a choisi les thématiques selon ses propres centres d'intérêt : le rapport entre texte et image, l'iconologie, le rôle du sujet (peinture, peintre, interprète) dans l'acte créatif...

²⁴⁹ Louis Marin témoigne à propos de cette rencontre et de sa participation (intitulée « C'est moi que je peins. Présentation de la représentation chez Montaigne ») dans Louis MARIN, « Le concept de figurabilité ou la rencontre de l'histoire de l'art et la psychanalyse », in *De la représentation*, Daniel Arasse, Alain Cantillon, Giovanni Careri (dir.), Paris, Gallimard, 1994, p. 62 – 71.

²⁵⁰ Dans sa communication intitulée « L'étiquette du regard : l'entrevu et l'entendu chez Greuze », on suppose qu'Arasse y a discuté sa participation à la rencontre *Rituale, Cerimoniale, Etichetta* (Daniel ARASSE, « L'etichetta dello sguardo », in *Rituale, Cerimoniale, Etichetta*, Sergio Bertelli, Giuliano Crifò (dir.), Milan, Bompiani, 1985, p. 181-191), publiée par la suite en français sous le titre « L'échec de Caracalla : Greuze et l'étiquette du regard », in *Diderot et Greuze*, actes du colloque (Clermont-Ferrand, 1984), Antoinette et Jean Ehrard (dir.), Clermont-Ferrand, 1986, p. 107-119.

²⁵¹ Voici la trace d'une autre entreprise « hors les murs » de Daniel Arasse : une lettre datée du 16 octobre 1984, conservée dans les cartons de l'Institut français et adressée à Enrico Ciantelli, membre de l'Azienda autonoma di Turismo de Florence, mentionne comme suit. « *Chiarissimo Avvocato, A seguito del nostro ultimo colloquio, Le confermo l'intenzione dell'Istituto Francese di Firenze di organizzare (su invito), all'inizio dell'anno 1985, un pranzo storico con un centinaio di coperti nel Cenacolo della Chiesa di Ognissanti. Preparato da una équipe di cuochi specializzati, tale pranzo verrebbe elaborato a partire da un menu e da ricette del Quattrocento italiano o del Seicento francese, sotto la direzione della professoressa e cuoca Odile Redon* ». C'est là la seule trace de ce « repas historique » que le directeur de l'Institut avait l'intention d'organiser en collaboration avec la médiéviste spécialiste de l'alimentation toscane au Quattrocento. Ce repas n'a probablement pas eu lieu car aucun de ses anciens collègues n'en a le souvenir, mais Odile Redon, amie de Daniel Arasse, aimait organiser des manifestations de ce genre.

1.3 Ciao Raffaello : la naissance de l' « anachronisme contrôlé » dans la pratique arassienne

Un autre volet intéressant de son activité à Florence est le fait que, après une formation et un début de carrière somme toute traditionnels, Daniel Arasse profite de sa position à la tête d'un Institut de Culture pour élargir le plus possible son champ d'intérêts artistiques. En un peu moins de sept ans, il organise un très grand nombre d'expositions d'artistes vivant et travaillant en France, pour la plupart assorties de conférences, séminaires d'étude et rencontres variées en collaboration avec différentes institutions italiennes et françaises. Nous n'avons hélas pas réussi à reconstituer le programme complet de ces sept années. Les cartons des archives de l'Institut conservent la trace d'une vingtaine d'expositions, mais ce chiffre n'est qu'une estimation. Une liste non exhaustive des projets réalisés permet tout de même de se faire une idée de la résonance entre les sujets de recherche privilégiés de Daniel Arasse et les problématiques soulevées par les artistes invités à prendre part à ces manifestations.

Expositions organisées par Daniel Arasse dans les locaux de l'Institut français de Florence :

- Mai 1983 : *Il capriccio nell'incisione francese del Seicento e del Settecento.*
- Novembre 1983 : *Charcot et l'hystérie au XIX^e siècle, exposition de photos.*
- Décembre 1983 : *Il disegno del fumetto, exposition de dessins de Claire Brétécher.*
- Octobre 1984 : *Caesar Triumphans, Rotoli disegnati e xilografie cinquecentesche da una collezione privata parigina.*
- Janvier 1985 : *Ciao Raffaello. Artistes contemporains face à Raphaël.*
- Mars 1986 : *L'aria, l'immagine, il teatro.*
- 1986 : *Véronique Bigo, pierres sur pierres.*
- Septembre-octobre 1986 : *Nobili fiorentini a casa. Photographies des frères Alinari et de Patrick Faigenbaum.*
- 22 novembre - 20 décembre 1986 : *La guillotine dans la révolution (27 mars – 24 mai 1987 au château de Vizille, musée de la Révolution Française).*
- Décembre 1986 : *Exposition croisée d'œuvres d'Henri Maccheroni et Michel Butor.*
- Mai 1989 : *L'art brut d'Augustin Lesage.*

- Juillet 1989 : *1789 L'événement*, ainsi que plus d'une dizaine d'expositions temporaires dans la galerie du rez-de-chaussée et une célébration du deuxième centenaire de la Révolution Française qui a marqué les Florentins.

Allant de l'antiquité romaine à l'art de jeunes artistes contemporains, les choix du directeur ne sont jamais étrangers à sa réflexion historico-artistique. La réciproque est tout aussi vraie : la position d'intermédiaire entre jeunes plasticiens italiens et français constitue un moteur qui a éveillé, chez le spécialiste du Quattrocento, séjournant dans le berceau de la Renaissance, une curiosité nouvelle pour les images de son temps.

« L'intérêt de Daniel Arasse pour la création contemporaine (et en particulier, à l'origine, pour le cinéma) remonte en fait aux années 1980 et aux rencontres multiples qu'il eut l'occasion de faire et de provoquer lui-même à Florence dans l'exercice 'hyperactif' de ses fonctions culturelles qui ne l'ont jamais éloigné de son activité d'historien, comme en témoigne sa bibliographie ainsi que la nature des colloques, séminaires et rencontres intellectuelles qu'il y organisa. Il ne fait pas de doute qu'il alla à Florence pour mener ses recherches sur le terrain (notamment sur les Annonciations et sur saint Bernardin de Sienne). Mais c'est précisément parce qu'il avait ce projet fondamentalement personnel et solitaire qu'il réussit à transformer un simple institut culturel en un lieu aussi important de réflexion et de débat ancré tout autant dans la recherche que dans l'actualité artistique franco-italienne, et à y attirer un nombre impressionnant de chercheurs, d'intellectuels, d'artistes et de personnalités culturelles des deux pays. Signaler qu'il se prêta quotidiennement, de 1982 à 1986, à un exercice très particulier consistant à passer de l'œuvre d'un peintre du XV^e siècle à celle d'un cinéaste, d'un écrivain ou d'un artiste vivant n'a rien de simplement anecdotique. C'est l'une des origines de son intérêt pour l'art contemporain ainsi que de son attirance progressive pour le concept d'anachronisme comme outil éventuellement pertinent pour l'histoire de l'art. »²⁵²

L'exposition intitulée *Ciao Raffaello* est l'exemple parfait de ce renouveau. Conçue à l'occasion du cinquième centenaire de la naissance de Raphaël (bien que réalisée avec deux ans de retard), cette manifestation d'art contemporain a pour intention de considérer Raphaël comme un artiste vivant et non, précise-t-il dans la préface au catalogue, comme un « monstre sacré » figé dans le carcan de l'Académie et de l'académisme²⁵³. Étudier l'art de la Renaissance à travers le regard des artistes contemporains, c'est par cette voie que

²⁵² Catherine BEDARD, « Clair-obscur », in D. ARASSE, *Anachroniques*, 2006, p. 6.

²⁵³ Daniel ARASSE, « Raffaello... », in *Ciao Raffaello*, catalogue de l'exposition (Florence, Institut français, 1985), Florence, Institut français, 1985, p. 4.

naît la passion de Daniel Arasse pour la production d'artistes vivants (Annexe 12)²⁵⁴. Nous reviendrons sur ce point mais il est intéressant de signaler que c'est à Florence, au moment de son éloignement de l'Académie parisienne et de son séjour dans la *culla* de la Renaissance, que Daniel Arasse commence à réfléchir aux possibilités d'étudier, en historien, les artistes de son temps.

I.4 Corps et dé-corps. Nobles florentins et guillotine

I.4.1 Arasse et la noblesse florentine

L'année 1986 est particulièrement prospère pour l'Institut, Florence ayant été nommée capitale européenne de la culture.

En trois ans, Daniel Arasse s'est entouré de fidèles collaborateurs et d'un réseau de contacts italiens et français qui lui permettent de réaliser une grande partie de ses projets. Certains ont eu une grande résonance. Nous nous arrêterons quelques instants sur deux expositions originellement conçues en pendant l'une de l'autre. Il s'agit de l'accrochage de photographies intitulé *Nobili fiorentini a casa* et de *1789 L'événement*, exposition consacrée à la guillotine, à sa représentation et à son rôle dans l'imaginaire de la Révolution.

L'exposition *Nobili fiorentini a casa* est conçue au début de sa quatrième année à la tête de l'Institut en collaboration avec Patrick Faigenbaum. Ce dernier est un jeune artiste que Daniel Arasse estime déjà beaucoup, qu'il a découvert et soutenu, en 1985, en tant que membre du jury de l'Académie de France à Rome, pour son entrée comme pensionnaire à la Villa Médicis. Faigenbaum est donc invité à exposer dans les locaux de l'Institut une série de clichés sur l'un de ses thèmes de prédilection, les portraits des membres des familles nobles des grandes villes italiennes. Les sujets sont photographiés, en famille, dans leurs demeures. Le jeune artiste accepte la proposition et, avec l'aide de Daniel Arasse, les salons des palais florentins des Ricasoli, Corsini, Rucellai et autres deviennent les lieux de prises de vues en noir et blanc qui seront à l'origine d'une des séries les plus chères à l'artiste.

²⁵⁴ Serait-ce à l'occasion de cette exposition qu'Arasse aurait entamé sa collection de *putti* de la *Madone Sixtine* de Raphaël ? Quelques documents trouvés à Florence (Annexe 12), éveillent quelques soupçons...

Parallèlement aux œuvres de Faigenbaum, Daniel Arasse a l'idée d'explorer les archives des frères Alinari, conservées au palais Rucellai, à la recherche de clichés qu'ils auraient pris des membres des mêmes familles. On est en 1986 et, avec l'aide de Faigenbaum (qui se souvient des longues semaines passées dans les sous-sols du palais Rucellai), Arasse exhume une série de trente clichés représentant les membres des familles florentines. Ils sont la reconstitution en studio d'un tournoi organisé en mai 1887 à l'occasion de la célébration du quatrième centenaire de l'inauguration de la façade de Santa Maria del Fiore. Les frères Alinari ont fait poser les membres des familles en costume et en armure présentant les attributs et blasons de leur maison.

Dans les clichés de Faigenbaum – une série de quarante-deux prises de vue – les familles sont montrées enfermées dans leurs sombres demeures, le photographe s'étant astreint à un éclairage naturel ou émis par de faibles abat-jours. Les modèles sont disposés dans l'espace de la pièce dans des poses rigides et regardent l'objectif, ce qui crée un saisissant effet de tableau vivant. Tous, sans exception, ont le regard pointé vers le photographe. Les figures peintes accrochées aux murs regardent aussi vers nous, tableaux dans le tableau, dans lesquels, comme le remarque Jean-François Chevrier dans sa participation au catalogue de l'exposition, chaque personnage photographié « semble chercher son double »²⁵⁵.

La rigidité des poses des modèles vivants, le plus souvent frontales, donne un effet de mort contrastant parfois avec les tableaux accrochés derrière eux. C'est le cas dans les portraits de la jeune Laparelli Pitti (Figure 15, p. 53) ou celui de la famille Niccolini dans son double salon (Figure 16, p. 59). C'est cet effet de non-vie qui a intéressé Daniel Arasse. Il est rendu par le photographe grâce aux poses figées des modèles fixant l'objectif, mais aussi par les jeux de clair-obscur où les traits des personnages se perdent dans l'obscurité, comme en témoigne le portrait des comtes Capponi (Figure 17, p. 91) – la plus belle pièce de la série – dans lequel la moitié de la surface de l'image est plongée dans le noir complet. Le visage de l'aîné, Niccolò, se détache de la pénombre à gauche alors que son petit frère Sebastiano disparaît totalement, le violent clair-obscur ne laissant apparaître, par contraste, que sa chevelure blonde.

²⁵⁵ Jean-François CHEVRIER, « Le visiteur », in *Nobili fiorentini a casa*, Fratelli Alinari Editrice, Institut français de Florence, 1986, p. 20-22.

La question de la ressemblance est au travail dans l'œuvre de Patrick Faigenbaum, mais comme le suggère Jean-François Chevrier, « tout modèle est [...] pris dans un réseau de ressemblances et d'analogies, qui lui assigne une place nécessaire dans sa famille et dans son décor »²⁵⁶. Par la suggestion de ce jeu de mots, corps contre décor, Jean-François Chevrier signale que les ressemblances entre corps et environnement prévalent sur la singularité physiologique et psychologique des sujets.

Selon les souvenirs de Patrick Faigenbaum, les familles nobles florentines avaient exprimé une certaine satisfaction de ce que leurs ancêtres, photographiés par les frères Alinari, soient ainsi invités à les rejoindre sur les murs de l'Institut. Faigenbaum nous a en effet raconté que plusieurs familles avaient demandé expressément à voir les clichés avant l'accrochage, et à choisir les images destinées à être « *esposte all'ammirazione del volgo* ». Cette expression est celle d'un destinataire que nous n'avons pas réussi à identifier, dont nous transcrivons ci-dessous la lettre, écrite à la main et conservée dans les archives de l'Institut.

En effet, nous le disions, juste après le décrochage des portraits des nobles dans leurs sombres salons, Daniel Arasse inaugure une exposition sur la guillotine : celle-ci est constituée d'une part d'un instrument à décapiter grandeur nature construit à grand coût par un artisan local et d'autre part d'une collection de portraits de guillotines²⁵⁷. Il va sans dire que le microcosme nobiliaire florentin fut touché par cette provocation. Le 17 novembre 1986, Daniel Arasse reçoit cette lettre, conservée dans les archives de l'Institut florentin (Annexe 13) :

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 21.

²⁵⁷ Quelques détails sur cette guillotine fabriquée par Massimo Ghezzi : elle mesurait 4,30m de haut x 0,90m de largeur et 2m x 1,50m de base. La lame, seule pièce déjà existante, était composée de 8kg de fer trempé. Après l'exposition, la machine fut mise en dépôt au musée de la révolution française de Vizille puis en vente à la Caisse Nationale des Monuments historiques pour 25 000 francs. Cela a permis à Daniel Arasse de rembourser une partie des frais de l'exposition, qui avait selon les documents, coûté plus de cent millions de lires.

« *Al signor Daniel Arasse,*

Prestigioso direttore dell'Istituto Francese di Firenze,

Non più gentilissimo signore, mi fa meraviglia e grandissimo stupore come Ella, carpando la mia fiducia, forse con eccessiva leggerezza accordatale in occasione della mostra dei Nobili a casa loro, intenda esporre, nelle stesse stanza che hanno visto le nostre Nobili sembianze esposte all'ammirazione del volgo, intenda, ripeto, esporre quell'orrido e abbominevole istrumento che il suo barbaro paese usò contro i Nostri simili, colpevoli solo di appartenere per nascita alla Classe Superiore. Sappia signore che ho dato disposizione affinché nessuno dei miei congiunti ed affini metta più piede nel palazzo che Ella indegnamente occupa !

N.H. Roberto Daniele Dei Maestro di San Donato, e di Torre di Cona, etcetera etc...

Firenze, 17 Novembre 1986 »

Il est regrettable que nous n'ayons réussi à identifier avec certitude l'expéditeur. La signature renvoie à l'ancienne famille des Dei. Le titre nobiliaire renvoie au tout petit domaine de Torre a Cona, dans la commune de Rignano dell'Arno, près de San Donato in collina. Les propriétaires en sont aujourd'hui la famille Rossi di Montelera²⁵⁸; ils n'ont pas su nous aider à identifier le prétendu Roberto Daniele Dei. De plus, la fin de la signature, « *etcetera etc...* » fait croire à une *burla*...

Toutefois, le ton et les propos de l'invective font écho à plusieurs réactions attestées de la part des familles florentines, dont ont témoigné directement les amis d'Arasse présents lors des événements : Faigenbaum a le vif souvenir du scandale qu'a provoqué le parallèle avec la noblesse française décapitée. Selon les souvenirs de Mario Spezi, alors journaliste au quotidien florentin *La Nazione* et ami de Daniel Arasse, le comte Neri Capponi, grand chancelier de l'ordre de Santo Stefano, alla jusqu'à organiser une messe à San Lorenzo pour rappeler les injustices infligées à ses *simili* français. Son fils, Niccolò Capponi, nous a personnellement raconté la réaction de sa famille et le dédain

²⁵⁸ Je tiens à remercier Sandra Dei, descendante de la famille et passionnée de généalogie, qui m'a aidée au cours de cette recherche. Les Dei sont entre autres les commanditaires d'un magnifique retable de Rosso Fiorentino, actuellement au Palais Pitti de Florence.

que tous avaient eu à l'égard du directeur de l'Institut et des clichés de Faigenbaum, qui les avaient immortalisés, nous a-t-il confié, comme « *un branco di spaventapasseri* »²⁵⁹...

I.4.2 La louisette

En 1987 paraîtra le livre sur lequel Daniel Arasse travaillait déjà avant son arrivée à Florence et qui, dans le dernier chapitre, évoque les affinités entre la machine et la photographie. C'est donc dans un esprit pleinement arassien, avec *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur* en tête, qu'il faut envisager les deux expositions, indissociables l'une de l'autre. Car c'est aussi de corps et de décor qu'il est question dans l'exposition inaugurée quelques semaines après les *Nobili fiorentini* dans les salles du palais Lenzi. Quel était le propos de l'exposition sur la guillotine ?

Nous avons retrouvé dans les archives de l'Institut une lettre de Daniel Arasse à Tony Cartano, alors responsable de l'édition de son livre originellement intitulé *La politique de la guillotine* (Annexe 14). Arasse vient de déménager à Florence et affirme avoir pris du retard dans la rédaction à cause de sa prise de fonctions en Italie. Cette correspondance nous apprend que l'ouvrage sur la guillotine et la Révolution, qui finalement paraîtra chez Flammarion en 1987 sous le titre *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, était en fait attendu par l'éditeur depuis plus de cinq ans. Entre 1982 et 1986, Daniel Arasse achève son livre. L'exposition qu'il organise à Florence en collaboration avec Valérie Rousseau-Lagarde (ancienne étudiante de Paris I) est pour lui l'occasion de réunir dans les locaux de l'Institut le matériau iconographique qui sert de support à l'ouvrage final. Les thèses principales de l'ouvrage sont reprises dans le catalogue des deux expositions, celle de Florence et celle réalisée l'année suivante au Musée de la Révolution française de Vizille (27 mars - 24 mai 1987). Une mise en parallèle entre les deux expositions florentines (*Nobili fiorentini a casa* et *La ghigliottina del terrore*) et *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, nous ramène à l'intérêt de Daniel Arasse pour la photographie, ainsi qu'aux interrogations sur le statut du portrait et, plus généralement, sur le statut de l'image dans l'élaboration d'un discours historique.

²⁵⁹ Interview de Niccolò Capponi, 20 juin 2010.

I.4.3 Singularité et désingularisation

Le point commun entre la photographie et la guillotine n'est-il pas l'opération de désingularisation ?

Cette réflexion parcourt les deux expositions sur la guillotine et le livre de 1987. Dans les portraits de Faigenbaum, la spécificité physiologique du sujet photographié n'intéresse pas l'artiste. Dans les clichés affleure l'idée de la nécessaire appartenance du modèle à un intérieur, à un décor chargé d'histoire ; chaque individu est inéluctablement désingularisé par son appartenance à la *stirpe*. Du côté de la guillotine, l'action « désingularisante » est l'opération même de la machine à décapiter, qui « dépossède l'individu de sa singularité dans le moment de sa propre mort »²⁶⁰.

Violent, ce parallèle était dès l'origine *in petto* dans l'entreprise de Daniel Arasse et Patrick Faigenbaum à Florence, tout comme il l'est dans le dernier chapitre de *La guillotine ou l'imaginaire de la Terreur*, « Guillotine et portrait ». Il a été ressenti comme tel dans les réactions des Florentins aux expositions et aux événements liés à la Révolution organisés par Daniel Arasse entre 1986 et 1989 – avec pour point culminant une grande fête nocturne le 14 juillet 1989. Ces festivités avaient chez le directeur une visée populaire et ambitieuse qui les a amenées à sortir des locaux de l'Institut.

Nous devons le récit des événements de 1989 à la généreuse contribution de Mario Spezi. Selon les souvenirs du journaliste, Daniel Arasse ne voulait pas quitter ses fonctions à Florence avant l'année anniversaire de la Révolution car il avait en projet une grande quantité de célébrations auxquelles faire participer les Florentins (en effet son contrat se terminait en 1988 et il obtint une reconduction d'un an) ; il en réalisa un grand nombre.

Celle qui a le plus marqué les participants est une fête qui s'est déroulée sur les rives de l'Arno, à la hauteur du palais Lenzi et de Piazza Ognissanti. Daniel Arasse a organisé deux réceptions : l'une sur la rive « noble » de Florence, du côté de l'Institut sur le Lungarno Vespucci et l'autre, sur la rive du Lungarno Soderini, quartier Oltrarno réputé plus populaire. Cette dernière était conçue à l'image des fêtes françaises révolutionnaires : mât de cocagne, banquet, bal... le tout, Florence oblige, était arrosé par un Chianti particulier : un Chianti *La Lama*, produit d'un vignoble appartenant à l'ancienne *Fattoria*

²⁶⁰ D. ARASSE, *La guillotine et l'imaginaire de la terreur*, 1987, p. 60.

*di Lamole*²⁶¹. Dans le climat conservateur d'une capitale de la culture particulièrement repliée sur ses traditions, Daniel Arasse pousse la provocation jusqu'à servir du Chianti portant le nom du couperet mortifère – n'oublions pas que l'activité première des grandes familles toscanes était et est toujours la production de vin.

À cette citation macabre du couperet de la guillotine s'ajoute une installation gigantesque et tout à fait unique, qu'Arasse commande à Mario Mariotti, peintre, dessinateur et artisan florentin. Elle qui envahit le centre de la cité dans la nuit du 14 juillet 1989. Il s'agit d'une machinerie étonnante : la Pescaia Santa Rosa, grand barrage qui coupe en diagonale le fleuve à la hauteur de la Piazza Ognissanti et relie l'Institut français au quartier de San Frediano, est illuminée. Vue de haut, la *pescaia* devient, par sa position oblique par rapport aux *lungarni*, une gigantesque lame de guillotine, dont les portants sont matérialisés par d'autres lumières, tendues sur les rives de l'Arno entre les églises d'Ognissanti et de San Frediano in Cestello.

Du cépage du vin jusqu'à l'énorme *pescaia*/guillotine, la « louisette » est protagoniste et maître de cérémonie des festivités. C'est redire le caractère absolument hétérodoxe, frisant par son audace la folie créatrice, du directeur de l'Institut, qui rentra à Paris à la fin de l'année 1989, pour reprendre ses cours en Sorbonne. Selon les témoignages de ses amis et collègues, Daniel Arasse se sentait à l'étroit dans ce milieu académique. Il n'y restera que quatre ans avant d'être élu, en 1993, directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Grâce aux événements qu'il a pour mission d'organiser durant les sept années où il est à la tête de l'Institut français de Florence, Daniel Arasse enrichit sa curiosité pour l'art de la Renaissance et des temps modernes, ainsi que pour l'art contemporain et le cinéma. Son poste lui permet aussi d'approfondir des échanges interdisciplinaires entre universitaires italiens et français ; leur fréquentation régulière du palais Lenzi devient l'occasion d'un dialogue vivant et enrichissant. Si les archives de l'Institut français de Florence conservent des traces de programmes, de notes et d'échanges qui témoignent de son besoin de discussion, l'œuvre publiée de Daniel Arasse est parcouru par ce besoin de dialogue. Ainsi, après avoir porté notre attention sur ses maîtres et sur l'ampleur et la

²⁶¹ Le précieux témoignage de Mario Spezi a été recueilli lors d'un entretien le 7 Mai 2011.

variété de ses activités au cours de son aventure florentine, nous nous concentrerons dans les pages qui viennent sur sa production écrite, afin d'interroger l'approche et les outils.

Il s'agira de comprendre comment ces discussions ont laissé leur trace dans la production écrite de l'historien, dans ses écrits publiés à partir du début des années quatre-vingt dix. La première question que nous adresserons à la pensée dialogique arassienne est celle qui concerne l'élaboration de ses monographies. En effet, la décision de travailler sur Johannes Vermeer, Léonard de Vinci et Anselm Kiefer est la conséquence d'une réaction aux travaux des historiens de l'art sur ces artistes. Dans l'élaboration de ces trois monographies, Daniel Arasse met en œuvre une conception tout à fait particulière du métier d'historien de l'art face à un artiste singulier : une conception que nous envisagerons dans sa particularité morphologique.

II LIGNE, SPIRALE ET LABYRINTHE : MORPHOLOGIES ET MONOGRAPHIES

Des trois monographies publiées successivement en 1993, 1997 et 2001, sur Vermeer, Léonard de Vinci et Anselm Kiefer, aucune n'est construite selon un fil chronologique. La progression temporelle est évacuée dès les premières lignes, les pages introductives expliquant ce refus de manière à chaque fois singulière, adaptée à l'objet. Quelles positions Daniel Arasse prend-t-il envers la tradition biographique de la monographie, qu'il critiquait déjà dans ses premières publications ?

Nous allons nous attacher tout d'abord à la structure des ouvrages, qui révèle un va-et-vient intéressant entre méthode et objet d'étude. Nous examinerons ensuite ces textes où, dans un travail sur le singulier, Daniel Arasse construit un réseau d'échos entre la théorie de l'art propre aux œuvres de peinture et des théories, toujours à l'horizon, du métier d'historien de l'art.

II.1 L'historien dans le sujet : assimiler sa démarche à celle de son objet d'étude

II.1.1 L'ambition de Vermeer, une « singulière banalité »

L'ambition de Vermeer est une réaction à la biographie publiée par John Michael Montias en 1989, traduite en français par Daniel Arasse l'année suivante. Le plan du livre est thématique et, si l'on veut, assez commun. Il ouvre sur un résumé du contexte social et artistique, étudie ensuite la particularité des tableaux-dans-le-tableau, puis s'arrête sur *L'art de la peinture*, œuvre exemplaire de la conception que Vermeer se faisait de son art. Le livre se termine sur la thèse principale de l'auteur, à savoir la particularité de ce qu'il appelle le « lieu Vermeer ».

La construction de l'ouvrage propose donc une introduction contextuelle et historique, *unicum* dans les publications arassiennes. Cette apparente banalité dans la construction de l'étude, en particulier dans le choix singulier d'isoler, en tête, le contexte historique de l'analyse des œuvres, est parfaitement à l'image d'une des premières

remarques arassiennes sur la spécificité de l'art de Vermeer : une « singulière banalité »²⁶². C'est la figure toute paradoxale de la « singulière banalité », mise en avant dans l'article préparatoire de 1989, qui sert de fil structurel à la monographie de Vermeer.

En portant plus d'attention au détail de la structure de l'ouvrage, on aperçoit la singularité inhérente à cette banalité de la construction de l'ouvrage : le regard large, porté (de loin) sur le contexte, s'approche de la peinture par les tableaux-dans-le-tableau, s'arrête ensuite sur *L'art de la peinture* et termine, en s'avancant d'avantage, au plus près de la surface, sur le fil de la dentellière, peint « fin et flou »²⁶³. Arasse procède en s'approchant de plus en plus des œuvres et de leurs *effets*, pour terminer sur les fils à coudre de la dentellière.

Évoquant l'originalité de cette démarche monographique, Danièle Cohn précise que « l'ancrage dans une pensée morphologique, dans une idée de la forme qui se forme, dans un principe de formation, résout le cercle vicieux de l'écriture d'une monographie »²⁶⁴. Nous souhaiterions mettre en évidence la forme, à chaque fois différente, qui constitue le guide, l'archétype de chacune des monographies arassiennes, où sa pensée de l'art est confrontée à la production d'un artiste isolé.

L'ambition de Vermeer ouvre donc sur un chapitre portant uniquement sur le contexte de création du peintre. Comment Arasse utilise-t-il l'histoire et ses documents ? Quel est le rôle, dans l'économie d'une monographie arassienne, d'une partie purement historique, faite de remarques sur l'éducation, la fortune et la réception du peintre de Delft ?

Il s'agit, nous informe-t-il en introduction, de « préciser l'approche que Vermeer avait de son activité picturale, et le rapport que le monde de ses tableaux entretenait avec le monde concret dans lequel il vivait »²⁶⁵. Cette remarque explique la structure à première vue banale de l'ouvrage : afin d'entrer non seulement dans l'histoire mais plus précisément dans la dynamique de son travail de peintre, Arasse donne à son étude, nous le disions, la

²⁶² Daniel ARASSE, « Le lieu Vermeer », *La part de l'œil (Topologie de l'énonciation)*, 5, 1989, p. 9.

²⁶³ Daniel ARASSE, *L'ambition de Vermeer*, 1993, p. 154-178.

²⁶⁴ Danièle COHN, « La matière de la mémoire : Daniel Arasse et Anselm Kiefer », in *Daniel Arasse. Historien de l'art*, 2010, p. 263.

²⁶⁵ D. ARASSE, *L'ambition de Vermeer*, 1993, p. 27.

«singulière banalité » qu'il reconnaît chez le peintre de Delft. Ce qui l'intéresse est de saisir ce qui relève des intentions artistiques de Vermeer, idée qui donne à sa monographie une dynamique opposée à celle de John Michael Montias. Cette dernière, traduite en français par Daniel Arasse en 1990, propose une analyse détaillée du contexte social du peintre de Delft, les œuvres étant amenées à ne comparaître que lorsque l'histoire le demande, pour identifier tel ou tel personnage proche du peintre ou certains choix artistiques qui auraient eu une importance remarquable dans son existence. Citons en exemple l'analyse par Montias du *Christ chez Marthe et Marie* :

« À mes yeux, *Le Christ chez Marthe et Marie* est très révélateur psychologiquement. Marthe est représentée apportant un panier de pain à table ; Marie est assise aux pieds du Christ dans l'attitude d'une auditrice dévote. [...] Le parallèle entre [l'] histoire biblique et les circonstances de la vie familiale de Vermeer est suggestif. L'artiste a été élevé au sein d'une famille où sa mère et sa sœur étaient 'lourdement chargées de soins domestiques', comme le dit Luc à propos de Marthe. Venu au monde à la maturité de ses parents, le jeune garçon a bien pu devoir à la manifestation précoce de ses dons d'être déchargé du ménage quotidien pour cultiver son talent. Il ne serait donc pas surprenant qu'il ait adapté cette situation familiale idyllique pour en faire une image du Christ entouré de femmes en adoration, discourant sur la vie contemplative – la vie de l'intellect et de l'art –, de loin supérieure à l'activité agitée d'un aubergiste ou d'une femme d'intérieur »²⁶⁶.

Si le livre de Michael Montias, économiste et spécialiste du siècle d'or néerlandais, prend la forme d'une compilation considérable et inédite de témoignages sur la formation, la vie familiale et sociale, ainsi que sur les conditions professionnelles du peintre, ce paragraphe montre à quel point, dans une certaine pratique de la monographie, les tableaux deviennent des documents parmi d'autres.

Il va sans dire que Daniel Arasse ne pouvait que réagir à une telle approche d'archiviste. Son livre n'est pas une simple critique, c'est une mise en dialogue ; ainsi son texte s'appuie-t-il régulièrement et minutieusement sur les découvertes documentaires de son collègue... à une différence près : ce sont les œuvres de peinture et non la biographie du peintre qui semblent guider sa réflexion. L'histoire et les archives ne sont que

²⁶⁶ John Michael MONTIAS, *Vermeer. Une biographie le peintre et son milieu*, Paris, Adam Biro, 1990 (Princeton University Press 1989).

ponctuellement interpellées, amenées à ne comparaître que lorsque les œuvres le demandent. En utilisant ponctuellement les documents pour étudier la peinture, Daniel Arasse renverse l'approche de Montias²⁶⁷.

La « singulière banalité » identifiée dans le travail de Vermeer définit la structure de l'ouvrage et le développement d'une pensée artistique ; il en va de même dans la monographie publiée quelques années plus tard, sur Léonard de Vinci.

II.1.2 Léonard et la connaissance « spiralée »

La figure de Léonard de Vinci ressurgit dans presque tous les écrits de Daniel Arasse. Elle apparaît déjà comme protagoniste de sa toute première publication à caractère monographique, parue en 1978, centrée sur les dessins du maître²⁶⁸. Vingt ans plus tard, cette étude sera reprise dans la première partie de *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*. L'attention est d'abord portée sur l'utilisation du savoir chez Léonard, sur la fonction du savoir et le rôle de la connaissance dans la création artistique – chez Léonard et chez lui-même. Il est intéressant de rapprocher le *modus operandi* arassien des démarches de Léonard, étudiées dans le livre de 1997 : la spirale tourbillonnante, constante formelle présente dans tout l'œuvre peint et dessiné du maître, sert à l'auteur pour construire son ouvrage.

Dès les premières pages de sa monographie, Arasse présente l'organisation de son étude ; la première occurrence de la spirale ne fait pas référence au tourbillon qui parcourt les dessins de Léonard mais à la démarche artistique elle-même, constituée d'allers-retours: « Le schéma [chronologique] serait artificiel au regard des fréquentes reprises, du caractère cyclique et comme 'spiralé' des démarches de Léonard »²⁶⁹. La récurrence cyclique de motifs et de sujets artistiques chez Léonard est ce qui « interdit une approche

²⁶⁷ Sa monographie est en grande partie tributaire d'un autre ouvrage qu'il citait souvent dans ses derniers séminaires : Norman BRYSON, *Vision and painting. The Logic of the Gaze*, Londres, The Macmillan Press, 1983, p. 112-117. Voir aussi Mieke BAL, *Looking in the art of viewing*, Londres/New York, Routledge, 2001, p. 65-91.

²⁶⁸ D. ARASSE, *L'univers de Léonard de Vinci*, 1978.

²⁶⁹ D. ARASSE, *Léonard de Vinci*, 1997, p. 15.

linéaire de son évolution de peintre »²⁷⁰ et, par conséquent, rend inappropriée toute construction chronologique de la monographie. Cette particularité explicite un rapport étroit entre le sujet d'étude et l'approche, littéraire d'une part, historico-artistique de l'autre.

C'est une spirale de connaissances que construit Arasse dans son ouvrage. En effet, la structure thématique annoncée en introduction n'est pas étanche et c'est cycliquement que ressurgissent, au fil des pages, les thèmes récurrents de la pensée léonardienne : l'analogie, le rythme ou la faculté démiurgique du créateur, et tout particulièrement l'idée de la formation sous la forme. Au fil des pages, le découpage entre l'œuvre peint et dessiné est perméable, rythmé par des reprises cycliques de thèmes, de dessins et de peintures du maître. Le texte est à chaque fois enrichie de nouveaux exemples figurés, progression dans la réflexion qui forme un *revertiginoso dechomposto*.

Alors qu'une spirale n'a ni début ni fin et suit son axe central, une droite, l'auteur a bien dû mettre un début et un point final à son ouvrage. Une singulière symétrie est en effet formée par les premiers mots de l'introduction et des derniers de la conclusion. « Dieu mis à part, Léonard est sans doute l'artiste sur lequel on a le plus écrit »²⁷¹. À la dernière page, revenant sur l'autoportrait de Turin sur lequel s'était ouvert le volume : « ... la personne que Léonard a choisie comme écran pour lui-même, c'est celle de l'artiste-philosophe, amant d'une beauté originelle, démiurge de fictions, enquêteur curieux de toutes choses, mis à part Dieu »²⁷².

« Dieu mis à part [...] mis à part Dieu » : tels sont les premiers et les derniers mots. Un chiasme, une spécularité est construite aux limites de l'ouvrage. Et pas n'importe laquelle : Dieu ouvre et ferme le volume. Le caractère spiralé de l'ouvrage est parachevé par une ouverture sur l'infini, celle incontestable car divine. Ce parallèle n'est pas un simple effet littéraire : il a une portée théorique, qui l'amène à assimiler sa démarche à celle du sujet de son étude jusque dans les effets liminaires.

Arasse revient périodiquement sur des figures, des thèmes et des œuvres du maître, décrivant non pas un retour cyclique mais une avancée dans la réflexion et une réponse possible aux problèmes posés en introduction. « Forme symbolique » de la vision du

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 331.

²⁷¹ D. ARASSE, *Léonard de Vinci*, 1997, p. 9.

²⁷² *Ibid.*, p. 487.

monde par Léonard²⁷³, la spirale conduit le lecteur à travers la récurrence plastique du tourbillon dessiné et peint ; elle sert de guide à la compréhension d'une conception singulière du travail du créateur, léonardesque et arassienne.

II.1.3 Le dédale d'Anselm Kiefer

« Labyrinthe », le chapitre introductif de la monographie sur Anselm Kiefer publiée en 2001, se termine sur cette idée : « Tel qu'il est, ce livre se contente de suggérer un parcours dans un labyrinthe dont on a progressivement le sentiment que Kiefer y joue à la fois le rôle de Dédale, de Thésée et du Minotaure »²⁷⁴.

Ainsi, c'est le labyrinthe qui :

«... vaut pour un mode d'emploi : le livre procède par traverses, détours, boucles, consacrés à un objet, un motif, un matériau, le discours sur le parcours d'Anselm Kiefer est ainsi entrecoupé et éclairé par les différentes pistes proposées, loin de toute linéarité, de toute progression pré-déterminée »²⁷⁵.

Figure archétypale de la connaissance, le labyrinthe est chez Anselm Kiefer ce qui donne une unité globale à la création²⁷⁶ : Arasse parcourt ce qu'il appelle le « labyrinthe kieferien ». Celui-ci prend des allures de dédale, chaque motif constitue à lui seul un parcours à suivre – le ciel étoilé, le thème de la perte du sens, le travail du plomb, les associations d'idées...²⁷⁷. L'intention de Daniel Arasse n'est pas de tirer les fils ni de montrer une linéarité dans ce parcours, mais bien d'en respecter le caractère dédaléen. Le lecteur est ainsi invité à se perdre dans des parcours croisés : entrelacs, chemins de traverse, reprises de sujets, retours en arrière.

Une fois de plus, Arasse aborde la monographie en veillant à ce qu'elle soit construite en résonance avec les procédés de l'artiste. Cette specularité se perçoit encore plus clairement dans le *Kiefer* : l'ouvrage rend compte d'une pensée en formation de

²⁷³ *Ibid.*, p. 100.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 22.

²⁷⁵ D. COHN, « La matière de la mémoire », 2010, p. 263.

²⁷⁶ Daniel ARASSE, *Anselm Kiefer*, Paris, Regard, 2001, p. 19.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 21.

l'artiste par le caractère inchoatif de la pensée même de l'historien, en acte d'affiner ses outils d'analyse tout au long de l'étude.

À la figure du labyrinthe s'ajoute, au fur et à mesure que l'on avance dans l'ouvrage, celle de la stratification et du sédiment. L'horizontalité du parcours dédaléen est renforcée par un enfoncement vers le souterrain, à la recherche du primitif et du primordial dans lesquels, selon Arasse, réside le « style » de Kiefer²⁷⁸.

Danièle Cohn revient sur l'originalité de cette pratique de la monographie :

« Daniel Arasse récuse la stricte chronologie biographique et lui préfère le fil morphologique et morphogénétique. Ce fil morphologique a pris tournure d'une manière explicite en 1997 dans la construction du *Léonard*. Dans cette période de sa vie, les discussions avec Jean Petitot, Fernando Gil, la lecture de René Thom qui en est résultée, ont permis à Daniel Arasse de mettre en place une approche qui combine biographie, monographie et principe formel. Il ne s'agit pas pour autant de théoriser massivement cette approche et de l'élever au système. La manière de Daniel Arasse se caractérise par une méthode qui déploie sa force heuristique dans l'enquête et s'épargne les méta-discours de type épistémologique. L'historien de l'art – expression que Daniel Arasse préférerait à celle d'historien d'art – qui écrit une monographie doit faire en sorte que ce ne soit ni une projection autobiographique, ni une biographie de l'artiste. L'ancrage dans une pensée morphologique, dans une idée de la forme qui se forme, dans un principe de formation, résout le cercle vicieux de l'écriture d'une monographie »²⁷⁹.

Nous venons de mettre en évidence les structures particulières de ces formations de formes. Mais l'assimilation de la démarche celle de l'artiste ne réside pas seulement, chez Daniel Arasse, dans les caractéristiques structurelles de ses monographies. Il faut aussi comprendre comment sont tracés, tout particulièrement au sein des analyses sur l'œuvre de Vermeer et Léonard, des cheminements méthodologiques – et non seulement formels – à leur tour indissociables de la démarche artistique du sujet étudié.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 291-307.

²⁷⁹ D. COHN, « La matière de la mémoire », 2010, p. 262-263.

II.2 Vision, savoirs et pensée de la peinture chez Vermeer et Léonard de Vinci

II.2.1 L'ambition de Vermeer

Sur les deux cents pages qui composent la monographie de Vermeer, une cinquantaine est consacrée à un seul tableau, *L'art de la peinture*. Dans son analyse, Daniel Arasse reprend et développe les critiques contre l'histoire de l'art traditionnelle esquissées dans l'introduction. L'étude de cette œuvre complexe devient un prétexte pour approfondir des intuitions théoriques qui jusqu'alors, dans ses articles antérieurs à 1993, n'étaient que ponctuellement appliquées aux analyses²⁸⁰. C'est dans sa monographie de Vermeer que la critique de l'iconographie et de l'iconologie prend forme au sein des œuvres, tout en façonnant son regard sur le peintre de Delft.

Dès le premier chapitre, qui constitue l'introduction, l'ambition d'Arasse est affichée : il ne suffit pas d'étudier les œuvres à travers les documents et le contexte entourant leur création. Ce n'est pas ainsi que l'on saisit leur particularité. Dans sa virulence, la courte introduction répond à la monographie de John Michael Montias et, à travers elle, aux articles de Jean-Louis Vaudoyer, publiés en annexe et recueillis dans le chapitre « Le mystérieux Vermeer ».

« Les diverses 'lectures' de *L'Art de la Peinture* souffrent d'une même faiblesse : considérant chaque élément de l'image comme un motif indépendant, doué d'un

²⁸⁰ D. ARASSE : « Iconographie et évolution spirituelle : la tablette de saint Bernardin de Sienne », 1974, p. 433-456 ; « Présentation », in *Symboles de la Renaissance*, I, 1976, p. 9-15 ; « À propos de l'article de Meyer Schapiro 'Muscipola Diaboli' », *Ibid.*, p. 47-56 ; « La signification figurative chez Titien : remarques de théorie », in *Tiziano e Venezia*, actes du congrès international (Venise, 1976), Vicence, Neri Pozza, 1980, p. 149-160 ; « Lorenzo Lotto dans ses bizarreries : le peintre et l'iconographie », 1981, p. 365-382 ; « La peinture de la Renaissance italienne et les perspectives du Moi », in *Image et signification, Rencontre de l'École du Louvre* (Paris, École du Louvre, 1983), Dominique Ponnau (dir.), Paris, La Documentation française, 1983, p. 233-244 ; « Après Panofsky : Piero di Cosimo, peintre », 1983, p. 135-150 ; « Titien et son *Allégorie de la prudence* : un peintre et des motifs », in *Interpretazioni veneziane. Studi in onore di Michelangelo Muraro*, David Rosand (dir.), Venise, Arsenale editrice, 1984, p. 291-310 ; « Giulio Romano e il labirinto di Psiche », *Quaderni di Palazzo Te*, 3, juillet-décembre 1985, p. 7-18 ; « Il programma politico della Camera degli Sposi, ovvero il segreto dell'immortalità », *Quaderni di Palazzo Te*, 6, janvier-juin 1987, p. 45-64 ; « *L'Allégorie de l'avarice* de Pozzoserrato : la proposition de l'image », 1988, p. 135-148.

sens propre et univoque, dont le montage formerait la ‘phrase’ qui dirait le ‘contenu’ de l’œuvre, elles ‘épellent’ le tableau pour lui donner son sens »²⁸¹.

Cette réaction critique s’attaque au réflexe iconographique et à son développement dans l’iconologie panofskyenne qui consiste à épeler, un par un, les différents éléments du tableau pour en faire une liste exhaustive et il reproche à Montias et Vaudoyer de les réunir dans un réseau de significations univoque – dans ce cas l’allégorie. Daniel Arasse critique l’assimilation univoque de chaque objet à son référent réel, qui ne porte pas attention à sa fonction dans la composition ni à la manière dont il est peint, et encore moins aux caractéristiques qui, mises ensemble, constituent ce qu’il appelle les *effets de peinture* ou, comme ici, la « mise en œuvre de l’œuvre ».

« C’est un des défauts habituels de l’iconographie traditionnelle entendue. Une fois identifié le matériau conceptuel, textuel ou théorique utilisé par le peintre, elle oublie en général d’en étudier la manipulation au sein de l’œuvre, sa ‘mise en œuvre de l’œuvre’; c’est pourtant cette dernière qui assure la spécificité et la singularité de l’articulation que, dans telle ou telle image de peinture, tel peintre a donnée aux thèmes qu’il partage avec ses contemporains »²⁸².

Arasse suit en cela les critiques adressées à l’iconologie, justement à propos de l’art de Vermeer, par Eddy De Jongh. Ce dernier explique en ouverture de son article qu’il s’attardera tout particulièrement sur les tableaux sur lesquels l’iconologie a fait silence, car ils n’étaient pas en claire correspondance avec les réseaux symboliques de Cesare Ripa : « *In order to demarcate those boundaries, and to demonstrate that iconology, for all its merits, can sometimes be an ars ignorandi, we will also pause for longer than usual over paintings whose meanings cannot be explained satisfactorily* »²⁸³.

« Ces remarques valent pour toute approche de type iconographique qui tend à assimiler l’interprétation d’une œuvre de peinture à sa ‘lecture’ (au moyen du ou des textes qu’elle est censée ‘illustrer’), sans se préoccuper de la mise en œuvre (et en travail) du texte dans la peinture. L’idée est particulièrement importante pour Vermeer dans la mesure où, par son approche même, l’iconographie tend à éclaircir

²⁸¹ D. ARASSE, *L’ambition de Vermeer*, 1993, p. 76-77.

²⁸² *Ibid.*, p. 187, note 2.

²⁸³ Eddy DE JONGH, « Pearls of Virtue and Pearls of Vice », *Simiolus*, 8, 2, 1975-1976, p. 69.

ce qu'il a rendu incertain : elle explicite ce qu'il a voulu allusif et, parfois, elle déclare et réintroduit ce qu'il a exclu ou occulté »²⁸⁴.

La critique virulente de Daniel Arasse contre l'iconographie suggère que tout le travail reste à faire : l'historien de l'image ne doit pas simplement distinguer les objets et les motifs, son travail doit consister à déchiffrer leur mise en œuvre dans l'œuvre, le travail spécifique de la peinture, qui n'est pas réductible à un déchiffrement alphabétique²⁸⁵.

Deux principales idées interprétatives ressortent de son analyse de *L'Art de la peinture* : le peintre aurait procédé à une allégorisation de la figure de dos et de l'atelier, et à l'inverse à une « désallégorisation » de la figure de Clio, dépeinte comme modèle posant en tant que Muse de l'Histoire. Ensuite, la carte géographique aurait été l'objet d'un traitement tout à fait particulier, puisque les craquelures et les boursoufflures de la surface y sont peintes avec plus de netteté que la représentation cartographique elle-même, rendant la carte quasiment illisible.

La conclusion de ces remarques est la suivante :

« Ce que laisse entendre *L'Art de la Peinture*, c'est que, devant les tableaux, nous connaissons le visible de ce qui est représenté là, sans avoir à connaître en lui-même l'objet qui est sujet à notre vision. Ce dont nous pouvons prendre connaissance est le phénomène visuel au sein duquel l'objet est proposé à notre expérience ; ce n'est pas cet objet lui-même, tel qu'en lui-même. Cette nuance peut paraître minime ; ses conséquences ne le sont pas »²⁸⁶.

L'Art de la peinture est le manifeste de la conception de l'art de peindre chez Vermeer. Dans *L'ambition de Vermeer*, il devient une allégorie de l'art de faire de l'histoire de l'art chez Arasse – de son ambition d'historien des images.

II.2.2 Le rôle de la connaissance chez Léonard

Lorsque Paul Valéry introduit son étude à ce qu'il appelle la « méthode » de Léonard de Vinci, il pose des bases nouvelles, à la fin du XIX^e siècle, sur lesquelles va

²⁸⁴ D. ARASSE, *L'ambition de Vermeer*, 1993, p. 184, note 15.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 77 : « Il faudra envisager comment est *peinte* cette allégorie de la Peinture, comment son traitement pictural travaille la représentation et donne leur sens singulier à des motifs 'iconographiques' par ailleurs connus ».

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 134.

s'appuyer son regard à Léonard. Il précise que sa recherche se doit de commencer par «...l'abandon pénible des notions de gloire et des épithètes laudatives [et] condui[re] à découvrir la relativité sous l'apparente perfection »²⁸⁷. Voulant se défaire de l'image du génie universel que les critiques de son siècle ont construit, Valéry ouvre sa réflexion par un constat : « L'homme universel commence, lui aussi, par contempler simplement, et il revient toujours à s'imprégner de spectacles »²⁸⁸. Un siècle après ce texte, bien des découvertes et de l'encre ont coulé sur Léonard, le cinquième centenaire de sa naissance ayant, en particulier, apporté un renouveau à la réflexion léonardesque.

Se proclamant lui-même « *uomo senza lettere* », Léonard se rattache à la tradition de *l'artefice* tout en faisant preuve d'un savoir qui, comme le remarquent tous les spécialistes, lui permet une pluridisciplinarité, autant technique qu'intellectuelle. Ses notes, souligne Daniel Arasse, nous apparaissent comme un « bricolage qui lui permet de ne pas dépendre exclusivement des structures établies du savoir et d'y introduire un fructueux désordre tout en élaborant les esquisses d'une pensée systématique »²⁸⁹. De ce bricolage ressortent les deux principes fondamentaux de sa conception du travail de l'artiste : l'expérience et l'observation.

Dans un article paru dans *L'Arte* en 1937, Giorgio Castelfranco s'opposait à cette idée de l'« *uomo senza lettere* » en insistant sur l'importance d'un passage de son *Traité de la peinture* :

« *Mia intenzione è allegare prima l'esperienza, e poi colla ragione dimostrare perché tale esperienza è costretta in tal modo ad operare [...] e questa è la vera regola, come li speculatori delli effetti naturali hanno da procedere, e ancora che la natura cominci dalla ragione e termini nella esperienza, a noi bisogna seguitare in contrario, cioè cominciando – come di sopra dissi – dalla esperienza, e con quella investigare la ragione* »²⁹⁰.

²⁸⁷ Paul VALÉRY, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1957 (1896), p. 14.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 24.

²⁸⁹ D. ARASSE, *Léonard de Vinci*, 1997, p. 11.

²⁹⁰ Léonard DE VINCI, *Codex E*, Institut de France, s. 88. Cette maxime sera reprise par la majeure partie de la littérature sur le maître, pour justifier le refus du génie sans savoirs. Voir par exemple Enrico BELLONE, « L'infanzia della scienza », in *Leonardo da Vinci e l'età della ragione*, Enrico Bellone, Paolo Rossi (dir.), Milan, Scientia, 1982.

Quel est le rapport de Léonard à la culture, à l'érudition, au savoir livresque dont il était informé – plus que par la *scuola d'abaco* – par les lectures et la discussion dans la *bottega* de Verrocchio ?

C'est à André Chastel que revient le mérite d'avoir mis au jour les fortes contradictions engendrées par la littérature entre l'image de l'érudit et celle du disciple de l'observation. Ces oppositions sont identifiées comme un nœud, un « cercle dialectique » sur lequel Léonard ne cesse de revenir dans ses écrits²⁹¹. L'appel à l'expérience devient un trait exclusif de sa philosophie, le conduisant, selon les termes de Chastel, à un « bouleversement et à une reconstruction complète de l'ordre du savoir pour placer au sommet la connaissance-expérience du visible qui est celle du peintre, la déduction des règles devant comporter une articulation détaillée des grandes données de la vision »²⁹². Évitant la comparaison stérile entre *dotti* et *non dotti*, dépassant la bataille sans vainqueur entre le savant et l'observateur, André Chastel propose l'hypothèse d'une compénétration, d'une cohabitation fructueuse des deux, rendue possible grâce au décroisement entre les disciplines.

Cette idée sera développée dans les mêmes années par Erwin Panofsky à propos des arts de la main et des arts de l'esprit²⁹³. Ernst Gombrich, en 1982, relance ce propos²⁹⁴. Il affirme que « ce n'est pas par l'observation visuelle que [Léonard] tient les éléments premiers de sa création, mais par deux sources contrastées, la tradition et le raisonnement »²⁹⁵.

La vue est pour Léonard une opération de l'esprit de celui qui regarde, agent actif de la vision, grâce à l'intervention de son esprit (*mente*). Gombrich suit Michael Baxandall dans l'hypothèse de la vision comme outil de connaissance, faisant intervenir le jugement

²⁹¹ André CHASTEL, *Léonard de Vinci, Traité de la peinture*, André Chastel, Robert Klein (dir.), Paris, Calmann Lévy, 2003 (Club des libraires de France 1960), p. 9 : « La science de la peinture réside dans l'esprit qui la conçoit ; d'où naît ensuite l'exécution bien plus noble que ladite théorie ou science » / « *E questa sia la scienza della pittura che resta nella mente de' suoi contemplanti, della quale nasce poi l'operazione, assai più degna della predetta contemplazione o scienza* ».

²⁹² *Ibid.*, p. 97.

²⁹³ Erwin PANOFSKY, *Le codex Huygens et la théorie de l'art de Léonard de Vinci*, Daniel Arasse (trad.), Paris, Flammarion, 1996 (Warburg Institute 1940).

²⁹⁴ Ernst GOMBRICH, *L'écologie des images*, Paris, Flammarion, 1983.

²⁹⁵ *Ibid.*, p.159.

moral et intellectuel du sujet regardant²⁹⁶. Fondée non seulement sur l'observation directe, dans l'œuvre écrite et peinte de Léonard l'expérience prend en compte le savoir, et on comprend, grâce à Ernst Cassirer, le rôle de la connaissance chez Léonard, lorsqu'il affirme que, pour ce dernier, « savoir, c'est savoir voir » : « Les frontières de la vision sont donc aussi nécessairement pour lui [Léonard] les frontières de la compréhension. Le monde qu'il embrasse, comme artiste et comme savant, est toujours le 'monde des yeux' »²⁹⁷. Le nœud dialectique mis en évidence par André Chastel entre le Léonard docte et l'« *uomo senza lettere* » est expliqué par Arasse dans l'idée d'une activité de vision inséparable de l'activité mentale.

Léonard le dit lui-même dans plusieurs passages du traité compilé par Melzi où il fait part du caractère divin de son métier, par son pouvoir créateur de toutes choses, réelles et imaginaires.

*« Il pittore è padrone di tutte le cose che possono cadere in pensiero all'uomo, perciocché s'egli ha desiderio di vedere bellezze che lo innamorino, egli è signore di generarle, e se vuol vedere cose mostruose che spaventino, o che sieno buffonesche e risibili, o veramente compassionevoli, ei n'è signore e creatore. E se vuol generare siti deserti, luoghi ombrosi o freschi ne' tempi caldi, esso li figura e così luoghi caldi ne' tempi freddi. [...] Ed in effetto ciò che è nell'universo per essenza, presenza o immaginazione, esso lo ha prima nella mente, e poi nelle mani, e quelle sono di tanta eccellenza, che in pari tempo generano una proporzionata armonia in uno solo sguardo qual fanno le cose »*²⁹⁸.

La forme, présente ou imaginaire, est d'abord en l'esprit de l'artiste, et par la main elle accède à l'être, à la visibilité et donc à la figurabilité.

Carlo Maccagni exclut catégoriquement l'appartenance de Léonard à la tradition érudite et met en avant le « *paradosso dell'ignoranza, per il quale il non-sapere può costituirsi come libertà rispetto ai legami della tradizione, divenendo talvolta una situazione favorevole per un libero ma non cosciente progredire* »²⁹⁹. Bien qu'il reconnaisse chez Léonard le rôle prédominant de l'observation face à certains poncifs de la science contemporaine obstinément critiqués par l'artiste dans ses écrits, Maccagni se

²⁹⁶ Michael BAXANDALL, *L'œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Yvette Delsaut (trad.), Paris, Gallimard, 1985 (Clarendon Press 1972), p. 153-164.

²⁹⁷ E. CASSIRER, *Individu et cosmos à la Renaissance*, 1983, p. 200.

²⁹⁸ Léonard DE VINCI, *Codex Urbinas*, 5r, cité par A. CHASTEL, *Art et humanisme*, 1959, p. 420.

²⁹⁹ Carlo MACCAGNI, « Considerazioni preliminari su Leonardo », in *Leonardo da Vinci e l'età della ragione*, 1982, p. 63.

trouve dans l'obligation de souligner un contraste, une séparation entre ignorant et docte, vision et savoir.

Ce sont ces barrières que Daniel Arasse va éliminer dans son ouvrage.

Il discute et dépasse ce débat sur la culture de Léonard en opposant aux recherches sur l'étendue de son savoir la question du rôle de l'expérience, de l'œil, mais aussi de l'érudition et de l'imagination dans le regard de Léonard sur le métier du peintre, regard dont témoignent aussi bien les écrits que l'œuvre dessinée ou peinte. Être savant ne signifie pas être disciple de son savoir – et c'est bien de l'expérience que Léonard se dit disciple, et non de l'érudition.

« L'œil, seigneur des sens, fait son office en s'opposant à ces discours – et non pas sciences- obscurs et mensongers, où l'on discute avec des grands cris et des grands gestes. [...] Où la vision ne s'exerce pas, il n'y a que des mots vides et pas de pensée. [...] Le peintre qui travaille par routine et au jugé, sans s'expliquer les choses, est comme le miroir qui reforme en soi tout ce qu'il trouve devant lui sans en prendre connaissance »³⁰⁰.

S'élevant contre le savoir qui se renferme sur lui-même, chez Léonard le recours à l'observation ne peut faire défaut, au contraire du jugement et des préjugés acquis par le savoir livresque. Une définition de son attitude envers le savoir scolastique est donnée par Paolo Rossi dans l'introduction du colloque *Leonardo da Vinci e l'età della ragione* :

« *Leonardo non ha alcun interesse per la scienza come corpus organizzato di conoscenze, concepisce la scienza come un'impresa pubblica e collettiva. [...] Da questo punto di vista la stessa frammentarietà può configurarsi come frutto di un preciso atteggiamento : il consapevole rifiuto di un sapere scolastico, inteso come costruzione di teorie inviolabili e globali* »³⁰¹.

C'est dans l'œuvre dessinée et peinte de l'artiste que se retrouve son détachement de la méthode scolaire et répétitive³⁰².

Par exemple, pour comprendre la vue, Léonard étudie l'œil. Dans ses notes, il cite des références littéraires pour montrer, avec ironie et esprit provocateur, à quel point elles sont superflues – ou en tout cas ne viennent que s'ajouter à l'expérience par l'observation. Dans une page du *Codex Urbinas*, après une longue démonstration sur l'ombre portée

³⁰⁰ L. DE VINCI, *Codex Atlanticus*, 76 r.

³⁰¹ Paola ROSSI, « Introduzione », in *Leonardo da Vinci e l'età della ragione*, 1982, p. 3.

³⁰² Voir aussi à ce propos : D. ARASSE, « Léonard de Vinci et l'origine du corps », 1995, p. 27-36.

d'une boule, il écrit : « *dice qui l'avversario che non vuole tanta scientia, che gli basta la pratica per ritarre le cose naturali* ». De même, après la démonstration complexe du fonctionnement de la pupille : « *Benchè queste tali spechulationi sieno superflue alli operatori elle no mi son parute di permetterle perche spesso danno ammiratione alli spechulativi ingegni* »³⁰³. Dans cette hostilité à l'enseignement doctrinal, au savoir scolastique, à la mise en place de recettes à appliquer sans réfléchir et surtout sans observer, on retrouve l'ambition arassienne du métier d'historien de l'art.

Ainsi, Léonard ne tient-il pas compte des ordres antiques et de leur agencement au sein d'une construction. Un refus est à la source de la réflexion artistique du maître :

« Il rejette donc toute idée préconçue, géométrique, intellectuelle ou culturelle, ou transcendante pour l'architecture religieuse [pensée qui pourrait se reporter à toute l'activité de Léonard]. C'est la syntaxe, l'enchaînement logique et l'organisation réciproque des parties de l'édifice qui intéressent Léonard »³⁰⁴.

Le rejet des catégorisations préétablies, des recettes scolastiques se retrouve dans les passages à caractère philosophique présents dans les notes sans véritable unité organisée. En effet, comme le souligne Daniel Arasse :

« ... si Léonard a été incontestablement un 'penseur', il n'a pas été un 'philosophe'. Laissant la théologie aux prêtres, il s'oppose violemment et constamment aux constructions théoriques abstraites et, contre une procédure livresque du savoir, il se réclame de l'expérience. [...] Autrement dit, si Léonard a des pensées, il n'a pas de pensée (systématiquement organisée) »³⁰⁵.

Arasse fait de Léonard un miroir de sa démarche : refusant toute structure préétablie de l'analyse et tout savoir préconçu, la réflexion arassienne fait corps avec l'objet de l'étude et finit par construire une approche qui n'est pas systématiquement organisée mais est faite de pensées. Elle « s'oppose violemment et constamment aux constructions théoriques abstraites » et forge sa pertinence et sa théorie singulière dans l'expérience et l'activité du regard. L'œil qui observe (chez Léonard/chez Arasse) est nourri de savoir, mais il se doit d'empêcher ce dernier de prendre le dessus car la vision doit être *nourrie mais non conditionnée par les savoirs*.

³⁰³ Cité par André CHASTEL, *Léonard ou les sciences de la peinture*, Paris, Liana Levi, 2002, p. 52.

³⁰⁴ D. ARASSE, *Léonard de Vinci*, 1997, p. 172.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 32.

La critique arassienne tente de rendre conscient l'aveuglement causé par la mise en avant de schémas de connaissance préétablis, du savoir livresque auquel réagit Léonard. À travers une étude érudite des démarches artistiques et intellectuelles de Léonard de Vinci, Daniel Arasse construit donc un ouvrage où les remarques de théorie et les rejets d'une certaine méthode sont appliquées à la fois à la conception de la création selon l'artiste, au regard sur ce dernier et plus généralement au métier d'historien de la peinture.

II.2.3 La *Joconde*

« ... L'histoire de l'art, c'est d'abord (du moins on le suppose et on l'espère) regarder, essayer de voir et d'interpréter ce qu'on voit – ou ne voit pas. Mais précisément, le terme d'observation n'est jamais utilisé par les historiens de l'art pour décrire ou qualifier ce regard. Ils disent plutôt 'étudier', 'analyser', parfois 'regarder attentivement'. [...] C'est le réel et ses phénomènes qu'on observe, on contemple l'art et ses œuvres »³⁰⁶.

Pourquoi, alors, ne pas « observer » l'art et ses chefs-d'œuvre ? Après avoir insisté sur cette idée dans le premier chapitre sur la culture de Léonard, Daniel Arasse s'attaque au tableau le plus « contemplé » et le plus recouvert de savoirs qui soit. Le portrait de *Mona Lisa* est le chef-d'œuvre qui se prête le mieux à la critique envers la peinture aveuglée par les savoirs, par les écrans interprétatifs et les documents utilisés comme fin de l'analyse. Son interprétation de la *Joconde* constitue un tour de force – mais l'équilibre trouvé entre voir et savoirs y est magistral. Si nous nous permettons de reprendre l'analyse de ce tableau dans les lignes qui suivent, c'est tout d'abord car l'une des finalités de ce travail est de mettre en évidence un éclairage nouveau porté sur l'art de la Renaissance italienne et enfin car, au sein du dialogue entre savoirs et vision, la *Joconde* fonctionne comme paradigme du savoir faire voir arassien.

Nous avons tous « trop » vu la *Joconde* et surtout son image. Dans ses *Histoires de peintures*, Daniel Arasse confie pourtant à Bernard Comment qu'elle est, « curieusement », son tableau préféré³⁰⁷. Son premier tour de force consiste à montrer que l'œuvre a été victime d'un double excès interprétatif, d'une part poétique et rhétorique, et d'autre part

³⁰⁶ Daniel ARASSE, « Observer l'art : entre voir et savoirs », in *Le renouvellement de l'observation dans les sciences*, Yves Michaud (dir.), Paris, Odile Jacob, 2003, p. 98.

³⁰⁷ D. ARASSE, *Histoires de peintures*, 2004, p. 19.

scientifique et objectivant³⁰⁸. De l'image de la déesse sous-marine de Kenneth Clark à la *L.H.O.O.Q.* de Marcel Duchamp, les interprétations successives ont ainsi opacifié le tableau.

Deuxième tour de force, Arasse observe de près la peinture, les effets probables du temps sur les couleurs, l'agencement des formes. Il met ensuite en rapport ces formes avec l'ensemble de sa réflexion sur Léonard : le travail cognitif par le dessin, la quête des mouvements de l'âme à travers les mouvements du corps, et enfin cette conception analogique de correspondances entre macrocosme et microcosme. La *Joconde* serait la plus haute expression en même temps que la synthèse inachevée des recherches de Léonard.

L'interprétation est ainsi bâtie sur l'observation du mouvement interne de la figure et des continuités plastiques entre *Mona Lisa* et l'arrière plan. Le bas du corps et l'avant-bras appuyé sur l'accoudoir de la chaise sont parallèles au plan du tableau, alors que le buste est de trois quarts, le visage est presque de face et les yeux sont tournés vers la gauche du modèle. Rien dans ce portrait n'est face à nous. Arasse ne le dit pas (il soutient d'ailleurs que le regard est frontal)³⁰⁹, mais il nous met en condition de le voir en insistant sur le mouvement spiralé : la *Joconde* ne nous regarde pas, son regard fuit vers notre droite, dans un mouvement imperceptible qui continue celui de son corps.

De plus, l'analogie récurrente dans les écrits de Léonard entre microcosme et macrocosme, entre corps humain et corps terrestre, serait ici recherchée, en peinture, dans sa plus haute expression. Cela saute aux yeux lorsqu'Arasse pointe du doigt la continuité plastique entre le tissu posé sur l'épaule gauche du modèle et la colline de l'arrière-plan, pourtant si lointain. Le pan de tissu et le relief de terrain forment une même ligne, construite par l'œil parcourant la surface. De façon d'autant plus frappante qu'inédite, Arasse interprète le sourire de la *Joconde* comme le plus haut degré d'enquête sur ces correspondances : les commissures de ses lèvres et de ses yeux sont en harmonie avec la ligne d'horizon. Cette dernière est, en l'apparence, plus basse à la gauche et se lève à droite ; la continuité entre les deux parties du paysage est donnée par le sourire qui, lui aussi, se lève subrepticement à droite. L'œil qui parcourt de gauche à droite la ligne

³⁰⁸ Et encore, les ossements de Lisa Gherardini n'étaient pas, en 1997, l'objet de la convoitise des *mass media*...

³⁰⁹ D. ARASSE, *Léonard de Vinci*, 1997, p. 394.

d'horizon la verra se soulever grâce à l'action des commissures des lèvres, qui, sur le côté gauche du modèle, esquissent un léger sourire³¹⁰ :

« Le sourire de *Mona Lisa* ne se contente donc pas d'articuler plastiquement la figure au paysage qui lui sert de fond ; il exprime dans le temps de cette figure immobile la métamorphose dont le paysage présente en acte le mode macrocosmique, dans l'action de ce Temps dont la durée immémoriale bouleverse les aspects de la nature »³¹¹.

La philosophie de l'univers selon Léonard serait donc condensée dans le sourire de la *Joconde*. Poétique, cette analyse n'en est pas moins historiquement solide : la peinture porte en elle, dans ses lignes, le *concetto*, les desseins du peintre.

Dans les formes comme dans le fond, les monographies arassiennes sont élaborées en dialogue constant avec l'objet de l'étude. La pratique de l'historien fait corps avec celle de l'artiste, si bien que par moments, c'est un Léonard quelque peu arassien (arassisé) qui est esquissé dans certaines pages du livre de 1997, et c'est l'ambition d'Arasse que l'on perçoit dans *L'Ambition de Vermeer*. Le rapport de l'artiste à la connaissance et à la création sert à l'historien pour préciser des mécanismes interprétatifs et des outils méthodologiques.

³¹⁰ Sourire, dit Arasse en passant, tout à fait dans « l'air du temps » : ainsi Agnolo Firenzuola, dans son manuel *Della perfetta bellezza d'una donna*, publié en 1541 à Venise, décrit la manière dont une femme doit sourire : « Fermer de temps à autre le coin droit de la bouche, d'un mouvement suave et vif, et ouvrir le coin gauche comme en un sourire secret ». Cité par D. ARASSE, *Léonard de Vinci*, 1997, p. 408.

³¹¹ *Ibid.*, p. 409-411.

III ANNONCIATIONS ITALIENNES (1971-1999)

Tout comme le *revertiginoso dechomposto* de Léonard de Vinci, il y a chez Daniel Arasse un thème iconographique, un sujet de peinture, qui travaille toute son œuvre, sur lequel il revient, par spirales, au cours des années, pour affiner chaque fois un peu plus son analyse : il s'agit du thème de l'Annonciation et de son traitement dans la peinture du Quattrocento, au temps de l'invention et de la théorisation de la *costruzione legittima*. Nous allons suivre ce fil thématique, véritable fil d'Ariane de sa carrière, et tenter de retracer le cheminement de sa réflexion, depuis la première publication en 1984 jusqu'à la parution de la monographie de 1999.

Existe-t-il une théorie arassienne de la perspective ? Comment les interrogations soulevées à ce propos ouvre-t-elles la voie à une mise en discussion de la discipline iconologique ? La position originale de Daniel Arasse par rapport à la théorie panofskyenne de la perspective nous conduira à un regard plus large sur son rapport au père de l'iconologie.

III.1 La genèse d'une intuition

« Ce livre est né d'une intuition : du Trecento au Cinquecento, il avait existé dans la peinture italienne une affinité particulière entre Annonciation et perspective. À vrai dire, cette intuition n'était pas tout à fait innocente... »³¹². Comme le suggère Daniel Arasse dans les deux premières phrases de *L'Annonciation italienne*, une intuition n'a de raison d'être que si elle a été déclenchée, puis enrichie, argumentée et discutée par un regard nourri de savoirs. Concernant le savoir intuitif, Daniel Arasse est sartrien : d'après la manière dont il présente sa recherche au début de son ouvrage, on comprend que la connaissance et le discours sont pour lui les outils qui mènent à l'intuition³¹³.

³¹² Daniel ARASSE, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 1999, p. 9.

³¹³ Jean-Paul SARTRE, *L'Être et le Néant, essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1994 (Gallimard 1943), p. 620.

Son intérêt pour les Annonciations dans la peinture de la Renaissance italienne serait né à la fin des années soixante, lorsqu'il était encore étudiant d'André Chastel³¹⁴. On lit dans les dernières lignes de l'introduction de *L'Annonciation italienne* qu'une « ébauche » de recherche aurait été rédigée en 1971, intitulée « Le lieu architectural de l'Annonciation » ; la publication de ce texte a été déconseillée par André Chastel qui avait, se souvient Daniel Arasse, « bien perçu l'excès d'enthousiasme et de précipitation juvéniles » de l'essai³¹⁵. Il existe toutefois d'autres traces de cette « intuition » sur laquelle s'ouvre *L'Annonciation italienne*.

Trois textes ont attiré tout particulièrement notre attention.

Le premier est le seul à avoir fait l'objet d'une publication au moment de sa rédaction : il s'agit d'un article paru en 1984 dans la revue *Versus, quaderni di studi semiotici*, trace écrite d'une participation au séminaire de sémiotique organisé par Umberto Eco et Omar Calabrese à l'université de Bologne. Daniel Arasse y opère un rapprochement intéressant entre la technique picturale, sa théorisation par Alberti et le caractère performatif du discours historique dans la théorie de l'énonciation d'Emile Benveniste.

La deuxième source est une communication prononcée en octobre 1986 à l'Institut français de Florence, à l'occasion du colloque *L'Annunciazione in Toscana nel Rinascimento*, restée inédite à cause de problèmes survenus avec l'éditeur, la casa Usher. Plusieurs fois mentionné dans des notes d'articles, le projet de publication d'un volume scientifique collectif sur *L'Annonciation à la Renaissance* n'a pu être mené à bien par Daniel Arasse, alors directeur de l'Institut de Florence et organisateur du colloque. Cette rencontre inédite constitue un moment d'échange fondamental dans l'élaboration de la pensée arassienne sur l'Annonciation.

³¹⁴ Son mémoire d'études supérieures portant sur Masolino da Panicale étudie la fonction de l'espace chez l'artiste et il est probable que la complexité spatiale de l'Annonciation de Masolino et Masaccio réalisée pour l'arc d'entrée de la chapelle Sainte Catherine dans la basilique de Saint-Clément à Rome ait fait naître l'intuition arassienne développée dans les trois décennies suivantes. Voir partie I, chapitre 1, la discussion à propos de « Figure et structure de l'espace dans l'art de Masolino da Panicale », diplôme d'études supérieures, mai 1967.

³¹⁵ D. ARASSE, *L'Annonciation italienne*, 1999, p. 15.

Le troisième témoignage (lui aussi inédit) est la retranscription récemment établie par Cléo Pace de la participation à une réflexion commune à partir des travaux de Louis Marin, organisée à Urbino au cours de l'été 1993³¹⁶.

Dans ces trois écrits, Daniel Arasse se penche sur une quinzaine d'exemples d'œuvres qui seront par la suite les protagonistes de *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*. Il y pose les jalons de sa réflexion et les bases de son dialogue avec ses collègues, tout particulièrement avec Louis Marin et Hubert Damisch³¹⁷. Les lignes qui suivent retracent les hypothèses ponctuant les écrits qui précèdent *L'Annonciation italienne* ; notre but est de les inclure dans le dialogue fertile qui met en scène une vingtaine de collègues dans une étonnante réflexion chorale.

Dans l'article de 1984, Daniel Arasse introduit son propos par le constat d'une double récurrence formelle observée dans les Annonciations quattrocentesques : d'une part l'importance accordée à l'architecture, à la *domuncula* mariale, et d'autre part la disposition invariablement de profil de Gabriel³¹⁸. Ces observations sont mises en rapport avec le texte évangélique (*Luc*, I, 26-38) : pur fait d'énonciation, l'Annonce à Marie est un simple dialogue, aucune action ni aucune gestuelle n'étant évoquée dans le récit : « Dans

³¹⁶ À la fin de l'introduction de *L'Annonciation italienne*, Arasse cite un autre texte écrit en 1996 et publié en 1998 : Daniel ARASSE, « L'enceinte surprise de Marie : remarques sur une Annonciation siennoise », in *La surprise*, actes du cinquième colloque du Cicada (Pau, 1996), textes réunis par Bertrand Rougé, Pau, Publications de l'université de Pau, 1998, p. 63-72. Ce dernier est moins intéressant dans le cadre de cette introduction à la réflexion sur l'Annonciation, tout d'abord parce qu'il a été publié dans un volume relativement facile à trouver (ce qui n'est pas le cas pour les autres textes), mais aussi et surtout car les thèses fondatrices de l'ouvrage de 1999 n'y sont pas discutées. Il en va de même pour un autre article aisément consultable, Daniel ARASSE, « Les Annonciations de Véronèse ou l'atelier de la dévotion », in *Nuovi Studi su Paolo Veronese*, actes du colloque international (Venise, 1988), Massimo Gemin (dir.), Venise, Arsenale, 1989, p. 204-213.

³¹⁷ Il faut en effet préciser que dans les années qui ont suivi la rencontre florentine, deux textes fondamentaux sur le rapport entre *costruzione legittima* et Annonciation peinte furent publiés : *L'origine de la perspective* d'Hubert Damisch paraîtra en 1987 et *Opacité de la peinture* de Louis Marin en 1989. Je ne fais ici qu'esquisser le rapport théorique extrêmement riche entre les trois penseurs, rapport dialogique qui sera étudié en fin de partie à propos de la discussion autour de l'œuvre comme objet théorique.

³¹⁸ D. ARASSE, « Annonciation/Énonciation : remarques sur un énoncé pictural au Quattrocento », 1984, p. 3-17.

le(s) texte(s) originel(s), la ‘scène’ de l’Annonciation n’est qu’un *acte d’énonciation* ou, plus précisément, elle n’est que la rencontre de deux énonciations qui font l’histoire »³¹⁹.

Daniel Arasse s’interroge sur les difficultés de rendre en peinture cette ellipse narrative et avance sa thèse : grâce à la mise au point et à la théorisation albertienne de la perspective linéaire comme instrument de figuration de la *storia*, la représentation architecturale et spatiale de la scène de l’Annonciation sert à donner figure à ce moment de pure énonciation : « ... toute cette représentation architecturale n’est rien d’autre qu’un *lieu figuratif*, construit pour énoncer picturalement l’invisible de l’événement »³²⁰. La perspective est l’instrument figuratif de l’énonciation. La discipline sémiotique et la théorie du récit historique d’Emile Benveniste viennent appuyer l’interprétation : le mode narratif a pour particularité d’éluder tout locuteur, les événements ayant l’air « de se raconter d’eux-mêmes »³²¹. Selon Arasse, cette définition éclaire la pratique picturale :

« ... tout comme le récit historique exclut ‘toute intervention du locuteur dans le récit’ en proscrivant ‘tout ce qui est étranger au récit des événements’, de même la *storia* albertienne, en faisant coïncider l’horizon de la figure peinte et celui du peintre/spectateur, exclut l’impact dans la *storia* d’un point de vue ‘étranger au récit’ : la grande œuvre de peinture, la *storia*, repose en définitive sur l’élision du peintre/spectateur comme sujet déterminant l’énonciation picturale, au profit de la figure peinte elle-même, c’est-à-dire au profit de l’énoncé même. Au terme de cette construction le peintre/spectateur n’est que le témoin d’une histoire qui semble s’énoncer d’elle-même »³²².

À partir de cette thèse étroitement en dialogue avec l’actualité sémiotique de la réflexion sur la performativité du récit historique, Daniel Arasse bâtit sa démonstration sur la pertinence de la représentation de profil pour la figure de Gabriel : par sa posture parallèle à la surface de la représentation, la figure angélique ne prend pas part au récit, elle « est l’image de ce sujet de l’énonciation historique occulté dans l’énoncé de l’histoire. [...] Porte-parole d’un Verbe qui instaure l’Histoire, Gabriel dans l’*Annonciation* est comme un historien qui ferait l’histoire de ce qu’il énonce »³²³. Grâce à la *costruzione legittima* albertienne, le peintre donne figure à une histoire en train de se dérouler sous les

³¹⁹ *Ibid.*, p. 4.

³²⁰ *Ibid.*, p. 6.

³²¹ Emile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1971, p. 237.

³²² D. ARASSE, « Annonciation/Énonciation : remarques sur un énoncé pictural au Quattrocento », 1984, p. 13.

³²³ *Ibid.*, p. 14.

yeux du fidèle. Ceci lui permet de se débarrasser des artifices anciens que constituent par exemple les inscriptions reportant le dialogue. Le caractère *légitime* de la perspective albertienne confère à l'image toute son efficace narrative et symbolique.

Ce qui rend pertinente la mise en dialogue du travail du peintre avec l'ordre du discours est le fait que la théorie linguistique de Benveniste n'est pas plaquée sur la pensée figurative ; elle sert au contraire, selon un emploi des outils théoriques cher à Daniel Arasse, à expliciter l'intérêt symbolique de la perspective linéaire en tant qu'instrument narratif spécifique, pictural. Ainsi, dans cette courte publication de 1984, le lien de l'image au texte, de la construction picturale à la théorie narrative, est complexe.

La thèse qui sous-tend l'ouvrage de 1999 y est énoncée entre les lignes : l'image figure le récit sans pour autant l'énoncer, elle donne à voir le caractère inénonçable du mystère de l'Incarnation. Pour ce faire elle utilise (en le détournant et parfois en le corrompant) l'outil d'énonciation par excellence, la *costruzione legittima* albertienne. Cette idée, Arasse y insistera dans ses textes postérieurs, est une idée de peinture, certes, mais plus spécifiquement elle est une construction « théologico-picturale », c'est-à-dire théorique et opératoire dans les œuvres qui jouent des paradoxes du mystère de l'Incarnation et de la perspective.

III.2 Une histoire de perspectives : le colloque de 1986

Pour approcher ces paradoxes entrevus dans son dialogue avec la sémiotique en 1984, Daniel Arasse discute. Alors qu'il dirige depuis quatre ans l'Institut français de Florence et peu avant l'inauguration de l'exposition *La Ghigliottina del Terrore*³²⁴ il organise, en collaboration avec *The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies* de Villa I Tatti, une rencontre de trois jours intitulée *L'Annunciazione in Toscana nel Rinascimento* (Programme en annexe 10), que nous avons déjà mentionnée parmi les rencontres organisées à l'Institut. Le caractère pluridisciplinaire de ces journées est dû à une demande expresse du directeur de l'Institut : durant trois jours, historiens, historiens de la littérature, philosophes, historiens de l'art et psychanalystes sont invités à Florence et conviés, pour certains seulement le temps de ce colloque, à mener une réflexion commune

³²⁴ *La ghigliottina del terrore*, exposition (22 novembre - 20 décembre 1986), Florence, Institut français de Florence. Voir D. ARASSE, *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, 1987.

sur le rôle de l'Annonce à Marie dans l'imaginaire de la Renaissance florentine. Il s'agira de discuter sur l'importance de l'Annonciation dans la liturgie, la vie sociale, la littérature et, bien sûr, la peinture et la sculpture du Quattrocento.

Enfin, plus de la moitié des études soulèvent une question essentielle dans la réflexion arassienne : si l'Annonciation évoque un mystère dont seul Dieu détient le secret, comment le peintre pourra-t-il donner à voir l'avènement de la fécondation miraculeuse de Marie ? Par définition invisible car mystérieuse et miraculeuse, la rencontre de la Vierge avec l'Esprit Saint est une question qui a posé problème aux peintres et aux prédicateurs tout au long de la Renaissance.

Les différentes prises de parole ont suscité de vifs débats, au cours desquels Daniel Arasse a pris énormément de notes – elles aussi conservées dans les archives de l'Institut français de Florence. Ces discussions ont permis une argumentation et un approfondissement remarquable de la réflexion arassienne sur le sujet. Les participants et les auditeurs se souviennent de la nouveauté que constituait, en 1986, une rencontre scientifique réunissant des spécialistes d'horizons différents autour du thème complexe de l'Annonciation³²⁵. Il est pour cela tout à fait regrettable que les traces écrites des interventions, envoyées à Daniel Arasse à la suite du colloque et classées dans les archives de l'Institut français de Florence, n'aient jamais été publiées sous forme d'actes. Certaines communications ont fait l'objet de publications, ce qui rend inutile une édition tardive de ce volume. Toutefois, les problématiques communes auxquelles les intervenants se sont confrontés à cette occasion n'ont pas connu la diffusion qu'elles méritaient³²⁶.

De nature variée et largement interdisciplinaire, ces communications ont fait l'objet d'une réélaboration de la part de Daniel Arasse au cours de sa longue réflexion sur le sujet et, si l'on veut saisir la particularité de sa pensée, elles doivent être considérées comme les

³²⁵ Je remercie Mme Claudia Cieri Via, M. Maurice Brock et M. Bernard Comment et d'avoir partagé leur souvenir de ces journées.

³²⁶ C'est cette interrogation à plusieurs facettes que j'ai tenté de retracer dans une brève présentation des dix-huit textes retrouvés dans les archives de l'Institut de Palazzo Lenzi. Sara LONGO, « L'Annonciation en Toscane, enjeux méthodologiques et historiographiques. Autour du colloque florentin de 1986 », introduction au texte de Daniel Arasse, « La perspective de l'Annonciation », *Studiolo*, X, 2013, p. 24-32. Je tiens à remercier Philippe Morel de m'avoir lancée sur les traces de cette rencontre. Le travail aux archives de l'Institut français de Florence a été essentiel dans ma recherche ; je souhaite remercier chaleureusement Justine Grou-Radenez, bibliothécaire de l'Institut, qui a patiemment mis à ma disposition ces documents.

documents à partir desquels se sont articulées ses thèses. Les quatre axes thématiques qui se sont dégagés de la découverte et de la lecture des communications permettent de rendre compte de la richesse du colloque florentin. Pour cela il nous a paru important de présenter dans les lignes qui suivent les questions traitées au long de la rencontre, reprenant une par une les participations, du moins celles dont on conserve la trace dans les archives de Palazzo Lenzi.

III.2.1 Un axe de discussion littéraire : l'Annonciation dans la *Divine Comédie*

Jacqueline Risset, dont l'intervention ouvre le colloque³²⁷, observe les différentes descriptions artistiques qui accompagnent le cheminement de Dante au Purgatoire.

Selon la traductrice et commentatrice de la *Divine Comédie*, la présence forte des arts, que ce soit le chant ou la sculpture, qui guident les protagonistes vers le sommet de la montagne, permet à Dante d'éviter le processus traditionnel « d'infernalisation du Purgatoire » : c'est le cas d'un bas relief représentant l'Annonciation, que le poète découvre à côté des orgueilleux et qui sert d'*exemplum* d'humilité³²⁸. Jacqueline Risset insiste sur le fait que Marie est évoquée dans le poème en tant qu'« *Annunziata* ». La description du travail du marbre et de la cire qui renferme et immobilise les figures donne une grande importance à la création du bas-relief : forme en formation, gestation de la sculpture, l'insistance sur la conception (de la sculpture, du Fils de Dieu) est liée selon elle à un processus inconscient dont l'épisode serait fortement chargé.

C'est sur le même bas-relief que porte l'intervention de Catherine Lowe³²⁹ ; elle s'interroge sur la possibilité, chez Dante, de décrire la scène de l'Annonciation en la *figurant*. La concision du dialogue de l'Annonciation rapporté par Luc dans son Evangile ne rend l'épisode ni descriptible, ni figurable, car rien n'est dit. Les mots prononcés par les acteurs sont performatifs, faisant accéder à l'être ce qu'ils annoncent. Ces interrogations

³²⁷ Jacqueline RISSET, « 'Come figura in cera si sugella' : l'Annonciation, art et phantasme au Purgatoire », inédit, archives de l'Institut français de Florence (sauf mention contraire, les textes des participants au colloque mentionnés ici sont des inédits, retrouvés dans les cartons de l'Institut français de Florence et résumés ici).

³²⁸ Dante ALIGHIERI, *Divina Commedia*, Purgatorio, X, 45.

³²⁹ Catherine LOWE, « De l'image gravée au 'visibile parlare' : le son des mots de Pierre ». Son étude très ponctuelle n'a pas été reprise par l'auteur.

sur l'irreprésentabilité du mystère (ici en rapport à la *Divine Comédie*) constituent la problématique essentielle de la réflexion arassienne.

III.2.2 L'Annonciation comme art éphémère : les *sacre rappresentazioni* florentines

Les interventions de Paola Ventrone et d'Elvira Garbero Zorzi évoquent deux *sacre rappresentazioni* fêtées dans les églises florentines de la Santissima Annunziata et de San Felice in Piazza³³⁰. Au cours de ces *misteri*, un *ingegno* théâtral est mis en marche par des jeux mécaniques complexes et met en scène devant les yeux des fidèles l'Annonce à Marie. La plus importante de ces machines fut celle construite pour la fête donnée l'année du concile œcuménique de 1439, avec l'intervention très probable de Filippo Brunelleschi. Paola Ventrone met cette manifestation en rapport étroit avec les thèmes abordés lors du concile et soutient que les différents débats ayant eu lieu lors de ce rassemblement œcuménique étaient reproduits par le théâtre dans des scènes de disputes entre prophètes. L'historienne reprendra cette recherche dans plusieurs études sur les arts éphémères et les célébrations florentines autour de 1439³³¹. Le discours de Paola Ventrone a aussi une portée théorique : par l'étude d'une manifestation théâtrale, le lecteur est invité à prendre conscience de l'importance des arts du spectacle dans l'imaginaire de la première Renaissance. Son étude a pour finalité de sortir les arts éphémères du simple rituel cérémonial et de les intégrer dans un discours sur l'histoire des arts – idée qui sera abondamment reprise par les historiens dans les années suivantes. Intimement liées à la vie de société, les *sacre rappresentazioni* informent l'historien sur les « différents niveaux sociaux et culturels qui n'émergent pas toujours dans d'autres contextes ».

³³⁰ Paola VENTRONE, « Avanguardia e tradizione nella rappresentazione fiorentina dell'Annunciazione del 1439 » ; Elvira GARBERO ZORZI, « L'«ingegno» dell'Annunciazione di San Felice in Piazza nelle descrizioni dei contemporanei ».

³³¹ Paola Ventrone a publié plusieurs travaux sur le sujet : « L'eccezione e la regola : le rappresentazioni del 1439 nella tradizione fiorentina delle feste di quartiere », in *Firenze e il concilio del 1439*, Paolo Viti (dir.), Florence, Olschki, 1994; « Una visione miracolosa e indicibile : nuove considerazioni sulle feste di quartiere », in *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici : modelli dei luoghi teatrali*, Elvira Garbero Zorzi, Mario Sperenzi (dir.), Florence, Olschki, 2001; *La stella e la Porpora. Il corteo di Benozzo e l'enigma del Virgilio Riccardiano*, Giovanna Lanzi, Gherard Wolf (dir.), Florence, Polistampa, 2009.

Elvira Garbero Zorzi, quand à elle, propose une étude approfondie de la représentation théâtrale de l'Annonce à Marie qui était régulièrement donnée à voir dans la petite église florentine de San Felice in Piazza. Revenant sur les témoignages écrits (envoyés dans leur intégralité en vue de la publication des actes) et les reconstitutions – maquettes ou dessins – de la fête. Les remarques d'ordre formel relevées dans les chroniques contemporaines du dispositif et dans les reconstitutions historiques servent à Elvira Garbero Zorzi à porter une lumière nouvelle sur la fonction et le rôle dévotionnel et social de ce dispositif. Selon son hypothèse, *sacra rappresentazione* et représentation théâtrale se mêlent dans cette scène dévotionnelle qui deviendra, dans le courant du XVI^e siècle, un véritable spectacle lié à la propagande médicéenne, le plus souvent représenté lors des cérémonies de mariage³³².

Les interventions de Paola Ventroni et Elvira Garbero Zorzi affinent le discours sur la réciprocité entre arts éphémères et iconographie dans une perspective non seulement historique et philologique, mais aussi théorique, s'interrogeant sur la manière de regarder et d'étudier les représentations du moment sacré de l'Annonciation. Dans la mise en valeur de l'originalité de ces *ingegni* de l'Annonciation et leur importance dans l'histoire des arts visuels, ces deux études poursuivent recherches inaugurales de Ludovico Zorzi, qui avaient donné lieu à deux expositions florentines quelques années auparavant³³³.

III.2.3 Une question de calendrier : le 25 mars dans la vie florentine de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance

L'intervention de Christiane Klapisch-Zuber³³⁴ porte sur l'importance du 25 mars dans la société florentine de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance : le jour de l'Annonce à Marie mais aussi premier jour de l'année civile dans le calendrier de Florence. La répercussion du récit et des images de l'Annonciation sur la vie sociale qui est mise en

³³² Sa recherche sera approfondie par Paola VENTRONE, *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici*, 2001, p. 17-39.

³³³ *Il luogo teatrale a Firenze*, Florence, Palazzo Medici-Riccardi, 1975 et *La scena del principe*, Florence, Palazzo Medici-Riccardi, 1980.

³³⁴ C. KLAPISCH-ZUBER, « L'Annonciation à Florence. Remarques sur l'inscription d'un thème dans le temps, l'espace et les gestes d'une cité ». L'auteur se souvient d'une recherche et de discussions qui l'avaient passionnée et regrette de ne pas avoir vu publiées les pistes ouvertes lors de ces journées.

évidence dans plusieurs pratiques liturgiques et domestiques, faisant de l'*Annunziata* la « figure-modèle » d'une identité particulière au tournant du XV^e siècle, à Florence. Le regard sociologique et anthropologique porté sur ce jour de fête permet à Christiane Klapisch-Zuber de saisir l'importance de l'épisode de l'Annonciation dans la société florentine : il irait jusqu'à influencer sur les attitudes individuelles et les rapports sociaux.

Dans son intervention intitulée « Le choix du temps », Odile Redon revient sur l'importance du jour du 25 mars, premier jour de l'année non seulement à Florence mais aussi dans les diocèses de Sienne et Pise. Son étude part d'un sermon prononcé le 25 mars 1306 par Giordano da Pisa à l'église florentine de Santa Maria Novella. En prenant l'exemple de plusieurs autres prédicateurs du début du XIV^e siècle, Odile Redon soulève la question de l'influence du modèle marial, à la fois idéal et paradoxal – par la contradiction entre virginité et maternité – sur les femmes chrétiennes. À notre connaissance, cette réflexion n'a pas été reprise dans des publications postérieures.

Charles T. Wood, quant à lui, évoque les débats, de plus en plus courants au XIII^e siècle, sur la conception immaculée de Jésus³³⁵. L'intérêt de son intervention réside dans le constat de désaccords, voire de paradoxes, entre l'évolution de la médecine et les discussions théologiques et dogmatiques. C'est le cas pour le phénomène des menstruations, traditionnellement conçu comme la punition de Dieu envers les femmes descendantes d'Ève, punition dont la Vierge est considérée comme exempte : or, rappelle le texte, si Marie n'avait pas eu de menstruations, elle n'aurait pu participer à la gestation du Christ. À partir des remarques sur le conflit entre dogme chrétien et observations médicales, Charles T. Wood consacre son intervention à quelques peintures qui, selon lui, mettent en évidence ce paradoxe. Par ce qu'il appelle la « transformation tardive de [l'] être gynécologique » de la Vierge dans le dogme chrétien, il voit dans les mutations de la figuration un écho de l'évolution de l'image de la Vierge pure et sans tache, à Marie, mère de Dieu, pleinement humaine.

III.2.4 Problèmes de son, problèmes d'espace : la question de l'irreprésentabilité

Le débat sur l'« irreprésentabilité » de l'Annonciation est le sujet des interventions de Louis Marin, Daniel Arasse et Georges Didi-Huberman à la rencontre florentine. C'est

³³⁵ Charles T. WOOD, « Aspects gynécologiques de l'Annonciation ».

lors des discussions engendrées par le colloque de 1986 que le problème est articulé et discuté pour la première fois avec autant de clarté. En même temps que ces trois auteurs dont les études sont aujourd'hui bien connues, sept autres invités au colloque aux approches et intérêts très divers (Jean-Pierre Cavaillé, Jean-Claude Schmitt, Claude Reichler, William Hood, Omar Calabrese, Michael Baxandall et Gérard Wajcman) ont été invités à se confronter à leur tour aux apories de la représentation du moment irréprésentable de l'histoire chrétienne, la fécondation miraculeuse de Marie.

Jean-Pierre Cavaillé propose une réflexion sur la fresque de l'église florentine de la Santissima Annunziata, considérée depuis le XIV^e siècle comme acheiropoïète et thaumaturgique³³⁶. Le problème est posé dans une perspective particulière – qui ne sera pas approfondi dans ses recherches ultérieures – liée à la nature même de l'image acheiropoïète. Selon Cavaillé, l'Ange se ferait peintre et aiderait par son action à résoudre le problème de l'infigurabilité. « Pour que l'art pictural puisse témoigner sans les trahir des mystères de la religion, pour que soit représenté le visage de la Vierge sans que ne se perde le sens de l'Annonce, il y faut la main de l'Ange ». Se basant sur les témoignages sur l'image et sa légende, l'analyse soulève le problème plus général du rapport qu'entretiennent le visible et l'invisible, « à l'intersection, dit-il, du religieux et du pictural ».

Dans un texte très riche qui n'a jamais été repris ni publié, intitulé « Archéologie d'une image : note sur l'Annonciation médiévale », Jean-Claude Schmitt soulève d'entrée de jeu la question du rapport étroit entre construction perspective et thème de l'Annonce à Marie :

« L'innovation picturale que représente l'introduction de la perspective dans l'Annonciation florentine de la Renaissance tira une partie de sa force de son immense portée théologique : le point de fuite qui tout à la fois sépare et accorde l'Ange et la Vierge marque l'instant où la présence invisible du divin fait irruption dans ce face à face de l'éternité et de l'histoire »³³⁷.

Prenant comme exemple une dizaine d'œuvres réalisées entre le milieu du XII^e et le milieu du XIII^e siècle, sa lecture établit une 'typologie' de l'Annonciation et aboutit au

³³⁶ Jean-Pierre CAVAILLE, « La main de l'ange ».

³³⁷ Jean-Claude SCHMITT, « Archéologie d'une image : note sur l'Annonciation médiévale ».

constat que la répartition des différents éléments iconographiques ainsi que la position des personnages se fixeraient au milieu du Duecento. Cette typologie donnerait naissance, grâce à une « cristallisation remarquable de l'image », à ce que Jean-Claude Schmitt appelle « l'Annonciation classique ». Si l'idée d'une linéarité et d'une « progression » dans l'iconographie de l'Annonciation peut être discutée, ce texte a pour intérêt d'étendre le débat naissant sur l'« irreprésentabilité » à la peinture des siècles où les fondements théoriques de la perspective linéaire n'avaient pas encore été formulés. L'auteur suggère ainsi que, loin d'être une simple pratique d'atelier et dès les débuts de son application, la *costruzione legittima* est intimement liée à la représentation de l'Annonciation, question qui sera au cœur de la réflexion arassienne.

Ce qui nous est parvenu de la contribution de Claude Reichler est un texte extrêmement synthétique, qui enrichit toutefois les problématiques du colloque³³⁸. En plus de reprendre certaines remarques essentielles sur l'« infigurabilité » du moment de l'Incarnation, sa communication ouvre les pistes d'une réflexion sur l'essor considérable de ce thème dans la peinture du XV^e siècle. Dépassant les remarques d'Erwin Panofsky et interrogeant les raisons de la diffusion exceptionnelle des images d'Annonciation, sa thèse prend comme point de départ la définition originale du mythe par Lévi-Strauss. Il suggère l'idée de l'Annonciation comme mythe, non plus narratif mais figural ou, selon ses termes, « iconique ».

« À l'instar des rapports que les codes lexiques et les moules verbaux ont entretenus avec la composition picturale, l'expérience visuelle du spectateur d'une Annonciation, en éduquant le regard qui la déchiffrait, a pu se fonder sur les formalisations d'attitudes et de gestes fixés et ritualisés dans l'exercice quotidien ou exceptionnel des rapports sociaux ».

Il évoque la difficulté dans laquelle se trouve tout interprète à propos de l'étude des Annonciations : l'historien doit comprendre et analyser « les défis que la peinture adresse à l'irreprésentable » – remarque à travers laquelle on voit se dessiner une recherche commune à la rencontre et de riches discussions.

³³⁸ Claude REICHLER, « L'Annonciation comme mythe iconique ».

La contribution de Michael Baxandall fera l'objet d'une publication dans les actes d'une rencontre scientifique dédiée à Tilmann Buddensieg³³⁹. L'attention y est déplacée de Filippo Lippi à Fra Angelico en raison de nouvelles études sur le second peintre auxquelles il entend réagir³⁴⁰. Dans son intervention au colloque de 1986 (qui dans le souvenir des autres participants eut un grand succès) une réflexion sur l'art de Filippo Lippi vise à « établir des relations entre les images de la Renaissance représentant des narrations bibliques et les expositions théologiques de ces narrations ». Pour ce faire, Michael Baxandall reprend une notion de la linguistique baptisée « *linguistically enforced discrimination* » : il s'agit de cas linguistiques où, dans une langue, un mot signifie quelque chose qui, dans une autre langue, peut se dire avec plusieurs termes différents. C'est le cas pour le verbe anglais « *to know* » qui peut être traduit par « savoir » ou « connaître » en français. Si la théologie peut intervenir sur les choix du peintre, la peinture peut avoir une influence sur la théologie et en particulier sur la prédication. Pour étudier cette réciprocité, il propose un réemploi de la notion de « *linguistically enforced discrimination* » qui devient, s'agissant de peinture, « *pictorially enforced signification* ». Son étude présente ainsi le double intérêt, d'une part de s'attacher au rapport non pas univoque mais réciproque ayant existé entre peinture et prédication, et d'autre part de nourrir sa réflexion par un emprunt original aux méthodes et aux outils de la linguistique.

William Hood, quant à lui, ouvre sa réflexion en évoquant la fresque de la Santissima Annunziata et cette « tyrannie iconographique absolue » sur les représentations de la scène tout au long du XIV^e siècle³⁴¹. Vers 1425, les artistes commencent à se libérer de « l'emprise tyrannique que l'image de la Santissima Annunziata a exercée sur l'imagination des commanditaires et des peintres florentins ». Il prend comme exemple Fra Angelico, peintre qui est au centre de ses intérêts depuis près de deux ans et qui sera l'objet de la plus importante publication de l'historien américain³⁴². Dans la lignée des analyses de Michael Baxandall, William Hood précise que les inventions de Fra Angelico à San Marco

³³⁹ Michael BAXANDALL, « Sant'Antoninus on the Annunciation : Pictorially Enforced Significations » in *Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg*, Alfter, VDG, 1993, p. 31-41.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 31.

³⁴¹ William HOOD, « Les Annonciations de San Marco à Florence ». Cette idée sera au cœur de son ouvrage de 1993.

³⁴² William HOOD, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven, Yale University Press, 1993.

sont intimement liées aux évolutions liturgiques du couvent dominicain aussi bien qu'aux développements stylistiques du premier quart du XV^e siècle. Très critique envers les « appréciations purement esthétiques » de certaines peintures du frère, son étude associe les Annonciations des cellules de San Marco à la mariologie dominicaine telle qu'elle était enseignée par Albert le Grand et saint Thomas d'Aquin.

Dans le contexte de la rencontre de 1986, l'originalité de son intervention est de tenir compte de la fonction de l'image et de son emplacement au sein du couvent. L'*Annonciation* qui se trouve en haut de l'escalier principal, par exemple, se trouverait en un point stratégique, à la frontière de la clôture monastique, véritable lieu de transition. William Hood analyse très finement comment Fra Angelico reprend le vocabulaire architectural du couvent dans l'architecture feinte dans la fresque et comment il provoque l'illusion que l'Annonce à Marie prend place dans l'enceinte monacale. Il est le premier à tenir compte de l'importance de l'inscription qui court sous cette Annonciation, qui serait « moins un signe relatif à l'iconographie de la peinture qu'à la relation entre l'image et le spectateur ». Ainsi la peinture ne serait-elle pas « un ornement ou un décor, [mais ferait] au contraire tout autant partie de la liturgie des Constitutions [Dominicaines] que l'autel de l'église ». William Hood termine son intervention par une analyse de l'*Annonciation* de Fra Angelico conservée au Prado, dont il propose une nouvelle datation (1428-1429) et qu'il attribue avec certitude au peintre dominicain. Dans une communication riche d'idées et de pistes de recherche, il annonce son étude complète à venir et qui portera, selon ses termes, « sur la formation de l'imagination artistique de Fra Angelico ».

L'étude de Gérard Wajcman intitulée « Le visible et la voix » a elle aussi fait l'objet d'une publication, dans un numéro récent de la revue d'esthétique *La Part de l'Œil*³⁴³. Paru vingt ans après le colloque, cet article est une reprise de la communication florentine où est proposée, à travers l'exemple paradigmatique de l'Annonciation, une réflexion sur le regard sur l'œuvre d'art. S'inscrivant en faux contre l'opposition chère aux historiens de l'art entre analyse historique et analyse logique, le philosophe voit dans la représentation de l'Annonciation les limites mêmes de la figuration. Il précise ainsi, reprenant à la suite de Louis Marin, Georges Didi-Huberman et Daniel Arasse le sermon de saint Bernardin de Sienne, que « l'infigurable va venir dans la figure, *mais en tant*

³⁴³ Gérard WAJCMAN, « L'objet sans transposition. La voix dans la représentation de l'Annonciation », *La part de l'Œil*, 19, 2003/2004.

qu'infigurable ». Son étude se distingue des autres par l'attention portée à la représentation des voix de Gabriel et de Marie. Il met en rapport la disparition, dans les Annonciations quattrocentesques, des inscriptions du dialogue de la salutation angélique avec l'émergence d'un vide central, particularité de l'Annonciation italienne qui sera longuement étudiée par Daniel Arasse. Gérard Wajcman analyse ce vide comme « un vide d'espace et un vide de signification » mettant en opposition « la parole et sa matière, la voix ». La voix comme matière de la parole : cette heureuse définition suggère l'importance de l'espace « d'entre-deux » dans les Annonciations peintes au XV^e siècle, qui instaure un silence, une pause donnant selon lui à penser l'irreprésentable et l'inaudible, la venue de l'Esprit de Dieu dans le corps de Marie.

Par un survol de ces textes, pour la plupart restés inédits, il apparaît que l'intuition de Daniel Arasse sur le thème de l'Annonciation italienne et son rapport à la perspective albertienne est nourrie par la réflexion interdisciplinaire à l'origine de laquelle il se trouve lui-même, profitant de son statut de directeur de l'Institut français de Florence et de la collaboration avec la Villa I Tatti pour inviter d'éminents collègues et engager une discussion scientifique sur le sujet. C'est, une fois de plus, dans l'articulation et la confrontation dialogique de plusieurs recherches que vont se modeler les thèses directrices d'un regard spécifique sur la peinture et ses pensées.

III.3 Une histoire de perspective

III.3.1 La question de la perspective : une réflexion *in praesentia*³⁴⁴

Publié en 1987, *L'origine de la perspective* est l'étude inaugurale d'une série d'histoires entrecroisées sur le problème de la perspective renaissante, qui ont comme point commun une visée non seulement historico-artistique mais cognitive et analytique. Hubert Damisch se débarrasse de toute optique évolutionniste et historiciste, la perspective n'étant pas une simple codification d'un outil figuratif mais bien un paradigme, un dispositif théorique. Elle doit pour cela être étudiée en tant qu'horizon de connaissance.

La construction perspective ne peut se comprendre qu'en discutant, nous dit Damisch sous l'égide renaissante de Sebastiano Serlio³⁴⁵. Le cheminement labyrinthique et

³⁴⁴ Sebastiano SERLIO, *L'architettura*, 1545 fol 25 r.

dialogique de *L'origine de la perspective* peut ainsi être interprété comme la volonté de la part de l'auteur de plonger le lecteur au sein d'une discussion avec la philosophie, les mathématiques, l'histoire de la géométrie, l'histoire de l'art, la sémiologie – ces disciplines venant au secours non pas d'une reconstruction de l'histoire du dispositif, mais d'un parcours parmi *des* histoires perspectives.

Ainsi, au beau milieu de sa réflexion sur *L'origine de la perspective*, Hubert Damisch interrompt sa démonstration par une adresse au lecteur. Sa troisième partie, intitulée « La représentation suspendue », ouvre sur l'annonce d'un changement du régime discursif : au moment où il se lance dans l'étude des trois panneaux de la cité idéale, il passe du « je » au « tu »³⁴⁶. Il s'adressera désormais directement au lecteur, son locuteur, et ce choix est justifié par l'objet même de la réflexion, la question de la perspective et ses enjeux théoriques au temps de la mise au point de la *costruzione legittima*.

Si, au cours de la rencontre de 1986, cette idée retentit à plusieurs reprises, c'est qu'elle est au cœur d'une pensée chorale menée à cette occasion par cinq historiens de l'art aux regards distincts mais aux questionnements qui se croisent et se confrontent volontiers : Hubert Damisch, président de la dernière demi-journée du colloque florentin, Louis Marin, Omar Calabrese, Georges Didi-Huberman et Daniel Arasse. Dans le cadre d'un questionnement sur l'importance de l'échange et du dialogue dans la théorie de l'art arassienne, ses points de vue sur la perspective et leur discussion sur plus d'un quart de siècle ont leur place au cœur de notre investigation.

Bien entendu, tout commence avec « La perspective comme forme symbolique ». C'est par rapport à l'article inaugural de 1924 (publié en Allemagne en 1927) que toutes les réflexions sur la perspective renaissante prennent position. D'après les souvenirs de certains participants aux journées florentines de 1986, de vifs échanges ont eu lieu à ce sujet, les thèses panofskyennes étant pour la première fois confrontées à la question de la figurabilité du moment de l'Incarnation. On se souvient tout particulièrement du débat animé entre Hubert Damisch et Louis Marin, sur la question de la représentation de l'irreprésentable et de la *costruzione legittima*.

³⁴⁵ Le passage du *Secondo libro di architettura* reporté en exergue de cette partie est cité par Hubert DAMISCH, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987, p. 288, note 56 et p. 460, en conclusion de l'étude.

³⁴⁶ H. DAMISCH, *L'origine de la perspective*, 1987, p. 191 et suiv.

Il nous a paru intéressant de suivre le fil de cette discussion *in praesentia* par une analyse comparée des quatre contributions (même si, hélas, aucune trace ne subsiste des diverses prises de parole d'Hubert Damisch) afin de comprendre comment les discussions avec ses collègues ont multiplié les axes de recherche de Daniel Arasse et apporté des éléments nouveaux à ses thèses.

Dans une intervention intitulée « 'Aspects' de l'Annonciation », Omar Calabrese prolonge la réflexion qu'Arasse avait lancée dans l'article de 1984 sur le rapport entre Annonciation et énonciation³⁴⁷. L'originalité de son intervention réside dans sa position par rapport à la théorie panofskyenne de la perspective comme construction d'un espace déthéologisé : il démontre au fil de sa réflexion que « l'espace perspectif est également investi par les règles propres à un espace sacré », idée qui intéressera Daniel Arasse et qui sera discutée au cours des séances. En prenant plusieurs autres exemples peints, Omar Calabrese relève une série de correspondances étroites entre les figures rhétoriques fondées sur une métaphore architecturale (telle la métaphore du Christ, pierre angulaire de l'Église) et les figures perspectives liées à la représentation architecturale. Son intervention ouvre sur l'*Annonciation* peinte par Piero della Francesca à Arezzo, pour laquelle il reconstruit un schéma spatial « quadripartite », qu'il assimile au schéma du carré sémiotique. Par un transfert du carré sémiotique au carré figuratif, Calabrese souligne l'importance d'un espace situé au-dessus de la Vierge et représentant une fenêtre, une barre de bois et une corde (Figure 18). Ces éléments sont mis en relation avec les outils du peintre perspectiviste et nourrissent le propos de Daniel Arasse sur le rôle fondamental, formel et symbolique, joué par la perspective linéaire pour cacher ou dévoiler le mystère de l'Incarnation.

La présence de Louis Marin et de Georges Didi-Huberman à cette rencontre est tout à fait cruciale : d'une part leurs interventions ont donné lieu à des discussions animées avec Daniel Arasse et, d'autre part, les communications, envoyées au directeur de l'institut

³⁴⁷ Selon les souvenirs d'Omar Calabrese, son intervention a donné lieu à un débat animé entre plusieurs participants au colloque, en particulier entre Daniel Arasse, Louis Marin et Hubert Damisch. Le long dialogue que le sémiologue a entretenu avec les chercheurs de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales au sujet de l'Annonciation a été tout récemment repris dans sa préface à la traduction italienne de *L'Annonciation italienne* (Omar CALABRESE, « Tempi, luoghi e oggetti dell'Annunciazione », in *L'Annunciazione italiana. Una storia della prospettiva*, Florence, Usher, 2009). Voir aussi Omar CALABRESE, *Come si legge un'opera d'arte*, Florence, Mondadori, 2006, p. 41-56.

dans le courant de l'année 1987 en vue de la publication d'un volume collectif, ont par la suite été éditées (respectivement 1989 et 1990) presque à l'identique par les deux historiens en tant que chapitres protagonistes d'ouvrages fondamentaux : *Opacité de la peinture et Fra Angelico, dissemblance et figuration*³⁴⁸.

En ce qui concerne Louis Marin, les idées directrices de sa communication sont en effet reprises dans le chapitre « Annonciations toscanes » du recueil de 1989. Sa communication, intitulée « L'entre-deux des figures : Figurabilité de l'Incarnation, 'Énonciabilité' de l'Annonciation », propose une réflexion sur le dialogue de l'Annonciation tel qu'il est rapporté par Luc et les problèmes qui se posent lors de sa représentation³⁴⁹. Les notions de « mystère », de « secret » et surtout de ce qu'il appelle le « mystère de la figurabilité » sont articulées dans un regard sur les représentations de l'Annonce à Marie au temps de l'invention de la perspective linéaire.

Marin analyse des œuvres ayant eu un rôle crucial dans le débat sur l'irreprésentabilité du moment de l'Incarnation, en particulier les *Annonciations* de Domenico Veneziano, Lorenzo Monaco ou encore Piero della Francesca pour le polyptyque de saint Antoine. Il s'interroge sur les enjeux des paradoxes spatiaux mis en œuvre et l'on comprend en comparant ce texte avec l'article arassien de 1984 l'importance de ce colloque dans l'échange entre les deux historiens.

On peut donc penser que la participation à la rencontre de 1986 a permis à Louis Marin de discuter avec ses collègues les grands thèmes de sa réflexion en vue de la parution d'*Opacité de la peinture*, où l'analyse des mêmes œuvres est intégrée dans un discours plus vaste sur les problèmes de la mise en image d'un moment par définition irreprésentable.

³⁴⁸ La découverte de ces textes dans les cartons des archives de l'Institut français de Florence a été particulièrement étonnante puisque très peu de modifications ont été apportées lors de la publication quatre ou cinq ans plus tard, indice de l'importance du colloque florentin.

³⁴⁹ Discussion reprise dans Louis MARIN, *Opacité de la peinture*, Paris, EHESS, 2006, et dans Louis MARIN, « 'C'est moi que je peins...' . Topique et figures de l'énonciation », *La part de l'œil*, 5, 1989, p. 141-153.

Il en va de même pour Georges Didi-Huberman, dont la longue communication constitue, presque mot pour mot, la deuxième partie de sa monographie sur *Fra Angelico*, publiée quatre ans plus tard³⁵⁰.

Les notions de dissemblance et de figurabilité sont au cœur de sa participation de 1986, ainsi que l'étude de l'exégèse, dont il est un des premiers historiens à appliquer les structures à la peinture de Fra Angelico. Il s'appuie dans son analyse sur de très nombreux textes anciens et fait référence à des auteurs qui avaient été – et continuent à être – très peu étudiés en rapport à la peinture, tels le pseudo-Albert le Grand et saint Antonin de Florence. Son intervention consiste en une longue exégèse de la grande *Annonciation* florentine de San Marco, où Didi-Huberman met en évidence la capacité des signes à « faire signe vers d'autres signes », des images à susciter d'autres images, suivant une tradition jusqu'alors considérée comme appartenant exclusivement à la pensée exégétique et non figurative.

La communication de Daniel Arasse, quant à elle, met en évidence la complexité des structures spatiales imaginées par les peintres pour figurer le moment de l'Incarnation et les effets de surface créés pour mettre le récit biblique en péril. Elle ouvre les pistes d'une réflexion bien plus vaste et articulée que celle de l'article de 1984. Esquissant de nouveaux angles d'approche et prononcée quasiment en clôture des trois jours de réflexion (juste avant l'intervention finale de Louis Marin), son étude ouvre quasiment toutes les pistes vers les thèses originales de l'ouvrage de 1999³⁵¹. Dans le texte d'une quarantaine de pages constituant la mise en forme de son intervention en vue de sa publication, Arasse développe pour la première fois les grandes lignes de sa position envers la théorie panofskyenne, qu'il approfondira dans *L'Annonciation italienne*.

Une rapide analyse du regard porté dans ce texte sur les thèses panofskyennes nous permettra de souligner l'importance de la rencontre de 1986 par rapport à l'élaboration de l'ouvrage de 1999.

Dans l'essai fondateur d'Erwin Panofsky, publié en Allemagne en 1927 et traduit en français seulement en 1975, la représentation d'un espace par la géométrie des

³⁵⁰ Georges DIDI-HUBERMAN, « Lieux prophétiques. L'Annonciation au-delà de son histoire ». Repris dans Georges DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico, dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990, p. 113-241.

³⁵¹ Daniel ARASSE, « La perspective de l'Annonciation », *Studiolo*, 2013, p. 35-59.

orthogonales développerait « le concept d'un infini dont il n'y a pas seulement un modèle en Dieu, mais qui est effectivement réalisé dans la réalité empirique »³⁵².

Daniel Arasse discute cette idée par la mise en évidence de ce qu'il appelle un souci d'ordre « théologico-pictural », qui joue des effets et de l'efficace de l'image : les allers-retours entre profondeur et surface, les paradoxes internes aux structures spatiales de certaines *Annonciations*, manifestent l'impossibilité de figurer Dieu dans l'espace de la géométrie humaine. Cette recherche en peinture serait intimement liée à une conception du divin qui n'est pas exclu mais présent dans le tableau.

Par ces premières remarques clairement énoncées dans le texte de 1986, Daniel Arasse remet en discussion la théorie panofskyenne de l'objectivation de la vision du monde par la construction géométrique. En partie héritée, comme nous avons vu, de la « pensée figurative » francastelienne, la notion de pensée en peinture sert de fondement dans son regard sur les *Annonciations* et sa prise de position par rapport à l'historien allemand.

Sur quels fondements picturaux, historiques et théologiques repose l'idée arassienne d'une « résonance » entre « le sujet de la peinture » et la technique picturale de la perspective?

« ... perspective et Annonciation entrent en résonance car, pour l'une comme pour l'autre, une part de la représentation échappe au représentable ; de même que Dieu, cet infigurable venu dans l'humaine figure, demeure transcendant à cette dernière, irréductible à une quelconque exhaustivité de sa représentation, de même la perspective fonde sa souveraineté sur la non-visibilité d'une part du représenté, celle qui, n'étant pas visible, rend la visibilité possible, ne serait-ce que ce *revers* que la perspective, fenêtre ouverte et miroir du monde, cache pour en représenter l'*objet*. Ainsi, en son cœur théologico-pictural, l'Annonciation exige du peintre maître en perspective une peinture susceptible de faire percevoir, dans la représentation, la présence d'un irréprésentable, d'un irréductible à la règle (perspective) de sa représentation »³⁵³.

Dans cet article, Daniel Arasse se réfère pour la première fois au *De triplici Christi nativitate*, sermon composé par celui qui avait jusque là été au centre de ses recherches, saint Bernardin de Sienne. Il annonce l'intention de mener une étude plus poussée fondée

³⁵² *Ibid.*, p. 157.

³⁵³ D. ARASSE, « La perspective de l'Annonciation », 2013, p. 40.

sur la thèse de la « résonance » (terme auquel il préférera en 1999 celui d' « affinité »³⁵⁴) entre le thème de l'Annonce à Marie et la construction par la perspective géométrique. Il y mentionne une quinzaine d'œuvres du Trecento et du Quattrocento (de Giotto à Filippino Lippi) qui constitueront les piliers de *L'Annonciation italienne*³⁵⁵.

L'idée directrice de son intervention est que cette résonance serait manifestée dans l'image par des jeux entre les lieux construits par la *perspectiva artificialis* et les « possibilités qu'offre la surface peinte pour nier l'effet de profondeur que suscite la perspective »³⁵⁶. Dans son travail sur Masolino da Panicale, Daniel Arasse a déjà enquêté sur la présence de ces écarts dans les toutes premières constructions perspectives rigoureuses. Ils sont dus, dit-il, à la nature paradoxale et infigurable de la venue du divin dans l'humain. La série d'oxymores bernardiniens ponctue l'étude et est rappelée par l'auteur pour mettre en évidence la nature « théologico-picturale » du paradoxe³⁵⁷.

La colonne permet à Arasse de reprendre certaines remarques panofskyennes sur l'*Annonciation* d'Ambrogio Lorenzetti. Elle est mise en évidence en tant que motif opérant un écart signifiant par rapport au reste de la construction architecturale : « figure mystérieuse, irréductible à une analyse univoque ».

« ... au sein même du système de la construction régulière, on observe des éléments parfois fondamentaux de ce système qui font écart par rapport à lui pour en

³⁵⁴ D. ARASSE, *L'Annonciation italienne*, 1999, p. 9.

³⁵⁵ Voici les œuvres dont Arasse discute dans son intervention : Ambrogio Lorenzetti, *Annonciation*, 1344, Siena, Pinacoteca nazionale ; Ambrogio Lorenzetti, *Saint Louis quittant Boniface VIII*, vers 1340, Siena, basilique San Francesco ; Ambrogio Lorenzetti, *Annonciation*, 1340-1344, Montesiepi, San Galgano ; Simone Martini, *Annonciation*, 1333, Firenze, Galleria degli Uffizi ; Lippo Vanni, *Annonciation*, 1365-1370, Siena, San Leonardo al Lago ; Biagio di Goro Ghezzi, *Annonciation*, 1368, Paganico, San Michele Arcangelo ; Domenico Veneziano, *Annonciation*, vers 1445, Cambridge, Fitzwilliam Museum ; Piero della Francesca, *Annonciation*, 1470, Perugia, Galleria nazionale dell'Umbria ; Masolino da Panicale (et Masaccio ?), *Annonciation*, vers 1428, Roma, Basilica San Clemente ; Maître de l'Annonciation Gardner, *Annonciation*, vers 1480, Boston, Isabella Gardner Museum ; Masolino da Panicale, *Annonciation*, vers 1425-1430, Washington, National Gallery of Art ; Sandro Botticelli, *Annonciation*, vers 1490, New-York, The Hyde Collection Art Museum ; Sandro Botticelli, *Annonciation*, 1481, Firenze, Forte del Belvedere ; Sandro Botticelli, *Annonciation*, vers 1490, New-York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection ; Sandro Botticelli, *Annonciation*, vers 1500, Glasgow, Art Gallery and Museum ; Cosimo Rosselli, *Annonciation*, Gazzada, Villa Cagnola ; Filippo Lippi, *Annonciation*, New-Haven, Yale Art Gallery ; Filippino Lippi, *Annonciation*, 1483-1484, San Gimignano, Museo comunale.

³⁵⁶ D. ARASSE, « La perspective de l'Annonciation », 2013, p. 35.

³⁵⁷ *Ibid.*

empêcher une 'lecture' transparente. Loin que ces écarts soient dus à une inattention ou à une incapacité du peintre, ils assurent le fonctionnement complet de l'image en tant qu'*Annonciation* représentée en perspective car, par delà le sujet visible, ils donnent figure à ce qui ne peut y être visible, l'infigurable, l'incommensurable, l'éternel... »³⁵⁸.

En fin de texte, Arasse propose une interprétation des *tondi* peints par Filippino Lippi à San Gimignano. Il relève l'étrangeté de la composition en rappelant l'inconciliabilité théorique et théologique de la venue de Dieu dans l'homme.

Voici ce que dit le dernier paragraphe de l'étude de 1986 :

« Filippino Lippi est très certainement l'un de ceux qui se livre le plus brillamment à ces inventions, à ces jeux de décodification et de réélaboration des codes acquis au cours du siècle. L'analyse qui précède aurait été incongrue si de telles pratiques n'étaient pas bien répandues à cette date, mais ces pratiques contribuent également à rendre incertaine l'interprétation de l'historien car l'énigme qui surgit des œuvres n'est plus seulement celle du mystère de l'Annonciation, elle est aussi la manifestation de l'intervention du peintre dans l'élaboration du sujet de sa peinture et il s'ouvre ainsi un autre champ d'enquête qui excède les limites de cette étude : celui du trouble du sujet du tableau par suite de l'intervention du sujet-peintre dans l'élaboration de son message »³⁵⁹.

Il est intéressant de remarquer que la fin de l'intervention de 1986 ouvre sur un autre problème lié à celui de l'Annonciation : il s'agit une fois encore d'une résonance, relevée non pas cette fois entre thème et technique, mais entre sujet peintre et sujet peint. Les derniers mots de sa communication nous renvoient directement aux questionnements méthodologiques du *Sujet dans le tableau*. « Résonance » entre thème iconographique et système figuratif, « réciprocité » entre sujet-peint et sujet-peintre : ces deux « affinités » constituent les fils rouges du regard arassien, dont nous allons suivre l'évolution dans les dix-sept années de recherches et d'abondante production écrite qui suivront le colloque florentin de 1986³⁶⁰.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 46.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 49.

³⁶⁰ La présence de la problématique du *Sujet dans le tableau* dans les dernières lignes de son intervention suggère une profonde cohérence dans la pensée arassienne. L'interrogation porte sur la manière de procéder dans l'analyse de l'œuvre d'art de façon à identifier ce qui, à une période historique déterminée, est au travail dans l'œuvre et relève tout particulièrement de la spécificité de la pensée de peinture.

Le colloque de 1986 est donc un moment charnière dans la réflexion arassienne et la discussion des thèses panofskyennes. Toutes les idées présentes dans sa contribution et une grande partie des pistes ouvertes par ses collègues lors de la rencontre seront réélaborées dans la somme que constitue l'ouvrage *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*. Avant de nous pencher sur cette publication, une dernière étude est à prendre en compte, car elle introduit de nouveaux questionnements.

III.3.2 1993, hommage à Louis Marin

En juillet 1993, Daniel Arasse est invité par Paolo Fabbri et Omar Calabrese à Urbino, dans le cadre d'une rencontre de deux jours « À partir des travaux de Louis Marin » organisée par le Centro di Semiotica e di Linguistica. Inédite mais transcrite à partir d'un enregistrement, sa communication intitulée « L'entre-deux des figures. À propos de trois *Annonciations* toscanes » propose une nouvelle discussion des problèmes posés en 1986.

Dans le cadre d'un hommage à la pensée de son maître, collègue et ami disparu depuis quelques mois seulement, Daniel Arasse reprend et approfondit l'idée, énoncée en 1984 et laissée de côté en 1986, d'une dialectique figurative entre l'axe parallèle au plan de la représentation (l'axe d'énoncé) sur lequel sont disposés les personnages et l'axe orthogonal, celui du peintre et du spectateur, celui de la perspective (l'axe d'énonciation dans le texte de 1984). Il précise :

« ... au point de croisement entre la profondeur et la latéralité, Louis montre qu'il y a régulièrement le vide d'un entre-deux, l'entre-deux des figures et, à ce point précis, le dispositif montre le 'caché' comme caché, c'est-à-dire qu'il figure l'Infigurable comme infigurable, c'est-à-dire la porte close, le point de fuite, le fond, la visée de l'axe perpendiculaire au plan ne nous est pas donnée si ce n'est par une porte close et une serrure, une barre disproportionnée, qui peut être la marque précisément de ce 'montré-caché', puisque la barre de bois qui ferme la porte du jardin clos de la Vierge, si on l'imagine mise à proportion, elle est énorme, elle est invraisemblable, elle fait écart par rapport au dispositif vraisemblable de la narration »³⁶¹.

³⁶¹ Daniel ARASSE, « L'entre-deux des figures. À propos de trois *Annonciations* toscanes », table ronde, Urbino, 1993. Transcription de Cléo Pace, article en ligne sur le site www.louismarin.fr.

Évoquant l'*Annonciation* de Domenico Veneziano conservée au musée Fitzwilliam de Cambridge et grâce aux observations de son maître, Daniel Arasse tisse le lien entre les deux remarques fondatrices de sa thèse : le rapport dialogique entre les deux axes d'énoncé et d'énonciation et le rôle essentiel de la perspective pour signifier la venue du divin dans l'humain. Il rappelle sa dette envers Louis Marin et l'on comprend que c'est grâce à la fertilité du dialogue avec son collègue qu'il parvient à approfondir et clarifier le lien entre le langage de l'image et le langage sémiotique (clarification qui lui sera très utile lors de la rédaction de l'ouvrage de 1999) : « Quand la perspective florentine à percée centrale – vous allez voir il n'y a pas que les Florentins, on va dire en Toscane –, transgresse ou joue, déjoue ou dénie par elle-même sa cohérence représentative, eh bien elle fait venir l'Incirconscriptible dans le lieu »³⁶². C'est sur cette thèse que s'élaborera l'enquête menée au long de l'ouvrage, énoncée dès 1993.

Par quelles transgressions, quels jeux et subterfuges picturaux la *perspectiva artificialis* va-t-elle mettre en scène le mystère de la conception du fils de Dieu ?

III.3.3 L'ouvrage de 1999

Synthèse de près de quinze ans de réflexion et d'étude, l'ouvrage publié par Eric Hazan en 1999 a pour finalité non pas de retracer une histoire de la perspective ou de la représentation de l'Annonciation à la Renaissance, mais précisément de discuter un « problème artistique » mêlant histoire des œuvres et théorie de l'art³⁶³. La brève introduction du volume se termine par des remarques justifiant le choix d'un « corpus » volontairement non exhaustif par rapport à l'iconographie de l'Annonciation : l'intention est de répondre à un problème artistique spécifique qui mêle l'histoire de l'Annonciation en peinture à la théorie de la *costruzione legittima* – et, réciproquement, la théorie de l'Annonciation à la pratique de la perspective.

³⁶² *Ibid.*, p. 5.

³⁶³ *Ibid.*, p. 14 : « En analysant l'affinité qui a pu exister entre le thème de l'Annonciation et la pratique de la perspective du XIV^e au XVI^e siècle, c'est l'histoire d'un problème artistique que je tente de (re)conduire – c'est-à-dire l'histoire de la rencontre entre une question touchant la théorie de l'art (comment la perspective a-t-elle pu contribuer à visualiser l'incommensurable ?) et l'histoire des œuvres (quelles pratiques de la perspective observe-t-on dans la majorité des œuvres ?) ».

Si les problématiques sont élaborées dans les écrits antérieurs que nous venons de mentionner, sa thèse est explicitée dès le titre de l'ouvrage : les choix artistiques, les évolutions ainsi que les spécificités de la représentation de l'Annonciation en Italie au Quattrocento et au Cinquecento sont liées à une question de perspective – elles sont « une histoire de perspective ». Au sein de l'acception courante « une histoire de » (« une affaire de... », « une question de... »), l'histoire perd sa majuscule et avec elle sa présomption d'exhaustivité traditionnelle³⁶⁴.

Ainsi, dès le titre et par un simple effet littéraire, une distance est prise par rapport à ces méthodes de l'histoire de l'art aux prétentions englobantes, autant dans le corpus que dans la démarche à suivre³⁶⁵. Le livre suit néanmoins un cheminement chronologique, car l'intérêt est de mettre en évidence un problème artistique ayant vu le jour avec Masaccio, Brunelleschi et Alberti, puis ayant connu des développements et des réactions tout au long du XV^e et du XVI^e siècle. Au sein de ce parcours dans le problème « théologico-pictural » de l'affinité entre perspective et Incarnation, le pendant littéraire de Masaccio (inventeur du « prototype » perdu, l'*Annonciation* de San Niccolò oltr'Arno), n'est pas Alberti mais saint Bernardin de Sienna. Les oxymores du sermon *De triplici Christi nativitate*

³⁶⁴ Paul VEYNE, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971, p. 41.

³⁶⁵ S'il est d'apparence simple, ce jeu de mots n'en est pas pour autant banal. Lors de la parution italienne de l'ouvrage, les traducteurs l'ont ignoré pour préférer : *L'Annunciazione italiana. Una storia della prospettiva*. Cette erreur n'est pas isolée puisque, quelques années auparavant, dans la bibliographie essentielle de Daniel Arasse que les éditions Artemide avaient incluse à la fin de la traduction de *On n'y voit rien*, ce titre est transcrit (non pas traduit mais tout simplement mal copié) : *L'Annonciation italienne, une histoire de la perspective*. Véritable *lapsus calami* que cet ajout de « la », cette erreur suggère que l'ouvrage élabore une Histoire de la perspective. Dans la langue italienne, l'expression « *una storia di...* » est tout aussi courante qu'en français. Or la volonté exhaustive de l'histoire de l'art est justement ce que critique Arasse dans l'ambiguïté amusante du titre, *serio ludere* qui a hélas été ignoré dans les éditions italiennes. Autre détail significatif : en note d'un article antérieur à la publication de *L'Annonciation italienne*, Daniel Arasse évoque le titre de l'ouvrage à venir en mentionnant *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspectives* (Daniel ARASSE, « *De prospectiva pictoris* », in Piero DELLA FRANCESCA, *De la perspective en peinture*, Paris, In media Res, 1998, p. 292, note 22). La pluralité des perspectives aurait été un choix audacieux puisqu'il aurait indiqué la reprise des idées de Damisch sur une nécessaire multiplicité des histoires perspectives. On a tendance à penser que le retour au singulier rend néanmoins le jeu de mots plus intéressant et indique probablement une prise de distance par rapport à *L'origine de la perspective*. Dans le cadre de cette thèse, il m'a paru intéressant de me concentrer sur la spécificité du discours de Daniel Arasse sur les enjeux théoriques de la perspective. Je ne reviendrai donc que très brièvement sur les conclusions et les « trouvailles » de l'historien, car je m'intéresse aux procédés qui l'amènent à formuler des thèses originales sur la *costruzione legittima*.

constituent, comme dans les essais « préparatoires », un fil d'Ariane théologique indissociable des mutations et inventions picturales mises en évidence dans le livre.

Dans son rapport à Panofsky, l'ensemble de l'ouvrage est profondément travaillé par la mise en discussion des présupposés de l'historien allemand entreprise par Hubert Damisch. L'analyse d'une des œuvres clé du texte de 1924, l'*Annonciation* peinte par Ambrogio Lorenzetti en 1344, déclenche la réaction³⁶⁶ : selon Daniel Arasse, l'erreur fondamentale de Panofsky est d'avoir considéré les enquêtes spatiales du Quattrocento comme l'expression prémonitoire de la conception moderne de l'espace continu et infini. Or l'évolution de la représentation spatiale est le résultat d'un passage graduel. Si l'espace physique aristotélicien, conçu comme la somme totale des lieux, donne forme à un espace pictural conçu comme la somme des lieux de l'*historia*, la construction monofocale théorisée par Alberti en 1435 bouleverse cette pratique : en faisant de l'espace pictural un corps unifié, bien qu'articulé en lieux (ses membres), elle aura pour particularité d'être construite à partir d'un point de vue unique et mathématique, identifié à l'œil du peintre/spectateur immobile. La perspective est une abstraction géométrique et c'est en cela qu'elle constitue une rupture théorique par rapport aux techniques précédentes. Ces dernières ne doivent donc en aucun cas être considérées comme des tâtonnements vers l'entreprise albertienne, nous dit Daniel Arasse à la fin du deuxième chapitre de *L'Annonciation italienne*.

La spatialité d'Ambrogio Lorenzetti est donc le signe d'une profonde mutation. L'articulation entre les lieux narratifs est régie par la convergence des orthogonales vers l'axe vertical médian, construction mathématique à partir de laquelle on contemple un récit composé de lieux et présentant un moment précis de l'action³⁶⁷. Il ne s'agit pas de

³⁶⁶ D. ARASSE, *L'Annonciation italienne*, 1999, p. 59 : « L'enthousiasme de Panofsky devant la portée novatrice de cette *Annonciation* est légitime mais elle appelle, avec le recul, quelques observations et nuances ».

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 91 : « La fenêtre albertienne installe le 'lieu' (aristotélicien) d'une *historia* conçue comme un corps, au double sens qu'elle est 'contenue' dans ce lieu et qu'elle est elle-même élaborée selon le modèle organique d'un corps - comme le laisse entendre la phrase, répétée à deux reprises, où Alberti décrit le principe qui doit inspirer la composition de l'*historia* : 'Les parties de l'*historia* sont les corps, la partie du corps est le membre et la partie du membre est la surface. Les premières parties d'un ouvrage sont donc les surfaces, parce que d'elles sont faits les membres, des membres les corps et des corps l'*historia*, qui constitue le dernier degré d'achèvement de l'œuvre du peintre' ».

concevoir un espace systématique, mais bien de construire un lieu déterminé pour l'action des figures afin qu'elles aient l'air d'évoluer *dans* ce lieu représenté, et non *sur* celui-ci (comme c'était le cas chez Duccio). Le bord inférieur de la représentation joue en cela un rôle primordial, puisqu'il délimite le lieu de l'action et devient l'outil figuratif par lequel la représentation s'autonomise³⁶⁸ :

« Ainsi, Lorenzetti ne se contente pas de 'cadrer' l'action : il adopte un moment narratif précis en créant une unité de temps et d'action pour les figures. Ce lien entre la construction géométrique du lieu et l'élaboration d'une temporalité mesurée de l'action qui s'y déroule est hautement significatif »³⁶⁹.

Ce bouleversement dans la construction du récit est condensé par Lorenzetti dans le détail de la colonne, qui se détache du pavement alors qu'elle se fond avec l'arrière-plan doré. Arasse reprend les remarques de Damisch qui, à son tour, se positionnait par rapport à Panofsky : la colonne ainsi peinte et positionnée sert à cacher la suture impossible entre l'illusion de profondeur donnée par le sol et le rabattement en surface du fond d'or. Arasse insiste sur le fait que la pensée en peinture de la conjonction entre différents lieux narratifs est un problème lié à la question théologique de la venue du divin dans l'humain (il invente l'heureuse formule de problème « théologico-pictural ») :

« La colonne d'or a pour fonction de visualiser la 'suture' du divin et de l'humain qui 'a lieu' avec l'Incarnation, 'dispositif' divin et providentiel lui-même tellement contradictoire et intellectuellement incompréhensible, paradoxal, qu'il ne peut être formulé que sous forme des oxymores par lesquels saint Bernardin exaltera la venue du 'contenant dans le contenu' »³⁷⁰.

³⁶⁸ Il faut faire référence ici aux remarques fondatrices de Louis Marin sur l'autonomisation du tableau de peinture par le cadre. Louis MARIN, « À propos d'un carton de Le Brun : la peinture d'histoire ou la dénégation de l'énonciation », *Revue des Sciences humaines*, CLVII, 1975, p. 41-64. Louis MARIN, « Les combles et les marges de la représentation », *Rivista di Estetica*, XXV, 1984, p. 11-33. Voir aussi L. MARIN, *Opacité de la peinture*, 2006, p. 13 à 121 et *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, 1997, p. 57-80. La discussion sur les marges est reprise par Arasse dans un article, sur lequel je reviens en fin de partie, intitulé « L'opération du bord. Observations sur trois peintures classiques », in *Cadres et marges*, actes du quatrième colloque du Cicada (Pau, 1993), Bertrand Rougé (dir.), Pau, Publications de l'université de Pau, 1995, p. 15-25.

³⁶⁹ D. ARASSE, *L'Annonciation italienne*, 1999, p. 66.

³⁷⁰ *Ibid*, p. 98. Arasse reprend l'analyse d'Hubert DAMISCH dans *L'origine de la perspective*, 1987, p. 104 : « Dans sa localisation indéfinie, et fonctionnant comme il le fait au titre de cache, ou d'écran, cet élément architectonique assure la suture d'un dispositif éminemment contradictoire dans lequel la fuite en profondeur du pavement entre en conflit avec l'avancée du fond d'or où le

« Panofsky détermine la portée historique de l'œuvre à partir d'un lointain futur – et il manque ainsi ce qui fait son sens spécifique »³⁷¹. Ce « corps » (terme qui indique une spatialité unifiée tout en suggérant que la notion d'« espace » n'est pas encore *pensée*) est unifié mais il est marqué par une conception aristotélicienne de l'espace, puisqu'il est défini par Alberti comme étant la somme des membres qui le composent.

Arasse répond à Panofsky : la perspective linéaire peut être considérée comme une « forme symbolique » cassirerienne en tant que construction abstraite et mathématique, mais, ajoute-t-il, on ne peut considérer la représentation des solutions spatiales antérieures à Alberti comme une progression rationnelle vers une rigueur géométrique. L'idée du point de vue unique et immobile (conception albertienne de la peinture que Michael Baxandall a très justement mis en relation avec le modèle oratoire de la rhétorique³⁷²) constitue un saut théorique, une mutation épistémologique ; elle pense l'espace fermé du tableau comme ouvert sur le récit « presque jusqu'à une distance infinie »³⁷³. La perspective naîtrait ainsi de ce paradoxe et des apories inventées par les peintres les plus savants pour donner figure à l'infigurable suture du divin et de l'humain.

En tant que problème « théologico-pictural », l'affinité entre Annonciation et perspective au Quattrocento pensée par Daniel Arasse est indissociable du rôle central du mystère de l'Incarnation dans la liturgie et la réflexion théologique médiévale et renaissante. Ainsi, au sermon de saint Bernardin, toile de fond de tout l'ouvrage, vient s'ajouter une grande quantité de références au problème théologique de « la transcendance divine intervenant dans l'altérité *dégradée* du monde »³⁷⁴. Ainsi Nicolas de Cues est-il souvent convoqué dans l'articulation complexe entre vision et croyance (donner à voir/donner à croire en l'Incarnation). Ces références aux textes, extrêmement importantes, érudites et mêlées aux remarques formelles, sont essentielles à l'auteur pour faire comprendre son propos : la peinture pense mais, plus encore, elle montre.

point de fuite a, géométriquement parlant, son lieu ». Arasse met ces paradoxes structurels en lien direct avec le souci théologique de la représentation de la venue incommensurable de la divinité dans le sein marial.

³⁷¹ *Ibid.*

³⁷² Michael BAXANDALL, *Giotto et le humanistes : la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, Paris, Points, 2013 (Clarendon Press 1971).

³⁷³ L. B. ALBERTI, *La peinture*, 2004, p. 84.

³⁷⁴ D. ARASSE, *L'Annonciation italienne*, 1999, p. 49.

Dans sa brève conclusion, Arasse va plus loin que Damisch. Si, nous dit-il en guise d'ouverture quelque peu provocatrice, la perspective en peinture « donne à *voir* l'infini, elle ne le *pense* pas ; elle ne le donne même pas à penser ; c'est très précisément l'*impensable* du système qu'elle construit »³⁷⁵. Ce système impensable est bien celui, théologiquement tout aussi impensable, de la venue de l'infini divin dans le fini humain.

Ces problèmes théologiques fondent la thèse arassienne, argumentée, dans l'ouvrage de 1999, sur plus de trois cent cinquante pages et deux cent cinquante œuvres. Les réflexions sur le système quattrocentesco sont enrichies dans le dernier tiers de l'ouvrage, par l'évolution, au siècle suivant, de ce problème artistique :

« ... la question de la relation entre Annonciation et perspective ne se pose [...] plus. Pourtant, on s'y attardera encore, car la façon même dont cette question s'efface, la manière dont les peintres sortent du 'problème artistique' qui occupait les *Annonciations* les plus inventives du Quattrocento confirment rétrospectivement la pertinence de ce même problème au siècle précédent »³⁷⁶.

Mais en réalité Daniel Arasse fait bien plus que cela. Il met en évidence une évolution particulière du système de représentation de l'Annonciation au Cinquecento : la nature symbolique et « théologisée » de la perspective linéaire est progressivement remplacée par une volonté de fixer un cadre clair pour l'action, des « coordonnées spatiales du récit figuratif »³⁷⁷. Les pages consacrées à l'Annonciation vénitienne insistent sur la correspondance entre la mutation théorique de la construction perspective et une « théâtralité » de la scène tout à fait nouvelle.

Dans notre réflexion sur l'originalité de cet ouvrage, il ne nous a pas semblé pertinent de nous pencher sur des œuvres en particulier. En effet, reprises pour elles-mêmes et isolées, les interprétations fascinantes de l'*Annonciation* du *Polyptique de saint Antoine* de Piero della Francesca, des volets de l'orgue de Ferrare peints par Cosmè Tura, ou de l'*Annonciation* de San Gimignano de Filippino Lippi n'ont pas d'intérêt ici. En les excluant de l'économie générale de l'ouvrage, on perdrait de vue ce fil si essentiel :

³⁷⁵ D. ARASSE, *L'Annonciation italienne*, 1999, p. 342.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 269.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 290.

l'inaliénable réciprocité entre la révolution théologique et picturale de la venue l'infini dans le fini, de l'infigurable dans la figure. C'est ce fil qui nous intéresse.

Une théorie arassienne de la perspective est-elle définissable ? Malgré son dépassement clair des thèses panofskyennes, Daniel Arasse a interrogé les enjeux de la perspective en peinture jusqu'à la fin de sa carrière et il reste plus d'interrogations que de « solutions ». Rejetant les théories plaquées sur les œuvres, ses écrits réagissent à l'idée que la vision albertienne aurait surgi d'un coup, toute prête pour ses applications techniques. Au sein d'un dialogue avec Hubert Damisch et Louis Marin, il se place dans un entre-deux par rapport à ses maîtres, reformulant à la fois l'idée de perspective comme paradigme de pensée et la thèse marinienne d'un dispositif d'énonciation et de présentation de la représentation. Dans *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, les discussions avec ses enseignants puis collègues de l'EHESS l'ont poussé non pas à une généralisation des préceptes sur l'emploi et la signification de la perspective, mais à une complexification des théories de la représentation au Quattrocento³⁷⁸. Dans leur variété et leur singularité, les œuvres jouent avec l'outil qu'elles ont à disposition pour le sublimer, le contredire ou le transgresser. La réflexion arassienne n'est absolument pas close – l'ouvrage de 1999 ne comporte pas de conclusion, il se termine abruptement par les solutions des peintres vénitiens.

La toute dernière page synthétise les nuances apportées, tout au long de l'ouvrage, à la thèse de Panofsky :

« Avant d'être une 'forme symbolique', la perspective géométrique est une technique de représentation ; en tant que telle, elle donne figure à la représentation d'une représentation (du monde) ou, pour le dire plus précisément peut-être, elle donne figure à la représentation (du monde) comme représentation. [...] C'est dans la 'vision baroque' que la perspective géométrique construira, pour la première fois, l'image d'une continuité entre le monde des hommes et l'infinité divine. À la Renaissance, du XV^e au XVI^e siècle, le monde humain, visible, demeure un monde clos, fini, envahi par une infinité contradictoire [...] Par ailleurs, la discordance entre l'univers infini de Bruno et le monde clos de la perspective en peinture confirme que, si elle donne à *voir* l'infini, elle ne le *pense* pas ; elle ne le donne même pas à penser ; c'est très précisément l'*impensable* du système qu'elle

³⁷⁸ Citée seulement une fois dans *L'Annonciation italienne*, p. 268 et 269, la réflexion de Robert Klein sur la multiplicité et la complexité de la théorisation de la perspective quattrocentesque constitue aussi une source essentielle dans l'élaboration de la thèse arassienne. R. KLEIN, *La forme et l'intelligible*, 1970, p. 237-293, tout particulièrement p. 267-270 et p. 280-283.

construit. Ce sera par d'autres voies que l'infini sera pensé – et que la perspective (baroque) mènera ensuite de l'humain au divin sans rupture, au sein d'une infinité continue et homogène »³⁷⁹.

L'Annonciation est un thème pictural privilégié pour donner figure à cet *impensé*.

III.3.4 Vers une théorie arassienne de la *costruzione legittima*, ou comment la fenêtre albertienne « ... n'ouvre pas sur le monde, elle ouvre sur la peinture »³⁸⁰

Dans les années qui suivent la publication de *L'Annonciation italienne*, on remarque qu'une page a été tournée dans les recherches de Daniel Arasse sur ce thème iconographique. Une seule publication, consacrée à Léonard de Vinci, évoque de nouveau l'Annonciation mais n'ajoute rien aux idées de l'ouvrage de 1999³⁸¹. La question de la perspective, en revanche, reste au cœur de sa réflexion et est déclinée sur d'autres modes que celui de la représentation du mystère de l'Incarnation.

En effet, la question de la *costruzione legittima* et des problèmes que la complexité théorique de cet outil a posés aux peintres traverse toute la littérature arassienne. Sa toute première publication interroge les problèmes d'interprétation de la représentation spatiale au Quattrocento à travers l'exemple paradigmatique de l'œuvre de Masolino da Panicale³⁸². Bien que les premières remarques restent essentiellement structurales et formelles, ne prenant pas position par rapport aux thèses panofskyennes, on voit pointer un questionnement sur l'intérêt théorique de la perspective³⁸³. Dans son ouvrage paru en 1979 sous le titre *L'homme en perspective*, Arasse reste proche des thèses d'Erwin Panofsky et de Pierre Francastel, mais reprend aussi les arguments nouveaux de Michael Baxandall. Le

³⁷⁹ *Ibid.*

³⁸⁰ Daniel ARASSE, « La perspective régulière : rupture historique ? », in *Ruptures : de la discontinuité dans la vie artistique*, actes du colloque international (Paris, 2000), Jean Galard et Matthias Waschek (dir.), Paris, 2002, p. 64.

³⁸¹ Daniel ARASSE, « Leonardo da Vinci e la prospettiva dell'Annunciazione », in *L'Annunciazione di Leonardo. La montagna sul mare*, catalogue de l'exposition (Florence, 2000), Antonio Natali (dir.), Cinisello Balsamo, Silvana, 2000, p. 15-35.

³⁸² D. ARASSE, « Structure de l'espace chez Masolino da Panicale », 1968.

³⁸³ Ces premières remarques sur la perspective linéaire seront rediscutées dans la publication suivante, « Monde divin et monde humain au Quattrocento », 1970, en vue d'ouvrir la discussion avec l'iconologie.

choix du titre n'en est pas pour autant anodin car, malgré le fait que le livre soit conçu comme un manuel, Daniel Arasse ne se prive pas d'avancer quelques idées originales, bien qu'à peine esquissées, sur la perspective linéaire ; en conclusion de son analyse de la *Chambre des Époux*, il justifie le titre du volume : « Ce que montre Mantegna, c'est l'enjeu du travail figuratif et imaginaire en action [...] L'homme est présenté 'en perspective' : un individu agissant dans l'histoire et atteignant, du même coup, la dimension de l'Histoire »³⁸⁴. La finalité de son ouvrage est expliquée au lecteur : il s'agira de montrer comment, grâce à l'outil extraordinaire que constitue la *costruzione legittima* au Quattrocento, les peintres représentent l'homme en action, dans le monde, artisan de sa propre Histoire.

Concernant les problèmes théoriques posés par la perspective géométrique, les remarques des premiers articles sont approfondies dans un texte publié quelques années plus tard sous le titre « Espace pictural, espace théâtral au Quattrocento. Remarques sur un rapprochement »³⁸⁵. Dans cet écrit de 1982, Arasse porte son attention sur l'invention de la perspective monofocale et l'importance du spectateur, considéré comme un point de vision unique et immobile. La construction en perspective est une conséquence de ce qu'il appelle, reprenant les discussions avec Hubert Damisch, une « révolution copernicienne » : elle est la conséquence du changement diamétral de point de vue opéré par la pensée renaissante. Le spectateur ne doit plus se déplacer selon un système d'agencement de lieux contigus, il est le point fixe à partir duquel se déroule un récit continu.

Paru en 1983, le texte où Arasse prend une position critique évidente envers Panofsky a pour titre « La peinture de la Renaissance italienne et les perspectives du Moi ». Il est la trace écrite d'une communication prononcée lors d'une rencontre à l'École du Louvre³⁸⁶. Précédant de quelques mois sa première réflexion sur l'Annonciation italienne présentée à Bologne, ce texte est essentiel dans la compréhension de son positionnement au sein des réflexions sur les enjeux théoriques de la perspective linéaire,

³⁸⁴ D. ARASSE, *L'homme en perspective*, 1979, p. 188.

³⁸⁵ Daniel ARASSE, « Espace pictural, espace théâtral au Quattrocento. Remarques sur un rapprochement », *L'écrit-voir, Revue de l'université de Paris I Panthéon-Sorbonne*, 1, mai 1982, p. 77-84.

³⁸⁶ D. ARASSE, « La peinture de la Renaissance italienne et les perspectives du Moi », 1983.

dans sa définition comme outil légitime de la construction picturale par Alberti – mais aussi dans son emploi par les peintres.

Son intervention prend comme point de départ les idées qui constitueront la fin de sa communication au colloque de 1986 ainsi que le recueil *Le sujet dans le tableau* : dans l'élaboration de sa peinture, le sujet peintre laisse une trace de son individualité. Et, poursuit-il, « ...l'émergence d'une image du 'moi' dans l'art européen de la Renaissance serait intimement liée aux conditions même que posait le principe théorique de la perspective pour la représentation du sujet en peinture »³⁸⁷. Ce qui devient ici « une histoire de perspective » est l'élaboration du concept même d'individualité artistique. Dans la construction de la perspective géométrique telle qu'elle est théorisée en 1435 par Leon Battista Alberti, le sujet est à la fois absent et continuellement présent. Par cette thèse Arasse remet en question les allers-retours panofskyens entre l'objectivation et la subjectivation, et surtout l'idée finale de l'essai du maître sur la perspective comme rationalisation d'une vision empirique du monde³⁸⁸.

C'est aussi dans ce texte que Daniel Arasse propose une synthèse originale des réflexions d'Hubert Damisch et Louis Marin : il reste très proche de l'idée de perspective comme instrument cognitif mais surtout, dans un passage essentiel de cet article, il s'attache à la théorie du récit historique par Émile Benveniste et rappelle, comme il l'avait fait dans son regard sur les Annonciations, que la propriété essentielle du récit historique est l'éliision du sujet au profit d'une narration³⁸⁹. Or si le rôle de la *costruzione legittima* est bien de construire la *storia* (dans sa double acception albertienne de scène narrative et d'histoire), le narrateur, dans notre cas le peintre, sera-t-il omis, éludé comme le narrateur du récit historique de Benveniste?

« L'éliision théorique de la situation propre du peintre/spectateur dans le modèle dominant de la peinture d'histoire du XV^e siècle pose en effet sans doute les conditions même à travers lesquelles son émergence va se faire : le moi, image du sujet de l'énonciation, s'est d'abord peint à travers un trouble porté au sujet de l'énoncé »³⁹⁰.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 233.

³⁸⁸ E. PANOFSKY, *La perspective comme forme symbolique*, 1975, p. 161.

³⁸⁹ D. ARASSE, « La peinture de la Renaissance italienne et les perspectives du Moi », 1983, p. 336.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 337.

Arasse prend en exemple les *tavolette* de Brunelleschi : il décrit l'action de l'ingénieur/architecte florentin lors de la vérification de sa représentation en perspective du Baptistère. Il propose au lecteur d'inverser les étapes de la vérification telles qu'elles sont racontées par Antonio Manetti dans la biographie de Brunelleschi³⁹¹, et imagine le sujet se reflétant dans le miroir, regardant son propre visage, puis intercalant entre lui-même et le miroir la *tavoletta* avec le dessin tourné vers le miroir, et appliquant un seul œil au trou pratiqué dans la tablette pour voir le dessin. Le reflet de celui qui se regarde s'occulte au profit du reflet du Baptistère puis, en baissant le miroir, au profit de la vision du vrai bâtiment. « ... Le modèle théorique de la peinture en perspective se constitue par l'occultation de l'image du moi dans le miroir, à laquelle est substituée l'image de l'ensemble du visible »³⁹². Cette idée de renverser les modalités d'exécution d'un procédé de vérification élevé par l'histoire de l'art au rang de paradigme cognitif permet à Daniel Arasse de rapprocher le récit de la vérification de Brunelleschi d'un autre mythe fondateur de la peinture selon Alberti, celui de Narcisse, dont le visage s'abolit dans la source.

Mais le sujet énonciateur revient – et permet à ce texte de prendre toute son importance dans notre enquête sur la théorie arassienne de la perspective. L'historien remarque que très peu d'images suivent les préceptes géométriques du *De pictura*. Dès le XV^e siècle, nombreux sont les peintres qui ignorent la règle albertienne selon laquelle la ligne d'horizon doit s'élever au niveau des yeux des personnages peints. En revanche, des horizons placés particulièrement bas ou haut traduisent une conscience précise de la présence d'un regardeur, que les effets de plongée ou de contre-plongée vont frapper. La position supposée du regardeur conditionne « l'espace de la peinture »³⁹³. « Ce qui se marque là, c'est que l'image n'existe pas sans celui qui l'a élaborée »³⁹⁴.

³⁹¹ Antonio MANETTI, *Opere storiche*, Florence, G. Milanesi, 1887, p. 83-85.

³⁹² D. ARASSE, « La peinture de la Renaissance italienne et les perspectives du Moi », 1983, p. 237.

³⁹³ Il ne faut pas oublier que, lorsque Daniel Arasse parle d'espace de la peinture, il tient compte des effets de composition, donc de surface, contrairement à la majorité des historiens de l'image qui prétendent, dans la lignée de Panofsky, que la perspective est un outil de représentation spatiale. Pour Arasse, la perspective sert à mettre en scène le récit. Elle est un outil narratif, « historiographique » et scénographique, affirme-t-il dans ce texte. Elle construit le récit. Sans narration, sans *storia* il n'y aurait pas besoin de perspective. C'est pour cette raison que les panneaux des *Cités idéales*, si chers à Damisch, ont tant posé problème à la réflexion sur la *costruzione legittima*...

³⁹⁴ D. ARASSE, « La peinture de la Renaissance italienne et les perspectives du Moi », 1983, p. 238.

Le sujet est ainsi réhabilité par Daniel Arasse : éludé comme narrateur, qui soumet son être-là à l'invisibilité nécessaire à la narration historique, le peintre doit être considéré comme agissant dans l'œuvre au moyen d'écarts dans le dispositif figuratif qui laisseraient émerger sa psyché singulière. C'est aussi l'historien dans l'image que Daniel Arasse réhabilite dans ce texte : « ... son regard, enregistré dans la peinture [par la prise en compte de sa position devant le tableau qui conditionne la hauteur de la ligne d'horizon], y interdit toute impersonnalité du récit de la *storia* »³⁹⁵.

Une théorie arassienne de la perspective apparaît donc à travers l'étude des nombreux textes qu'il consacre au problème : à partir du livre d'Hubert Damisch, le débat sur la perspective prend une telle ampleur que les positions successives et « ouvertes » de Daniel Arasse par rapport à la complexité de la question le mènent à s'interroger sur la nature de son métier³⁹⁶.

Afin de résumer l'importance que Daniel Arasse a accordée à ces questions tout au long de sa carrière, nous prendrons comme dernière référence deux réflexions formulées peu avant sa disparition³⁹⁷. La première s'insère au sein d'une rencontre internationale principalement consacrée aux problèmes de périodisation en histoire de l'art ; Arasse propose une communication sur le « processus historique » de la rupture épistémologique provoquée par la mise au point du système perspectif albertien.

La portée méthodologique de sa réflexion est signalée dès la première page :

« L'avènement de la perspective régulière en Italie autour de 1450 constitue un cas particulièrement significatif pour tenter d'articuler la relation entre théorie et

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 243

³⁹⁶ C'est pour cette dernière raison que je ne me suis pas attardée sur le débat, par ailleurs passionnant, de la portée théorique de l'invention de la perspective linéaire dans la pensée artistique du Quattrocento et du Cinquecento. Ces questions ont été maintes fois débattues et les thèses de Panofsky maintes fois remises en cause. Pour un point sur la question voir Hans BELTING, *Florence et Bagdad, une histoire du regard entre Orient et Occident*, Paris, Gallimard, 2012, p. 27-53 et p. 269-324. L'intérêt était d'isoler les remarques d'Arasse sur la *costruzione legittima* pour comprendre par quels moyens l'outil paradigmatique du peintre renaissant devient, par la confrontation d'idées, un outil méthodologique, et l'Annonciation un outil théorique. Je reviendrai dans le cinquième chapitre de cette partie sur ses remarques à propos de Piero della Francesca.

³⁹⁷ D. ARASSE, « La perspective régulière : rupture historique ? », 2002, p. 66.

histoire de l'art – et réfléchir sur la temporalité propre à l'histoire de l'art telle qu'elle apparaît dans les œuvres, entre continuités et ruptures »³⁹⁸.

Revenant au texte source, la lecture proposée par Arasse insiste sur la définition albertienne (« *Principio in superficie pingenda quam amplum libeat quadrangulum rectorum angulorum inscribo, quod quidem mihi pro aperta finestra est ex qua historia contueatur, illicque quam magnos velim esse in pictura homines determino* »)³⁹⁹. Sa volonté est de montrer l'ancrage de certains choix artistiques dans les contextes politico-idéologiques des cours italiennes du Quattrocento, faisant de l'intérêt pour la perspective le fait des commanditaires plus que celui des peintres. Mais on comprend que ces remarques sont là pour appuyer historiquement une idée phare de nature théorique et méthodologique qui habite *L'Annonciation italienne* et qui constitue l'apport majeur d'Arasse sur le débat sur la perspective : celle qui affirme avec insistance que la fenêtre albertienne « ... n'ouvre pas sur le monde, elle ouvre sur la peinture »⁴⁰⁰.

Cette idée, puisée dans la riche réflexion de Louis Marin, a fait son chemin dans la production littéraire arassienne et est ici limpidement énoncée au milieu du texte : à la Renaissance, la représentation en peinture ne découle pas simplement d'une observation de la nature, et par conséquent la perspective n'est pas un outil de représentation de l'espace, elle est ce qui permet à la *storia* de se dérouler, *d'avoir (un) lieu*⁴⁰¹.

Nous pouvons revenir, en guise de second exemple parmi les écrits tardifs, sur une piste suggérée lors des précieuses émissions de France Culture, où Arasse poursuit la

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 59.

³⁹⁹ L. B. ALBERTI, *La peinture*, I, 19, 2004, p. 82.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁰¹ Arasse ajoute quelques lignes plus loin, *Ibid.*, p. 66 : « La fenêtre albertienne annonce la naissance conjointe du tableau de peinture et de son spectateur moderne ». Thomas Golsenne et Bertrand Prévost ont repris et expliqué ce retournement de point de vue sur la perspective renaissante dans leur préface à la récente édition du *De Pictura* (GOLSENNE Thomas, PREVOST Bertrand, « Introduction », in L. B. ALBERTI, *La peinture*, 2004, p. 23-26). Or ils ne citent Arasse que pour son apport à la question de l'affinité entre perspective et Annonciation. Je mets ici l'accent sur le fait que, dans sa manière d'étudier la peinture, la littérature arassienne travaille à partir du postulat selon lequel la perspective est un outil *légitime* inventé par Alberti pour donner une organisation à la *storia*, entendue à la fois comme action et comme représentation. Daniel Arasse reprendra cette réflexion dans les écrits qu'il consacrera à Piero della Francesca, qu'il m'a paru plus pertinent de discuter plus en avant, dans le chapitre consacré explicitement à son dialogue avec Hubert Damisch et Louis Marin (Partie II, chapitre V).

réflexion de l'ouvrage de 1999 et avance des intuitions et des problématiques nouvelles⁴⁰². Ce passage intéressant sur l'origine antique du tableau et l'importance du cadre pour construire le récit pictural mérite d'être cité :

« Alberti le dit déjà, le quadrangle de la fenêtre est ce à partir de quoi, et non pas ce à travers quoi, on peut contempler – en latin *contueatur* – l'*historia*, c'est-à-dire la composition en peinture. Ce mot 'contempler' m'a toujours fasciné, il est d'une logique extrême, car dans contempler il y a 'temple'. Et le *templum* que l'on contemplait, c'était le carré ou le rectangle que les aruspices romains dessinaient avec leur bâton dans le ciel pour attendre d'y voir comment y passeraient les aigles. Et selon la direction, le nombre d'aigles, leur vitesse, l'aruspice pouvait faire telle ou telle interprétation de ce qui était dit pas ces signes. Cette notion de délimitation d'une zone, au départ dans le ciel, ensuite dans le sol comme *templum*, lieu du sacré, puis dans la peinture comme le quadrangle albertien déterminant le *templum* de la peinture où l'on va contempler la composition, est donc autre chose que le réel, je pense qu'elle était parfaitement consciente chez les gens du XV^e siècle, comme le montrent les mots d'Alberti et la pratique de Fra Angelico. La peinture pour eux n'est pas un double du réel, il n'y a pas de réalisme au XV^e siècle mais la création d'un *templum* où contempler la composition et ce que dit et pense la peinture »⁴⁰³.

Cette invitation à la contemplation, nous dit Daniel Arasse, est adressée au regardeur grâce à d'infimes écarts dans la construction géométrique. Telle est la thèse de l'ouvrage : « ... ce livre s'appuie sur le fait que quelques peintres ont utilisé la construction géométrique de la perspective elle-même pour rendre visible, au moyen d'un infime et irréductible écart interne au dispositif, cette venue de l'incommensurable dans la mesure »⁴⁰⁴.

III.3.5 Écarts 1

Nous nous sommes penchés jusqu'ici sur la discussion de Daniel Arasse avec les théoriciens de la *costruzione leggittima* ; arrêtons-nous maintenant sur l'un de ces écarts « infimes et irréductibles ». Ils sont ce qui fait la particularité du livre, construit sur des

⁴⁰² D. ARASSE, *Histoires de peintures*, 2004, p. 50, p. 57, p. 62, p. 65, p. 84 et p. 97.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁰⁴ D. ARASSE, *L'Annonciation italienne*, 1999, p. 13.

exceptions significantes dont l'existence indique « la pertinence historique et théorique du problème artistique que [les] œuvres résolvent en même temps qu'elles soulèvent »⁴⁰⁵.

Le premier chapitre du livre, « Le point de vue de Masaccio », prend pour exemple les Annonciations de Domenico Veneziano (prédelle du *Retable de sainte Lucie*), Fra Angelico (*Armadio degli Argenti*) et tout particulièrement de Piero della Francesca (cimaise du *Retable de Pérouse*) pour donner à voir le travail complexe et conscient de mise en péril de la construction perspective, de paradoxes spatiaux ayant pour effet, selon Arasse, d'investir la peinture d'une « forte charge théologique »⁴⁰⁶.

Il va de même dans un détail qui n'est que très ponctuellement relevé dans l'ouvrage de 1999, sur lequel nous allons nous arrêter pour conclure sur ce livre : la trajectoire de l'oiseau symbolisant le Saint-Esprit. Dans les *Annonciations* peintes entre le début du XIV^e siècle (par exemple par Duccio, dans le panneau de prédelle de la *Maestà* pour le *Duomo* de Sienne, actuellement à la National Gallery de Londres, Figure 19) et la fin du XV^e, lorsque le trajet de la colombe est signalé par des rayons, ceux-ci suggèrent toujours un mouvement de gauche à droite, latéral, et « en surface ». L'oiseau ne semble jamais venir vers l'avant, ni être compris de quelque manière que ce soit dans la spatialité suggérée par la perspective⁴⁰⁷. Il s'inscrit en faux par rapport à la profondeur particulièrement importante des Annonciations quattrocentesques. Les cas les plus emblématiques de cet écart symbolique sont l'*Annonciation avec saint Emidius* de Carlo Crivelli (1486, détrempe sur bois, 207 x 146,7 cm. Londres, National Gallery, Figure 20), celle Benedetto

⁴⁰⁵ *Ibid.*

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁰⁷ J'ai abordé cette question dans mon mémoire de Master I intitulé « L'intervalle sacré : le trajet de la colombe dans les *Annonciations* italiennes au temps de l'invention de la perspective », puis publié récemment une étude à ce sujet : Sara LONGO, « L'intervalle sacré », *Studiolo*, X, 2013, p. 74-90. J'ai eu le plaisir en me penchant à nouveau sur ce sujet de remarquer une *Annonciation* qui, à la toute fin du XV^e siècle, déroge complètement à la règle. Le panneau central de la prédelle du retable réalisé par le Pérugin pour l'église Santa Maria Nuova de Fano (petite ville entre Pesaro et Ancone) représente une *Annonciation* où Dieu, au centre de la composition, écarte les mains pour laisser s'échapper une colombe peinte en raccourci. Sa trajectoire n'est pas matérialisée par des rayons mais le fort raccourci perspectif indique qu'elle vient du fond vers l'avant. Un autre exemple est celui de l'*Annonciation* de Palazzo Pitti d'Andrea del Sarto. L'oiseau est aussi représenté en raccourci, et semble venir vers Marie selon une diagonale intégrée à l'espace. Mais le cas d'Andrea del Sarto, peintre de la première génération maniériste, ouvre la voie aux compositions cinquecentesques où l'oiseau effectue des trajectoires participant à la spatialité et à la théâtralité de la scène.

Bonfigli (1450-1453, détrempe sur bois, 227 x 200 cm. Pérouse, Galleria nazionale dell'Umbria, Figure 21) et un très beau dessin de Jacopo Bellini (1440-1470, pointe d'argent, 41,5 x 33,5 cm. Londres, British Museum, carnet de dessins, fol. 30v-31, Figure 22).

Dans ce dernier exemple, on perçoit clairement le choix du peintre : dans un dessin préparatoire, après avoir construit une architecture s'enfonçant dans la profondeur fictive, il prend la règle, le *tiralinea*, et barre l'espace qu'il vient d'inventer en traçant la diagonale de la feuille, qui devient la trajectoire rectiligne de l'oiseau.

« Rayant les trois quarts du tableau, la longue diagonale du rayon divin ne parcourt pas l'espace profond et illusoire que la perspective a construit mais la surface du plan de représentation dont le dispositif perspectif opère la dénégation ; il rend visible contre la vue, contre la contemplation normée par raison de science ce que la vue elle-même rendait invisible, la quatrième paroi du cube scénographique ; visible ou plutôt sensible, mais à quel sens ? [...] Invisible mystère divin qui excédant la raison dénie ses constructions dont le tableau tout entier est cependant l'imperturbable application »⁴⁰⁸.

Le tableau ne peut pas contenir de manière rationnelle et géométrique une matière incorporelle. En revanche, en étant son image et son symbole, il peut être le support de sa contemplation. En faisant jouer l'œil du regardeur entre profondeur et plan, l'œuvre fera affleurer le mystère du *non-lieu* divin en mettant en montre son existence de plan.

Un cas particulier au sein de cet écart mérite d'être signalé : l'*Annonciation* peinte par Filippo Lippi entre 1450 et 1460, conservée aujourd'hui à la National Gallery de Londres (Figure 23). Il s'agit d'une commande de deux panneaux devant surmonter des portes du palais florentin de Cosme de Médicis⁴⁰⁹. L'un représente sept saints et l'autre l'Annonciation.

⁴⁰⁸ L. MARIN, « Les combles et les marges de la représentation », 1984, p. 28.

⁴⁰⁹ Nous n'en savons pas plus sur les conditions de la commande ; le format des tableaux (un arc de cercle d'une longueur de 150 sur 68 centimètres amputé aux extrémités) nous informe sur leur fonction de couronnement de portes. Mais des documents attestent les rapports étroits entre le frère carmélite, Cosme de Médicis et son cercle érudit, comprenant Angelo Poliziano, poète et précepteur de la famille, qui rédigera l'épithaphe sur la tombe de l'artiste dans l'église Santa Maria Assunta de Spoleto.

On conserve aujourd'hui une dizaine d'*Annonciations* du frère carmélite⁴¹⁰. Dans le panneau de la National Gallery, destiné au cercle privé des Médicis, la disposition des personnages varie sensiblement par rapport aux compositions des retables d'autel ou de fresques exécutés à destination publique. Marie et Gabriel sont face à face, tous deux de profil, l'archange est agenouillé et esquisse un geste de bénédiction. Sa main est à peine levée, créant une ambiguïté entre l'annonce de la grâce et un geste déictique. En suivant ses doigts et son regard, on arrive à la colombe, dont la position est exceptionnellement basse, à la hauteur du bas-ventre de Marie. Sa descente provoque l'abaissement des regards des deux personnages et, de ce fait, leur inscription harmonieuse dans format arrondi du tableau.

Les axes formés par les têtes penchées, prolongé chez Gabriel par le rameau de lys et chez Marie par son cou allongé, guident le regard au sommet de la composition, où un nuage s'ouvre pour laisser passer la main de Dieu (Figure 23 bis). La Vierge, assise, soulève de la main droite le pan de son manteau pour découvrir sa robe⁴¹¹. La colombe, quant à elle, freine sa descente à la hauteur du nombril de Marie et ouvre le bec ; au lieu d'être incluse dans les rayons envoyés par Dieu (comme c'est le cas dans les autres *Annonciations* du peintre), elle est entourée d'une auréole transparente surmontée de petites flammes d'or (Figure 23 ter). En s'approchant, on remarque que cette auréole est précédée par d'autres cercles translucides, qui s'élargissent à mesure qu'ils s'éloignent de l'oiseau. Ils forment par leur succession une courbe ascendante qui arrive jusqu'à la main de Dieu, elle-même encerclée d'or. La taille des auréoles (qui ne peuvent en aucun cas être des repentirs puisqu'elles diminuent proportionnellement les unes par rapport aux autres)

⁴¹⁰ À l'apogée de sa carrière dans la décennie 1440, Fra Filippo Lippi exécute des variantes du thème pour l'église florentine de San Lorenzo, ainsi que pour le couvent bénédictin des Murate. À la fin des années 1460 il peindra une *Annonciation* à fresque pour une chapelle du Duomo de Spoleto.

⁴¹¹ Pour l'autre détail étonnant de la colombe, qui envoie des rayons d'or depuis son bec jusqu'au ventre de Marie, voir Leo STEINBERG, « 'How shall this be?' Reflexions on Filippo Lippi's *Annunciation* in London », *Artibus et historiae*, Part I, 16, 1987, p. 25-44. La trouvaille de Leo Steinberg est reprise par Arasse dans *L'Annonciation italienne*, p. 151 : « ... le rayon central frappe Marie à la hauteur de son nombril et pénètre sa robe par une boutonnière ouverte à cet effet... ». J'ajoute seulement le fait qu'il n'y a aucune boutonnière ! Aucun bouton n'est représenté (alors que Fra Lippi a dessiné avec minutie la boutonnière du manteau bleu) : c'est une fente sans aucune logique matérielle, percée sur le côté gauche du vêtement de Marie, qui découvre la peau de son ventre (heureusement que ce détail est fait pour ne pas être vu) et ouvre la voie aux traits lumineux.

décroît de haut en bas et de gauche à droite : le trajet de l'oiseau est donc signalé non plus par des rayons mais par la trace laissée par son halo lors de son passage dans l'air terrestre, irruption qui provoque un déplacement d'air insolite et visible.

Ce détail si exceptionnel ressemble, dans la superposition des cercles et leur diminution de taille, au déplacement sur l'eau d'un insecte, qui par le contact de ses pattes microscopiques sur la pellicule aqueuse crée une perturbation sur la surface et des cercles s'élargissant avec le temps – tout l'inverse d'une *costruzione leggittima*. Cette pellicule aqueuse et la surface du tableau ne font qu'un. Le support se montre, allant à l'encontre de la *conditio sine qua non* que pose Louis Marin lors de sa très belle définition de la représentation :

« Quel est le postulat théorique et pratique de la représentation ? Par la perspective, l'organisation tridimensionnelle de l'espace, relief et profondeur sont figurés sur une surface et un support matériels qui sont par là même niés puisque tout se passe comme si le tableau était une fenêtre ouverte sur la « réalité » : le regard n'est filtré par nulle grille ou tamis interprétatif pour se saisir d'elle. Mais pour pouvoir représenter la 'réalité', le tableau comme surface-support doit exister : sur et par le tableau miroir, la réalité est projetée dans son image et l'œil reçoit le monde sur et par lui. [...] Cet écran, parce qu'il est un plan, une surface, un support, est aussi un dispositif réflexif-reflétant sur lequel et grâce auquel les objets « réels » sont peints. [...] C'est l'invisibilité de la surface-support qui est la condition de possibilité de la visibilité du monde représenté. La diaphanéité est la définition théorique-technique de l'écran plastique de la représentation »⁴¹².

La perspective est donc déjouée, et la représentation mise en péril par la venue de « l'invisible dans la vision ». La colombe effectue une trajectoire impossible autant d'un point de vue théologique que pictural, car à la fois infinie, reliant Dieu à la Terre, et nulle, puisque Dieu est déjà en tout lieu. Elle parcourt le trajet sacré du mystère. Dans son voyage, elle relie, fait fusionner, coaguler les deux mondes qui vont s'unir dans le réceptacle humain, le sein marial. Ainsi le tableau devient-il le *vinculum* de la conversion à la Vérité spirituelle. Faisant parcourir à l'œil le trajet qui, le long de la ligne fuyante, mènera à l'infini humain, il lie celui-ci à l'infinité divine, contenue dans la dimension nulle du plan du tableau ; c'est l'œil croyant, intérieur, qui, seul, accomplit le parcours spirituel jusqu'au point de départ de la colombe, c'est à dire Dieu⁴¹³.

⁴¹² L. MARIN, *De la représentation*, 1994, p. 305.

⁴¹³ Henri DE LUBAC, *Exégèse médiévale, les quatre sens de l'écriture*, Paris, Montaigne, 1959, p. 362 : « Nous ne pouvons pas arriver à comprendre l'Écriture sans le secours du Saint Esprit qui l'a

La peinture est donc la voie d'accès à la contemplation, mais aussi le support de contemplation lui-même. Selon la lecture arassienne des conseils d'Alberti, l'image réalisée grâce à la construction légitime est considérée comme un lieu à partir duquel on contemple une fiction. La peinture est artifice, *représentation* – et cette idée parcourt tout le traité albertien.

Les thèses arassiennes sur la théorie de la construction légitime nous renseignent sur son regard sur la peinture. S'il insiste sur le fait que la fenêtre albertienne n'ouvre pas sur l'observation du monde mais sur la représentation, l'œuvre elle-même ne doit-elle pas être étudiée comme le résultat de l'activité imaginative (créatrice d'images) du peintre ? Le monde et sa représentation ne sont-ils pas nécessairement transformés par l'action de mise en image (d'imagination) de la part du peintre d'abord, de l'interprète ensuite ? Ce qui va intéresser Daniel Arasse, ce sont les transformations et les condensations spécifiques à cette action de mise en image. Motif, réalité et symbole, autant de notions panofskyennes qui feront l'objet d'une mise en discussion profonde, qui s'étend bien au-delà de la question de la perspective⁴¹⁴.

inspirée. Il faut que soient ouverts les yeux de l'homme intérieur, il faut acquérir, comme disait Richard de saint Victor, les yeux de la colombe ».

⁴¹⁴ Dans sa discussion des outils panofskyens Arasse est en plusieurs points tributaire des propositions de Otto Pächt. O. PÄCHT, *Questions de méthode en histoire de l'art*, 1994, p. 36-43 et p. 68-95.

IV OLTRE L'ICONOLOGIA

IV.1 Iconographie / Iconologie

Si l'on parcourt l'œuvre de Daniel Arasse de 1968 à 1983, il n'est pas anodin de remarquer que, au cours de ses quinze premières années de carrière, ses objets d'étude sont des artistes, des penseurs et des problèmes artistiques qui ont été particulièrement chers à Erwin Panofsky. C'est le cas de Titien, auquel sont consacrés plusieurs articles⁴¹⁵, d'Aloïs Riegl et de l'invention du *Kunstwollen* comme nouveau paradigme interprétatif ou encore de la mélancolie, thème d'une de ses toutes premières publications⁴¹⁶. En 1983, à l'occasion d'une rencontre au centre Georges Pompidou consacrée à Erwin Panofsky, Daniel Arasse s'intéresse à Piero di Cosimo et au regard que porte sur lui l'historien de Hanovre⁴¹⁷.

Le rapport de Daniel Arasse à l'œuvre d'Erwin Panofsky n'est pas, comme on l'entend souvent, une simple critique ou un rejet qui dénonceraient l'excès d'érudition au

⁴¹⁵ Rappelons tout d'abord que Daniel Arasse a été un des passeurs de l'iconologie en France, grâce à la traduction d'écrits d'Aby Warburg et d'Ernst Gombrich dans les volumes *Symboles de la Renaissance*, de Erwin PANOFSKY, *Le Codex Huygens et la théorie de l'art de Léonard de Vinci*, 1996, et grâce à l'édition du recueil d'essais d'Erwin PANOFSKY, *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1996. Quant à ses propres études, on peut signaler : D. ARASSE, « La signification figurative chez Titien : remarques de théorie », 1980 ; « La Prudence de Titien ou l'autoportrait glissé à la rive de la figure », 1983 ; « Titien et son Allégorie de la Prudence : un peintre et des motifs », 1984. Voir aussi Daniel ARASSE, « Entre Titien et Giorgione, le nu à Venise », in *Dossier de l'art*, mars-avril 1993, 11, p. 32-41. Son intérêt pour le peintre le porte à traduire le livre fondamental de David ROSAND, *Peindre à Venise. Titien, Véronèse, Tintoret*, Paris, Flammarion, 1993.

⁴¹⁶ Il se fait passeur de l'œuvre de Aloïs Riegl en traduisant, Aloïs RIEGL « Œuvre de la nature (Naturwerk) et œuvre d'art (Kunstwerk) », *Scolies, Cahiers de recherches de l'École normale supérieure*, 2 (trad. de l'anglais), 1972, et publiera dans le même numéro : « Notes sur Aloïs Riegl et la notion de 'volonté d'art' (*Kunstwollen*) », *Scolies. Cahiers de recherches de l'École normale supérieure*, 2, 1972, p. 123-132. Dans son article de jeunesse sur la mélancolie, déjà cité (« La Mélancolie, de la science à l'imaginaire »), il insiste sur l'importance, à la Renaissance, de l'imaginaire en relation avec le tempérament mélancolique.

⁴¹⁷ Après avoir écrit un court texte sur le peintre florentin, (Daniel ARASSE, « Piero di Cosimo », in *Encyclopædia Universalis*, 13, 1971, p. 49-50, où il propose un très discret dépassement de la lecture de Panofsky), Arasse développe son propos dans un article essentiel pour la compréhension de sa critique de l'iconologie : D. ARASSE, « Après Panofsky : Piero di Cosimo, peintre », 1983, p. 135-150. Voir aussi Daniel ARASSE, « Piero di Cosimo : l'excentrique des origines », *Nouvelle Revue de psychanalyse (L'Excès)*, printemps 1991, 43, p. 125-148.

profit d'un éloge du regard débarrassé des savoirs livresques. Car, si elles mettent souvent en avant la surprise que procure une œuvre, on comprend en lisant les analyses arassiennes que cet effet de surprise ne peut survenir qu'après un long temps d'étude des réseaux figuratifs de l'image et du contexte de sa création. On *apprend* à être surpris. Daniel Arasse est un historien qui sait être surpris et qui, dans ses écrits, fait de l'étonnement une méthode paradoxale pour l'interprétation de l'image. Pour toutes ces raisons, l'étude des réactions et de l'étonnement critique arassien est d'autant plus intéressante à l'égard de la figure tutélaire de l'iconologie⁴¹⁸.

Il serait trop long et sans grand intérêt de dresser ici l'inventaire de toutes les critiques ponctuelles adressées à l'iconographie comme méthode telles qu'elles affleurent dans la littérature arassienne⁴¹⁹. Il faut néanmoins signaler qu'il s'agit là d'un leitmotiv incontournable : à tout moment, dans ses écrits, l'interprète craint de tomber dans les impasses de l'identification univoque et de l'interprétation descriptive, fermée et positive, dans lesquelles il reproche à l'iconographie d'être emprisonnée. Pour évacuer ce risque, Arasse ne cesse de montrer qu'il l'a identifié et qu'il peut ainsi aller de l'avant.

« En dernière analyse, seul le texte fonde la signification que l'interprète se sent en droit de reconnaître à l'image. [...] Or, si l'efficacité et le prestige des analyses

⁴¹⁸ Pour une mise en rapport historique et particulièrement claire entre l'iconographie et l'iconologie, voir Claudia CIERI-VIA, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Rome, Carocci, 1994, p. 13-21. Voir aussi R. KLEIN, « Considérations sur les fondements de l'iconographie », in *La forme et l'intelligible*, 1970, p. 353-374. Ce dernier essai est un écrit fondamental à propos de la réflexion sur l'originalité du rapport entre signifiant et signifié chez Panofsky.

⁴¹⁹ Sa conception de l'iconographie est somme toute assez traditionnelle : il s'agit pour lui de l'identification des thèmes et des motifs, du *spelling* du tableau, du « discours » de l'image. Contrairement à certains de ses contemporains, Daniel Arasse ne rejette pas du tout cette étape de l'analyse. Elle est incontournable et essentielle, mais doit être dépassée, car elle est seulement le socle de l'interprétation. La reconnaissance historiquement « correcte » des motifs et des sujets, leur rapport aux textes source est un passage de rigueur, auquel il faut être très attentif, afin ensuite de mettre en évidence les éventuels écarts ou anomalies. Arasse était un bon iconographe et ne supportait pas les interprétations basées sur des identifications fragiles. Une fois l'analyse iconographique solidement établie, l'interprétation consiste dans l'identification de l'*invenzione*, c'est à dire les jeux que la peinture propose à partir du matériau figuratif donné. Sans établir de hiérarchie entre l'iconographie comme identification et l'iconographie analytique comme déchiffrement des écarts et des enjeux singuliers, ses écrits témoignent, je pense, d'un sincère respect envers les recherches (et les trouvailles) iconographiques de Panofsky ; cela rend d'autant plus intéressant le dépassement proposé. Lorsque j'évoque, dans ce chapitre, l'iconologie, j'entends donc par là l'ensemble de la méthode panofskyenne, sans tenir compte des profondes mutations et ramifications qu'elle connaît par ailleurs, qui n'intéressent que très succinctement la réflexion théorique de Daniel Arasse.

panofskyennes sont justement reconnues, celles-ci ont cependant pour conséquence que la grande majorité des approches iconographiques/iconologiques sont désormais l'occasion d'une démonstration impressionnante d'érudition livresque, alors même que l'image dont il est question demeure peu analysée, presque passée sous silence, dans son existence singulière et spécifique d'image »⁴²⁰.

Cette position à l'égard de l'histoire de l'art qui rabat la signification de l'œuvre sur l'identification des motifs et des sources textuelles est une critique qui trouve sa plus claire expression au sein un dialogue particulièrement contrasté que Daniel Arasse a entretenu au cours de sa carrière : il s'agit de la discussion poursuivie pendant près d'un quart de siècle avec sa collègue et amie Claudia Cieri-Via.

En quoi Daniel Arasse critique-t-il l'iconologie panofskyenne ? Sur quels points et à quel point ? Identifions ses principaux désaccords avec la démarche dans ses tout premiers écrits, afin de nous pencher ensuite sur un aspect particulier de la critique, la pensée de l'étrange dans la peinture de la Renaissance ; nous concluons par la discussion qui voit le jour au milieu des années quatre-vingt avec Claudia Cieri-Via.

IV.1.1 Premières critiques

En revenant sur les premières publications, on remarque que Daniel Arasse ne prend pas de prime abord une position claire. En effet, ses critiques de l'iconologie sont le fruit d'une maturation de près de deux décennies. Comme il transparaît des articles de jeunesse que nous avons étudiés en première partie, Daniel Arasse a deux maîtres à penser, Pierre Francastel et André Chastel. Les rapports de ces deux historiens à l'iconologie et à son fondateur sont complexes et critiques pour des raisons distinctes, et il est clair que c'est d'abord à travers le regard de ces derniers qu'Arasse lit Panofsky. Ce sont les allées et venues entre la réception chastelienne et la critique francastelienne qui lui permettent de façonner, dans ses toutes premières publications, un discours situé dans un entre-deux, progressivement nourri des apports d'autres disciplines. C'est ainsi que, rapidement, la pensée de l'auteur s'autonomise et c'est dans ses critiques à l'iconologie que se cristallise

⁴²⁰ Daniel ARASSE, « L'art et l'illustration du pouvoir », in *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne*, actes de la table ronde (Rome, École française, 1984), Rome, Collection de l'École française de Rome, 82, 1985, p. 230. Article repris dans *Daniel Arasse. Historien de l'art*, 2010, p. 21-32.

sa prise de distance par rapport aux premiers maîtres.

Daniel Arasse aborde dès son deuxième article la théorie d'Ernst Cassirer, appliquant à la « réalité figurative » le concept de forme symbolique⁴²¹. La publication intitulée « Monde divin et monde humain au Quattrocento », trace la plus importante de son mémoire inédit sur Masolino, est la preuve la plus ancienne d'une position qui questionne les fondements de la discipline⁴²².

L'idée principale de cet article publié en 1970 est celle de l'opposition, dans la peinture du Quattrocento, entre deux mondes, humain et divin. L'outil perspectif sert, nous dit-il, à donner figure au monde sublunaire : dans la fresque de Masolino à Castiglione Olona, « la zone perspective devient elle-même un lieu symbolique : celui du monde humain où l'on a décidé la mort du saint »⁴²³. Dans un autre cas, l'*Annonciation* de Girolamo di Giovanni conservée au Musée diocésain de Camerino, une colonne peinte au premier plan de la représentation serait « irréductible aux lois de la perspective, irréductible au monde humain, mesurable et temporel »⁴²⁴. Conception théologique et pratique artistique ne font qu'un ; Arasse insiste sur ce point dans l'étude qui jette les bases essentielles de sa réflexion sur l'iconologie.

C'est en 1976 que voient le jour les premières remarques véritablement critiques envers la discipline. Nous l'avons déjà signalé, le jeune normalien est responsable cette année-là du premier volume de la collection *Symboles de la Renaissance*. Nous avons vu que sa « Présentation » s'intéresse tout particulièrement à l'histoire de l'imagination et de l'art de la mémoire. Une position claire y est prise par rapport à l'introduction des *Essais d'iconologie*. Daniel Arasse se demande comment les symboles de la Renaissance doivent être interprétés par l'historien contemporain. Son texte de présentation est court mais contient plusieurs idées qui invitent à discuter l'application et la complexification par l'iconologie des préceptes emblématiques de Cesare Ripa. La Renaissance est une période de réévaluation du rôle *représentatif* du symbole. Ce dernier n'est pas un simple relais de concepts abstraits, il est une forme de savoir par lui-même, un mode spécifique de

⁴²¹ Voir tout particulièrement D. ARASSE, « Monde divin et monde humain au Quattrocento », 1970, et « Notes sur Aloïs Riegl et la notion de 'volonté d'art' (*Kunstwollen*) », 1972.

⁴²² D. ARASSE, « Monde divin et monde humain au Quattrocento », 1970.

⁴²³ *Ibid.*, p. 29.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 34.

connaissance qu'il faut cerner non pas seulement par sa référence aux textes mais par la vision, par l'image. C'est ce qu'Arasse explique dans une courte phrase : « Le néoplatonisme donne [...] une assise théorique à un sentiment diffus qui parcourt toute la Renaissance : le sentiment que voir, c'est connaître et que représenter de façon ressemblante, c'est démontrer cette connaissance »⁴²⁵. En revenant sur une idée caractéristique de la pensée néoplatonicienne selon laquelle la « bonne forme » du symbole permet son efficace, l'auteur justifie l'importance de la mise en forme, en image, autrement dit l'importance de la spécificité d'une pensée figurative.

Le réflexe de l'historien/iconographe qui arrête l'interprétation après avoir rapporté chaque figure à sa référence textuelle est dépassé par le concept de « réseau figuratif » que Daniel Arasse replace dans le contexte philosophique renaissant. Il faut tenir compte, dit-il, de ce « décalage entre figuration symbolique et articulation conceptuelle dans le langage »⁴²⁶. Les allégories et les emblèmes de la Renaissance ne seront donc jamais clairement et textuellement déchiffrables. Dans sa reprise de l'article de Meyer Schapiro sur le *Retable de Mérode*, Arasse critique les pièges que la peinture tend à l'iconographie traditionnelle, qui rabat trop rapidement la narration peinte et ses motifs sur une source textuelle, finissant par faire écran à la mise en image, œuvre du peintre. Clin d'œil adressé au lecteur : les pièges (souricière) et les écrans (pare-feu) du triptyque de Robert Campin intéressent les deux interprètes : l'œuvre et son analyse par Schapiro n'ont pas été choisies au hasard par Daniel Arasse. Il s'applique à dénombrer les interprétations concernant l'action de saint Joseph, représenté dans le volet droit du triptyque, et la fonction de l'objet sur lequel il perce des trous en quinconce. Il dénonce le réflexe méthodologique qui consiste à retrouver le motif de la tablette percée de trous dans d'autres images.

La réponse est *dans* l'œuvre, nous dit Arasse non sans ironie. Il poursuit en remarquant que le panneau central du retable comporte la même planche trouée, identifiée

⁴²⁵ D. ARASSE, « Présentation », in *Symboles de la Renaissance*, I, 1976, p. 9. Relevons à ce sujet que le deuxième essai de ce premier volume est justement l'article fondateur d'Ernst GOMBRICH, « *Icones symbolicae*. L'image visuelle dans la pensée néoplatonicienne », in *Symboles de la Renaissance*, I, 1976, p. 17-29. Le texte de présentation rédigé par Daniel Arasse peut donc être perçu comme une introduction problématisée et critique des pages qui suivent, la discussion inaugurale de Gombrich sur le renouveau néoplatonicien du statut du symbole et sur la forme « correcte » des images symboliques.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 11.

par l'interprète dans le pare-feu qui protège Marie⁴²⁷ ... Son texte a pour objectif de donner à voir les apories de l'iconographie, passage obligatoire de l'interprétation iconologique⁴²⁸. La critique envers l'iconographe, qui cherche dans les textes la réponse univoque à la signification de l'œuvre, est lancée pour la première fois dans un texte où, ironiquement et entre les lignes, la souricière de Joseph devient l'image du piège qui attend tout historien aveuglé par son réflexe de rabattement du symbole en peinture sur une référence littéraire ou picturale externe. Daniel Arasse ne cessera de revenir sur cette idée, jusque dans ses tout derniers écrits.

Deux ans après la publication de l'essai sur Meyer Schapiro, il rédige la notice consacrée à Erwin Panofsky dans l'*Encyclopædia Universalis*⁴²⁹. Dans ce court texte, il est intéressant d'identifier l'articulation entre le regard historiographique requis par l'exercice encyclopédique et les remarques personnelles dans lesquelles on peut entrevoir une volonté de dépassement de la démarche iconologique. Ainsi, après avoir posé les bases de la formation intellectuelle de Panofsky, son rapport à Aloïs Riegl, Aby Warburg, Ernst Cassirer et au climat intellectuel américain des années trente⁴³⁰, Arasse affirme que la richesse de l'approche panofskyenne consiste dans le refus de séparer la forme du contenu. Il élabore ainsi « une histoire de l'esprit humain tel qu'il se manifeste à travers les œuvres artistiques »⁴³¹.

Toutefois, poursuit-il :

« Cette méthode a démontré, dans la pratique, son efficacité mais aussi ses limites. [...] Panofsky a, en effet, permis de saisir comment l'œuvre est un document culturel ou individuel souvent irremplaçable ; mais il néglige le plus souvent, malgré sa théorie initiale, la fonction signifiante de la configuration plastique. [...] À condition d'être contrôlées avec la même rigueur que l'iconologie elle-même, les notions de 'réalité figurative' et de 'pensée plastique' pourraient être un apport

⁴²⁷ Arasse poursuit dans cette note la réflexion lancée par Robert Klein quelques années auparavant dans *La forme et l'intelligible*, 1970, p. 363.

⁴²⁸ C. CIERI-VIA, *Nei dettagli nascosto*, 1994, p. 13-21.

⁴²⁹ Daniel ARASSE, « Erwin Panofsky », in *Encyclopædia Universalis*, 1978, p. 238-239.

⁴³⁰ Sur le climat intellectuel favorable à une histoire de l'art originale aux États-Unis pendant la deuxième Guerre Mondiale, Arasse affirme, dans sa notice sur Panofsky pour l'*Encyclopædia Universalis* : « Pratiquée par des spécialistes venus d'autres disciplines, l'étude de l'œuvre d'art y était dégagée du cloisonnement traditionnel dont elle souffre en Europe ». L'emploi du présent dans la deuxième partie de la phrase indique que ce cloisonnement est encore un défaut de la discipline en Europe, heureusement dépassé par Panofsky à la fin des années Trente.

⁴³¹ *Ibid.*

décisif de la pensée panofskyenne, adaptée aux exigences théoriques qui se sont fait jour depuis les années 1930 »⁴³².

Analyser « la fonction signifiante de la configuration plastique », c'est là le présupposé théorique qui traversera l'ensemble des analyses arassiennes. C'est à partir de cette volonté théorique qu'est proposé un dépassement des préceptes de l'iconologie.

Un texte publié deux ans plus tard approfondira cette idée : il s'agit d'une communication à un colloque international consacré à Titien. « La signification figurative chez Titien : remarques de théorie » : le terme 'théorie' apparaît ici pour la première fois dans le titre d'une publication⁴³³. Arasse s'inspire dans ce texte du passage final de l'introduction des *Essais d'iconologie*, où Panofsky évoque l'embarras qui envahit l'historien face aux ambiguïtés iconographiques et propose une manière de les résoudre. Or ces troubles iconographiques (entre Judith et Salomé ou, dans l'œuvre de Titien, les ambiguïtés thématiques de la *Vénus d'Urbin* ou de l'*Allégorie de la Prudence*) sont justement ce qui fait la spécificité d'œuvres et de peintres qui introduisent volontairement dans l'image une part d'obscurité. « Pour de telles images, l'analyse du sens devrait se faire par l'analyse de la 'signification figurative', c'est-à-dire en partant de la façon dont la figure signifie, fabrique et transmet du sens »⁴³⁴.

IV.1.2 Vers une iconographie des opacités

L'illisibilité de l'image, l'occultation d'une thématique clairement déchiffrable ou de motifs pouvant être clairement épelés doit être étudiée en tant que trait constitutif de

⁴³² *Ibid.*

⁴³³ En réalité le mot « théorie » apparaît dans un court texte publié en 1971 pour l'*Encyclopædia Universalis* sur la théorie des peintres, et non des historiens de l'image. Daniel ARASSE, « Les théories des peintres », in « Peinture », *Encyclopædia Universalis*, 13, 1971, p. 715-717. Arasse y propose une belle définition du *modus operandi* théorique : « Par théorie, on entend un système organisé et cohérent de concepts qui rendent compte d'une activité ou d'un ensemble de phénomènes ». En revanche, aucune discussion de la méthode iconologique n'y est proposée. Si le texte défend l'idée que les peintres font de la théorie dans leur peinture, conçue comme une pensée irréductible au littéraire et au conceptuel, il est tout de même intéressant de relever le fait que la théorie entre en scène, dans l'œuvre arassienne, par la porte des peintres théoriciens.

⁴³⁴ D. ARASSE, « La signification figurative chez Titien : remarques de théorie », 1980, p. 150.

l'acte même du peintre, car elle est constitutive de son « outil de signification spécifique »⁴³⁵.

Arasse conclut à propos de l'*Allégorie de la Prudence* : « ... l'occultation relative du sujet [...] en fait sans doute affleurer le contenu »⁴³⁶. Le texte commence et termine sur l'expérience du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac : recouvrant la toile de matière illisible, le peintre introduit dans sa peinture l'obscurité iconographique totale. Cette référence sert à Arasse pour suggérer que ce qui intéresse l'interprète n'est pas la lecture claire des motifs mais la compréhension des mécanismes d'opacité. Daniel Arasse propose un dépassement de l'identification iconographique, souvent réduite à un message clair, en insistant sur le fait que le peintre joue des latences, des condensations et des opacités constitutives de son médium.

Les deux essais publiés dans le deuxième volume de *Symboles de la Renaissance* développent le dialogue instauré avec la psychanalyse – terrain glissant s'il en est pour les historiens de l'image. Arasse ouvre son étude sur la *Sainte Anne* de Léonard par une reprise des critiques adressées à Meyer Schapiro, et plus généralement à l'iconographie :

« Schapiro opère selon la meilleure tradition de vérification 'objective' des faits historiques et de sa prudence méthodologique. Force est cependant de constater que cette 'méthode' amène l'historien à négliger ce qui fait la spécificité du texte envisagé »⁴³⁷.

Cette remarque générale est accompagnée d'une critique encore plus virulente que celle du premier volume :

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 153 : « On touche là un point important. [...] Dans une culture où le discursif est officiellement roi – et donc l'iconographie apparemment reine pour l'interprétation du 'discours' de l'image – la pratique picturale concrète [...] a une position particulière et apparaît plusieurs fois comme une source d'obscurité et d'incompréhension. [...] On est donc justifié de demander si, pour certains peintres – et Vasari indique ici Giorgione et Titien – la *pratica* ne serait pas, justement, un outil de signification spécifique ».

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 156. Il en est de même pour les différentes interprétations de la *Vénus d'Urbain*, *Ibid.*, p. 154 : « L'hésitation demeure, or elle traduit une aporie de l'interprétation et, loin d'insinuer la clarté souhaitée par ce type de déchiffrement, la divergence des significations dégagées installe une obscurité relative, conséquence de l'équivoque des figures ».

⁴³⁷ Daniel ARASSE, « Léonard de Vinci et la *culla del nubbio* : pour une approche historique du 'souvenir d'enfance' », in *Symboles de la Renaissance*, II, Daniel Arasse (dir.), Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1982, p. 62.

« ... brillant, souvent décisif, cet article peut passer [...] pour un modèle de ce type d'enquêtes où les documents savants, objectivement contrôlés et 'sûrs' corrigent ce qui n'était qu'un 'jeu d'esprit' [...] L'approche historique semble viser à refuser systématiquement toute possibilité à la psychanalyse d'élaborer une interprétation d'un produit historique en dehors des concepts et des méthodes étroitement liées par l'histoire dite 'objective' »⁴³⁸.

En comparant les analyses de Freud et les critiques dont elles ont fait l'objet, nous dit Daniel Arasse, « la démarche historique, formée à ne vouloir s'occuper que du conscient, peut être d'une utilité considérable pour le déchiffrement d'un inconscient disparu »⁴³⁹.

La relecture arassienne du *Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* est une remarquable leçon sur le *modus operandi* de l'historien de l'image ; s'il se débarrasse de la vaine quête d'une vérité historique et symbolique du souvenir, il peut alors mener une interprétation des *conséquences* historiques du récit, des traces d'associations d'idées, des condensations et des résonances de sens que pouvait avoir, autour de l'an 1500, l'oiseau du rêve (un milan) dans la vie de Léonard – une sorte de « bestiaire onirique ».

L'histoire prétendument objective et littérale est remplacée par une histoire du matériau latent, présent dans le texte du rêve, mais surtout dans le tableau. Ce texte pose certaines problématiques qui seront à l'origine du *Sujet dans le tableau*, recueil dont nous discuterons les particularités théoriques en troisième partie. Il est toutefois intéressant de remarquer, comme nous venons de le faire avec la perspective renaissante et son lien avec l'émergence du sujet, que la critique envers l'iconographie (ici de son rejet de l'approche psychanalytique) permet à Daniel Arasse d'assembler les outils de son approche.

IV.2 L'historien et l'étrangeté : écarts 2

Parmi ces outils, il en est un qui affleure tout particulièrement dans la confrontation avec la discipline iconologique. Il s'agit de la question de l'écart. Il y a chez Daniel Arasse une volonté de saisir comment l'artiste tend, à la Renaissance, à instaurer une distance, un pas de côté par rapport au modèle littéraire ou iconographique à disposition. Cette idée est

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁴³⁹ *Ibid.*

avancée dans les deux articles où les limites et les dérives de la méthode panofskyenne sont critiquées le plus frontalement. Il s'agit des traces écrites de deux communications prononcées, pour la première en 1980, lors de la célébration du cinquantième centenaire de la naissance de Lorenzo Lotto, et pour la seconde en 1983, lors d'un hommage à l'historien de Hanovre organisé par le Centre Georges Pompidou.

IV.2.1 Lorenzo Lotto dans ses bizarreries

L'écrit consacré à Lotto a pour titre « Lorenzo Lotto dans ses bizarreries : le peintre et l'iconographie »⁴⁴⁰. Daniel Arasse affirme la nécessité de « se fonder sur les obscurités iconographiques irréductibles, sur des contradictions, des innovations ou des bizarreries iconographiques dont le caractère aberrant ou anormal doit être identifié comme la *trace* laissée dans le message iconique par celui qui l'a élaboré »⁴⁴¹.

Dès les premières lignes, il explique son refus de l'emploi de la psychologie, discipline qu'il considère comme anachronique et qui, par l'outil qu'elle constitue, risque de guider l'interprète vers une réduction de la complexité de l'œuvre. C'est dans la mise en image du thème iconographique qu'il faut repérer les traces laissées par la subjectivité de l'artiste. En identifiant deux grands types de bizarreries dans l'œuvre de Lorenzo Lotto, il montre comment l'image *joue* avec un matériel figuratif qui ne dépend pas d'un texte précis mais est le fait de condensations et de transformations singulières et spécifiques. Daniel Arasse introduit alors le vocabulaire spécifique à l'analyse du rêve par Freud, emploi qui sera au cœur de l'iconographie analytique définie dans *Le sujet dans le tableau*. Il distingue deux « types » de jeux, d'écarts :

1) Le maniement ludique de la culture : dans les portraits, en particulier dans celui du *Gentiluomo nello studio* (à propos du lézard sur la table) et dans le portrait de Lucina Brembate, où Lotto utilise la lune comme objet d'un rébus pour signifier le prénom du modèle (Figures 24 et 25) ;

⁴⁴⁰ Voir D. ARASSE, « Lorenzo Lotto dans ses bizarreries : le peintre et l'iconographie », 1981, et «Après Panofsky : Piero di Cosimo, *peintre* », 1983.

⁴⁴¹ D. ARASSE, « Lorenzo Lotto dans ses bizarreries : le peintre et l'iconographie », 1981, p. 365.

2) Le brouillage des pistes d'un type iconographique connu. C'est ce deuxième type de jeu qui va nous intéresser. Ce brouillage est observé dans les compositions religieuses, en particulier dans les deux grands retables de Bergame, le *Retable de Santo Spirito* et le *Retable de saint Barthélemy*.

Dans le premier cas (Figure 26 et 26 bis), Arasse remarque que, dans la *Pala de Santo Spirito* l'émulation des anges atteint un niveau presque violent. Il observe de près le détail du groupe d'anges au-dessus de la Vierge, à sa gauche : un ange s'est tourné vers son collègue pour lui dire de se dépêcher de jouer. Il tourne sa paume droite vers le ciel, dans un geste d'impatience, indiquant l'Esprit-Saint qui vient de faire irruption. La scène sacrée a commencé et son compagnon est encore en train d'accorder les cordes de son instrument. L'index de sa main gauche est pointé vers le bas, vers la Vierge à l'Enfant ou peut-être vers le groupe d'anges juste au-dessous d'eux, qui eux non plus ne sont pas prêts : ils se disputent sur la page de la partition.

Dans la *Pala de saint Barthélemy* (Figure 27 et 27 bis) la *Sainte Conversation* invite le dévot, par imitation des saints au pied du trône de Marie, à lever les yeux vers elle et dans cette élévation du regard, le fidèle découvre que la scénographie du tableau, dont deux anges sont en train de terminer l'accrochage, n'est pas achevée. Elle est même en danger, puisque l'ange de droite s'adresse à un troisième ange, invisible pour nous, mais suggéré par la corde dont il est sensé tenir le bout. Arasse est le premier à relever l'ironie de tels écarts, et surtout à mettre en évidence l'importance de cette *invenzione* dans l'œuvre de Lotto, en tant que révélatrice de la manifestation du « moi » du peintre dans l'œuvre. Il propose une interprétation selon laquelle ces détails seraient exclusivement le fruit des choix du peintre⁴⁴².

Le parcours que Daniel Arasse propose dans l'œuvre de Lotto a pour finalité une proposition d'ordre méthodologique : l'image n'est pas un substitut du texte ni un

⁴⁴² On pourrait ajouter à ces deux exemples celui du polyptyque de Recanati, dans lequel saint Urbain, dans son mouvement de prosternation devant la Vierge, effraie deux anges musiciens qui interrompent alors l'*atmosfera celestiale* de leur musique. Ce réseau de jeux et de traits d'esprit est « ce qu'il en est » de Lorenzo Lotto dans ses tableaux. Les bizarreries sont les composantes de son *moi-artiste*.

« enchaînement de concepts clairement énonçables ». Elle est une « multiplicité polysémique de parcours et de signifiés »⁴⁴³ – très belle définition de l'image de peinture. Ce qui intéresse Arasse est l'écart, cet écart tout pictural, interne au dispositif de la représentation, qui fait signe vers ce par quoi la peinture se différencie du texte. Mais un écart n'est pas toujours étrange ; il est ce en quoi, dans sa « multiplicité polysémique de parcours et de signifiés », l'image brouille les pistes d'une compréhension claire et univoque et, ce faisant, instaure un intérêt spécifique.

IV.2.2 Daniel Arasse à l'épreuve de « Piero di Cosimo »

Deux ans plus tard, il s'intéresse à Piero di Cosimo et au regard que porte sur lui Erwin Panofsky. Dans le deuxième chapitre des *Essais d'iconologie* intitulé « Les origines de l'histoire humaine : deux cycles de tableaux par Piero di Cosimo », le tempérament, la conduite sociale, voire les troubles psychiques dont souffrirait l'artiste guident l'interprétation panofskyenne⁴⁴⁴. Le titre de l'intervention de Daniel Arasse au colloque sur Panofsky de 1983 est provocant : « Après Panofsky : Piero di Cosimo, *peintre* ». Il suggère au lecteur que, depuis Vasari jusqu'à Panofsky (qui, bien sûr, est inclus dans la liste), Piero di Cosimo n'était pas étudié en tant que peintre... Comme c'est très souvent le cas chez Arasse, le titre dit long sur sa position critique. Qu'est-ce que l'étrangeté, en peinture ? À quelles conditions le caractère bizarre d'une image entre-t-il en correspondance avec la manière de l'étudier et de l'interpréter ?

Arasse rappelle dès les premières lignes du texte que, en appliquant avec érudition la méthode détaillée dans les pages d'introduction des *Essais d'iconologie*, Panofsky démontre avec quelle précision les bizarreries des œuvres de Piero traduisent certains passages de Vitruve, Lucrèce, Ovide ou Boccace. À chaque tableau son texte, à chaque texte une représentation voulue par le commanditaire, parmi lesquels sont identifiés des membres de la famille Vespucci et le prieur florentin Francesco del Pugliese.

« Pourtant, par son succès même, ce travail sur Piero di Cosimo permet de saisir certaines des limites constitutives de l'iconographie panofskyenne, constitutives

⁴⁴³ D. ARASSE, « Lorenzo Lotto dans ses bizarreries : le peintre et l'iconographie », 1981, p. 371.

⁴⁴⁴ Erwin PANOFSKY, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Bernard Teysse, Claude Herbette (trad.), Paris, Gallimard, 1967, p. 53-85.

dans la mesure où elles délimitent le champ et les outils de l'enquête, la méthode et son objet, limites dans la mesure où elles excluent ce qui est inaccessible à la démarche même : l'irréductibilité de l'image au texte, de la peinture au discours qui prétend la 'traduire' »⁴⁴⁵.

C'est somme toute assez rapidement, une fois n'est pas coutume, qu'Arasse passe sur la description et l'analyse des œuvres de l'artiste florentin. La visée de son intervention est de cerner les limites de l'interprétation iconologique au moment où elle s'attaque à une œuvre hors normes. En effet, pour Giorgio Vasari, si les peintures de Piero sont bizarres, c'est qu'il est lui-même *bizzarro*⁴⁴⁶. Panofsky s'inspire du portrait vasarien, qu'il considère comme « le plus convaincant des portraits psychologiques »⁴⁴⁷.

Arasse retourne le problème : au lieu d'interroger, comme le fait Panofsky dans la lignée de Vasari, la nature psychologique des choix artistiques du peintre, il se demande en quoi l'œuvre de Piero di Cosimo, par l'étrangeté qui la caractérise, a amené Vasari à fixer dans l'histoire de l'art l'image de l'homme « *che teneva una vita da uomo più tosto bestiale che umano* »⁴⁴⁸.

Comment Piero di Cosimo a-t-il « tenu à signer son originalité *en peintre* »⁴⁴⁹? À l'intérieur du système de l'image, Arasse met en évidence une série de déplacements, de glissements, mais aussi de ressemblances qui « s'entrecroisent quand on scrute 'de près' la configuration de son image, irréductible dès lors à la lecture claire et univoque qu'en propose Panofsky »⁴⁵⁰.

Son regard se pose tout d'abord sur les *spalliere* représentant *Le mythe de Prométhée*, conservées à Munich (Pinacothèque) et à Strasbourg (Figures 28 et 29) et sur leur interprétation par l'historien allemand. Erwin Panofsky se concentre sur l'intérêt de Piero di Cosimo pour la vie primitive, pour cette ère *sub prometheo* qui serait enfouie dans « la mémoire subconsciente d'un primitif dont le hasard voulut qu'il vécût à une époque de

⁴⁴⁵ D. ARASSE, « Après Panofsky : Piero di Cosimo, *peintre* », 1983, p. 135.

⁴⁴⁶ G. VASARI, *Le vite*, IV, p. 66.

⁴⁴⁷ E. PANOFSKY, *Essais d'iconologie*, 1967, p. 84.

⁴⁴⁸ G. VASARI, *Le vite*, IV, p. 61.

⁴⁴⁹ D. ARASSE, « Après Panofsky : Piero di Cosimo, *peintre* », 1983, p. 136.

⁴⁵⁰ *Ibid*, p. 137. Dennis Geronimus fait d'ailleurs un usage proche d'Arasse (même si sensiblement différent) des ambiguïtés de Piero, qui demanderait au regardeur de combiner imagination et érudition pour comprendre les ambiguïtés visuelles et les jeux associatifs. DENNIS GERONIMUS, *Piero di Cosimo: visions beautiful and strange*, New-Haven/Londres, Yale University Press, 2006, p. 236.

civilisation sophistiquée »⁴⁵¹. En étudiant en parallèle les deux *spalliere*, Arasse met en évidence l'ambiguïté visuelle instaurée par Piero entre Prométhée et son frère, Epiméthée, qui a façonné la première statue dans le limon – entreprise qui provoque l'indignation de Jupiter, qui lui vaut d'être transformé en singe. Le peintre aurait inversé les vêtements des deux frères : en affublant Prométhée du tablier rustique et Epiméthée de la toge, Piero di Cosimo aurait brouillé les pistes d'une identification univoque. C'est là en partie que résiderait l'étrangeté de sa peinture. Le peintre introduit des écarts dans l'image de Prométhée qui, de Boccace à Charles de Bovelles, était considéré comme le Sage ou le génie mélancolique attaché au sommet du Caucase. Piero di Cosimo l'habille en artisan rustique (en discussion avec Minerve), et il pare son frère, rustique artisan dans les récits, d'un noble vêtement rouge enveloppé d'une toge bleue.

Nous avons pour notre part quelques réserves quand à cette identification du personnage derrière la statue de boue, et sommes plutôt convaincus par la démonstration de Denis Geronimus, qui voit en cet homme Apollon découvrant la statue de limon et venant la démembrer. Devant la statue, agenouillé, les bras écartés, se tiendrait non pas un second Prométhée (comme le suggère Daniel Arasse), mais Epiméthée, impuissant devant la punition divine – punition qui par ailleurs est immédiatement figurée dans cet être hybride, mi-homme (vêtu comme Epiméthée) mi-singe, suspendu à une branche⁴⁵². Même si nous ne sommes pas entièrement d'accord avec les identifications de Daniel Arasse, il est indéniable qu'un contraste existe entre l'habit noble placé à côté de la statue de boue et l'habit rustique du créateur de la noble statue de marbre. Ce qui est intéressant ici est le fait que l'interprétation arassienne relève les brouillages et les ambiguïtés instaurées *en peintre* par Piero di Cosimo.

Nous nous permettons ici une remarque personnelle sur un autre détail, dont Arasse ne parle pas, qui contribue à brouiller encore plus les pistes : si l'on considère, dans la lignée de Panofsky, les deux panneaux ensemble, on remarque, d'un panneau à l'autre, un échange de rôles entre Prométhée et sa statue. Dans le premier, Prométhée a une allure fière, presque aussi fière que sa création (sculpteur et sculpture ont d'ailleurs une pose presque spéculaire, par le *contrapposto* et le bras levé), alors que dans le second panneau,

⁴⁵¹ E. PANOFSKY, *Essais d'iconologie*, 1967, p. 85.

⁴⁵² D. GERONIMUS, *Piero di Cosimo*, 2006, p. 236.

Prométhée pose la flamme sur l'abdomen de sa créature telle une offrande, en s'inclinant devant le marbre, devenu chair, qui fait face à son créateur, le surplombe et penche hautainement sa tête vers lui.

On remarque aussi le détail de la main gauche de la sculpture : inerte, posée le long de sa cuisse dans le premier panneau, elle est appuyée sur la hanche dans le second. En prenant vie, la sculpture semble contempler de haut son créateur, qui s'incline en exécutant l'offrande qui va provoquer son châtement. Cette particularité, *unicum* iconographique à notre connaissance, renforce l'idée selon laquelle Piero di Cosimo, par sa peinture, manipulerait les codes iconographiques.

Cette critique à l'égard de l'identification claire et univoque, à laquelle Arasse oppose une identification des complexités et des polysémies de l'image, est reprise à propos de Piero di Cosimo dans l'autre étude majeure qu'Arasse consacre au peintre florentin, publiée une première fois en 1991 dans la *Nouvelle Revue de psychanalyse* puis dans *Le Sujet dans le tableau*, sous le titre « Piero di Cosimo l'excentrique »⁴⁵³. Les entrecroisements et citations détournées lui servent à montrer les limites de l'iconographie traditionnelle, dont le but serait d'éclaircir et de rendre lisible une représentation, mais en réduisant les écarts et les bizarreries. Le cas de Piero di Cosimo est paradigmatique, puisque l'analyse suggère que sa peinture ne peut être montrée que comme ambivalente, jamais univoque.

Selon Panofsky, l'exception de Piero ne peut être expliquée que par la « psychologie », qui finit par faire du pauvre peintre un « névropathe affligé d'une tendance 'animalitaire' et d'un complexe du feu »⁴⁵⁴.

Arasse répond à ce diagnostic médical quelque peu sévère :

« On est frappés que ce maître-interprète de l'image ne tente pas d'abord de rapporter cette singularité du peintre à son travail propre, à un travail où la peinture jouerait des spécificités du pictural. Il est bien possible que ce peintre ait tenu à signer son autorité *en peintre*, c'est-à-dire moins en peignant des sujets bizarres

⁴⁵³ D. ARASSE, « Piero di Cosimo : l'excentrique des origines », 1991, p. 125-148.

⁴⁵⁴ E. PANOFSKY, *Essais d'iconologie*, 1967, p. 84.

[...] qu'en affichant (plus subtilement) l'irréductible inadéquation de l'image au texte »⁴⁵⁵.

L'intérêt d'une œuvre de peinture résiderait donc dans « le rapport à ce texte écrit au regard duquel la peinture *fait écart* et vers lequel, indéfiniment, l'interprétation panofskyenne voudrait le ramener »⁴⁵⁶.

On comprend mieux la critique que sous-entend le titre de la communication de 1983 : ce n'est pas en peintre que Panofsky regarde Piero di Cosimo, mais en traducteur de textes en images. L'historien aurait pour unique tâche d'éclaircir la signification, en se débarrassant de l'étrangeté instaurée par le peintre dans son image. Or cette bizarrerie inhérente aux peintures de Piero di Cosimo est due à son travail *en peintre*, et Arasse critique la tendance panofskyenne à normaliser l'objet de l'analyse en évoquant non pas la bizarrerie de l'image (ses effets et ses spécificités) mais celle du tempérament de son créateur.

En « broutant »⁴⁵⁷ la surface des peintures de Piero di Cosimo, Daniel Arasse donne à percevoir non pas une image devenue claire par sa lecture, mais un réseau opaque de glissements et de déplacements figuratifs propres à l'image, résultant des bizarreries du peintre. Ainsi élaboré, l'après-Panofsky que propose Arasse donne à l'image une importance nouvelle, une spécificité, une nature et, finalement, une histoire.

IV.2.3 Retour à Vasari, Piero di Cosimo « *a parte a parte* »

De Rudolf et Margot Wittkower à Dennis Geronimus, les historiens de l'art de la seconde moitié du XX^e siècle ont tenté de se défaire du portrait romancé et « exagéré », inauguré par Vasari, qui fait de Piero di Cosimo la figure paradigmatique du « patriarche des excentriques modernes »⁴⁵⁸ ; ils ont, chacun à sa manière, contribué à dessiner une image plus « objective » de cet artiste florentin dont les œuvres étaient prisées des

⁴⁵⁵ D. ARASSE, « Après Panofsky : Piero di Cosimo, *peintre* », 1983, p. 136.

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ P. KLEE, *Théorie de l'art moderne*, 1998, p. 96. L'expression était chère à Arasse.

⁴⁵⁸ D. ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, 1997, p. 41.

commanditaires raffinés de son temps⁴⁵⁹.

La brillante étude de Dennis Geronimus publiée en 2006 met à jour la singularité de la peinture de Piero et propose un regard nouveau sur le rapport entre la psyché de l'excentrique, telle qu'elle est contée par Vasari, et son œuvre peinte, en se basant sur une riche documentation contemporaine et des sources biographiques autres que les *Vies*. S'il prend comme point de départ le texte fondateur d'Erwin Panofsky, Geronimus critique entre les lignes de son ouvrage les limites de l'iconologie lorsqu'elle s'attaque à un sujet *étrange*.

Toutefois, si elle constitue le fil conducteur de son étude, la *vie* de Vasari n'est pas discutée pour ce qu'elle pourrait dévoiler de la particularité de la peinture du *bizzarro*. Nous nous permettons cette digression depuis Geronimus vers Vasari car, une fois écartées les lectures réductrices selon lesquelles les œuvres du peintre sont bizarres car il est lui-même *bizzarro*, une fois mise en évidence la critique arassienne et les thèses de Geronimus, le texte vasarien apparaît sous une lumière nouvelle.

Intéressons-nous au récit de la vie de Piero di Cosimo dans la version *Torrentiniana* et en langue originale (la traduction proposée dans l'édition Chastel en appendice de la traduction de la *Giuntina* a sensiblement adouci les propos de l'auteur et, surtout, ne reporte pas l'épithète). En fin de texte apparaît une épithète, qui sera enlevée de la version de 1568⁴⁶⁰ :

« S'IO STRANO, E STRANE FUR LE MIE FIGURE,
DIEDI IN TALE STRANEZZA E GRAZIA ET ARTE,
E CHI STRANA IL DISEGNO A PARTE A PARTE
DÀ MOTO, FORZA E SPIRTO ALLE PITTURE »⁴⁶¹.

S'il n'y a pas une seule étude sur le peintre qui n'ouvre sur la mention du récit vasarien, cette épithète est souvent ignorée par les auteurs qui discutent le texte et n'a, à

⁴⁵⁹ Pour ne prendre qu'un exemple d'étude « pointue » sur la véracité des faits vasariens, voir Louis A. WALDMAN, « Fact, Fiction, Hearsay : Notes on Vasari's Life of Piero di Cosimo », *The Art Bulletin*, 82, 1, 2000, p. 171-179. L'auteur y discute l'exacte date et heure de naissance et de mort de l'artiste à partir d'une étude des documents retrouvés et de la spécificité du calendrier florentin de la fin du Quattrocento.

⁴⁶⁰ Sur les différences entre les deux versions des *Vite* et la raison de l'élimination de la plus grande partie des épithètes, voir Rosanna BETTARINI, « Vasari scrittore : come la *Torrentiniana* diventò *Giuntina* », *Vasari storiografo e artista*, Firenze, 1976.

⁴⁶¹ G. VASARI, *Le vite*, IV, p. 71.

notre connaissance, jamais été étudiée⁴⁶². Elle n'a pas non plus été traduite dans son intégralité en français⁴⁶³. Daniel Arasse l'évoque très rapidement, en note, dans *Le sujet dans le tableau*. Il propose une traduction des deux derniers vers : « Qui rend bizarre le dessin de part en part/ Donne mouvement, force et souffle aux peintures »⁴⁶⁴.

La traduction est délicate. En quatre vers, Vasari emploie quatre fois le mot *strano*, il le décline à partir de l'infinitif *stranare* qui n'existe pas en français et il emploie le mot *disegno* qui veut dire aussi bien « dessin » que « dessein », ambiguïté avec laquelle il se plaît à jouer. Enfin, ce *disegno* est *stranato a parte a parte*, ce qui selon nous ne veut pas dire « de part en part », comme le propose Daniel Arasse⁴⁶⁵.

Arrêtons-nous un instant sur ce « *a parte a parte* ». On le retrouve dans la littérature renaissante, chez Pétrarque par exemple, dans une sistine du *Canzoniere* (CCXIV, III):

« *Caro, dolce, alto, e faticoso pregio,
Che ratto mi volgesti al verde bosco,
Usato di sviarme a mezzo 'corso
Ed ho cerco poi 'l mondo a parte a parte
Se versi, o pietre, o fuco d'erbe nove
Mi rendesser 'un dì la mente sciolta.* »⁴⁶⁶

⁴⁶² Elle n'est en effet que rapidement évoquée par R. BETTARINI, puis par Hermann Ulmann dans Hermann ULMANN, « Piero di Cosimo », *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 1896, 17, p. 120-142. Elle n'est pas mentionnée dans la seule étude spécifique sur les épitaphes vasariennes : Francesca PELLEGRINO, « *Topoi e storiografia negli epittaffi vasariani* », *Percorsi vasariani tra arti e lettere*, Arezzo, 2004, p. 109-131.

⁴⁶³ Elle a été traduite en anglais par David Summers, mais pas discutée. David SUMMERS, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, 1981, p. 214 : « *If I am strange, and my figures were strange, such strangeness gives grace and art ; and he who makes his drawing strange throughout gives movement, force and spirit to painting* ».

⁴⁶⁴ D. ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, 1997, p. 57, note 3.

⁴⁶⁵ Je tiens ici à remercier Yves Hersant et Michele Micocci pour leur contribution à ma réflexion sur la richesse de ces quatre vers.

⁴⁶⁶ Francesco PETRARCA, *Canzoniere*, Milan, 1974, p. 284. En voici deux traductions françaises : F.L. de GRAMONT, Paris, 1983, p. 173-174 : « Précieuse, douce, haute et pénible récompense, comme tu m'as promptement guidé à ce vert bocage où j'avais coutume de me détourner au milieu de ma course. Et j'ai cherché ensuite, en parcourant le monde partie par partie, si les vers ou les pierres, ou le suc d'herbes nouvelles me rendraient un jour l'âme libre de liens » ; traduction de P. BLANC, Paris, 2004, p. 130 : « Cher, doux haut et éreintant lustre / qui aussitôt me conduisit au vert bois / coutumier de nous perdre au milieu de la course. Et dès lors par le monde, dès lors de lieu en lieu, / j'ai cherché charmes, pierres, ou suc d'herbes nouvelles / qui rendissent un jour mon âme déliée », Dans la plus récente traduction par Gérard GENOT (Paris, 2009, p. 306), le traducteur conserve l'expression « de lieu en lieu ».

Au verset 32 du Chant IV de la *Jérusalem délivrée*, Torquato Tasso décrit la beauté d'Armide et de son île :

« *Come per acqua, o per cristallo intero
Trapassa il raggio, e nol divide o parte ;
Per entro il chiuso manto osa il pensiero
Si penetrar nella vietata parte :
Ivi si spazia, ivi contempla il vero
Di tante meraviglie a parte a parte :
Poscia al desio le narre e le descrive,
E ne fa le sue fiamme in lui più vive* »⁴⁶⁷

Ces deux exemples montrent clairement que ce « *a parte a parte* » n'est pas un simple « de part en part » mais suggère l'énumération, le détail, la fragmentation du regard qui détaille part par part le monde chez Pétrarque, qui explore une à une chaque merveille des îles Fortunées chez le Tasse. La contemplation n'est pas figée : elle est morcelée, fractionnée, chaque merveille découverte par les chrétiens sur l'île d'Armide est digne d'une attention particulière, à part... *a parte a parte*. Le dictionnaire de grammaire italienne G. Guazzaroni (1853) définit « *a parte a parte* » comme « *minutamente* », en détail, et donne un exemple traduit en français : « *E che quello che io dico sia vero, riguardasi a parte a parte*. Boc. Qu'on examine en détail si ce que je dis est vrai ».

Si l'on considère ainsi l'emploi de l'expression par Vasari, il nous est alors aisé de comprendre ce qu'il en est de Piero di Cosimo, *peintre*, dans cette épitaphe : c'est dans les détails, dans ses parties (*a parte a parte*), que la peinture de Piero est *bizzarra* – ou, pour être plus précis, c'est dans ses parties qu'elle est rendue étrange, *stranata*. Contrairement à

⁴⁶⁷ Torquato TASSO, *Gerusalemme liberata* (1575), Milan, 1982, chant IV, v. 32. Traduction par A. DESPLACES, Paris, 1842, p. 54 : « Comme un rayon passe à travers de l'eau et du cristal sans les diviser, ainsi sous le vêtement qui les dérobe, la pensée ose s'insinuer jusqu'aux appas défendus. Là, elle se déploie, contemple une à une tant de merveilles, puis les raconte et les dépeint au désir sont les ardeurs en deviennent plus vives ». La traduction de J. M. Gardair conserve « une à une », (Paris, 1996, p. 162-163). Celle de Ch-F. Lebrun ne tient pas compte de la richesse de l'expression. Ch-F. LEBRUN, Paris, 1997, p. 103 : « Tel un rayon de lumière passe à travers l'onde ou le cristal, sans les diviser ; telle l'imagination perce les voiles les plus sombres et les plus épais : elle erre au milieu des merveilles les plus cachées, les contemple à loisir, et les peint ensuite au désir qui brûle et s'enflamme encore davantage » ; la dernière traduction en date, établie par Gérard GENOT (Paris, 2008, p. 76), dit : « Comme au travers de l'eau ou du cristal, entier/ Passe un rayon, ni divisé, ni dispersé/ À travers le manteau refermé la pensée/ Ose de même pénétrer aux endroits interdits./ Là elle plane, et là le vrai elle contemple/ De toutes ces merveilles point par point/ puis au désir les conte et les décrit/ et fait les flammes en lui s'aviver ».

l'ensemble de la *vita*, l'épithète ne met pas tant en avant le tempérament de l'artiste (rapidement évacué dans le « *s'io strano* ») que sa peinture, sa peinture *vue de près*. Le dessin est rendu étrange par le détail, dans la minutie descriptive qui subdivise et morcelle l'unité figurative de l'ensemble. C'est ce que sous-entend, à notre avis, le conseil vasarien qui incite à rendre étrange le dessin part par part, dans toutes ses parties, dans ses moindres détails⁴⁶⁸.

L'intérêt de Vasari pour ce dess(e)in rendu étrange dans tous les détails mérite d'être éclairé à la lumière des remarques de Daniel Arasse sur le traitement du détail chez Piero di Cosimo, observations qui, depuis la publication du *Sujet dans le tableau* et du *Détail*, sont hélas trop peu reprises dans les monographies de l'artiste. Elles résonnent pourtant comme un intéressant écho à la particularité de l'épithète vasarienne que nous venons de mettre en évidence :

« Comme *particolare*, le détail peut tendre à sortir de sa place ; il est en effet, pour reprendre le mot d'Ingres, un 'petit important' qui résiste à la 'raison', qui fait écart et, loin de se soumettre à l'unité du tout, la disloque pour susciter ce que Baudelaire appelle une 'émeute de détails', ce qu'Alberti appelait déjà d'un terme aux connotations alors politiques, un 'tumulte' »⁴⁶⁹.

Destinées aux demeures des familles nobles de Florence, les *storie* de Piero sont faites pour être regardées de près. Comme le remarque Daniel Arasse dans le chapitre du *Sujet dans le tableau* consacré au peintre, le *Combat des Centaures et des Lapithes* mêle des citations détournées d'œuvres contemporaines (repérables *de loin*) à des clins d'œil étranges, révélés *de près* (Figure 30). Le regard est alors arrêté (Arasse dit à juste titre qu'il est « disloqué »)⁴⁷⁰. Le regardeur est saisi par l'autel porté à bout de bras par le centaure Grynée en guise d'arme, ou par la provenance mystérieuse du candélabre qui, chez Ovide, ornait le palais des Lapithes⁴⁷¹ mais qui, ici, n'a pas lieu d'être, le banquet se tenant en plein air... Le panneau de la National Gallery de Londres est sûrement le meilleur exemple

⁴⁶⁸ On peut donc proposer la traduction suivante de l'épithète de la *Torrentiniana* : « Si je fus étrange et étranges furent mes figures / Je donnai en cette étrangeté et grâce et art / Et celui qui rend étrange son dessin part par part / Donne mouvement, force et vie à ses peintures ».

⁴⁶⁹ D. ARASSE, *Le détail*, 1992, p. 225.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 217-389.

⁴⁷¹ OVIDE, *Métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992, L. XII, p. 390 : « ... il saisit dans le palais un candélabre garni d'une multitude de flambeaux resplendissants ».

pour comprendre que l'étrangeté de Piero di Cosimo réside dans ses détails⁴⁷².

Or, grâce à la réflexion arassienne, on comprend que Giorgio Vasari avait déjà remarqué cela. Il suffit de se remémorer sa description de la *Visitation avec saint Nicolas et saint Antoine* aujourd'hui conservée à Washington. L'*ekphrasis* est reprise dans la deuxième version des *Vies* :

« Il représenta un vieux livre en parchemin qui paraît vrai et, près de saint Nicolas, des boules qui renvoient l'une à l'autre la lumière, avec des lueurs et des reflets qui montrent dès cette époque l'étrangeté de son cerveau et son amour des difficultés »⁴⁷³.

Vu de loin, le livre de saint Nicolas est beau, il semble vrai ; regardées de près, les boules et leurs jeux de lumières complexes reflètent non pas la vérité des *barlumi* mais l'étrangeté du cerveau de l'*artefice*. On pourrait continuer en revenant sur les multiples références de Vasari aux détails de la peinture de Piero⁴⁷⁴. À la lumière des remarques arassiennes sur le statut du détail chez Piero di Cosimo et du retournement opéré par l'auteur dans le *Sujet dans le tableau* (qu'y a-t-il de si étrange dans la peinture de Piero pour que Vasari trace de l'artiste un portrait aussi fou ?), nous pouvons mieux cerner les conditions de production de l'étrangeté relevées par Vasari dans son épitaphe : c'est dans ses détails de peinture que Piero est *bizarro*, et Vasari l'avait bien vu.

Au terme de ce parcours à travers une production picturale qui résiste aux

⁴⁷² D. ARASSE, *Le détail*, 1992, p. 310, note 24 : « Sa bizarrerie ne tient pas tellement aux sujets qu'il traite – porteurs d'une culture savante –, mais à la 'proximité' qu'acquiert chez lui les figures de la fable ou de la religion. Cette proximité est obtenue par la mise en œuvre de détails inattendus au sein des structures générales simples et de *storie* connues, et elle suscite chez le spectateur un plaisir spécifique, lié à la possibilité d'investir personnellement le détail de la représentation, en y projetant ses propres associations d'idées, ses propres rêveries ». C'est peut-être parce qu'elle est noyée dans la profusion d'œuvres convoquées dans *Le détail* que cette conclusion est à ce point négligée par les monographes du peintre...

⁴⁷³ D. ARASSE, *Le détail*, 1992, p. 85, note 11. Cette description étant reprise à la lettre dans la version de 1568, je transcris le texte la traduction sous la direction d'André Chastel. Texte original, G. VASARI, *Le vite*, IV, p. 61 : « *Quivi contraffece un libro di carta pecora un po' vecchio, che par vero, e così certe palle a quel San Niccolò con certi lustri ribattendo i barlumi et i riflessi l'una nella altra, che si conosceva infino allora la stranezza del suo cervello et il cercare che e' faceva de le cose difficili* ».

⁴⁷⁴ *Ibid.*, IV, p. 66 : « *Fece parimente in casa di Francesco del Pugliese intorno a una camera diverse storie di figure piccole, né si può esprimere la diversità de le cose fantastiche che egli in tutte quelle si dilettò dipignere, e di casamenti e d'animali e di abiti e strumenti diversi, et altre fantasie che gli sovengono per essere storie di favole* ».

nomenclatures figées de l'iconographie traditionnelle, nous comprenons que la méthode iconologique n'est pas critiquée par Daniel Arasse seulement en tant qu'elle banalise et aplatit l'écart. La critique majeure envers Panofsky et ses disciples consiste dans l'emploi que l'iconologie fait des sources, des textes et des œuvres afin de déchiffrer et interpréter une peinture⁴⁷⁵. Cette position est discutée au long de l'échange particulièrement riche que Daniel Arasse a entretenu avec sa collègue et amie romaine, au cours duquel il propose un autre « après-Panofsky », tout aussi digne d'attention.

IV.3 Andrea Mantegna et le débat théorique autour de la Chambre des époux

Fait remarquable de la collaboration entre Claudia Cieri Via et Daniel Arasse, la trace de leur première rencontre est publiée sous la forme très arassienne de dialogue, de « *discussione di metodo* »⁴⁷⁶. Les deux historiens discutent, par écrit et de manière chorale. L'objet est commun : le cycle peint à fresque par Andrea Mantegna au palais ducal de Mantoue, sur lequel tous deux ont été invités à rédiger un essai à la suite d'une rencontre internationale organisée à Urbino en septembre 1985 par le centre *Europa delle Corti*. Les deux auteurs sont intrigués par les divergences des chemins empruntés pour interpréter la décoration peinte de la *camera degli sposi*. Le parallélisme de leurs résultats les intéresse moins que les écarts dans l'approche et particulièrement dans l'utilisation des sources et du contexte. Revenons sur ce court article, publié dans *Quaderni di Palazzo Tè* en exergue des deux analyses individuelles.

En guise d'introduction et afin d'engager la discussion à partir de points d'accord préalables, Daniel Arasse et Claudia Cieri-Via confient au lecteur deux données invariantes de leur cheminement méthodologique, deux conditions qu'il faut selon eux placer *a priori* de toute interprétation historico-artistique :

- on ne peut isoler la peinture de son lieu d'origine et de la complexité de son histoire, les effets de l'image étant dépendants de l'environnement pour lequel elle

⁴⁷⁵ Claudia CIERI-VIA, « Per una revisione del tema del primitivismo nell'opera di Piero di Cosimo », *Storia dell'arte*, XXIX, 1977, p. 5-14.

⁴⁷⁶ D. ARASSE et C. CIERI-VIA « A proposito della camera degli sposi : una discussione di metodo », 1987, p. 19-22.

a été réalisée. En d'autres termes, l'œuvre ne peut ni ne doit être isolée des conditions historiques de son existence.

- bien qu'au sein des deux démarches respectives les sources textuelles soient prises en compte de manière très différente, les auteurs insistent sur l'idée commune selon laquelle une image ne peut être le reflet fidèle d'un écrit isolé.

Une fois ces principes posés, les interlocuteurs s'efforcent de clarifier la nature des divergences dans l'emploi des sources textuelles et contextuelles, véritable noyau de la discussion. Ils font remarquer d'entrée un intéressant chiasme au sein de leurs parcours interprétatifs : pour l'historienne italienne, il s'agit de saisir le rapport entre la structure de l'ensemble et le contexte historique, puis de se rapprocher de la peinture et, en observant le détail, de relever les particularités du traitement de la commande par l'artiste. Daniel Arasse prétend suivre dans sa démonstration un cheminement interprétatif inverse : s'approchant au plus près de la fresque, l'interprétation est déclenchée par un détail qui était jusqu'alors passé inaperçu à la critique. À partir de son regard rapproché, il s'attache à reconstruire le réseau de significations du programme décoratif ainsi que le rapport au contexte dans lequel l'œuvre a vu le jour. La finalité de l'article choral sera d'enquêter sur les conditions d'élaboration de ce chiasme méthodologique identifié en début de texte, qui conduit les deux auteurs vers une nouvelle symétrie :

« L'opera d'arte è il luogo di condensazioni e stratificazioni culturali e storiche in cui i temi e i motivi vengono mostrati in una configurazione o in una serie di configurazioni che assicurano la specificità e la funzione dell' 'oggetto d'arte' nel contesto culturale in cui appare »⁴⁷⁷.

Comment ce point d'accord préalable doit-il être considéré ? Du fait d'une conception distincte de ses enjeux de la part des deux auteurs, il est l'indice d'une divergence méthodologique très forte, liée au rapport diamétralement opposé que les deux historiens entretiennent avec la discipline iconologique.

En lisant les articles qui suivent la courte discussion de méthode, cette différence d'approche saute aux yeux. Comment Daniel Arasse, tout en se pliant à l'exercice de dialogue avec la méthode iconologique, en propose-t-il un dépassement ? Cette idée ressort

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 19.

du premier paragraphe du texte choral : il faut, nous dit Daniel Arasse, contrôler les élans interprétatifs. Pour ce faire, il dit obéir à deux règles simples : le bon sens et la rigueur historique. Il énonce deux garde-fous méthodologiques, gardiens de l'interprétation constitutifs de la discipline panofskyenne, énumérés ici pour la première et la dernière fois. Cette annonce méthodologique, si rare chez Arasse, montre une volonté de placer son travail dans la lignée directe de l'iconologie.

Dans son étude sur la fresque qui suit le dialogue, un dépassement clair est proposé:

« È ormai tempo, per la storia della pittura, di immaginare un modello d'interpretazione più complesso di quello che consiste nel ricondurre il rapporto testo/immagine alla sola identificazione di motivi iconografici che sarebbero 'tradotti' in pittura. Il semplice buon senso induce a pensare che un ciclo di questa complessità può difficilmente trascrivere il testo o i testi che gli sono serviti da base programmatica; più in generale, è urgente stabilire che l'immagine dipinta rielabora il testo che essa 'illustra'. Dal punto di vista tradizionale, l'iconografia non può fornire che la prima fase dell'interpretazione: una volta riconosciuti i motivi aneddotici o testuali rappresentati, una volta identificati i loro sviluppi e le loro stratificazioni eventuali, occorre studiarne la disposizione e l'organizzazione reciproche – la loro 'messa in opera' nel senso proprio del termine – per identificare come questi motivi ne sono 'informati', come la struttura figurativa di un'immagine o di un ciclo di immagini elabori formalmente questi motivi, talvolta di trasformare l'informazione che sono chiamati a trasmettere se li si considera fuori dal loro contesto, vale a dire fuori dalla loro collocazione nel complesso al quale appartengono e che contribuisce a determinare il loro senso »⁴⁷⁸.

À l'abri derrière les garde-fous panofskyens préalablement énoncés, c'est-à-dire près avoir identifié les motifs, leur mise en réseau et leur stratification grâce au rapport aux sources textuelles et au contexte historique, Arasse propose d'ajouter une quatrième étape à l'analyse iconologique : il faut identifier ce en quoi l'image manipule et transforme le message iconographique, caractéristique qui constitue ce qu'il appelle le *contenu* de la peinture.

« L'arrivo della lettera di Bianca Maria a Mantova e l'incontro di Bozzolo costruiscono il soggetto delle due pareti, ma il contenuto della rappresentazione non vi si esaurisce »⁴⁷⁹. Les conclusions de son interprétation proposent de voir en ce cycle une

⁴⁷⁸ D. ARASSE, « Il programma politico della Camera degli Sposi, ovvero il segreto dell'immortalità », 1987, p. 45.

⁴⁷⁹ *Ibid.*

représentation du « principe du Prince », à savoir une allégorie du Bon Gouvernement incarnée dans la personne de Ludovic Gonzague, peint dans la simplicité de sa vie de cour. Le peintre aurait donné à saisir le caractère nécessairement secret du principe du Bon Gouvernement dans les trois signatures intégrées dans sa peinture – que Daniel Arasse identifie dans la plaque dédicatoire, dans l'autoportrait intégré dans les grotesques et enfin dans le profil anthropomorphe qu'il perçoit dans les nuages.

Dans son dialogue avec Claudia Cieri-Via, dont nous avons repris ici le texte le plus significatif, Daniel Arasse propose ainsi un dépassement de la discipline panofskyenne par les outils même de l'iconologie, parmi lesquels le recours au contexte historique et au « bon sens » ; ces deux garde-fous contrôlent le cheminement initial de l'interprétation. Mais la critique reste et elle permet de proposer un dépassement.

Pour aller un peu plus loin encore dans la complexité de la filiation, il faut relever que l'approche arassienne adopte les évolutions, proposées par Panofsky lui-même, de certains préceptes de l'iconologie.

À l'origine du recueil d'essais *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, traduits et assemblés à son initiative en 1997, Daniel Arasse identifie une évolution, entre la fin des années vingt et la fin des années cinquante, dans le rapport de Panofsky à la théorie :

« Il est frappant de constater qu'à trente ans de distance le déchiffrement des condensations iconographiques et de leurs enjeux se fait sans recourir à de nombreux textes, mais à travers un cheminement d'images en images, de configurations en configurations... Outre qu'ils excluent toute conception linéaire du développement historique, l'intérêt majeur de ces textes tient à ce qu'ils ne pratiquent pas l'histoire des 'types' (*Typengeschichte*) sous la forme d'instrument de contrôle ou de 'principe régulateur' de l'analyse iconographique – comme le propose en 1939 l' 'Introduction' aux *Essais d'iconologie*. Ici en effet, la connaissance des 'types' ne vise pas à établir des différenciations tranchées – à distinguer nettement, selon l'exemple désormais classique, 'Judith' de 'Salomé'. Au contraire, face à la singularité de l'œuvre 'inhabituelle', la typologie (*Typenlehre*) sert à fonder et à vérifier l'écart qu'instaure telle image par rapport aux types établis en établissant les condensations et déplacements qui, à partir de ces types, élabore une figure composite – destinée ou non à devenir elle-même un type nouveau. De la sorte, l'analyse iconographique se trouve confrontée à sa limite constitutive,

l'association d'idées, d'idées et d'images ; elle doit s'ouvrir à ce qui travaille les images et leur donne leur aspect inhabituel, spécifique »⁴⁸⁰.

Dans les études assemblées, publiées entre 1927 et 1956, Panofsky met au point des distinctions entre les motifs et leur rapport aux sources qui ne sont plus seulement univoques. Elle délaisse le prétendu souci d'objectivité pour accepter que les images soient le lieu de condensations et de déplacements propres au langage de la peinture et non à celui des textes. Dans les huit essais choisis, Daniel Arasse identifie un rapprochement entre la démarche de Panofsky et l'analyse freudienne du travail du rêve. Ainsi, selon lui, l'approche iconologique doit être suivie non seulement dans ses garde-fous interprétatifs, mais aussi dans l'attention qu'elle accorde, dans des textes plus tardifs, à l'image singulière comme exception, comme écart. On est loin, poursuit-il dans la préface qu'il rédige au recueil, de la banalité vers laquelle l'histoire de l'art prétendument objective veut ramener la démarche panofskyenne. Très arassien alors qu'il présente Panofsky, ce texte nous renseigne sur la filiation profonde entre Daniel Arasse et le maître de l'iconologie.

Pour conclure, nous pouvons donc revenir sur les quelques points de critique envers Panofsky, sur lesquels s'établit l'originalité de la théorie de l'art arassienne :

- la perspective linéaire n'est pas la forme symbolique d'une vision déthéologisée du monde, car elle est intimement liée aux questionnements renaissants sur la représentation du divin. La *costruzione legittima* est une révolution de la conception de la peinture car elle permet à l'histoire de se dérouler et, nous dit-il, « annonce la naissance conjointe du tableau de peinture et de son spectateur moderne »⁴⁸¹ ;

- la recherche des textes source dans l'élaboration de l'interprétation ne doit pas être une finalité en soi. Toute image est un réseau polysémique de significations et entremêle des références de nature textuelles, contextuelles et artistiques qui sont manipulées par la mise en image. La discussion de Daniel Arasse avec la discipline iconologique est dépassée grâce à des principes théoriques spécifiques, objet de notre dernier chapitre.

⁴⁸⁰ D. ARASSE, « Présentation », in E. PANOFSKY, *Peinture et dévotion*, 1996, p. 8.

⁴⁸¹ D. ARASSE, « La perspective régulière : rupture historique ? », 2002, p. 66.

Mais nous avons vu que ces deux principales critiques peuvent à chaque fois être tempérées par des reprises de la part de notre auteur de sensibilités méthodologiques propres à l'iconologie : la nature symbolique de certaines formes artistiques, la nécessité de garde-fous, l'élasticité d'une méthode qui se cherche et qui évolue au cours des décennies, ainsi qu'une attention envers une histoire de l'art des singularités, présente dans les derniers écrits de Panofsky. Sa critique de l'iconologie constitue donc une bonne base de départ pour notre réflexion sur ses outils théoriques, car on comprend en lisant les textes cités dans ces dernières pages que c'est en discutant la méthode panofskyenne qu'Arasse ressent le besoin d'outils interprétatifs nouveaux.

C'est aussi ce que nous révèlent les archives de l'Institut français de Florence, qui conservent des traces des journées de séminaire organisées dans les locaux de Palazzo Lenzi de janvier à juin 1989 : le cycle avait justement pour titre *Après Panofsky (Dopo Panofsky)* et il entendait mener, à l'occasion du cinquantième de la publication des *Essais d'iconologie*, une réflexion chorale sur les enjeux et les limites de la méthode⁴⁸². On comprend donc, outre son caractère provocateur, l'importance théorique du titre de l'article publié à l'occasion de la rencontre autour d'Erwin Panofsky : « Après Panofsky : Piero di Cosimo, *peintre* ». L'italique indique au lecteur que ce qui résiste à la lecture méthodique de l'iconologie est bien la peinture, objet premier de la pratique de l'historien de l'image⁴⁸³.

IV.4 Sur quelques particularités dialogiques de On n'y voit rien

Cette résistance de la vision aux savoirs est l'objet du petit livre qui a connu le plus de succès auprès du grand public et qui, corollairement (ou justement parce qu'il se présente comme un opuscule de vulgarisation), est considéré par le milieu universitaire comme un ouvrage superficiel et sans grande valeur scientifique.

⁴⁸² Ces séminaires, organisés en collaboration avec, entre autres, Claudia Cieri-Via, Augusto Gentili et Philippe Morel, ont comme origine le projet d'un volume intitulé *Oltre l'iconologia* (tantôt mentionné dans les correspondances comme *L'iconologie et ses effets*). Mais les difficultés éditoriales avec la Casa Usher, qui aurait dû publier le recueil, n'ont pas permis au livre de voir le jour. Je remercie Maurice Brock d'avoir mis à ma disposition les documents qu'il conservait à ce sujet.

⁴⁸³ G. CASSEGRAIN, « La peinture à son plaisir. Vers une méthode », 2010, p. 203-215.

Résultant d'une commande des éditions Denoël, publié en 2000, *On n'y voit rien* est un recueil d'essais qui tente, en variant le ton et en s'essayant à des formes narratives fictionnelles, de sortir de la prétendue objectivité de la discipline historico-artistique. Les mouvements dialogiques originaux que proposent ces fictions nous permettent de clore cette partie sur la maïeutique arassienne, car ils constituent la tentative la plus radicale – et la plus politiquement incorrecte – de discussion avec la discipline.

Première incorrection de l'ouvrage : il s'agit d'essais *vivants*, de véritables dialogues⁴⁸⁴. Dans chacun des chapitres, Arasse se met en scène avec un contradicteur existant, réel (ami, être cher, collègue), poursuivant une discussion en cours. Ce sont ces différentes mises en scène qui nous intéressent ici, car l'échange y est choisi comme médium pour bâtir l'interprétation.

Deuxième impolitesse : par les différentes mises en scène et les différents langages, un *jeu sérieux* de l'écriture fait glisser les interprétations hors des limites de la discipline. Le langage est familier, parfois vulgaire, tout sauf scientifique ; le *serio ludere* y est poussé à ses limites. Cette fausse légèreté permise par le statut du livre de poche permet à Arasse d'être direct dans ses adresses, intransigeant dans ses critiques, mais aussi de pousser plus loin sa liberté intellectuelle et les richesses d'une pensée de la connaissance par le jeu et la *sprezzata disinvoltura*.

Cet ouvrage constitue un *unicum* dans l'œuvre arassienne : paru comme livre grand public, sa lecture peut se faire sur une multitude de niveaux. Elle est une ressource primordiale pour comprendre pourquoi et comment Arasse entend changer la donne et refondre les outils méthodologiques de la discipline. Nous nous contenterons dans les lignes qui viennent d'en reporter les articulations dialogiques, car ce qui nous intéresse à ce point est de relever les dynamiques d'échange et de mise en scène de la discussion ; elles constituent un *savoir faire voir* spécifique.

Six essais composent le recueil, écrits pour l'occasion mais reprenant des thèses déjà avancées lors de discussions *in praesentia* ou par études interposées ; le style est à

⁴⁸⁴ Arasse met le terme dans la bouche de son contradicteur dans l'essai sur Titien. D. ARASSE, *On n'y voit rien*, 2000, p. 150: « - Dialectique ... Je n'aime pas ce mot ... ».

chaque fois différent, à l'image de cet amour de la confrontation qui poussait Arasse à s'entourer de bons objecteurs.

Le premier texte, « *Cara Giulia* » met en scène un antagoniste explicite : bien que son nom soit changé, on reconnaît rapidement sa collègue de La Sapienza, Claudia Cieri-Via. L'adresse est directe, épistolaire, l'échange se fait entre un « je » et un « tu ».

L'interlocuteur du deuxième essai, « Le regard de l'escargot », est plus ou moins imaginaire, du moins non identifiable. Daniel Arasse le vouvoie (du « je – tu » on passe au « je – vous »), ce qui lui confère en quelque sorte le statut allégorique du fervent iconographe n'aimant pas la théorie, auquel on reproche de banaliser l'écart que peut constituer un élément de l'œuvre, autant dans sa présence incongrue que dans sa *mise en œuvre*⁴⁸⁵. Comme Arasse, cet interlocuteur connaît ses classiques, mais il a le défaut de se fier aux sources textuelles comme solution claire et univoque du tableau, ici pour expliquer la présence et la place si étrange de l'escargot au bas de l'*Annonciation* de Francesco del Cossa⁴⁸⁶.

L'objecteur devient encore plus allégorique dans le troisième essai, « Un œil noir » : il disparaît en tant qu'interlocuteur externe et est remplacé par le narrateur lui-même, qui parle de lui à la troisième personne, selon une pratique autobiographique rare mais intéressante⁴⁸⁷.

Les deux essais suivants sont à nouveau des échanges ; « La toison de Madeleine » est construit au style direct, selon un point de vue interne : le narrateur parle à la première personne et s'adresse à un pair, qu'il vouvoie, mais qu'il distingue cette fois de l'ensemble de la communauté scientifique⁴⁸⁸. Nous avons quelques raisons de croire qu'il s'agit de Charles Hope. L'essai est en effet parsemé de références à la culture anglo-saxonne. Ensuite, c'est à partir de la critique d'un article du *Journal of the Warburg and Courtauld*

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 34 : « Votre iconographie a rempli sa tâche : elle a écrasé l'escargot. Il ne gêne plus. Décidément, les iconographes sont les pompiers de l'histoire de l'art : ils sont là pour calmer le jeu, pour éteindre le feu que risquerait d'allumer telle ou telle anomalie... ».

⁴⁸⁶ L'article qu'Arasse critique au début de l'essai, auquel l'iconographe se fierait sans soupçon est celui de Helen S. ETLINGER, « The Virgin Snail », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n. 41, (1978), p. 316.

⁴⁸⁷ Ce choix est expliqué dans l'histoire de l'autobiographie établie par Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 16 : « ... le narrateur assume vis-à-vis du personnage qu'il a été soit la distance du regard de l'histoire, soit celle du regard de Dieu, c'est-à-dire de l'éternité, et introduit dans son récit une transcendance à laquelle, en dernier ressort, il s'identifie ».

⁴⁸⁸ D. ARASSE, *On n'y voit rien*, 2000, p. 100 : « Bien sûr, eux, ils ont résolu la question ».

Institutes qu'Arasse se lance dans l'interprétation de l'*Annonciation* de Cossa⁴⁸⁹. Son collègue anglais était à l'époque membre de l'Institut Warburg et sera nommé à sa direction en 2001. Enfin, au milieu du texte, le narrateur lance une invective à son contestataire : « Tu parles, Charles ! »⁴⁹⁰. Ce rôle rhétorique d'épouvantail qu'Arasse donne à son interlocuteur est d'autant plus original qu'il prend essor de vraies discussions⁴⁹¹.

C'est aussi à Charles Hope que s'adresse le cinquième dialogue, « La femme dans le coffre », qui se termine par une autre invective directe : « - Oh, Charles ! J'y renonce. C'est sans espoir, vous ne voulez rien voir ! »⁴⁹². *La Vénus d'Urbino* de Titien fait l'objet d'un choix littéraire plus audacieux : Arasse semble y mélanger les deux partis pris narratifs précédents, dans un texte écrit dans le style direct du dialogue théâtral⁴⁹³. Le contestataire est là, présent en chair et en os. Mais on se rend compte que sa fonction n'est plus celle de l'homme de paille, adversaire dont les propositions sont volontairement

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 99 et 110.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 107.

⁴⁹¹ Ils sont rythmés d'allusions aux divergences méthodologiques entre les deux historiens : l'interprétation, la surinterprétation, Panofsky et surtout Gombrich, dont Charles Hope est un des plus éminents disciples, et dont il reprend l'interprétation de la *Vénus d'Urbino* comme équivalent avant l'heure d'une « pin-up ».

⁴⁹² *Ibid.*, p. 173.

⁴⁹³ En 2010, la metteuse en scène suisse Simone Audemars a réalisé une pièce théâtrale basée sur le dialogue arassien. *La femme dans le coffre*, mise en scène par Simone Audemars, Scénographie : Roland Deville, avec Hélène Firla et Georges Grbic. En 2014, le centre chorégraphique national Proljocal d'Aix en Provence propose aussi une pièce traversée par les discussions arassiennes : Gaëlle Bourges, *La belle indifférence*, pièce pour trois danseuses, 11-14 mars 2014, Théâtre Pavillon Noir. En voici une présentation : « Et si l'on disait de Manet à Titien pour inverser le cours de l'histoire de l'art ? Et si la Vénus d'Urbino prenait la pose en chair et en os, alanguie sur un haut lit drapé de blanc et noyé de coussins ? Deux servantes s'affairant autour d'elle, vêtues de noir, éclat d'onyx tranchant avec la pâleur laiteuse de sa peau. Dans le sillage de *Je baise les yeux* qui révélait les stratagèmes du corps devenu appât, Gaëlle Bourges chorégraphie dans *La belle indifférence*, un tableau vivant librement inspiré des nus féminins couchés de la peinture occidentale. Sauf que la danseuse, par trois fois dupliquée, fait bouger les cadres et s'affranchit du carcan du modèle pour endosser « les habits » d'une strip-teaseuse du théâtre érotique... La voix off de l'historien de l'art Daniel Arasse cède alors la place à des récits de travailleuses du sexe, à des bruits d'eau et de tuyauterie et quelques notes de La jeune fille et la mort de Schubert. Collision brutale, troublante et terriblement sensuelle qui réenchante la peinture et effeuille avec délicatesse la danse : dos, fesses, seins, nuques dégagées ou habillées de somptueuses chevelures, paumes ouvertes, corps offerts au double jeu de la scène. Du spectacle. Du tableau dans le tableau. Enrobées d'une lumière sculpturale, les belles indifférentes posent en file indienne, habillées simplement de paroles et de musiques. Toute la mécanique du désir est mise à nu, détricotée par les mouvements d'une douce lenteur, inlassablement répétés de dos comme de face, sur fond de fantasmes froidement égrenés ».

exagérées. Les rôles ne sont pas aussi clairement définis que dans les essais précédents, où, pourtant, l'interlocuteur ne s'exprimait pas. L'objecteur n'est pas seulement le mauvais iconographe, l'érudit pédant, il est aussi le savant qui met ses savoirs au service de l'observation de l'œuvre et devient ainsi un antagoniste en symbiose avec l'auteur. Arasse prend la parole en premier (« Une pin-up ? »⁴⁹⁴), et on perçoit immédiatement l'invective à son collègue anglais : en 1980, Charles Hope publie une monographie de Titien dans laquelle il fait le rapprochement entre la femme vénitienne et une figure érotique contemporaine⁴⁹⁵. Ce dialogue est donc, plus que les autres, une réflexion d'Arasse à Arasse, qui joue lui-même et son contradicteur, comme si visions et savoirs devaient, pour construire une interprétation digne de ce nom, être mis en situation de véritable débat, théorique et théâtral.

Le sixième et dernier essai, « L'œil du maître », est une discrète dédicace à son épouse, Catherine Bédard. Daniel Arasse lui donne la parole : seule, elle s'adresse directement à lui et lui parle comme si elle était dans sa tête, construisant avec lui une interprétation arassienne des *Ménines* de Velàzquez. L'identité de la narratrice est révélée dès la première page, où il lui fait dire : « Il y a aussi les niaiseux (tu l'aimes bien, ce mot québécois) ... »⁴⁹⁶ et se moque ainsi, avec gentillesse, de ses origines canadiennes. Depuis leur rencontre en 1993, l'historienne de l'art l'a introduit dans l'univers de l'art contemporain et, en 2000, un vivant dialogue sur la discipline et ses enjeux théoriques, en particulier dans le regard sur l'art actuel, est en cours. Le texte est donc un second exercice épistolaire, pendant de la lettre à Giulia, que l'auteur adresse cette fois à lui-même, par la plume de sa femme⁴⁹⁷.

⁴⁹⁴ D. ARASSE, *On n'y voit rien*, 2000, p. 126.

⁴⁹⁵ Charles HOPE, *Titian*, Londres, Jupiter Books, 1980, p. 62. Interprétation débattue entre autres par Rona GOFFEN, *Titian's Venus of Urbino*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 17.

⁴⁹⁶ D. ARASSE, *On n'y voit rien*, 2000, p. 177.

⁴⁹⁷ On pourrait ajouter un autre écrit à cette série : « *Ostinato rigore* », publié dans *Anachroniques*, est le seul inédit du recueil (écrit en 2003, publié à titre posthume en 2006) consacré à l'intervention de James Coleman dans l'exposition organisée par le Louvre autour des dessins de Léonard de Vinci. À partir de la deuxième page de l'essai, il s'adresse à une femme qu'il vouvoje. L'exposition est décrite au rythme de sa promenade, qui sert en quelque sorte de relais au narrateur : « Rappelez-vous donc [...], sur votre gauche [...], sur votre droite [...] Vous êtes passée devant ce texte [...] Le parcours vous a laissée fatiguée mais, puisque vous aimez le dessin (sinon que seriez-vous venue faire là ?), enthousiaste » (D. ARASSE, *Anachroniques*, 2006, p. 150-152). Arasse lui attribue sa propre réflexion, selon un mouvement dialectique symétrique à celui mis en œuvre dans le dernier essai de *On n'y voit rien*. Cette femme disparaît au milieu du texte sur Coleman et

Comme nous le disions en début de chapitre, Arasse était bavard. Sa réflexion s'est toujours construite dans l'échange de paroles et c'est justement Catherine Bédard qui nous a fait part des souvenirs les plus touchants sur ce besoin de partage de sa réflexion qui l'animait et qu'il devait exprimer pour aller de l'avant : « Tuournes en rond. Avance ! »⁴⁹⁸, lui disait alors sa compagne. Grâce à la liberté narrative qui caractérise le recueil, *On n'y voit rien* constitue la trace la plus vivante de l'intelligence dialogique arassienne ; il explicite, brutalement, le suc de son originalité, autant dans la liberté de forme que dans les critiques de fond.

Léonard (p. 154), et le narrateur revient (p. 166). Aucun indice ne signale clairement qu'il s'agit de Catherine Bédard. Toutefois, l'exposition a eu lieu du 9 mai au 14 juillet 2003, lorsque la maladie de Charcot avait déjà considérablement immobilisé Daniel Arasse. Ce parti-pris narratif est donc très probablement dû au souvenir de l'une des dernières expositions que l'historien ait pu visiter. Il peut aussi s'agir véritablement d'un essai composé uniquement à partir du récit de sa compagne ; Arasse aurait alors transformé son impossibilité de se rendre à l'exposition en une nouvelle occasion de faire dialoguer connaissances et souvenirs, description et fiction.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 189. Ce même procédé maïeutique m'a été raconté par Bernard Comment, qui rédigeait son livre sur Roland Barthes (*Roland Barthes, vers le neutre : essai*, Paris, C. Bourgois, 1991) alors qu'Arasse travaillait sur *Le détail*. Ensemble dans une maison de vacances pour travailler au calme, l'écrivain a failli quitter les lieux plusieurs fois car il était continuellement dérangé par son ami, qui descendait de son bureau pour soumettre une idée, une question, et ainsi avancer dans sa réflexion. Il est probable que ces interruptions aient considérablement nourri l'empreinte barthésienne du *Détail*.

V LA PART OPAQUE DU SIGNE : DANIEL ARASSE, LOUIS MARIN ET HUBERT DAMISCH

V.1 *Piero della Francesca entre peinture, histoire et théorie*

V.1.1 1983 : le colloque d'Anghiari

Alors qu'il dirige depuis moins d'un an l'Institut français de Florence, Daniel Arasse est invité à participer à une rencontre sur l'œuvre du peintre de Sansepolcro : au cours de l'année 1981, Umberto Eco avait reçu, avec *Au nom de la rose*, le prix Anghiari de la littérature. La récompense consistait en un séjour d'étude d'un an dans la petite ville toscane aux frais de la municipalité. Au lieu d'une résidence d'un an pour une personne, Eco demande à la municipalité de subventionner soixante-dix invités pendant quatre jours et se lance dans l'organisation d'une grande rencontre culturelle⁴⁹⁹. Omar Calabrese, ami de l'écrivain, prend la direction scientifique de l'événement et propose un colloque sur la pensée théorique de Piero della Francesca. Il élabore un programme croisé entre l'œuvre écrit et l'œuvre peint de l'artiste, afin de pouvoir faire participer des historiens de l'art, des philosophes, des mathématiciens aussi bien que des linguistes. Les actes de ces journées interdisciplinaires paraissent l'année suivante, mais ne rapportent qu'une partie des communications. Deux textes ont été ajoutés expressément pour le volume. Cet ouvrage est devenu une référence scientifique majeure sur Piero della Francesca et la rencontre qui en est à l'origine constitue un moment de dialogue et d'élaboration de réflexions croisées tout à fait passionnantes entre Daniel Arasse et ses maîtres.

C'est à propos du regard parallèle et diachronique sur le cycle de Piero della Francesca pour la chapelle principale de Saint François d'Arezzo que nous souhaiterions ouvrir cette réflexion. Nous nous permettons donc dans les lignes qui suivent un bref excursus par Arezzo et par ce chef-d'œuvre du Quattrocento qu'est la chapelle Bacci, peinte *a buon fresco* entre 1447 et 1460. Il s'agira d'étudier les textes dans une perspective

⁴⁹⁹ Omar CALABRESE, « Introduzione », in *Piero teorico dell'arte*, 1985, p. 7.

comparatiste, de mettre en confrontation les analyses de Louis Marin, Hubert Damisch et Daniel Arasse à propos du cycle de la *Légende de la Vraie Croix*⁵⁰⁰. En quoi la rencontre d'Anghiari est-elle paradigmatique de ce long dialogue à venir entre l'historien de l'art et ses deux professeurs (puis collègues) de l'École des Hautes Études ?

Bien avant la rencontre d'Anghiari, Henri Focillon, Pierre Francastel et André Chastel, premiers maîtres de Daniel Arasse, s'étaient intéressés de près à la particularité du rapport entre Piero théoricien et peintre. Dans *Vie des formes*, Henri Focillon propose des pistes nouvelles, tout particulièrement dans l'affirmation d'une différence nette ayant existé, chez Piero, entre le peintre et l'auteur du *De prospectiva pingendi*⁵⁰¹. Focillon étudie l'œuvre du peintre non pas à travers le filtre de sa théorie, mais en tant que langage distinct, un langage pictural qui aurait un discours propre et indépendant de la théorie développée dans le traité. Ses remarques sur l'usage des particularités du pictural et de la surface dans la suggestion d'une spatialité sont tout à fait novatrices dans le regard porté sur la peinture de Piero⁵⁰². On est cependant déçu lorsque, après avoir lu les belles remarques de *Vie des Formes*, on découvre que, dans sa monographie consacrée vingt ans plus tard à Piero della Francesca, Focillon passe très vite sur le cycle d'Arezzo. Les considérations stylistiques qu'il développe ne montrent pas, dans l'œuvre, la complexité du traitement de l'iconographie ou la suggestion d'un espace trouble annoncée dans les passages théoriques de ses écrits. André Chastel proposera un approfondissement de la réflexion de Focillon dans le chapitre quarante-quatre de *Fables, Formes, Figures* consacré à l'auteur de *Vie des Formes* et à son regard sur Piero della Francesca. Arasse s'interroge sur la signification et la particularité de ses figures, dont le statisme est selon lui une trace de la continuité figurative entre le Moyen Âge et Renaissance (il appuie son propos en

⁵⁰⁰ Cette réflexion a donné lieu à une communication dans le cadre d'une présentation de 'travaux en cours' pour l'Association des Historiens de l'Art Italien. Sara LONGO, « Piero della Francesca entre peinture, histoire et théorie. Pierre Francastel, Louis Marin et Daniel Arasse face au cycle de San Francesco d'Arezzo », *Bulletin de l'AHAI*, XVII, 2011, p. 123-130.

⁵⁰¹ H. FOCILLON, *Vie des formes*, 2004, p. 26-49.

⁵⁰² Henri FOCILLON, *Piero della Francesca*, Paris, Armand Colin, 1952, p. 89, cité par A. CHASTEL, *Fables, formes, figures*, p. 167 : « Il ne s'agit pas de donner l'illusion du creux, de trouser le mur, mais, d'une manière concertée et mesurable, de répartir et de mosaïquer toute apparence possible sur une surface selon des règles et des lois internes qui sont celles de l'œuvre d'art auxquelles la nature n'obéit jamais : incruster une ville lointaine entre les jambes des chevaux, faire participer la vie de l'univers à la vie de la peinture ».

comparant la *Madone de la Miséricorde* de Piero à la *Vierge à l'Enfant* de Jean Fouquet conservée à Anvers)⁵⁰³.

Dans *La figure et le lieu*, Pierre Francastel reprend l'idée de Focillon sur la séparation entre travail du peintre et travail du théoricien⁵⁰⁴. Son apport à la réflexion sur Piero della Francesca réside dans le fait que, après avoir été théorisée et fixée par les règles albertiennes, la perspective linéaire subit dans le travail des peintres une réarticulation, une reformulation qui est le fait, entre autres, d'un de ses plus fervents théoriciens, Piero della Francesca. Cette reformulation met le plus souvent en jeu des paradoxes spatiaux au service d'un discours théologique et symbolique travaillant l'image dans ses formes. Le chapitre consacré à Piero della Francesca dans *La figure et le lieu* devient chez Francastel le moyen d'exposer des points théoriques fondamentaux. L'attention est portée sur l'écart inévitable entre la chose vue et la chose représentée, mais aussi sur la nature d'un langage spécifique à l'œuvre d'art, qui ne peut être confondu avec le langage verbal.

À partir des présupposés théoriques sur le statut de l'image et la nature du langage plastique de *Vie des formes* et de *La figure et le lieu*, Louis Marin, Hubert Damisch et Daniel Arasse bâtissent leur réflexion. Les idées propres à la sociologie de l'art francastelienne concernant le regard porté sur l'image vont être reprises non pas en vue d'un discours général sur la nature de l'interprétation, mais pour faire du cycle d'Arezzo un exemple d'image qui, dans son langage propre, contient une théorie de l'image elle-même. Cette idée selon laquelle l'image de peinture porte *in petto* une théorie de l'image constitue le fil rouge qui nous conduira à travers les interventions des trois historiens.

Nous passerons assez rapidement sur l'essai inaugural du recueil, celui d'Hubert Damisch. Dans son texte intitulé « La perspective au sens strict du terme », le philosophe et historien de l'art – qui travaille dans ces années à son ouvrage majeur, *L'origine de la perspective* (1987) – s'intéresse plus au *De prospectiva pingendi* qu'à la peinture elle-même. La richesse de sa réflexion réside dans l'articulation qu'il propose dans le rapport entre traité et peinture. Selon lui, l'innovation principale de Piero dans son traité concerne non pas le métier du peintre, mais le regard que ce dernier porte, en mathématicien, sur l'un des principaux outils de l'imagier, la construction perspective. Le traité serait

⁵⁰³ A. CHASTEL, *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 1978, p. 162-169.

⁵⁰⁴ P. FRANCASTEL, *La figure et le lieu*, 1967, p. 238.

développé sur un mode strictement « déductif », à travers une attention à la géométrie plane qui relèverait d'une abstraction tout à fait nouvelle. En effet, Piero ne tient pas du tout compte des phénomènes optiques, ni de la pyramide visuelle chère à Alberti, qui relève aussi de la vision de la chose à peindre. Hubert Damisch approfondit ainsi la réflexion engagée par Henri Focillon et Pierre Francastel en précisant que c'est en mathématicien que Piero della Francesca rédige son traité – et non en peintre.

Dans l'intervention de Louis Marin, le problème est abordé de façon diamétralement opposée. S'il est d'accord avec l'idée désormais admise selon laquelle il existerait un écart, une fracture entre le discours de Piero théoricien et le traitement de l'espace en peinture, c'est la peinture qui est l'objet de son étude.

« Parler de Piero théoricien de l'art renvoie donc au Piero écrivain, auteur de traités de géométrie, dont le *De prospectiva pingendi*. Mais puisque Piero fut aussi un peintre, ce renvoi pose la question de la relation entre l'œuvre du savant et celle du peintre : en quoi la pratique du peintre est-elle théorique ? En quoi les produits de cette pratique, fresques et tableaux, peuvent-ils être des objets théoriques sinon comme des 'applications' de la théorie de la perspective ? Comment et sur quel mode une fresque, un tableau, produits d'une pratique de peintre peuvent-ils être aussi des produits 'appliqués' d'une théorie ? »⁵⁰⁵.

La peinture de Piero della Francesca donc, mais – et c'est là un des traits caractéristiques de l'histoire de l'art de Louis Marin – « en ce qu'elle est elle-même un outil théorique ». « Piero exposerait en peintre et comme peintre, une théorie du récit, théorie qui ne devrait pas immédiatement être assimilée à une philosophie et à une théologie de l'histoire »⁵⁰⁶, mais bien à sa pratique picturale. Ces ambiguïtés temporelles sont relevées dès le texte source du cycle peint, le récit de Jacques de Voragine. De manière plus poussée, mais dans un esprit semblable à celui d'Hubert Damisch, Louis Marin voit en « l'objet croix » l'ordonnateur de tout le récit et met en parallèle cette fonction narrative avec le rôle visuel que Piero donne à la croix dans la fresque.

Nous ne prendrons qu'un seul exemple figuré, celui par lequel Louis Marin conclut son intervention : lorsqu'on est devant l'autel, au registre médian, les deux scènes qui se font face sur les parois latérales sont, à droite, la Reine de Saba rendant visite à Salomon et, à gauche, la preuve de la vraie Croix par Héléne (Figure 31). À propos de cette dernière

⁵⁰⁵ Louis MARIN, « La théorie narrative et Piero peintre d'histoire », in *Piero teorico dell'arte*, 1985, p. 55.

⁵⁰⁶ D. ARASSE, « Piero della Francesca, peintre d'histoire ? », 1985, p. 87.

scène, Marin remarque que la position particulière de la croix, légèrement de biais, représentée selon un raccourci perspectif, est reprise par l'ensemble des figures, qui composent, les unes par rapport aux autres, une seconde croix. L'auteur conclut par l'idée que la croix est devenue dans cette scène le « schème-opérateur de la représentation »⁵⁰⁷. Elle l'est plus généralement dans le cycle – Marin donne l'exemple de l'Annonciation, dans laquelle l'ensemble de la composition forme une croix.

Différents exemples mentionnés par Louis Marin permettent d'associer un regard sémiologique à la représentation elle-même ; l'attention est portée sur une série de paradoxes spatiaux mis en œuvre par Piero dans sa composition. Si nous poursuivons son analyse en regardant attentivement la répartition des personnages autour de la vraie Croix, nous remarquons que Piero a introduit une ambiguïté dans l'inscription de l'objet miraculeux dans l'espace ; elle n'a pas été relevée par Louis Marin, mais va tout à fait dans le sens de sa réflexion : nous nous permettons de la signaler par quelques remarques personnelles. Regardons l'image. La barre transversale de cette Croix qui opère le miracle et dont la forme est redoublée par la disposition des personnages se termine, sur notre droite, derrière la tête de l'homme debout, vêtu d'un manteau rouge et coiffé d'un imposant chapeau bleu clair. Son œil vient se superposer plastiquement à la partie supérieure de la barre horizontale de la croix, qui se prolonge et se termine (c'est du moins ce que le peintre laisse supposer) derrière lui. Or, la dissimulation de l'extrémité de la barre transversale diminue l'effet de raccourci perspectif dont la Croix, ainsi placée, devrait être l'objet (Figure 31 bis). À l'autre extrémité de la Croix, les mains jointes de sainte Hélène s'inscrivent exactement dans le prolongement du montant de la Croix, suggérant un parallélisme entre ses mains et l'objet miraculeux (Figure 31 ter). Le paradoxe réside dans le fait que, si Hélène et l'homme en rouge sont face à face, les directions de leurs regards sont parallèles, alors que les montants de la Croix sont, par définition, perpendiculaires. Un paradoxe spatial, une impossibilité géométrique est à l'origine de l'inscription de la croix dans l'espace. Cet écart spatial rend indissociable l'objet miraculeux des personnages qui le manipulent. C'est cela qui intéresse le peintre perspectiviste, bien conscient de sa tromperie géométrique.

On est alors tenté de s'arrêter sur cette scène et de reconstituer tout un réseau d'incohérences spatiales qui viennent renforcer le paradoxe que nous venons de signaler.

⁵⁰⁷ L. MARIN, « La théorie narrative et Piero peintre d'histoire », 1985, p. 73.

Piero a en effet représenté l'espace du miracle de la vraie Croix de manière que l'œil, parcourant la surface, soit sans arrêt guidé tantôt vers le fond, tantôt ramené violemment en surface. Deux autres détails : le manteau blanc de la suivante d'Hélène, à l'extrême gauche du groupe, et la colonne de l'édifice derrière elle sont, par leur même couleur blanche, en parfaite continuité visuelle. Le peintre joue ici des caractéristiques propres à la peinture : suggérer une profondeur sur un espace plan, pour introduire dans son récit des incohérences⁵⁰⁸. L'œil, par un effet de prolongement d'une même couleur, est amené à prendre conscience de la surface qu'il est en train de parcourir, qui le conduit, par moments seulement, dans une profondeur de laquelle il est arraché par des retours et des paradoxes qui manifestent l'être-là de la surface et la peinture dans son opacité.

Intéressons-nous maintenant à l'intervention de Daniel Arasse. L'intérêt de sa communication et de la publication dans le cadre de cet ouvrage collectif est double. Ce texte est le premier où est considérée en détail la question de l'emploi de la perspective par Piero della Francesca. De plus, par son introduction dans les actes de la rencontre d'Anghiari, l'essai est en confrontation directe avec celui de Louis Marin. Les deux titres se font écho : à « La théorie narrative et Piero peintre d'histoire » de Louis Marin, Arasse répond par une interrogation : « Piero della Francesca, peintre d'histoire ? ».

On saisit dès les premières lignes la différence méthodologique qui sépare Daniel Arasse de son directeur de thèse⁵⁰⁹. Ce dernier part du texte et reste très proche de la *Légende dorée*. Sa finalité est de retrouver les résonances que l'artiste a voulu instaurer entre l'image et la source textuelle. L'analyse de Louis Marin est principalement sémiologique : elle met en évidence, comme nous l'avons vu, certaines particularités du langage pictural de Piero ; c'est à des formes du discours qu'elle rapproche les éléments figurés. Daniel Arasse, au contraire, part d'une observation de « la mise en œuvre dans l'œuvre »⁵¹⁰ et s'interroge sur la spécificité des choix du peintre. Il se détache vite des

⁵⁰⁸ Pour un approfondissement des remarques des historiens de l'art au sujet des paradoxes spatiaux de Piero della Francesca, en particulier sur la réflexion de Thomas Martone et son apport dans l'étude des aberrations spatiales, Jean PETITOT, *Morphologie et Esthétique*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, p. 75-84. Voir aussi Thomas MARTONE, « Piero della Francesca e la prospettiva dell'intelletto », in *Piero teorico dell'arte*, 1985, p. 173-185.

⁵⁰⁹ Depuis les années soixante-dix, les deux historiens ont eu un rapport de maître à élève d'abord, puis de collègues et amis, jusqu'à la disparition de Louis Marin, en 1992.

⁵¹⁰ D. ARASSE, *Les visions de Raphaël*, 2003, p. 6.

écrits de l'artiste pour porter son attention sur le cycle d'Arezzo. Voici comment il justifie la nécessité de regarder Piero *théoricien dans sa peinture* :

« La situation particulière de Piero parmi ses contemporains tient à ce que tout en étant un des théoriciens les plus éminents de la perspective elle-même, et tout en produisant, avec le *De prospectiva pingendi*, un des textes majeurs de la réflexion mathématique appliquée (en peinture), il n'y envisage pas les conséquences que la construction mathématique de l'espace pictural implique quant aux conditions mêmes de la narration en peinture, '*grandissima opera del pittore*'. Se distinguant fondamentalement d'Alberti, il semble faire œuvre de mathématicien plus encore que de peintre »⁵¹¹.

Pas de théorisation de la *storia* chez le Piero della Francesca écrivain, donc. Comme le précise Arasse, la mise en place de la narration est un élément central du *De Pictura* d'Alberti, pour lequel la condition d'existence de la *costruzione legittima* est d'être au service d'une temporalité narrative⁵¹². Cette remarque sur l'absence d'une théorisation de l'histoire en peinture dans le *De prospectiva pingendi* s'accorde parfaitement avec la distinction établie au cours des débats entre théorie du traité et pratique picturale ; mais elle fait plus, et c'est cela qui nous intéresse. « Conjointement, la théorie de la *storia* propre à Piero est *figurée* dans la pratique qu'il a de la narration picturale »⁵¹³.

V.1.2 Têtes coupées et théorie : sur le regard qui n'y voit pas

Nous ne relèverons qu'un détail de la démonstration, celui par lequel Daniel Arasse termine sa communication. Il remarque que, dans une partie à peine visible de l'œuvre « se condense et se retourne la problématique énoncée »⁵¹⁴ jusqu'alors sur le rapport de Piero della Francesca à la *storia* peinte. À l'extrême gauche et en bas de la bataille d'Héraclius et Chosroès, une tête a été coupée (Figures 32 et 33).

Elle gît au sol, légèrement tournée vers nous et ses yeux encore ouverts sont dirigés vers l'extérieur. Cette tête coupée est étudiée comme la signature « théorique » du peintre.

⁵¹¹ D. ARASSE, « Piero della Francesca, peintre d'histoire ? », 1985, p. 87, note 5.

⁵¹² L. B. ALBERTI, *La peinture*, II, 19, 2004, p. 83 : « D'abord j'inscris sur la surface à peindre un quadrilatère à angles droits aussi grand qu'il me plaît, qui est pour moi en vérité une fenêtre ouverte à partir de laquelle l'histoire représentée pourra être considérée ».

⁵¹³ D. ARASSE, « Piero della Francesca, peintre d'histoire ? », 1985, p. 87.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 102.

Son importance s'explique tout d'abord par le fait qu'elle est « coupée deux fois » (une première fois par une épée lors de la bataille et une seconde fois par le peintre et son cadrage), et ensuite par le fait qu'elle nous adresse un regard : cette tête, paradoxalement admonitrice, qui nous accueille dans la chapelle, pose sur nous un regard muet, mort, aveugle. Elle n'est pas seule : au milieu de la mêlée une autre tête est sur le point d'être tranchée. Elle nous adresse un regard clair. Daniel Arasse est le premier à relever le fait qu'il y a seulement deux admoniteurs dans cette image, deux regards qui s'adressent à nous mais qui, tous deux, sont aveugles.

Dans sa contribution au colloque de 1995 intitulé *Piero della Francesca and his Legacy*, Arasse prolonge la réflexion de la rencontre d'Anghiari.

« Du sein de la bataille, deux figures seulement ont le regard tourné vers le spectateur, évoquant cet "admoniteur" albertien qui indique aux spectateurs ce qui se passe et leur suggère le sentiment à éprouver. Située exactement sur l'axe central de la fresque, la première de ces figures est, avec le "Fils de Chosroès", la seule à être clairement présentée sur le point de mourir, un poignard planté dans le cou d'où jaillit le sang. C'est donc une figure dont le regard s'aveugle. La seconde figure n'a, elle, à proprement parler, plus de regard : à l'extrême gauche du champ, en bas, c'est la tête coupée, replacée dans le champ, dont les paupières entrouvertes laissent entrevoir les yeux morts qui nous fixent, presque secrètement. Ainsi, depuis ce champ où *'non rem agere sed tumultuare historia videtur'*, le double regard qui nous avertit est un regard mort »⁵¹⁵.

La conclusion est osée. Elle était entre les lignes dans la contribution au colloque *Piero teorico dell'arte* mais est explicitée ici : dans la peinture dite d'histoire, les personnages qui regardent vers l'extérieur sont aveugles – ils regardent sans voir – car il s'agit d'une légende, à laquelle la peinture doit faire croire plus qu'elle ne doit faire voir. Arasse conclut sa participation à Anghiari sur l'idée que « les figures de Piero sont radicalement étrangères à la représentation du mouvement en peinture, nécessaire à la représentation narrative moderne »⁵¹⁶. Il suggère ainsi que la théorie de l'histoire (la peinture d'histoire) de Piero della Francesca irait totalement à l'encontre de la théorie de la *storia* albertienne, qui recommande au peintre de disposer ses figures selon un ordre lisible

⁵¹⁵ Daniel ARASSE, « *Oltre le scienze dette di sopra*. Piero della Francesca et la vision de l'histoire », in *Piero della Francesca and his Legacy* (Studies in the History of Art 48, Symposium Papers XXVIII), Marilyn Aronberg Lavin (dir.), Washington, National Gallery of Art, 1995, p. 107.

⁵¹⁶ D. ARASSE, « Piero della Francesca, peintre d'histoire ? », 1985, p. 102.

et d'éviter le « tumulte ». C'est à ce tumulte que Piero donnerait figure dans la scène de la bataille d'Héraclius et de Chosroès.

Hypothèse finale d'Arasse : dans cette bataille, située au registre inférieur de la fresque, l'homme n'est pas secouru par l'intervention divine ; il est laissé à son destin et c'est pour cette raison que les figures peintes par Piero sont figées, comme en attente. Ainsi est expliqué l'étrange écart présent dans les peintures de Piero entre la spatialité complexe de ses constructions perspectives et le caractère figé de ses figures, qui ne semblent pas se mouvoir dans l'espace.

La question du regard aveugle en peinture revient chez Arasse dans son étude sur la guillotine, parue en 1990. La première partie de *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur* est purement historique et relate les multiples naissances de la machine. C'est dans la deuxième partie que l'auteur entre dans l'interprétation. Son chapitre s'ouvre sur la question de l'instant de la décapitation et, plus précisément, sur le moment de la mort, sur lequel les médecins avaient abondamment discuté. Le chapitre qui nous intéresse ouvre la deuxième partie de l'ouvrage et s'intitule « La tête pensante »⁵¹⁷. Arasse est fasciné par l'imaginaire d'une machine qui tuerait physiquement mais conserverait, pendant un court laps de temps, la tête morte mais pensante.

Il mentionne, par exemple, la chronique de Villiers de L'Isle-Adam selon laquelle un médecin aurait demandé au condamné, pour le bien de la science, de cligner trois fois des yeux juste après la décapitation, afin de montrer que la tête pouvait encore agir, même séparée du corps. Il cite aussi les propos du Docteur Soemmering : « Dans la tête séparée du corps par ce supplice, le sentiment, la personnalité, le moi reste vivant pendant quelque temps, et ressent l'arrière-douleur dont le col est affecté »⁵¹⁸. Un peu plus loin Arasse écrit : « L'instant de la guillotine crée donc ce monstre : une tête dépourvue de corps et qui pense, mais qui ne peut que penser à une chose – on le suppose : 'Je pense, mais je ne suis plus' »⁵¹⁹. L'idée de « la survie d'une conscience dans une tête déjà morte », sur laquelle Arasse ouvre son interprétation de la machine et de ses effets, est reprise à la fin de

⁵¹⁷ D. ARASSE, *La guillotine et l'imaginaire de la terreur*, 1987, p. 51.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 174.

l'ouvrage dans la thèse originale selon laquelle la guillotine serait en somme l'ancêtre de la photographie⁵²⁰.

Dans les mêmes années, Louis Marin publie plusieurs textes où il est question de têtes coupées. L'un de ses ouvrages majeurs, *Détruire la peinture*, publié en 1977, est une longue analyse de la *Méduse* du Caravage (Figure 34). Le tableau des Offices revient au détour de nombreuses digressions ; le texte chemine à travers les multiples têtes coupées peintes par le Caravage, analysées au service de la *Méduse*. La tête de la Gorgone a été pétrifiée, selon Marin, dans l'instant où elle se rend compte de sa mort plus que prochaine, immédiate. Fixée par la peinture, la tête au regard aveugle garde son pouvoir pétrifiant. Dans *Détruire la peinture*, le motif de la tête coupée sert à Marin dans la recherche d'un langage pictural à la fois théorique et autoréflexif.

« Il y a l'après de la décapitation, ce que j'appellerai le moment du décor, de l'ornement : où le miroir, bricolage du bouclier, arme défensive de Persée, est redevenu bouclier avec, en son centre l'image de Méduse ; prête à continuer à exercer répétitivement ses maléfices. Prête à continuer à les exercer parce que la tête et son regard et son cri ont été coupés à l'instant inassignable qui a précédé infinitésimalement le moment de l'auto-stupéfaction. [...] Je confirme l'application du concept ici même puisque ce qui, dans le tableau, est montré, c'est la coupure de la tête du récit, de sa source génératrice, du sujet d'énonciation lui-même comme regard et cri à l'instant même où il regarde et crie et ce que ce que le tableau nous montre, nous donne à voir, c'est la représentation comme coupure, comme lame coupante, qui sépare le récit de celui qui le raconte, la scène, de celui qui la regarde et la produit comme scène, mais comment ? En montrant sa tête coupée au plan du miroir-bouclier-épée »⁵²¹.

Pour Louis Marin, la représentation elle-même est coupure : Marin prend un motif iconographique et en fait un outil théorique pour l'interprétation. Un autre exemple est la brillante analyse qu'il fait du cycle de la mort de saint Jean-Baptiste peint par Filippo Lippi à Prato. L'image de la coupure d'une tête renverrait à la figure narrative et énonciative de la syncope, donnée à voir par la peinture⁵²².

C'est à une finalité théorique toute autre que sont destinées les têtes coupées analysées par Daniel Arasse. Selon nous, la fascination de ce dernier pour les représentations de têtes décapitées, si elle n'est pas le fait d'une lecture sémiologique

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 213-227.

⁵²¹ L. MARIN, *Détruire la peinture*, p. 163-169.

⁵²² *Ibid.*, p. 207-238.

comme chez Marin, est toujours liée (que ce soit dans *L'imaginaire de la Terreur* ou dans la peinture de Piero della Francesca) au regard aveugle, à l'œil représenté ouvert, en acte de regard, qui ne voit pas car il est mort⁵²³. L'intérêt d'Arasse pour les têtes coupées dans la peinture est lié à une réflexion sur le statut du regard. Aperçue dans la peinture même, dans des détails ou dans le système général de la représentation, une théorie du regard, complexe car multiple, est au travail dans plusieurs de ses analyses.

Si les interventions de Louis Marin et de Daniel Arasse sont complémentaires et se répondent, une idée les rend indissociables : toutes deux considèrent la peinture en ce qu'elle contient et exprime dans son langage propre une théorie, selon un processus d'opacité que les deux auteurs mettent à jour de manière tout à fait originale. Ce caractère réflexif de la représentation est concentré – sinon condensé – dans des motifs, objets ou structures, qui deviennent chez ces deux auteurs autant d'objets théoriques où la peinture fournit les clés de sa propre interprétation⁵²⁴.

V.2 Daniel Arasse lecteur de Louis Marin

Il nous faut proposer d'emblée une hypothèse essentielle sur le rapport entre les deux chercheurs : c'est en historien, francastelien et, dans une moindre mesure, chastelien, que Daniel Arasse entre en dialogue avec Louis Marin. Si ce dernier s'intéresse à l'image et à ses pouvoirs, l'approche sémiologique influence sur des points très précis Daniel Arasse. Pour le dire autrement, elle lui sert comme outil opératoire pour l'analyse plus que comme un « bagage intellectuel », comme c'était le cas pour la sociologie de l'art ou le formalisme focillonien.

Dès les premiers écrits, c'est en *dialogue* avec la sémiologie de l'art – et non en rapport de filiation ou d'opposition – que se construit l'approche arassienne. Le jeu des influences est donc d'autant plus difficile à mettre en évidence qu'il s'agit selon nous d'un emprunt de certains principes interprétatifs, pertinents chez Louis Marin tant pour le texte que pour l'image, qui deviennent chez son élève un outil de lecture de l'art de la

⁵²³ À ce propos, voir S. LONGO, « Piero della Francesca entre peinture, histoire et théorie », 2011, p. 128-129.

⁵²⁴ À l'occasion de la rencontre consacrée à Daniel Arasse, Giovanni Careri a proposé cette définition intéressante de la notion d'objets théoriques : « ... des constructions capables de produire une tension féconde entre la singularité de l'objet et la généralité de la théorie ». Giovanni CARERI, « *Le sujet dans le tableau* », in *Daniel Arasse. Historien de l'art*, 2010, p. 192.

Renaissance. En clair, *toute* la littérature marinienne, dans sa profonde cohérence et dans ses fondements, va toucher l'historien.

Tout d'abord, les écrits de Louis Marin auront une importance dans l'élaboration de la théorie de l'art arassienne dans le rapport riche qu'ils entretiennent avec les idées francasteliennes sur l'interpénétration entre les différentes réalités historiques et leur confluence dans le phénomène artistique⁵²⁵. De plus, le renouvellement des paradigmes analytiques tel qu'il est élaboré par Marin aura un impact fondamental car il introduit, dans le langage de l'image, certaines structures interprétatives de la linguistique.

V.2.1 Sur la spécificité du langage pictural, un après-Francastel ?

Dans le débat publié en 1969 sous le titre « Comment lire un tableau ? », on ne peut s'empêcher de relever le caractère francastelien des propositions méthodologiques avancées par Louis Marin⁵²⁶.

Dans les courts paragraphes qui rythment le dialogue, son souci est de mettre en évidence le plus distinctement possible les divergences essentielles existant entre pensée verbale et pensée iconique. Il répond ainsi à certaines interrogations cruciales de la sociologie de l'art en appliquant à l'interprétation de l'œuvre les catégoriques linguistiques et sémiologiques de Jakobson, Saussure et Benveniste. Marin reprend aussi l'idée qu'une méthode unique et préétablie est inutile, insistant sur le fait que chaque tableau porte en lui ses codes de déchiffrement. Les questionnements posés dans ses premiers écrits portent sur la spécificité d'un langage de peinture et le rapport de l'image au référent textuel :

« Étant donné un récit dont nous possédons le ou les textes constituant un 'réfèrent' littéraire du tableau, comment est-il 'transposé' sur la toile ? Est-il possible de définir des règles générales de transmutation ? Quels types de transformation ce transfert à un ensemble visuel impose-t-il à l'ensemble linguistique, etc. ? »⁵²⁷.

⁵²⁵ Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1969, p. 33. La sémiologie y est définie comme : « ... une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale ».

⁵²⁶ Louis MARIN, « Comment lire un tableau : débat avec Louis Marin », *Noroit*, 1969, CXLI, p. 5-20. Voir aussi L. MARIN, *Études sémiologiques*, 1971, p. 89-101.

⁵²⁷ Louis MARIN, « La description de l'image : à propos d'un paysage de Poussin », *Communications*, XV, 1970, p. 186.

Publiées en 1971, ses *Études sémiologiques* ont précisément pour finalité la définition d'un langage pictural autonome, se distinguant du texte « par son caractère systématique, chaque élément n'acquérant de valeur et de sens que par rapport aux autres éléments du système et non par référence à un objet extérieur »⁵²⁸.

L'une des spécificités de ce qu'on pourrait appeler un *après-Francastel* consiste dans le caractère méta-linguistique de la réflexion sur l'œuvre d'art - discours sur un discours : « Ce qui est analysé, c'est le tableau-lecture, le tableau-lu ou le tableau en train d'être lu »⁵²⁹. Les questionnements théorétiques qui jalonnent non seulement l'œuvre de Marin et de Damisch mais – et c'est ce qui nous intéresse – les œuvres elles-mêmes *passées au filtre* de ces deux auteurs, sont à l'origine de sa pensée de la peinture par opacités, du tableau non comme métamorphose d'un langage ou d'un message, mais comme objet imposant à l'interprète sa théorie singulière⁵³⁰. Complexe, la notion d'opacité ne s'oppose pas banalement, chez ces deux auteurs, à la transparence iconique. Elle est le propre de tout signe au moment où il se représente lui-même représentant. C'est sur ces particularités que nous voudrions revenir, conscients de l'héritage de la pensée francastelienne dans la constitution, chez Louis Marin, d'une pensée complexe des particularités du *texte iconique*⁵³¹.

Notre parcours de la littérature marinienne s'intéressera tout d'abord à son approfondissement de certaines intuitions francasteliennes. Il s'agira ensuite de se demander comment sont articulés, dans ses écrits, les concepts de transparence et d'opacité de la représentation. Enfin nous porterons notre attention sur le dialogue entre les deux auteurs à propos de l'image (structure, motif, détail) comme objet théorique.

⁵²⁸ L. MARIN, *Études sémiologiques*, 1971, p. 97. Dans les mêmes années, Hubert Damisch propose une mise en discussion des préceptes francasteliens ayant comme point de départ une volonté semblable de ne pas réduire l'œuvre d'art à un message et son interprétation à une simple décodification. Dans ses textes publiés au début des années soixante-dix, il met en garde contre l'emploi trop immédiat des catégories linguistiques appliquées à l'image.

⁵²⁹ Louis MARIN, « Comment lire un tableau ? », *Noirot*, CXLI, 1969, p. 5.

⁵³⁰ *Ibid.*

⁵³¹ Une thèse en cours s'attache à comprendre les origines et la spécificité de la pensée de Louis Marin. Je tiens à remercier Giacomo Fuk avec qui j'ai eu l'occasion d'échanger à propos de la construction de nos travaux réciproques et des points de convergence entre Daniel Arasse et Louis Marin. Giacomo FUK : « Louis Marin et la genèse de la représentation », thèse en cours à l'EHESS sous la direction de Giovanni Careri et de Pierre-Antoine Fabre.

« La temporalité qui entre dans le tableau n'est pas successive et linéaire. Elle est celle d'un gonflement du moment représenté par le discours, par l'histoire qui y entre, grâce aux marques déposées sur la surface plastique, dans les personnages représentés ou dans les choses. La temporalité propre au tableau y est signalée par cette oscillation du discours descriptif qui ne décrit que pour s'ouvrir sur un récit et ne raconte que pour se clore sur un décrit ; temporalité dont le parcours de lecture dans la vision globale constitue la manifestation la plus apparente et dont l'enchaînement 'déterministe' des affects est dans le tableau de Poussin la représentation et l'illusion : en effet, le tableau ne représente jamais qu'un événement unique pris comme moment insécable du temps »⁵³².

Reprenant les idées phare de la sociologie de l'art⁵³³, Louis Marin insiste à plusieurs reprises dans ses écrits sur la temporalité particulière du langage figuratif, qu'il distingue du langage verbal, et invalide toute approche purement descriptive. Dans le paragraphe rapporté ci-dessus, il introduit la notion de « gonflement » du moment du discours dans l'image de peinture, idée fertile qui intéressera Daniel Arasse. Insistant sur la vertu polysémique de l'image de peinture (qu'il définit dans l'article de 1970 cité ci-dessus comme une « polyvalence signifiante »), Marin affirme que c'est dans le parcours du regard et ses différentes temporalités que doit se construire l'interprétation. Il rend ainsi indissociables l'œuvre analysée de la temporalité du regard analysant – l'analyse de l'énoncé du temps de l'énonciation⁵³⁴.

V.2.2 L'œuvre contient sa propre théorie

L'originalité de l'approche de Louis Marin consiste dans le caractère immédiatement théorique de son analyse.

Il n'existe pas d'œuvre qui ne contienne la théorie de sa mise en œuvre :

« Tout un travail théorique reste à accomplir sur ce point, mais à notre sens, il ne pourra l'être qu'à la seule condition de se maintenir au contact de l'analyse des

⁵³² L. MARIN, « La description de l'image : à propos d'un paysage de Poussin », 1970, p. 196. Cette idée est reprise entre autres au début des *Études sémiologiques*, 1971, p. 21 : « ... c'est la forme aléatoire du circuit qui fait apparaître – dans la succession temporelle des parcours possibles – le caractère synchronique de l'unité de vision comme totalité structurée de regards. En effet, la relative liberté de parcours en impliquant hésitations, retours, différences, n'engage jamais le regard dans un mouvement linéaire irréversible ».

⁵³³ P. FRANCASTEL, *La figure et le lieu*, 1967, p. 37.

⁵³⁴ L. MARIN, *Études sémiologiques*, 1971, p. 22.

objets, mieux encore, de se produire *dans* l'analyse de ces objets, appelés 'œuvres' où la théorie s'effectue, c'est-à-dire travaille comme pratique »⁵³⁵.

Cette idée est développée à partir de l'analyse de deux œuvres de Nicolas Poussin : la peinture a pour particularité de contenir sa propre théorie, qui façonne l'objet et est indissociable de la forme ; elle « travaille comme pratique », depuis le tableau. L'interprétation, quant à elle, naît d'un « contact » entre deux sujets actifs : le tableau et celui qui le regarde. Ce contact n'est pas la proximité avec l'objet en soi (inerte), mais la condition d'une activité théorique qui se joue entre l'interprète et l'œuvre, cette dernière étant conçue comme la mise en pratique d'une activité théorique.

Pour permettre ce dialogue et faire vivre l'objet, les outils de l'interprète doivent obligatoirement être pluri-référentiels. L'histoire de l'art doit donc nécessairement être interdisciplinaire ; elle ne peut être considérée comme autonome des autres sciences humaines, du langage ou de la pensée.

Dans un essai de 1973, des pistes vers la définition d'une science de l'art sont ouvertes :

« ... il s'agirait d'élaborer une science possible de l'art, non pas comme un objet *réel*, mais comme un objet épistémologique, un concept, une articulation réglée et théoriquement justifiée de modèles. Une science de l'œuvre d'art ne peut se constituer comme science séparée qui se juxtaposerait à la sociologie, à l'histoire, à la psychologie, à la linguistique, car son objet est un objet sociologique, psychologique, linguistique... »⁵³⁶.

L'art est indépendant des autres formes de pensée précisément du fait qu'il est une concaténation épistémologique, une condensation des différentes disciplines propres aux sciences humaines. Le texte cité est intéressant car il propose une définition d'une science de l'art non seulement spécifique mais aussi et corollairement « entendue comme une science de l'individualité de l'objet »⁵³⁷.

Publié pour la collection *Encyclopaedia Universalis*, cet article entend définir et délimiter de premiers outils de travail. Louis Marin élaborera dans les années suivantes une

⁵³⁵ Louis MARIN, « Signe et représentation au XVII^e siècle », *Revue d'esthétique*, 4, 1971, p. 436.

⁵³⁶ Louis MARIN, « L'œuvre d'art et les sciences humaines », *Encyclopaedia Universalis : Organum*, vol. 17, Paris, 1973, p. 479.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 480.

sémiologie dans la continuité des suggestions de Benveniste et de Saussure, où le langage de l'œuvre d'art, distinct du discours, reproduit un processus théorique langagier sans se réduire au modèle⁵³⁸.

On observe donc deux idées fondamentales de la théorie de l'art marinienne : toute œuvre contient sa théorie, qui façonne l'objet et le regard sur celui-ci ; l'œuvre d'art est un objet à la fois théorique et épistémologique.

Pour comprendre l'importance de l'application de ces paradigmes dans l'art du XV^e au XIX^e siècle, il peut être utile de parcourir les quelques lignes que Louis Marin consacre à des artistes contemporains⁵³⁹.

⁵³⁸ Afin de saisir les divergences et les points de rencontre entre Hubert Damisch et Louis Marin, Elisa Coletta se penche sur une distinction entre sémiotique et sémiologie présente dans la pensée de ce dernier. Pour un approfondissement de la pensée de Marin concernant la discipline sémiologique, voir les pages 177 à 183 de sa thèse. Elisa COLETTA *Hubert Damisch. Per una prospettiva obliqua nella produzione di uno storico e filosofo dell'arte*, thèse de doctorat sous la co-direction de Claudia Cieri-Via et Giovanni Careri, Rome, Università della Sapienza, 2011, p. 183 : « *La semiotica dell'arte sarebbe relativa al livello della pratica artistica e del suo prodotto, corrispondendo alla parte fin'ora considerata. In particolare, la sua funzione consisterebbe nel mostrare le possibili conversioni tra approcci psicologici-psicanalitici e storico-sociologici. Questa si stabilirebbe al livello stesso dei codici utilizzati, mostrando come e in quale misura la pratica artistica e i suoi prodotti funzionino, in quanto oggetti di una possibile conoscenza, secondo tali concetti. Diversamente, l'accezione corrispondente al discorso sull'opera d'arte concernerebbe una semiologia dell'arte, campo nel quale, ci spiega Marin, non dovremmo riconoscere che un altro nome di una possibile scienza dell'arte, e la cui semantica sarebbe meno un dominio specifico che un modo particolare di effettuazione del discorso* ». La sémiotique montrerait donc les possibles allers-retours entre approche psychologique et psychanalytique et une approche historique et sociologique. La sémiologie quand à elle serait associée par Marin à une possible science de l'art et réside dans le méta-discours, discours de l'œuvre. En effet, si la sémiotique conçoit l'œuvre comme produit d'une pratique artistique, la sémiologie réfléchit sur les connaissances qui travaillent l'œuvre et que celle-ci génère. Saussure et Barthes seraient à l'origine d'une préférence de la part de Marin pour l'optique sémiologique. Comme l'explique Elisa Coletta, la définition de la finalité de l'interprétation de l'œuvre d'art chez Hubert Damisch ira plus loin dans le rapport avec la sémiotique : en effet, pour ce dernier il faut considérer l'œuvre d'art non pour ce qu'elle signifie, mais pour ce qu'elle donne à voir (voir Hubert DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, Paris, Seuil, 1984, p. 71-82). Elisa Coletta résume l'apport de Damisch aux réflexions de Marin et Schefer de la manière suivante : « *I suoi studi sull'arte e le sue proposizioni segnano infatti l'avvio di un processo destinato a sganciare la semiologia dal dogmatismo linguistico, la storia dell'arte dal modello logofonocentrico e oggettivante, e in generale la percezione delle opere da un concetto di segno e di significazione di cui l'arte contemporanea aveva già dimostrato la limitata validità storica* ». E. COLETTA, *Hubert Damisch*, 2011, p. 212.

⁵³⁹ Louis MARIN, « L'art de la théorie », in *In Situ : douze artistes pour les galeries contemporaines, Bernard Bazille, Peter Briggs, Philippe Comer et al.*, catalogue de l'exposition (25 mars - 31 mai 1982), Paris, Centre Georges Pompidou, 1982, p. 39-47; Louis MARIN, *Jean Charles Blais : du figurable en peinture*, Paris, Blusson, 1988.

Ces deux textes, consacrés à Pierre Comar et à Jean Charles Blais, sont intéressants car, en montrant ce qui se perd à l'âge de l'abstraction, Marin met clairement l'accent sur les pouvoirs de la représentation. Rapportons deux passages :

« Comment une œuvre d'art peut-elle être un objet théorique ? Comment un objet théorique peut-il être une œuvre d'art ? [...] J'ai dit aussi 'objet théorique', non pas objet d'une théorie ou théorie faite objet, mais jusqu'à un certain degré seulement : soit au-delà, précisément cet espace où œuvre et objet se rencontrent et se superposent, d'abord comme une offrande qui est faite à notre œil exigeant, mais aussi cet agencement d'éléments, de parties, de pièces et de morceaux dans un ensemble qui exige impérieusement notre regard, qui réclame de lui extrême attention : non pas simplement voir ou recevoir naturellement dans l'œil la forme de la chose vue, mais dans ce voir même, chercher avec une application particulière le moyen de bien connaître l'objet [...] Une œuvre (d'art) est un objet théorique en ce sens donc qu'elle exige que le regard spectateur devienne, dans l'attention qu'elle requiert de l'œil et de l'esprit et qu'elle offre réalisée dans sa complexe unité, une contemplation, la connaissance la plus haute non point seulement parce que le plaisir que les yeux prennent aux formes et aux couleurs s'y dépasse dans la jouissance de soi – ceci n'est que le signe et l'affect de cela – mais aussi et surtout, parce que la connaissance est devenue l'objet connu ou, pour le dire autrement, ce moment parfait où la pensée de 'théorie' est entrée dans l'objet, où l'objet se réfléchissant lui-même en lui-même et comme de son propre mouvement, s'accomplit en sujet »⁵⁴⁰.

Dans sa monographie sur Jean Charles Blais, il propose en introduction une définition de la représentation :

« Ses théoriciens l'avaient analysée selon sa double dimension de transparence et d'opacité, selon son double régime de transitivité mimétique et de réflexivité immanente. Toute représentation – et la représentation de peinture au premier chef – se présentait comme représentant quelque chose. Il y avait dans toute représentation une chair, une lourdeur, une texture, ou une épaisseur de matières, de pâtes, et de pigments, d'artefacts, de bois ou de tissus etc. grâce auxquels le jeu chatoyant des apparences sensibles du monde, les formes brillantes des corps et des expressions variées des âmes accédaient à la représentation et à l'image »⁵⁴¹.

L'œuvre d'art, donc, est objet théorique. Le travail de l'interprète sera théorétique : théorie sur un objet qui se présente comme théorique, pensée sur un objet pensant. La fin de ce second passage montre comment c'est dans les éléments structurels, matériels et techniques, que l'œuvre fait théorie.

⁵⁴⁰ L. MARIN, « L'art de la théorie », 1982, p. 39-47.

⁵⁴¹ L. MARIN, *Jean Charles Blais*, 1988, p. 9.

V.2.3 Science de l'art et sémiologie du visuel

« Qu'est ce que décrire un tableau ? Pourquoi et comment décrire un tableau ? Par où commencer ? N'y a-t-il pas pour toute description d'un tableau de peinture, un indescriptible qui résiste interminablement à cette entreprise, un reste de l'image comme si elle se trouvait par son médium expressif, le visuel, l'iconique en excès par rapport au discours qui tenterait de la dire, incommensurable à lui, à la mesure et dans la mesure même de sa répétition infinie ? [...] Il y a entre parler et voir une inadéquation radicale »⁵⁴².

Louis Marin se penchera sur la notion de représentation, avec pour finalité une enquête sur la richesse propre à cette « inadéquation » entre discours et image. La peinture est un langage iconique et non discursif. Ces idées sont avancées et discutées par Marin tout au long de sa carrière et dès ses débuts dans sa thèse d'État sur la logique de Port-Royal, où est menée en parallèle une réflexion sur le langage et sur la notion de représentation.

Philosophe de formation, son entreprise consistera, pour résumer brutalement, à établir une rencontre entre théorie classique de la représentation et théorie moderne de l'énonciation. La théorie de l'énonciation d'Émile Benveniste et plus particulièrement la distinction introduite dans les *Problèmes de linguistique générale* entre discours et langage marqueront un tournant dans son cheminement intellectuel⁵⁴³.

« Benveniste ouvre cependant une voie possible à l'analyse : la substitution à la peinture, à la sculpture, etc., comme objet possible d'une science de l'art, de l'œuvre d'art qui dans une certaine mesure reproduit ce modèle théorique de la langue sans toutefois obéir à des conditions générales et constantes et avec une réelle instabilité qui interdit sa réduction au modèle »⁵⁴⁴.

Dans les écrits du linguiste, Louis Marin trouve un modèle théorique pour penser la représentation au-delà de la transparence et des paradigmes descriptifs. La volonté – partagée avec Hubert Damisch et Jean-Louis Schefer – d'un élargissement des frontières

⁵⁴² Louis MARIN, « La description du tableau et le sublime en peinture : sur un paysage de Poussin », *Versus. Quaderni di studi semiotici*, XXIX, 1981, p. 59.

⁵⁴³ Pour un résumé de son parcours intellectuel, je me permets de renvoyer à la biographie établie par Frédéric POUSIN et Sylvie ROBIC, in *Signes, histoire, fictions. Autour de Louis Marin*, Frédéric Pousin (dir.), Paris, Arguments, 2003, p. 1- 4.

⁵⁴⁴ L. MARIN, « L'œuvre d'art et les sciences humaines », 1973, p. 487-489. Voir aussi Hubert DAMISCH, « Huit thèses pour (ou contre) une sémiologie de la peinture », in *Macula*, 2, 1977, p. 17-23.

de la discipline et, jusqu'à un certain point, de sa reconnaissance scientifique se traduit par une appropriation des modèles saussuriens et leur retournement par Roland Barthes⁵⁴⁵. Une des caractéristiques de ces trois auteurs est d'avoir repensé le formalisme et les effets plastiques de la peinture en utilisant les outils de la linguistique pour enquêter sur les spécificités du langage pictural.

De sa lecture attentive de la théorie du signe de Benveniste, Louis Marin affirme une volonté de définir une sémiologie picturale qui serait une véritable science de l'art, transposition des particularités du signe analysées par la sémiologie et la linguistique sur l'objet épistémologique singulier qu'est l'œuvre d'art. L'idée est approfondie dans *De la représentation* :

« Si vous donnez comme objet à une histoire de l'art d'être une théorie de l'individu esthétique, la science de l'art que seraient cette histoire et cette théorie ne peut qu'être fondée sur les indices, les traces, les symptômes. C'est là le domaine de la sémiologie de l'art »⁵⁴⁶.

La page soixante-deux des *Études sémiologiques* (son premier ouvrage, publié en 1971, dont la cohérence est motivée en avant-propos) mérite d'être citée dans son intégralité :

« Pour lire, il faut voir mais il ne faut pas seulement voir, c'est là une condition nécessaire mais non suffisante : car lire excède le voir, mais de quel excès ? Le sens ; n'y a-t-il donc pas de sens dans le voir ? Oui, sans doute, mais immédiat et cet immédiat est une espèce de non-sens : quand je vois un arbre devant moi et l'herbe de la pelouse, ils se donnent l'un et l'autre immédiatement dans ma vision comme arbre et herbe de la pelouse jusqu'à l'étrangeté, – jusqu'à la 'nausée'. Et qu'on le veuille ou non, il en est de même à la première vision d'un tableau-représentation : c'est l'arbre et l'herbe de la pelouse que j'y vois immédiatement et qui insistent dans ma vision jusqu'au moment où ils deviennent enfin peinture, c'est-à-dire étranges, étrangers – dépourvus de sens, *en attente* d'en acquérir un autre puisqu'ils ont perdu leur ancrage dans les familiarités immédiates de la perception, ce que l'on appelle référence [...] Où se contemple donc le sens d'un tableau ? Et à quel moment ? Dans le regard le plus léger, le plus insouciant qui l'effleure pour seulement y reconnaître les paysages et les êtres familiers qu'il ne connaît pas – qu'il se borne à retrouver. Dès que le regard insiste, dès que l'œil écoute, les complicités de reconnaissance sont déliées et le sens lentement, laborieusement s'évoque au fur et à mesure que le tableau s'éloigne dans une infranchissable distance, celle de l'histoire et de la culture, se démembre en une multiple visibilité : celle-ci n'est autre qu'un interminable *murmure* toujours

⁵⁴⁵ Roland BARTHES, *Éléments de sémiologie*, Paris, Seuil, 1964.

⁵⁴⁶ L. MARIN, *De la représentation*, 1994, p. 65.

inachevé dans les marges de la vision, un investissement oblique incessant par des voix inchoatives qui sont en ce moment-là celles qui balbutient les savoirs engrangés à travers les temps, les appartenances multiples. Et si ces savoirs accèdent à la clarté d'être un visible pour devenir le prétexte visible à une interrogation attentive dont il ne fournit qu'un bref élément de réponse, puisqu'il est ce dont on parle, mais non point ce qui est dit, ce qui comme autour d'un centre vide, se profère à partir d'une contemplation perdue : le tableau offert à la vue c'est, offerte l'impossibilité d'une contemplation, impossibilité qui s'y désigne et qui attire sans trêve le regard, et dont les murmures, les voix, les paroles sont le sillage qu'il laisse à sa surface et qu'il ne peut pas ne pas laisser, par lequel il s'effectue, si bien que ce qu'il abandonne comme la trace de son parcours, c'est cela même qui le provoque à avancer dans une surface – peinte – qui devient, par ce mouvement réactif de vision et de parole, sa profondeur »⁵⁴⁷.

L'idée de transparence et d'opacité de la représentation comme paradigme incontournable de l'analyse des œuvres y est expliquée avec une clarté exceptionnelle : le narrateur accompagne le lecteur vers le détachement nécessaire et inévitable qui advient entre l'objet peint et sa présentation en tant que représentation. La puissance de l'opacité réflexive du pictural prend le dessus sur la transparence signifiante et référentielle.

Dans sa thèse intitulée « *Immagine e rappresentazione in Louis Marin* », Livio Garuccio a insisté sur l'originalité et la complexité de la notion d'opacité de la peinture et ses croisements avec la théorie de l'opacité du signe de François Récanati⁵⁴⁸. Ce qui nous intéresse, pour comprendre l'intérêt du dialogue entre Louis Marin et Daniel Arasse, est d'étudier les procédés interprétatifs qui vont être repris et développés par son élève. Ainsi la notion d'opacité, citée ponctuellement par Arasse, lui sert d'outil, nous le disions, pour élaborer une théorie du regard basée sur l'irréductible inadéquation entre le motif et sa singularité picturale.

⁵⁴⁷ L. MARIN, *Études sémiologiques*, 1971, p. 62.

⁵⁴⁸ Livio GARUCCIO, *Immagine e rappresentazione in Louis Marin*, thèse de doctorat sous la co-direction de Giovanni Careri et Luigi Russo, université de Palerme, 2010, p. 36-126. Voir aussi Angela MENGONI, « Bianco, rottura, opacità. Note intorno a *Della rappresentazione* di Louis Marin », *Esercizi critici*, III, 2001, p. 21-30.

V.2.4 Transparences et opacités⁵⁴⁹

Pour voir le monde, il faut regarder « à travers » la surface. Or dans la réalité celle-ci n'est pas une vitre, la toile n'est pas transparente. Elle est plane et opaque, et dans certains cas le peintre jouera des possibilités du tableau de manifester sa surface matérielle, faisant fi du présupposé « théorique-technique »⁵⁵⁰ selon lequel, depuis Alberti, la diaphanéité du support serait la condition *sine qua non* de la représentation.

« L'écran représentatif est une fenêtre à travers laquelle l'œil du spectateur contemple la scène représentée sur le tableau comme s'il voyait la scène réelle du monde : transparence de la représentation. Mais cet écran, parce qu'il est un plan et une surface, et matériellement un support, est aussi un dispositif réfléchissant sur lequel et grâce auquel les objets de la réalité sont dessinés et peints : opacité de la représentation. Toute représentation se présente en représentant quelque chose. Le tableau comme surface-support n'existe pas : le regard n'est filtré par nulle grille interprétative pour s'appropriier le monde naturel. Mais pour pouvoir re-présenter ce monde, le tableau comme surface-support existe. D'où la nécessaire position et la nécessaire neutralisation de la 'toile' matérielle et de la surface 'réelle' dans l'assomption théorique et idéologique de la transparence : c'est l'invisibilité de la surface-support qui est la condition de possibilité de la visibilité du monde représenté »⁵⁵¹.

En tant qu'objet théorique et pour se présenter comme tel, l'œuvre est une image qui convoque toutes les machinations spécifiques du dispositif de la représentation. C'est le cas, nous dit Louis Marin, de l'expérience considérée par les historiens comme fondatrice de la Renaissance des arts : la réalisation par Filippo Brunelleschi en 1415 à Florence, des *tavolette* représentant le Baptistère et la place de la Seigneurie. Marin discute à plusieurs reprises le dispositif de Brunelleschi.

Dans sa monographie sur Philippe de Champaigne, l'articulation des opérations propres à la *tavoletta* est mise directement en parallèle avec une conscience, de la part de l'*artefice*, de la nature double d'une image de peinture, à la fois fenêtre sur l'histoire et écran de représentation.

⁵⁴⁹ Pour une discussion sur la notion d'opacité et sa richesse chez Louis Marin, voir son dialogue avec Pascale Cassagnau : Louis MARIN, « De l'opacité », in *De l'entretien*, Paris, Minuit, 1997, p. 59-73.

⁵⁵⁰ *Ibid.*

⁵⁵¹ L. MARIN, *Philippe de Champaigne*, 1995, p. 241.

Il en va de même pour une grande partie de la peinture de la Renaissance. C'est tout particulièrement au temps de l'invention, en Italie, de la perspective linéaire et de la codification mathématique de cette diaphanéité que les peintres déjouent les effets de transparence. Cette idée est le fil rouge du recueil publié par Louis Marin en 1989. *Opacité de la peinture* ouvre sur ce présupposé :

« ... tout énoncé dit quelque chose de son énonciation, il la commente, la décrit, il la montre par le fait même qu'il existe en tant qu'énoncé (*vorweisen, to show*) [...] Toute œuvre littéraire ou artistique peut donc être ainsi considérée comme un ensemble d'énoncés qui à la fois *disent quelque chose* (assertent, ordonnent, interrogent, expriment...) et *montrent* qu'ils disent quelque chose [...] Parce qu'iconique, ce texte se trouve donc, en quelque sorte, contraint de *se montrer montrant*, c'est-à-dire qu'il exhibe, dans son intégrité, la dimension énonciative de tout énoncé »⁵⁵².

Le premier chapitre, sur Luca Signorelli, sert à Marin d'introduction méthodologique ; nous y trouvons l'idée, de très grand impact sur la réflexion arassienne, selon laquelle le tableau, pour montrer sa nature de représentation, son opacité, se sert d'éléments structurels (l'architecture par exemple) mais aussi d'éléments matériels, toile, support, ou de motifs et détails variés. Ces derniers sont les protagonistes des chapitres suivants d'*Opacité de la peinture*. Ils sont ce que Marin nomme des objets théoriques.

Dans les trois premiers essais consacrés à Luca Signorelli, Pinturicchio et Paolo Uccello, la cohérence de la réflexion réside dans la manière dont le cadre et les architectures des fresques analysées peuvent être considérés comme les clés de lecture du fonctionnement des trois cycles⁵⁵³. Dans les trois fresques, l'architecture est non seulement l'indice de l'opacité de la surface de la représentation, mais aussi ce qui fait signe vers la manière dont doit être analysée, interprétée et lue la peinture. L'idée conductrice des trois textes est que la représentation de l'architecture (au sens propre) *devient* architecture (au sens figuré) de la représentation. Les structures architecturales telles qu'elles sont peintes sont à l'origine de la structure théorique de la représentation.

⁵⁵² L. MARIN, *Opacité de la peinture*, 2006, p. 23-26.

⁵⁵³ Il n'est pas pertinent de revenir en détail sur les apports généraux de *Opacité de la peinture*, tout d'abord parce qu'ils ont été étudiés par Livio Garuccio qui consacre au recueil près de la moitié de sa thèse, ensuite parce que ce qui intéresse ce travail est la reprise par Daniel Arasse des processus interprétatifs et non des « résultats » historico-artistiques, par ailleurs passionnants, auxquels aboutit Louis Marin.

Un seul exemple, dans la fresque peinte par Luca Signorelli à Loreto, la signature du commanditaire, placée sur la clé de voûte, vient remplacer le point de fuite de l'espace suggéré. Ainsi, nous dit Louis Marin, le très savant Signorelli représenterait « la théorie de sa pratique tout en la renvoyant, non point seulement à une métaphysique et une théologie qui la transcenderaient, mais par elles, aux investissements historiques, idéologiques et culturels dont cette théorie est l'objet ». Il en va sensiblement de même, selon lui, dans la fresque de la chapelle Baglioni décorée par Pinturicchio dans l'église Santa Maria Maggiore à Spello : le cadre architecturé peint duplique l'espace réel et dissimule la simple transitivité en proposant un passage complexe entre le cadre réel, la chapelle et l'illusion de chapelles dans la chapelle. Par le thème représenté sur chacune des trois parois, la fonction de l'architecture peinte change, prend une signification sémantique différente et produit un effet selon lequel, comme c'était le cas chez Signorelli, la représentation architecturale devient architecture de la représentation.

Chez Louis Marin, objet théorique et opacité sont deux notions interdépendantes : en effet, l'objet théorique, outil nécessairement anachronique car emprunté à la linguistique moderne, est pour lui le lieu où la représentation se présente comme telle, où se met en montre sa nature réflexive.

L'objet théorique est le révélateur de la peinture dans son opacité. Voici une des définitions données par Louis Marin dans le chapitre introductif d'*Opacité de la peinture*, où il applique à l'image les idées de François Récanati sur l'énonciation⁵⁵⁴ :

« Constitueront un *objet théorique* les énoncés qui, dans ce discours-fait-texte qu'est l'œuvre, assertent la monstration du discours, énoncent l'énonciation de l'œuvre ; pour le dire autrement : *l'objet théorique se construira dans une œuvre déterminée à partir de l'ensemble des énoncés qui en réfléchiront l'énonciation* »⁵⁵⁵.

En partant de cette définition et du constat que l'objet théorique est indissociable des potentialités réflexives de toute représentation, notre intention est de mettre en évidence quelques cas précis qui ont alimenté des discussions entre Louis Marin et Daniel Arasse. Bien sûr, il y a autant d'objets théoriques que d'œuvres (voire plus !) et, une fois

⁵⁵⁴ François RECANATI, *La transparence et l'énonciation. Pour introduire à la pragmatique*, Paris, Seuil, 1979.

⁵⁵⁵ L. MARIN, *Opacité de la peinture*, 2006, p. 24.

identifié dans une image, un objet théorique n'aura pas forcément la même fonction dans une autre. Toutefois, si l'on suit Marin dans un de ses derniers textes, on peut entrevoir une distinction typologique qui nous permettra de distinguer les cas où, dans les écrits arassiens, certains éléments de la peinture acquièrent la valeur d'objets théoriques.

V.2.5 Champs de possibilité de l'objet théorique : trois effets d'opacité

Parmi les différents angles d'application de la théorie du signe sur l'image de peinture par Louis Marin, il en est un où l'œuvre se présente comme représentation selon des modalités précises, trois catégories clairement distinctes.

La définition des « trois effets d'opacité » voit le jour dans une de ses dernières publications, consacré à « L'efficace de l'image religieuse »⁵⁵⁶. Dans ce court article, Louis Marin reprend les idées cruciales de sa thèse d'État ainsi que celles de ses principales publications pour réfléchir sur l'évolution radicale de l'imagerie dévotionnelle au XV^e siècle.

Du statut de relique acheiropoïète, l'image de peinture acquiert la faculté de contempler celui qui la regarde en plus d'être elle-même objet de contemplation. Ces trois types d'opacité identifiés en début d'analyse ; nous les appellerons matériel, structurel et particulier.

1) Les *effets matériels* sont les éléments qui renvoient à la matérialité de l'objet contemplé, la toile, le châssis, le support en général, mais aussi la touche, la couleur ou autres choix techniques.

2) Deuxièmement, la mise en jeu d'*effets structurels* équivaut à l'utilisation, dit Louis Marin, des « éléments non mimétiques » de la peinture : ainsi le format, le cadre, la surface, sont autant d'éléments de la représentation qui peuvent être employés par le peintre pour faire signe vers l'opacité de la peinture.

3) Enfin, le dernier type d'objet théorique peut prendre des formes encore plus variées ; il concerne toute figure, tout motif peint :

⁵⁵⁶ Louis MARIN, « L'efficace de l'image religieuse : de la relique à l'image », *Chimères*, X, 1990-1991, p. 103-119.

« ... le troisième type d'opacité concerne les éléments qui réfléchissent la représentation : ils précisent que celle-ci opère d'une *certaine façon* et selon un *certain régime*, ils peuvent être très nombreux et revêtir des formes et des figures très différentes ; ils témoignent d'un sujet de la représentation qui ne serait pas simplement le motif du tableau ou de l'image, mais le véritable sujet producteur de la représentation »⁵⁵⁷.

Nous appellerons ces derniers les *effets particuliers*, ou *éléments particuliers*. Une question surgit alors : est-il nécessaire que ces éléments *existent* iconographiquement ? Ou, pour le dire autrement, l'*élément particulier*, objet théorique qui dictera le cheminement de l'interprétation et les mécanismes réflexifs de la représentation, est-il nécessairement une figure, un motif, un détail iconographiquement identifiable ?

Il s'agira, dans le cas de Marin, de moments clés du tableau, tels le motif des têtes coupées (objet du quatrième chapitre d'*Opacité de la peinture* et de *Détruire la peinture*)⁵⁵⁸, la répartition des figures dans les Annonciations toscanes du Quattrocento⁵⁵⁹, ou les yeux aperçus dans les formations architecturales de l'arrière-plan de la *Tempête* de Giorgione⁵⁶⁰. L'identification de ces motifs comme objets théoriques résulte d'un processus d'isolement, d'extraction de l'ensemble et parfois d'abstraction – œuvre du peintre mais aussi de l'interprète.

La diversité des objets théoriques suggérée dans ces écrits ouvre à Daniel Arasse un champ de possibilités essentiel pour l'élaboration de sa propre théorie de la représentation.

V.3 Nuage, marge, nombrils, ou « comment donc le passé 'devient-il' objet théorique ? »⁵⁶¹

Comment, une fois identifiés – inventés – par l'interprète, ces objets théoriques font-ils jouer de diverses manières les potentialités du pictural⁵⁶² ?

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 104.

⁵⁵⁸ Le chapitre d'*Opacité de la peinture* est une reprise réduite de Louis MARIN, « Ruptures ou le parcours d'une tête coupée. Jean et Salomé à Prato », *Cahiers de psychologie de l'art et de la culture*, 15, 1989, p. 9-28.

⁵⁵⁹ L. MARIN, *Opacité de la peinture*, 2006, p. 159-207.

⁵⁶⁰ L. MARIN, *De la représentation*, 1994, p. 179-204.

⁵⁶¹ L. MARIN, *Opacité de la peinture*, 2006, p. 23.

⁵⁶² Un très beau texte de Denis Boisseau, inspiré du *Détail*, éclaire ici le propos. DENIS BOISSEAU, « De 'l'inexistence' du détail », in *Le détail*, Hors-série, Poitiers, La licorne, 1999, p. 22 : « Ainsi se précise un autre caractère décisif du détail : le détail n'est pas une chose, il n'est pas une 'res

Chez Hubert Damisch, comme chez Louis Marin, l'identification d'objets théoriques a pour finalité une redéfinition de la notion de représentation et l'analyse doit tenir compte des moments où, au sein du tableau, la réflexivité théorique de la peinture se donne à voir. Ces *moments* (nous préférons ce terme à celui de *motif*, qui sous-entend une existence iconographique) ont pour caractéristique commune de ne pas être liés seulement à l'histoire du tableau ou à son iconographie, mais de constituer les guides de l'interprétation. Leur histoire n'importe pas, ou du moins pas pour elle-même, il n'est pas suffisant d'en écrire l'histoire : un objet théorique, nous explique Hubert Damisch, fonctionne selon des normes qui ne sont pas historiques.

Dans un dialogue publié en 1998 sous le titre « *A conversation with Hubert Damisch* », cette idée est développée et Damisch y évoque les trois principales qualités de l'objet théorique tel qu'il l'envisage dans sa pratique : il oblige à penser en termes de théorie, fournit lui-même les clés pour être interprété, et enfin nous pousse à nous interroger sur la définition de la théorie et son rapport à l'histoire.

« A theoretical object is one that is called on to function according to norms that are not historical. It is not sufficient to write a history of this object. It's what I said before : it's not enough to write a history of a problem for that problem to be resolved. A theoretical object is something that obliges one to do theory; we could start there. Second, it's an object that obliges you to do theory but also furnishes you with the means of doing it. Thus, if you agree to accept it on theoretical terms, it will produce effects around itself [...] Third, it's a theoretical object because it forces us to ask ourselves what theory is. It is posed in theo-retical terms; it produces theory; and it necessitates a reflection on theory. But I never pronounce the word theory without also saying the word history. Which is to say that for me such an object is always a theoretico-historical object. Yet if theory is produced within history, history can never completely cover theory. That is fundamental for me. The two terms go together but in the sense in which each escapes the other »⁵⁶³.

Toute théorie est produite au sein de l'histoire, mais cette dernière ne peut pas recouvrir de manière exhaustive la théorie. La complexité du rapport entre histoire et théorie dans l'œuvre d'Hubert Damisch sera essentielle à l'existence, chez Daniel Arasse,

extensa’, car le détail, parce qu’il résulte d’une récursion (rétro-manifestation), se rencontre d’avoir été déjà rencontré, et insu, ce pourquoi le détail est événement, et se fait, dans l’ensemble où on le décèle, contingente apocalypse d’un sens nouveau ». Ne portant pas spécifiquement sur le détail mais sur le tableau comme objet théorique, je me permets de renvoyer aussi aux thèses inaugurales de Victor I. STOICHITA, *L’instauration du tableau : métapeinture à l’aube des temps modernes*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1993.

⁵⁶³ Yve-Alain BOIS, Denis HOLLIER, Rosalind KRAUSS, « A Conversation with Hubert Damisch », *October*, été 1998, p. 8.

d'un dialogue entre l'une et l'autre. La pensée de l'objet théorique telle qu'elle est articulée par Hubert Damisch est inséparable d'une réflexion sur ce dialogue entre histoire et théorie.

V.3.1 Le /nuage/

Publié en 1972, *Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture* est le premier livre d'Hubert Damisch et est aujourd'hui encore considéré comme sa réflexion théorique la plus articulée. Placé entre barres obliques, le terme nuage devient un « graphe pictural », une occurrence avant tout sémiologique. Il se distingue du *nuage*, acception dénotative du mot et du 'nuage', les guillemets apparaissant lorsque l'objet est considéré en tant que signifié⁵⁶⁴. La variété de son apparition en peinture, de Giotto à Fernand Léger, en passant par les paysages chinois et les peintures japonaises d'inspiration *zen*, est infinie. Le nuage a une potentialité emblématique car, « corps sans surface », il échappe la plupart du temps au système qui permet son existence⁵⁶⁵.

Objet opératoire aux fonctions multiples, le /nuage/ permet à Damisch de repenser l'histoire de l'art et plus particulièrement le formalisme grâce aux outils d'analyse de la sémiologie. Signe, index, symptôme, le /nuage/ désigne non seulement un espace de peinture, mais aussi « la disproportion entre la minceur de la pellicule déposée sur la toile et l'étendue des effets auxquels elle prétend »⁵⁶⁶.

Ces effets sont à la fois symboliques, discursifs et spectaculaires ; Hubert Damisch réfléchit aux multiples registres signifiants dont le nuage peint se fait l'articulation au fil des siècles. Car s'il n'est pas à proprement parler une figure, il est aspiration à la forme et pour cela invite le peintre et le regardeur à la rêverie. Représentation d'un processus physique d'évaporation mais non moins visible, le /nuage/ manifeste les limites du figurable. Ce qui intéresse Damisch est, plus que son rôle fonctionnel de mise en contact de deux réalités dissemblables, sa fonction théorique d'indicateur des limites de ce qui est

⁵⁶⁴ Hubert DAMISCH, *Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972, p. 27.

⁵⁶⁵ Y-A. BOIS, « A Conversation with Hubert Damisch », p. 8 : « Painting vanishes within the graphic system only to discover itself in the cloud ».

⁵⁶⁶ H. DAMISCH, *Théorie du /nuage/*, 1972, p. 49.

représentable⁵⁶⁷. Le /nuage/ traduit l'être-là de la peinture, la picturalité. Il ne s'inscrit pas dans l'espace géométrique de la peinture, il *est* la peinture.

En étudiant les fonctions diverses que le nuage assume « sous l'espèce figurative »⁵⁶⁸, *Théorie du /nuage/* propose une réflexion sur le pouvoir d'un motif iconique dès lors qu'il est considéré comme inducteur théorique pour comprendre la relation entre signe et représentation à la Renaissance. Le nuage comme objet théorique sert donc à Damisch comme relais vers une interrogation et un essai de définition de la discipline historico-artistique, dans sa complexité et ses limites.

V.3.2 La marge

C'est aussi vers une redéfinition de la discipline, cette fois à travers une interrogation sur la nature et les pouvoirs de la représentation, que tend Louis Marin dans sa réflexion sur les marges et les combles de la peinture.

Le cadre du tableau devient dans quatre écrits du philosophe un objet opératoire singulier et singulièrement complexe⁵⁶⁹. Marin distingue la marge, opération du bord confrontant la représentation à ses limites latérales et les combles, terme plus complexe car riche de sens (à la fois ce qui est en surplus – *cumulus* – et ce qui est au plus haut degré – *culmen*)⁵⁷⁰. Dans les marges, nous dit Marin, la représentation se présente comme telle, s'expose comme autonome.

« J'appelle combles de la représentation, tout ce qui se jouera *sur* les limites de son dispositif en un lieu ou un moment qui n'est plus tout à fait son intérieur, son 'même' ; ses excès internes, l'emballement ou l'affolement du dispositif qui ne le

⁵⁶⁷ *Ibid.*, en particulier p. 90 et 254.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁶⁹ Louis MARIN, « Du cadre au décor, ou la question de l'ornement dans la peinture », *Rivista di Estetica*, XXII, 1982, p. 16-36; repris dans « Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture », *Hors Cadre*, II, 1984, p. 177-200 ; « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, XXIV, 1988, p. 62-81 ; repris dans *De la représentation*, 1994, p. 342-364 ; « Les combles et les marges de la représentation », *Rivista di Estetica*, XXV, 1984, p. 11-33 ; « Présentation et représentation dans le discours classique : les combles et les marges de la représentation », *Le Discours psychanalytique*, IV, 1985, p. 4-13.

⁵⁷⁰ L. MARIN, « Les combles et les marges de la représentation », 1984, p. 13. Voir aussi, du même auteur, « Présentation et représentation dans le discours classique », p. 4 : « Sommet du sommet, sublimité de la construction à son apogée, le comble ; mais aussi le dessous de ce dessus, grenier où s'accumulent les surplus et les restes ».

détruit ni ne le démolit, mais où il fonctionne à *trop* haut régime, à *trop* forte puissance »⁵⁷¹.

Lieu qui annonce la métamorphose du regard objectif et naturel en un regard esthétique et contemplatif, le cadre est analysé par Louis Marin comme un objet théorique permettant à la représentation de se présenter comme telle. Le cadre oblige celui qui pénètre sa surface à changer de regard, à adopter une attitude contemplative. Il joue pour cette raison un rôle primordial, car il matérialise les limites du regard et son passage d'un dedans à un dehors et met le spectateur en position de contemplation esthétique, d'interprétation. Les auteurs qui, avant et après Marin, s'interrogent sur le statut de la marge, ont en commun d'évoquer le statut ambigu, voire paradoxal du cadre, simultanément au-dehors et partie intégrante de la représentation⁵⁷². À la fois moyen d'accès et protection, la marge permet à l'œuvre de se présenter comme fiction ressemblante et simultanément de révéler les conditions de possibilité de cette fiction, par la production d'un *effet de sujet*, sujet auquel elle s'adresse.

C'est dans la même perspective d'une interrogation méthodologique que Daniel Arasse aborde la question de la marge, dans un texte publié dans les actes d'un volume expressément consacré à la marge et à ses enjeux théoriques et esthétiques⁵⁷³. Son étude ouvre sur le constat selon lequel histoire et théorie ne peuvent être séparées. La réflexion de Louis Marin est citée dès les premières lignes ; l'étude analyse trois œuvres qui n'ont pas attiré l'attention du sémiologue et peut donc être envisagée comme une application des leçons de l'article de 1984 sur « Les combles et les marges de la représentation ». L'originalité de la réflexion arassienne consiste dans le fait que son objet d'étude n'est pas, comme c'était le cas chez Louis Marin, le cadre réel du tableau et son rôle dans une conversion esthétique et contemplative du regard ; son propos ne porte pas non plus sur les

⁵⁷¹ *Ibid.*

⁵⁷² Voir tout particulièrement les très belles pages d'ouverture présentées sous le titre « Passe-partout » de Jacques DERRIDA, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 5-18; Jean-Claude LEBENSZTEJN, « À partir du cadre (vignettes) », *Annexes - de l'oeuvre d'art, La Part de l'œil*, Paris 1999, p. 181-223 et, du même auteur, « L'espace de l'art », *Critique*, CCLXXV, 1970, p. 321-343. Victor Stoichita s'intéresse aussi aux cadres peints, en particulier aux effets de trompe-l'œil qui suscitent une réflexion sur la nature de la représentation. V. I. STOICHITA, *L'instauration du tableau*, 1993, p. 87-99 : « Le cadre de tout tableau établit l'identité de la fiction. Donner à un tableau, en plus de son cadre réel, un cadre peint signifie élever la fiction à la puissance 2. Le tableau à cadre s'affirme deux fois comme représentation : il est l'image d'un tableau ».

⁵⁷³ D. ARASSE, « L'opération du bord. Observations sur trois peintures classiques », 1995.

cadres feints, peints en trompe-l'œil, qui avaient interpellé Victor Stoichita. Corollairement aux réflexions de ses deux collègues, Arasse s'intéresse aux cas où, au sein du tableau, des éléments iconographiquement indéterminés, qu'il identifie comme simples « bords » ou pans de peinture, font office de motifs liminaires intéressants.

Pour ouvrir sa réflexion, Arasse se rattache à l'idée marinienne d'« opération du bord » afin de mettre l'accent sur le fait que ces figures liminaires sont là pour signifier l'autonomie de la représentation, sa présentation en acte de représentation. Ainsi, analysant successivement la *Pietà* de Giovanni Bellini conservée à Brera, la *Madone Sixtine* et la *Vénus d'Urbino*, Daniel Arasse revient sur trois peintures du Quattrocento et du début du Cinquecento qui, bien que maintes fois étudiées, n'avaient pas été rapprochées dans leur faculté de faire jouer des éléments de la représentation comme des lieux d'opacité liminaire. Les intuitions mariniennes sont appliquées à des zones de peinture qui, iconographiquement, avaient jusqu'alors été assimilées à des motifs particuliers, structures architecturées, pans de mur ou de rideau mais qui, en réalité, jouent un rôle purement liminaire. Ces lieux de peinture perdent alors leur signification iconographique⁵⁷⁴, pour acquérir une fonction bien plus importante dans la représentation, celle de figures de bord, qui énoncent « moins ce qui est à voir, ce que le spectateur *doit* voir que la *manière de le voir* »⁵⁷⁵. Très proche dans ce texte de l'idée marinienne d'opacité de la peinture, où certains événements dictent le regard que doit porter l'interprète sur l'image, Daniel Arasse répond au maître par des exemples précis dans lesquels des figures apparemment banales (un parapet, un rebord, un rideau) seraient en réalité les détenteurs de la clé interprétative de l'œuvre. Cela est possible si l'on se défait du réflexe (commun aux historiens de l'art) d'identification immédiate et réductrice à un élément *réel* et iconographiquement univoque.

⁵⁷⁴ Daniel Arasse se livre dans ce texte à une critique forte de l'iconologie panofskyenne et aux trois niveaux d'interprétation qui tendent à réduire chaque partie d'une peinture à un motif iconographiquement déterminé, ignorant ainsi les spécificités formelles que peut acquérir un motif au sein même de l'œuvre. *Ibid.*, p. 25, note 14 : « Privilégiant l'élucidation de l'énoncé (iconographique) des images de peinture, Panofsky devait renoncer à prendre en compte ce qu'on peut appeler l'appareil formel de l'énonciation en peinture et ses effets ».

⁵⁷⁵ L. MARIN, « Le cadre de la représentation et quelques unes de ses figures », in *De la représentation*, 1994, p. 342-364. Arasse reprend les conclusions mariniennes en les appliquant à des objets nouveaux.

- Giovanni Bellini, *Pietà* (Figure 35)

Dans les deux premiers cas, il attire l'attention du lecteur sur les ambiguïtés formelles entre les bandes peintes au bas de la composition et les éléments qui les jouxtent. Ainsi le rebord sur lequel est posée la main du Christ de la *Pietà* de Bellini présente-t-il une incohérence structurelle avec la frise qui soutient le *cartellino*, représentée frontalement, rendant moindre l'impression d'orthogonale que devraient former les deux pans de pierre. Daniel Arasse porte son attention sur ce double rebord, de marbre dans sa partie supérieure, mais d'une matière et d'une nature indéterminée dans sa partie basse, qui au plus près de la marge de la représentation redouble le bord, devient pur rebord, support d'une signature unique chez Bellini, où l'artiste annonce le caractère exceptionnel de son art⁵⁷⁶.

La fonction liminaire du pan qui soutient le *cartellino* est spécifiée selon nous par la main du Christ, qui projette une forte ombre diagonale sur le plan de marbre, et dont les doigts repliés s'arrêtent précisément à l'angle de jonction, exactement au-dessus de la signature latine. Les doigts sont à la marge de l'espace de la peinture, alors que le *cartellino*, c'est notre impression en regardant l'œuvre et après avoir relu les remarques arassiennes, est *sur* la peinture, il est la marge, il est rebord et manifeste l'être-là de la représentation, énonce sa présentation. Si les doigts et leur ombre avait été peints dépassant le pan de marbre, ils auraient inclus le pan sombre dans une structure qui aurait alors pu être identifiée comme un parapet traditionnel. Or le fait que l'ombre soit minutieusement contenue dans la partie claire suggère l'exclusion du pan foncé de toute spatialité fictive. Ces observations vont dans le sens du court paragraphe que Daniel Arasse consacre à ce tableau : il s'agit pour Bellini de mettre la signature en dehors de l'espace du sacré, afin de placer « celui qui regarde en position d'attente », de contemplation⁵⁷⁷.

⁵⁷⁶ La signature dit : « *HAEC FERE QUUM (CUM) GEMITUS TURGENTIA LUMINA PROMANT / BELLINI POTERAT FLERE JOANNIS OPUS* ».

⁵⁷⁷ D. ARASSE, « L'opération du bord... », 1995, p. 17.

- Raphaël, *La Madone Sixtine* (Figure 36)

L'opération est encore plus subtile dans la *Madone Sixtine*, chef-d'œuvre qui a fait l'objet de plusieurs études de la part de Daniel Arasse. Dans son article sur les marges, c'est sur le bas de la composition qu'il s'arrête et son étude complète un texte écrit trois ans auparavant, qui sera repris dans une toute dernière publication, *Les visions de Raphaël*⁵⁷⁸. Il est regrettable que Daniel Arasse n'ait pas repris dans le recueil de 2003 les remarques cruciales de son article de 1995. Nous nous permettons d'y revenir rapidement, car ce texte n'est pas souvent cité dans les études sur le maître urbin, alors qu'il apporte selon nous une lumière originale sur la complexité du panneau de Dresde.

La bande horizontale qui ferme la composition au bas du retable a fait couler énormément d'encre. L'interprétation arassienne nous intéresse car cet élément de peinture iconographiquement indéterminé (ni linteau, ni balustrade) devient pour Arasse l'objet théorique qui construit tout le réseau figuratif du tableau. Il remarque que, si on le suit de gauche à droite, ce bord change d'aspect. À gauche, il soutient la tiare pontificale et représente donc un plan horizontal, parapet/linteau. De même, l'ange de gauche s'appuie sur ce qui paraît encore être un rebord horizontal. Ce dernier semble se redresser au fur et à mesure que le regard parcourt latéralement la surface vers la droite. En effet, le *putto* de gauche semble se tenir en équilibre instable sur la tranche du rebord qui ensuite paraît se relever complètement, pour finir par figurer une simple bande monochrome, surface sans épaisseur parallèle à la surface du tableau. Depuis la gauche où il était perpendiculaire à la surface, à la partie droite où il est devenu un cadre dans le cadre, le *linteau/parapet* aurait subi une torsion de quatre-vingt-dix degrés et aurait perdu sa fonction figurative pour acquérir celle de marge. Sur la partie droite, la peinture ne représente plus, elle présente la représentation. Elle est passée, au sein d'un même élément peint, de son statut transitif à son rôle réflexif.

Arasse ne le précise pas, mais son observation peut être confirmée par la présence, comme chez Bellini, d'une surface spatialement définie par une ombre portée, celle du manteau de saint Sixte sur la gauche, à une bande beige sans ombres, monochrome, « *no*

⁵⁷⁸ Daniel ARASSE, « L'ange spectateur. La *Madone Sixtine* et Walter Benjamin », *Traverses*, 3, automne 1992, p. 9-19. Repris dans *Les visions de Raphaël*, 2003, p. 113-141.

man's land », « essence-limite » du plan⁵⁷⁹. Appuyés de manière différente sur le rebord, les angelots deviennent dans la démonstration arassienne « des figures de seuil qui ont pour fonction de figurer, depuis le tableau, un regard sur le tableau même, en train de ‘s’autonomiser’ »⁵⁸⁰.

Sa démonstration se termine sur cette idée selon laquelle les anges sont non seulement les gardiens de l’invisibilité divine, mais leur rôle iconographique et théologique est redoublé d’une fonction purement picturale et visuelle : les anges sont les gardiens de l’interprétation, ils guident le fidèle (et aujourd’hui le spectateur) dans le passage d’un regard transitif sur la représentation à une conscience réflexive, de présentation de la représentation, figurée par la marge beige, à droite, parapet devenu bande liminaire. Tout se joue dans un espace infime : ce rebord fait partie d’un réseau figuratif en dialogue avec l’ensemble de la composition, et tout particulièrement avec la gestualité des deux saints. À gauche saint Sixte nous interpelle, son avant bras est représenté orthogonal à la surface de la peinture (tout comme le parapet). Le geste de retenue de sainte Barbe suivrait, selon Daniel Arasse, la verticale de la bande de peinture devenue marge. Même redressement. La différence entre les poses de saint Sixte et de sainte Barbe trahit « un repli du tableau sur lui-même »⁵⁸¹.

- Titien, *La Vénus d’Urbain* (Figure 37)

Cette même idée régit l’interprétation que Daniel Arasse donne, en fin de texte, de la *Vénus d’Urbain*. Cette fois c’est au centre de la composition, dans le pan de peinture que les commentateurs avaient jusqu’alors identifié comme une paroi ou un rideau, qu’il perçoit l’« opération du bord ».

Son interprétation fera l’objet d’un essai de *On n’y voit rien*. Le propos y est le même : comment le peintre introduit-il dans la composition des éléments qui ne suivent pas des lois spatiales ou iconographiques préétablies et qui manifestent l’être-là de la

⁵⁷⁹ L. MARIN, « Présentation et représentation dans le discours classique : les combles et les marges de la représentation », 1985, p. 4 et L. MARIN, « Les combles et les marges de la représentation », 1984, p. 13.

⁵⁸⁰ D. ARASSE, « L’opération du bord... », 1995, p. 19. Les remarques d’Arasse à ce sujet sont reprises et discutées par Liliane LOUVEL, « De quelques problèmes théoriques : marges et cadres. De la coupure comme principe théorique. La coupure et le cerne », *Polysèmes*, 2011, p. 21-49.

⁵⁸¹ D. ARASSE, « L’opération du bord... », 1995, p. 19.

surface, de la représentation en train de se présenter comme telle ? Pour répondre à cette question l'interprète doit s'efforcer de se libérer de la contrainte qui consiste à nommer les éléments du tableau, à les identifier comme des objets iconographiquement définis : « il a fallu, pour percevoir le dispositif de l'œuvre et dégager le ressort de ses effets, considérer le signe pictural dans son reste même, dans son opacité de chose »⁵⁸².

Les mots manquent lorsqu'il ne s'agit plus d'identifier iconographiquement. Chose, pan, morceau, moment, détail, signe pictural, le vocabulaire de l'historien de l'art est à redéfinir du moment que l'on s'affranchit de la nomenclature iconographique pour s'attacher aux faits de peinture, qui deviendront alors autant d'objets théoriques et d'outils pour l'interprétation.

V.3.3 Objets théoriques arassiens ? Invention du détail et théorie du regard

Au cours des années 1980, riche des réflexions de Louis Marin et d'Hubert Damisch sur l'objet théorique et ses enjeux, Daniel Arasse propose une réponse à l'enseignement des deux maîtres, devenus au cours de cette décennie de véritables collègues et compagnons de travail.

L'originalité de ses propositions consiste tout d'abord dans la finalité de l'existence et de l'interprétation des objets théoriques : si pour Damisch et Marin c'est une refonte d'une théorie de la représentation qui est en jeu, on remarque que Daniel Arasse est à la recherche d'une théorie du regard, indissociable de sa pratique d'historien de l'art, mais accordant une place sans précédent à la manière dont l'image oriente – et parfois désoriente – l'interprétation. Appliquée ponctuellement dans ses analyses d'œuvres, c'est dans la réflexion sur le détail que sont bâties les fondations de cette théorie du regard personnelle et singulière, qu'il s'agira de définir dans notre troisième partie.

Il est intéressant de relever que dans les années précédant la publication de l'ouvrage de 1992, Daniel Arasse ne publie pas d'article portant spécifiquement sur les détails en peinture. Alors que ses autres ouvrages majeurs, *L'ambition de Vermeer*, *Léonard de Vinci* et *L'annonciation italienne* sont précédés d'études qui lui permettent de clarifier les hypothèses de travail, les pistes du *Détail* n'ont pas été annoncées comme telles dans des publications antérieures à la publication. Un seul détail arassien (au sens

⁵⁸² *Ibid.*, p. 23.

qu'il prendra dans l'ouvrage de 1992, c'est-à-dire en tant qu'objet théorique déclencheur de l'interprétation) existe avant *Le détail* : il s'agit du nombril du *Saint Sébastien* peint par Antonello da Messina entre 1476 et 1478 et conservé à la Gemäldegalerie de Dresde. Deux textes rédigés entre 1981 et 1983 lui sont entièrement consacrés⁵⁸³. Mais surtout, le nombril-œil joue un rôle central dans trois articles où un renouvellement des outils de la discipline est explicitement proposé⁵⁸⁴.

Nous allons donc nous arrêter sur ce nombril, nous rapprocher du tableau et des textes pour entrer par celui-ci dans le regard rapproché arassien. Ce détail constitue une passerelle privilégiée entre le dialogue avec les maîtres et une théorie personnelle de la discipline élaborée dans l'ouvrage de 1992 grâce à une idée fondamentale, acquise de son dialogue avec l'iconologie et ses collègues de l'EHESS : une œuvre n'est rien sans celui qui la regarde mais, corollairement, l'interprète doit discerner ce qui, *depuis* la peinture, nous regarde. La conception particulière de l'objet théorique élaborée par Daniel Arasse en ce qui concerne le détail est nourrie par l'idée marinienne du pouvoir haptique des images. Afin d'entrer dans la théorie du regard sur la peinture proposée dans *Le détail*, nous nous demanderons tout d'abord comment Arasse réélabore la théorie du regard de la peinture proposée par Louis Marin et Hubert Damisch.

V.3.4 L'invention du nombril-œil

Cette idée est reprise par Daniel Arasse dans son interprétation d'un autre chef-d'œuvre de la peinture de la Renaissance italienne : les deux articles sur le *Saint Sébastien* d'Antonello da Messina sont construits d'une manière semblable, allant du général au particulier, s'approchant progressivement de la surface du tableau et du détail. Si le nombril-œil est à peine évoqué dans le premier texte, trace de l'intervention au colloque

⁵⁸³ Daniel ARASSE, « Le corps fictif de Sébastien ou le coup d'œil d'Antonello », in *Le corps et ses fictions*, Claude Reichler (dir.), Paris, Minuit, 1983, p. 55-72; « À propos du *Saint Sébastien* de Dresde : iconographie, culture et dévotion », in *Antonello da Messina*, actes du colloque international (Messine, 1981), Messine, Università degli studi, Centro di studi umanistici, 1987, p. 111-137.

⁵⁸⁴ D. ARASSE, « La peinture de la Renaissance italienne et les perspectives du Moi », 1983; « La contemporanéité anachronique de l'œuvre d'art », in *Peut-on apprendre à voir ?*, actes du colloque (Paris, 1998), Paris, *L'image / ENSBA*, 1999, p. 284-289; « Observer l'art : entre voir et savoirs », 2003, p. 97-114.

sicilien de 1981, le second est focalisé sur celui-ci, même si la ‘vision’ proprement dite de l’œil est explicitée seulement quelques pages avant la fin.

En début d’analyse, Arasse propose une typologie succincte de la représentation du martyr, de la variation des flèches fichées dans le corps du saint ainsi que du statut sacré du corps de saint Sébastien. Il laisse ainsi le temps à celui qui découvre la peinture d’appréhender l’image dans son ensemble. La particularité de l’inscription dans l’espace de la figure du saint consiste dans le placement extrêmement bas de la ligne d’horizon ; le point de vue *da sotto in su* suscite un rapprochement extrême de la figure vers nous, au-devant de l’arrière-plan, le saint devenant un « véritable bouclier protégeant la ville qui sert de ‘fond’ à la ‘figure’ »⁵⁸⁵. En contrebas de cette dernière, le fidèle est obligé de lever la tête et se retrouve dans la position que Giovanni del Biondo (entre autres) confère aux archers dans le grand retable du Museo dell’Opera del Duomo de Florence. Le lien entre l’originalité spatiale et le point de vue est renforcé dans le texte par l’emprunt d’un vocabulaire balistique pour suggérer le travail du peintre perspectiviste⁵⁸⁶ : l’œil unique de l’archer qui ajuste le tir est comparé à l’œil venant se placer face au trou de la *tavoletta* pour vérifier la légitimité de sa construction⁵⁸⁷.

Ainsi dans les premières pages de l’essai, Daniel Arasse plonge le lecteur dans un imaginaire de fléchages, depuis l’œil viseur jusqu’à celui du peintre, de l’archer, mais aussi du dévot *visant* l’objet de dévotion qu’est saint Sébastien. L’« *objet de visée* »⁵⁸⁸ apotropaïque devient, par la peinture, objet qui nous regarde et nous vise.

Nous sommes ensuite invités à approcher le détail avec la même concentration que le bourreau qui ajuste son arc et ferme un œil pour mieux viser de l’autre. C’est alors qu’il est appelé à s’engager au plus près de l’œuvre, accompagné par l’historien qui se fait admoniteur, guidant son regard vers l’intimité du corps du saint. Décentré par rapport à

⁵⁸⁵ D. ARASSE, « À propos du Saint Sébastien de Dresde », 1987, p. 115.

⁵⁸⁶ D. ARASSE, « Le corps fictif de Sébastien ou le coup d’œil d’Antonello », 1983, p. 64 : « Vecteurs des regards, les flèches des archers sont comme la matérialisation de leurs ‘rayons visuels’, et leur impact sur le corps y signe la trace de ces regards [...] Cible d’une visée qui atteint son but mais pas sa fin [le saint ne meurt pas par les flèches], ce corps demeure donc dans un état privilégié, celui de l’objet de visée : il constitue une remarquable fiction du corps désiré ».

⁵⁸⁷ Hubert DAMISCH, « L’origine’ de la perspective », *Macula*, V/VI, 1979, p. 113-137.

⁵⁸⁸ D. ARASSE, « Le corps fictif de Sébastien ou le coup d’œil d’Antonello », 1983, p. 64 : « ...chaire suppliciée et surface peinte sont, toutes deux, les lieux d’impact de rayons visuels issus d’un œil unique: l’œil de l’archer qui ajuste monoculairement son tir, œil que le spectateur vient ficher au trou disposé par Brunelleschi ».

l'axe médian du torse et du ventre, comme cela a été remarqué en début de texte, ce nombril fait écart par rapport aux proportions harmonieuses du corps apollinien du saint. « Or, vue de près, l'irrégularité de ce nombril surgit dans sa configuration secrète, intime, propre : du corps du saint, un œil fixe le spectateur, clairement identifiable jusque dans le léger accent lumineux qui éclaire sa pupille... »⁵⁸⁹.

La description prend à ce moment un ton quasi fictionnel. Karim Ressouni-Demigneux, ancien étudiant de Daniel Arasse, spécialiste de l'iconographie de saint Sébastien, revient sur le nombril-œil à l'occasion du colloque de 2006 :

« ... le 'clairement identifiable' qui donne naissance au nombril-œil est performatif, c'est-à-dire que ces mots font exister cet œil qui est tout sauf 'clairement identifiable' [...] Cette 'vision', ou cette invention, de l'œil-nombril joue dans le texte un rôle spécifique, celui d'ouverture ou de clé, dont le modèle est poétique et qui relève une conception de l'histoire très haute, très singulière, très périlleuse aussi »⁵⁹⁰.

Nous souhaiterions dans les pages qui suivent reprendre cette notion d'invention pour le détail arassien (« vision » conviendrait aussi, pour d'autres raisons), en considérant le terme dans son sens « archéologique », comme une mise à jour, un processus permettant une remontée du sens à la surface, mais aussi au sens complexe que prend la notion d'*invenzione* chez les artistes et poètes de la Renaissance⁵⁹¹.

Daniel Arasse *n'imagine* pas des détails (en peinture, tout est là...⁵⁹²), il les fait exister en les faisant voir ; le rôle maïeutique et performatif de l'historien dans son récit est essentiel dans l'élaboration d'un *savoir faire voir* spécifique.

Le problème de l'invention se pose déjà dans le seul article qui précède la publication du *Détail*, en particulier dans les remarques sur le nombril-œil du *Saint Sébastien* d'Antonello. Dans la tentative de revivre personnellement le plaisir de la surprise qui a déclenché l'interprétation arassienne, nous sommes allés à Dresde voir le tableau ;

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 68.

⁵⁹⁰ K. RESSOUNI-DEMIGNEUX, « Le clin d'œil de saint Sébastien », 2010, p. 35 et p. 38.

⁵⁹¹ Pour un aperçu de la complexité de la notion d'*invenzione*, voir *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, Michel Hochmann, Julian Kliemann, Jérémie Koering, Philippe Morel (dir.), actes du colloque international, Académie de France à Rome, Somogy, Paris, 2008.

⁵⁹² Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990, p. 273 : « C'est un fait d'expérience sans cesse réévalué, inépuisable, lancinant : la peinture, qui n'a pas de coulisses, qui montre tout, tout en même temps, sur une même superficie – la peinture est douée d'une étrange et formidable capacité de dissimulation ».

nous avons cherché un œil dans ce nombril et ne l'avons pas vu. Tel qu'on le découvre dans sa version restaurée (1999-2004), le rehaut lumineux qui constituait pour Daniel Arasse la brillance de la pupille du nombril-œil a disparu. En revanche un très léger liseré plus foncé pourrait constituer le renforcement de la paupière ouverte (Figure 38 et 38 bis)...

Les restaurateurs auraient-ils effacé ce regard et aveuglé la peinture ? Si l'on s'approche une fois de plus du texte arassien, on comprend que l'important n'est pas d'identifier l'œil dans son dessin, mais dans son *dessein*. Dans un témoignage plus récent de cette découverte, Arasse nous dit : « De retour chez moi, en projetant les diapositives, j'ai eu la surprise de voir que le nombril de saint Sébastien était exactement désigné comme un œil. Ce n'est pas qu'il ressemblait à un œil, c'était un œil... »⁵⁹³.

Tel est l'enjeu de l'invention. Si dans les premiers textes Arasse détaille l'œil, nous dit qu'il est *dessiné* comme tel, dans ses *Histoires de peintures*, il précise qu'il est *désigné* comme tel... Conditionnés que nous sommes à la recherche d'un mimétisme, d'un référent vrai et externe, il nous faut faire un effort car, au fond, peu importe que ce nombril soit *dessiné* : l'important est qu'il soit *désigné*, qu'il porte en lui le *disegno*, le *concetto* d'un œil.

Et puis, quelques mois plus tard, nous entrons par hasard dans une chapelle lombarde et... il y a bien un œil (Figure 39)⁵⁹⁴.

Revenons à l'article de Daniel Arasse où cet œil est *vu*. Par une mise en scène performative du regard s'approchant, le nombril-œil apparaît ; il révèle une visée théorique de la peinture (la théorie de l'*innamoramento*) et, grâce à l'allusion finale au supplice de saint Christophe, ce nombril qui nous fixe renvoie d'un coup d'œil la flèche que nous, archers, venons de ficher dans le corps guérisseur du saint, dans cet œil placé

⁵⁹³ D. ARASSE, *Histoires de peintures*, 2004, p. 270-271.

⁵⁹⁴ La même expérience est racontée par Daniel Arasse dans la suite des *Histoires de peintures*, à propos d'une autre fresque, ombrienne. *Ibid.*, p. 272 : « ... j'ai vu une fresque populaire qui était une citation du *Saint Sébastien* d'Antonello de Messine : le peintre n'avait pas tout compris, mais il avait vu le nombril-œil. Ainsi ce qui était caché chez Antonello devenait manifeste chez le peintre local, naïvement dessiné dans cette fresque populaire ».

symétriquement au nombril. Reprenons une fois de plus l'analyse de Karim Ressouni-Demigneux :

« L'œil nombril ne vise donc pas à expliquer mais à condenser et à faire ressentir au lecteur la pluralité des regards qui organisent, permettent ou autorisent le face à face entre le corps fictif du saint et le corps du spectateur. Ce qui est mis en place et ensuite exploité c'est la capacité figurative du détail, une capacité figurative qui engendre un pouvoir d'évocation capable de faire ressentir poétiquement un phénomène historique qui ne pourrait, sans perte, être appréhendé au moyen de la seule intelligence »⁵⁹⁵.

Pouvoir théorique et non verbal de la peinture, pouvoir performatif et imaginaire (producteur d'images) de la description littéraire⁵⁹⁶. La peinture nous regarde, elle nous lance des coups d'œil dont nous avons la possibilité de devenir les destinataires⁵⁹⁷.

Cet aspect essentiel du métier de l'historien de l'art est souligné par Daniel Arasse justement à propos du nombril-œil, identifiable dans les nouvelles conditions d'observation de l'œuvre :

« ... cette extraordinaire anomalie n'a pas été relevée par les spécialistes du peintre. Au point qu'on s'interroge sur l'innocence d'un tel aveuglement et qu'on se demande si le silence de ces spécialistes ne pourrait tenir au fait qu'ils ne sauraient pas quoi dire de l'évidence de ce qu'ils voient : le 'voir' confronte le 'savoir' à son ignorance »⁵⁹⁸.

V.3.5 La peinture nous regarde

« Sans doute, au fond de mon œil, se peint le tableau. Le tableau, est dans mon œil. Mais moi, je suis dans le tableau »⁵⁹⁹. Travaillé par la théorie lacanienne du « stade du miroir », *L'origine de la perspective* est ponctué de regards muets que nous lance la

⁵⁹⁵ K. RESSOUNI-DEMIGNEUX, « Le clin d'œil de saint Sébastien », 2010, p. 40.

⁵⁹⁶ D. ARASSE, « Le corps fictif de Sébastien ou le coup d'œil d'Antonello », 1983, p. 69 : « ... ce qui s'annonce ici, dans le mutisme pictural, c'est une conception de la peinture non pas seulement réceptacle de regards, ou miroir, ou construction mathématique modèle du monde, mais fiction secrètement productrice d'effets ».

⁵⁹⁷ D. ARASSE, « La peinture de la Renaissance italienne et les perspectives du Moi », 1983, p. 238 : « ... ce qui se marque là, c'est que l'image n'existe pas sans celui qui l'a élaborée ou celui qui la regarde ».

⁵⁹⁸ D. ARASSE, « Observer l'art : entre voir et savoirs », 2003, p. 106-107.

⁵⁹⁹ Jacques LACAN, *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 89.

peinture : « Qu'est-ce que *voir* si ce que je vois *me regarde* ? »⁶⁰⁰. Le rapport d'échange entre le regard que nous adresse l'œuvre et celui que nous posons sur elle est mis à l'épreuve de la *costruzione legittima*, dont la naissance est le fait du sujet regardant – rapport au sujet qui constitue un des fondements de la méthode proposée dans *Le sujet dans le tableau*, l'iconologie analytique⁶⁰¹.

La peinture nous regarde « de tous ses yeux »⁶⁰². Cette idée sera essentielle dans l'élaboration de la définition du détail arassien. Elle est présente chez Louis Marin en des termes quelque peu différents, mais toujours constitutifs d'une refonte de la pensée de la représentation et de la figurabilité. Lors d'une intervention à une rencontre de Cerisy reproduite dans *De la représentation*, elle est appliquée à *La tempête* de Giorgione⁶⁰³. Plusieurs moments du tableau sont identifiés comme des yeux : à gauche de la composition, des motifs décorent une ruine architecturale, deux *oculi* inscrits dans un arc en plein cintre reposant sur un pilastre. Louis Marin y voit deux yeux ouverts et un nez,

« ... face colossale, fascinée, pétrifiée dans la ruine qui *me voit sans me voir* de ses *oculi* aveuglés [...] À l'aplomb du veilleur colossal stupéfié [...], l'aplomb de son 'nez-pilastre' et doublement couronné par ses 'sourcils-arcs' de stuc (ou de pierre ?) et les *oculi* aveuglés et entamés, l'homme appuyé sur son bâton, dressé, regarde cette femme presque nue qui a, un instant, tourné la tête pour (me) regarder »⁶⁰⁴.

La puissance et le mystère du tableau provoquent l'interprète.

Vacant librement de Roger de Piles à Sigmund Freud, Marin s'interroge sur l'appel que nous adresse une œuvre de peinture et sur les enjeux psychanalytiques d'un tel pouvoir haptique. Il reprend sa réflexion dans un court entretien sur « Le concept de figurabilité » publié aussi dans *De la représentation* : « Voilà une vraie question analytique ; Freud le dit : qu'est-ce qui arrête ? Quel est cet échange où tout d'un coup le tableau me regarde ?

⁶⁰⁰ H. DAMISCH, *L'origine de la perspective*, 1987, p. 147.

⁶⁰¹ Voir entre autres H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, 1984, p. 262-264.

⁶⁰² À propos du panneau de la *Cité idéale* d'Urbino, voir H. DAMISCH, *L'origine de la perspective*, 1987, p. 392 : « Une perspective où le sujet – maintenu qu'il est à distance par l'appareil d'une scène déserte et qui cependant le regarde de tous ses yeux, fussent-ils crevés – n'a pas pour autant sa place marquée ». L'importance du pouvoir haptique de la peinture dans l'étude de la perspective géométrique est souligné par Margaret IVERSEN, « The discourse of Perspective in the Twentieth Century : Panofsky, Damisch, Lacan », *The Oxford Art Journal*, 2005 (numéro spécial Hubert Damisch), p. 200.

⁶⁰³ L. MARIN, *De la représentation*, 1994, p. 179-204.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 196-197.

Ce n'est même pas être interpellé, c'est être regardé »⁶⁰⁵.

Face à un *unicum pictural*, l'œil de l'historien de l'art est aveuglé, son savoir rendu ignorant et muet⁶⁰⁶.

L'exemple du nombril-œil nous a permis d'introduire le problème originaire du détail arassien, à savoir l'attention au pouvoir haptique de la peinture. Or la peinture n'a pas besoin d'yeux pour nous regarder. Si c'est bien par un œil que Daniel Arasse, dans la suite d'Hubert Damisch et Louis Marin, entre dans le problème, *Le détail* reprend ces idées pour tout « moment » de peinture qui déclenche l'interprétation et « alerte et déclenche l'historien »⁶⁰⁷.

V.3.6 Photographier la peinture

À la fin de ses *Histoires de peintures*, Daniel Arasse apprend à ses auditeurs que son attention au détail est née du besoin de photographier des peintures pour les projeter à ses étudiants lors de ses séminaires à l'Université.

« Cela a déclenché un processus quasi obsessionnel, consistant à la fois à faire la photo d'ensemble d'un tableau, bord à bord et cadre compris, de manière que le bord ne soit pas coupé, et à photographier aussi des détails soit que je voyais, soit sans savoir s'il y avait quelque chose à voir »⁶⁰⁸.

C'est en regardant les clichés pris sans réfléchir à Dresde devant le panneau d'Antonello da Messina qu'il finit par voir un œil dans le nombril. Offrant une visibilité

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 65. Cet entretien, paru par la suite dans *Nervure* (1990), est à l'origine une participation à un colloque organisé par Daniel Arasse lui-même à l'Institut français de Florence, ayant pour sujet *La Figurabilité, entre psychanalyse et histoire de l'art* (mai 1986), dont les actes n'ont hélas jamais été publiés et donc les participations ne sont hélas pas conservées dans les archives de l'Institut.

⁶⁰⁶ C'est aussi en réaction critique contre l'iconographie que l'intérêt pour le détail arassien s'est construit. L'urgence iconologique envers l'identification de détails/motifs dont le référent naturel ne poserait aucun problème y est dénoncée. D. ARASSE, « Pour une histoire rapprochée de la peinture », in *Histoires de peintures*, 2004, p. 290-291 : « L'historien est un peu comme le pompier du détail. Un détail est choquant, il faut l'éteindre, venir l'expliquer pour que tout soit à nouveau lisse. La fonction du détail est de nous appeler, de faire écart, de faire anomalie. L'histoire iconographique tend à penser que tous les détails sont normaux ».

⁶⁰⁷ A. CHASTEL, *Fables, formes, figures*, 1978, p. 14.

⁶⁰⁸ D. ARASSE, *Histoires de peintures*, 2004, p. 283.

meilleure que celle permise dans le musée, la photographie devient un outil de travail incontournable pour Daniel Arasse ; elle est le relais de son regard. Avant d'entrer dans la complexité du *Détail*, arrêtons-nous sur l'importance de l'outil photographique dans son travail afin de comprendre comment il constitue un instrument théorique incontournable.

Guillaume Cassegrain, s'interroge sur la finalité de cette pratique de la photographie chez Daniel Arasse :

« ... montrer comment la peinture 'fait image', c'est-à-dire comment elle montre, par ses moyens propres, les conditions de sa représentation. Le détail, principalement le détail tel qu'il est saisi par la photographie, dit ce dialogue entre transparence et opacité qui règle la représentation. Je vois ce qui est figuré et je vois dans le même temps la peinture qui a permis cette représentation. La photographie et ses détails de peinture ont ouvert pour Daniel Arasse un champ de recherche fécond qui lui permettait, même en se détournant pour un temps de la peinture, parce que se détournant de la peinture – de rendre compte des modalités complexes et paradoxales de la représentation peinte »⁶⁰⁹.

Son intérêt naissant pour le détail est donc intimement lié à la photographie : prise au plus près de la surface, la peinture se donne à voir dans son travail théorique d'allers-retours entre transparence et opacité, entre iconique et pictural. La photographie en tant que découpe d'une œuvre devient la trace du regard qui détaille la surface. En ce sens, elle sert à produire du détail et à en faire un objet théorique. Il y a autant de détails que de clichés, car chaque cliché est un regard.

- La photographie, trace du regard

Gérard Wajcman a magistralement explicité la richesse de cette idée dans deux écrits consacrés à son collègue et ami, ainsi que dans la projection d'une partie de sa collection de diapositives organisée à la Maison Rouge en 2004⁶¹⁰. Le choix de clichés est assimilé à une collection de regards, formant une réserve, une mémoire de tableaux qui n'étaient rien sans le regard, puis la parole ou l'écriture, qui les faisaient vivre. Pour cette raison, à la Maison Rouge, l'exposition de ses clichés défilant très vite était accompagnée de l'écoute

⁶⁰⁹ Guillaume CASSEGRAIN, « L'objectif. Daniel Arasse et l'usage de la photographie », *Figures de l'art*, 2009, p. 118.

⁶¹⁰ Gérard WAJCMAN, « 396 regards de Daniel Arasse », in *L'intime. Le collectionneur derrière la porte*, catalogue de l'exposition (septembre 2004), Paris, La maison rouge, 2004, p. 104-105 ; « Transverbération de Daniel Arasse », *Figures de l'art*, 2008, p. 153-165.

des émissions pour France Culture. « Les diapositives avaient une fonction autonome de déclencheur »⁶¹¹.

Dans leur ouvrage portant sur l'importance de la photographie chez Daniel Arasse, Pauline Martin et Maddalena Parise reproduisent à la suite, telle une série, des clichés qui montrent un regard s'approchant progressivement de l'œuvre, traces du mouvement de l'œil qui s'engouffre dans la peinture⁶¹². La photographie fixe des moments de ce rapprochement, dangereux puisque le mimétisme d'un motif sur lequel il se concentre dans un premier cliché (transparence) est détruit par autre chose qui 'fait image', l'opacité picturale qui peut transformer l'objet regardé en pure peinture.

Mais cette progression n'est pas en sens unique (du transparent à l'opaque, de l'iconique au pictural) et nous allons voir comment, dans son ouvrage de 1992, Arasse déjoue ces catégories héritées de la sémiotique.

« La photographie fonctionne pour Daniel Arasse comme un paradigme de son activité d'historien de l'art, lui qui souhaitait aussi se défaire des 'mises en garde' de l'iconographie traditionnelle, des archétypes constitués par la norme figurative afin de mieux voir la peinture dans toutes ses surprises et ses bizarreries. Les détails révélés par les photographies prises devant les peintures font apparaître un processus étonnant de dépossession de la volonté, des intentions (celles du peintre ou de l'iconographe) qui permet, en retour [...] de voir non seulement des détails originaux mais son propre regard »⁶¹³.

Le détail est donc l'objet théorique arassien par excellence, d'abord dans sa puissance haptique, ensuite dans son pouvoir à fixer le regard, nécessairement anachronique, de l'interprète au travail, pouvoir exprimé dans l'usage que qu'il fait de la photographie et enfin dans cette tension intrinsèque de l'objet théorique entre singularité de son être-là (de son invention) et ensemble de l'œuvre, sur lequel il agit nécessairement.

⁶¹¹ Gérard WAJCMAN, entretien 3 juillet 2008 par Pauline Martin et Maddalena Parise, cité dans P. MARTIN et M. PARISE, *L'œil photographique de Daniel Arasse*, 2012, p. 45. Voir aussi G. WAJCMAN, « 396 regards de Daniel Arasse », p. 104 : « L'appareil photographique était un instrument nécessaire : une machine à découper le visible, à produire du détail – une décolleteuse, pareille à la guillotine qui avait, selon Daniel Arasse, précédé l'appareil photographique comme machine à tirer le portrait. Mais le détail photographique n'est pas le détail pictural. Il y a encore besoin d'un regard sur le détail pour voir le détail. Comme chez Descartes, il faut un petit œil dans l'œil pour voir ce que voit l'œil – il fallait le regard de Daniel Arasse pour voir ce que voyait son appareil photographique. Au fond, la photographie était pour lui un genre d'instrument d'optique, un appareil à voir la peinture de près ; et lui-même était le regard sur ce que voyait l'appareil ».

⁶¹² P. MARTIN et M. PARISE, *L'œil photographique de Daniel Arasse*, 2012, p. 47-48.

⁶¹³ G. CASSEGRAIN, « L'objectif. Daniel Arasse et l'usage de la photographie », 2009, p. 117.

- Le détail, support d'une pensée dialogique

Si la photographie constitue une trace du regard, elle est aussi un élément essentiel d'une pensée dialogique. Il n'y a pas de détail sans interlocuteur ; la peinture fait penser et fait parler, en particulier lorsqu'elle est regardée de près, lorsque la découpe dérange l'apparente simplicité du motif.

« Daniel Arasse a été la preuve vivante que le détail en peinture a le pouvoir de faire parler, de causer la jouissance de la parole. La cause de la parole, de sa parole impétueuse pénètre chez lui, en lui par les yeux. Le détail en fonction d'objet, le détail comme condensateur de jouissance. Par là le détail introduit la dimension du corps dans la peinture, de notre corps vivant. Devant le tableau, il n'y a pas simplement l'homme qui voit, pur sujet de la vision et de la représentation, pas uniquement l'homme qui pense, et donc qui est, il y a aussi l'homme qui jouit, dans son corps, avec son corps. Que la peinture affecte le corps, c'est au fond la thèse germinale sur laquelle Daniel Arasse a construit sa théorie »⁶¹⁴.

Dialogue, surprise, plaisir, jouissance : dans sa réflexion sur le détail, Daniel Arasse accompagne le lecteur à travers une série d'étonnements et vers une histoire de l'art où la méthode, quant à elle, n'est jamais clairement énoncée. Tout comme les détails, les propositions théoriques surprennent, grâce entre autres au plaisir qu'elles entraînent dans le regard sur l'œuvre, où la pratique historique et interprétative n'est jamais dissociée de la théorie.

- Synthèse

Avant de nous pencher sur *Le détail*, une synthèse de ces pages nous paraît utile. Centrées sur l'art de la Renaissance italienne, les publications des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix proposent une approche de la monographie tout à fait singulière où l'objet étudié, artiste ou thème iconographique, dicte la manière de construire l'ouvrage. La mise en évidence de cette pratique originale du regard sur un artiste nous a servi à comprendre

⁶¹⁴ G. WAJCMAN, « Transverbération de Daniel Arasse », 2008, p. 164.

l'importance de l'écriture dans le métier de cet historien « qui déclarait souvent que l'histoire de l'art était une matière avant tout littéraire »⁶¹⁵.

Ainsi son approche morphologique des monographies consacrées à Vermeer, Léonard de Vinci et Anselm Kiefer participe-t-elle de cette volonté de dialoguer avec le sujet de l'étude et la conception que celui-ci se fait de sa pratique artistique : « singulièrement banale » chez Vermeer, « spiralée » chez Léonard, « dédaléenne » chez Anselm Kiefer, elle devient la structure de l'ouvrage lui-même.

Dans *L'Annonciation italienne*, c'est avec l'histoire de l'art traditionnelle et surtout avec l'iconologie qu'Arasse entre en dialogue. Ses différentes réactions surviennent dans le temps, et pour cette raison il a été intéressant de mettre l'accent sur la genèse de l'ouvrage de 1999.

La critique générale de l'iconologie formulée dans *On n'y voit rien* développe sur le ton ironique et dialogique des propositions sur la manière d'analyser les œuvres d'art qui sont indissociables d'un fécond échange avec Hubert Damisch et Louis Marin, lui aussi élaboré dans le temps, entre le début des années quatre-vingt et la disparition de Louis Marin, en 1992.

Publié cette même année, *Le détail* est le livre où Arasse prend position par rapport à tous ces échanges. Il est, si l'on peut dire, son ouvrage le plus arassien ; il introduira notre troisième et dernière partie.

⁶¹⁵ G. CASSEGRAIN, « La peinture à son plaisir. Vers une méthode », 2010, p. 205.



TROISIÈME PARTIE

DÉSIRS ET PLAISIRS DE LA PEINTURE : UNE THÉORIE DU REGARD

« L'art ne s'observe que dans ses œuvres, et les œuvres sont à prendre au singulier, c'est là où s'édifie la théorie ».

Danièle COHN, « La matière de la mémoire : Daniel Arasse et Anselm Kiefer », in *Daniel Arasse. Historien de l'art*, Paris, Cendres, 2010, p. 257.

« Il en est [...] de l'œuvre d'art comme du rêve : on n'est jamais sûr de l'avoir complètement interprétée ; et lors même que la solution paraît satisfaisante et *sans lacunes* [...] il est toujours possible que l'œuvre, comme le rêve, ait un autre sens ».

Hubert DAMISCH, « Le gardien de l'interprétation », in *Y voir mieux, y regarder de plus près*, actes du colloque international (Rome, Académie de France, 1999), Danièle Cohn (dir.), Paris, Éd. rue d'Ulm, coll. « *Æsthetica* », 2003, p. 307.

Daniel Arasse n'aimait pas les notes de bas de page : elles étaient pour lui un signe d'érudition pure, de savoir comme fin en soi. Ne gardant jamais rien pour lui, il vivait de la maïeutique et la dynamique obstinément séductrice du chercheur/collectionneur passionné et généreux – et fuyait pour ces raisons l'enfermement dogmatique des jeux d'influences, de pouvoir et d'écoles. Une des particularités de ses écrits, qui n'a pas manqué d'entraîner les jalousies du milieu universitaire, réside justement dans la volonté de sortir des carcans, une liberté qu'il s'efforçait d'entretenir en donnant l'impression de « picorer » le savoir là où il le voulait⁶¹⁶.

Si nos deux premières parties ont enquêté sur les principaux héritages et échanges grâce auxquels Daniel Arasse tisse sa pratique, la dernière sera consacrée à des dialogues intellectuels présents mais moins clairement formulés. Dans ses publications, même les plus scientifiques, peu de références externes à l'histoire de l'art sont citées. Lorsque l'on observe avec quelle insistance Arasse propose une refonte de la discipline historico-artistique, on s'étonne de voir un recours si timide à d'autres spécialités. L'étude des jeux d'influences et de contaminations au travail dans l'élaboration de certaines analyses en devient difficile.

Pour ces raisons, le caractère non doctrinal et indépendant de la démarche de Roland Barthes a tout de suite séduit Daniel Arasse et *La chambre claire* constitue « l'une des sources principales, si ce n'est unique, de ce travail sur le 'point de vue' changeant posé sur les images » mené dans *Le détail*⁶¹⁷. Quant aux autres héritages, ils se mêlent à l'analyse singulière et interviennent très ponctuellement car ils ne l'intéressent que parce qu'ils apportent de la force à ses arguments. La psychanalyse, la sémiologie et la philosophie apparaissent dans ses écrits comme des amies fidèles, qui conseillent et orientent l'historien, viennent ponctuellement à son secours, mais ne l'absorbent pas dans leur doctrine.

⁶¹⁶ Propos de Bernard Comment recueillis lors d'une interview le 2 décembre 2011 : « Arasse ne perdait pas son temps à lire tout Deleuze, il prend ce qui lui sert. Ça fait grincer des dents, car il le fait de manière libre... et ne se trompe jamais ». Je tiens à remercier vivement l'écrivain pour son investissement lors de cet entretien et son implication dans la transmission de son échange avec Daniel Arasse. Il m'a livré un témoignage *in vivo* de cet emploi des savoirs en mouvement tout en attirant mon attention sur la fascination qu'Arasse avait pour les possibilités de la fiction.

⁶¹⁷ Sur l'importance de *La chambre claire* sur *Le détail*, voir G. CASSEGRAIN, « L'objectif. Daniel Arasse et l'usage de la photographie », 2009, p. 113.

Dans le rapport de Daniel Arasse à la philosophie, Georges Didi-Huberman constitue une figure intéressante : il n'est quasiment jamais cité. La réflexion sur le détail, les pouvoirs et les fins de l'image, l'anachronisme, le sujet regardant et tant d'autres thématiques qui se croisent sans cesse dans les deux carrières sont ignorées par l'un et l'autre et nous pensons que ce silence mérite quelque attention. Les relations personnelles y sont certes pour beaucoup ; selon les récits de Georges Didi-Huberman, leur rapport a vu le jour à la fin des années 1970 et est devenu une amitié au long des années 1980⁶¹⁸. Lui aussi vivait en Italie dans les années où Daniel Arasse dirigeait l'Institut français et, entre 1984 et 1987, ils prirent l'habitude de discuter, de visiter ensemble les lieux d'art et de se livrer à de longues séances de prises de clichés des œuvres. C'est sur les conseils de Daniel Arasse que Georges Didi-Huberman aurait fait l'acquisition de son premier Pentax, et compris à quel point le métier d'historien de l'art était indissociable de la pratique de la photographie⁶¹⁹. Mais, encore selon les récits de Georges Didi-Huberman, à la fin de la décennie certains désaccords intellectuels auraient surgi et le dialogue serait graduellement devenu impossible. Dans les textes, les symétries et les divergences sont palpables, mais jamais claires.

Notre propos ne sera pas de mener une étude comparative entre les deux auteurs – ce serait là un beau sujet de travail, mais il sortirait de notre champ de recherche. Nous aborderons la question des outils, procédés et principes méthodologiques du point de vue de leur emploi par Arasse, mais reviendrons ponctuellement à l'originalité des propositions de Didi-Huberman, souvent intimement liées aux propositions arassiennes. Ce qui nous intéresse est de voir à quel point ce dialogue *in absentia* peut avoir joué dans l'élaboration arassienne de questionnements théoriques posés par son collègue « qui, dans son absence même, a laissé les marques de son omniprésence »⁶²⁰.

⁶¹⁸ Georges DIDI-HUBERMAN, propos recueillis lors de l'interview du 6 décembre 2012.

⁶¹⁹ Je tiens à remercier vivement Georges Didi-Huberman de s'être prêté avec beaucoup de sincérité et de générosité à l'exercice difficile du récit des bons et mauvais moments de son échange avec Daniel Arasse, dont il partageait, dit-il, « la même sensualité envers les choses du visible ». Leurs désaccords successifs, qui se sont traduits dans des hostilités de caractère académique, étaient dus à un désaccord de fond, une divergence méthodologique sur la question de la représentation et sur ce que pouvait être et devenir l'histoire de l'art. J'essaierai de mettre en perspective cette *contestazione* théorique essentielle dans les pages consacrées au détail, sujet sur lequel les deux auteurs n'ont jamais conversé de front, mais où réside le noyau de ce dialogue silencieux sur la manière d'interpréter la peinture.

⁶²⁰ D. ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, 1997, p. 27.

Dans un tout autre registre sur le plan de l'histoire personnelle, sa relation avec Bernard Comment nous renseigne sur l'importance qu'avaient pour Daniel Arasse les possibilités de la fiction, le métier d'historien écrivain et les ressources de cet « espace où le savoir peut se déployer sans être tributaire des notes de bas de page, de vérifications »⁶²¹. Dans les souvenirs de Bernard Comment, l'un des enjeux de son métier était de trouver « un lieu qui fasse acte de ce que le savoir institué ne peut pas démontrer mais qui est évident ». Ce lieu était entre autres la fiction. Arasse l'a (trop) peu développé, dans *On n'y voit rien*, dans *Le reflet perdu*, roman policier resté inachevé (inédit) et, dans une moindre mesure, dans *Histoires de peintures*, conçues comme des fictions radiophoniques. Dans son rapport à la sémiologie et aux propositions barthésiennes, Daniel Arasse est profondément lié à cet ami et collègue, qui lui parlait de ses recherches et qui, au début des années 1990, travaillait sur *Roland Barthes, vers le neutre*.

Cette troisième partie entend donc enquêter sur les propositions de méthode, outils, procédés et principes, ourdis à la lumière de ses dialogues avec d'autres disciplines. Ces dernières sont souvent à chercher entre les lignes, ce qui nous oblige à proposer une histoire rapprochée des écrits arassiens. Ce faisant, la recherche devient passionnante car nous sommes confrontés à une écriture qui, observée de près, construit au fil des analyses un plaisir de voir et de faire voir tout à fait unique.

Si la deuxième partie de ce travail est élaborée à la lumière du dialogue comme paradigme de connaissance, nous souhaiterions que ce dernier chapitre soit pensé sous la protection d'un autre outil heuristique, le plaisir. Plaisir de s'approcher du tableau pour voir le détail, désir du peintre dans son œuvre et enfin plaisir et désir de mieux y voir, dans le tout dernier chapitre consacré plus spécifiquement à ce *modus operandi* particulier.

⁶²¹ Bernard COMMENT, interview du 2 décembre 2011.

I POUR UNE HISTOIRE RAPPROCHÉE DE LA PEINTURE

Nous le disions, *Le détail* est l'ouvrage le plus arassien de Daniel Arasse. L'iconographie est donc tout naturellement la première à en prendre pour son grade⁶²². La contradiction qui habite les catégories de l'analyse iconographique, établies de loin pour un regard de près, est dénoncée tout au long du livre, critiquée dans sa tendance à « éteindre » le détail derrière les textes, à l'expliquer et à le recentrer au nom d'une prétendue conformité aux sources.

L'autre critique de l'histoire de l'art thématique traditionnelle est exprimée dans son refus d'une évolution chronologique de la réflexion. Ce choix sera repris dans l'approche de la monographie : si nous avons vu qu'il est justifié à propos du travail de Léonard par le « caractère cyclique et comme 'spirale' des démarches » de l'artiste⁶²³, de même, nous dit Arasse, « ... vouloir déployer dans une continuité ce qui se manifeste comme un accident dans la structure n'aurait pas de sens »⁶²⁴. Toutefois, le livre est à la recherche de certaines continuités historiques, mais celles-ci restent toujours singulières, du fait de la nature accidentelle et disloquante de l'objet d'étude⁶²⁵.

Le tout premier détail évoqué dans le livre est un détail à propos duquel Daniel Arasse ne propose aucune *explication* ; il s'agit de la double colombe perçue dans l'*Annonciation* d'Antonello da Messina conservée à la Galerie Régionale de Siracuse. Il le donne seulement à voir, ne *l'éteint* pas, le laisse *allumé*, comme pour justifier son propos : la finalité de l'étude des détails n'est pas de les ranger dans leur cohérence mais d'en

⁶²² D. ARASSE, *Le détail*, 1992, p. 6 : « ...tel ou tel détail, découpé de son ensemble, met en question les théories établies par l'histoire de l'art ; elles en ont comme l'air d'avoir été établies 'de loin' ».

⁶²³ D. ARASSE, *Léonard de Vinci*, 1997, p.15.

⁶²⁴ Alain LAFRAMBOISE, « Daniel Arasse. Autour du détail », *Parachute*, 71, 1993, p. 10.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 10-11 : « ... c'est cette hétérogénéité du détail qui m'intéresse, le fait qu'il semble échapper, par nature, à toute prise, faire irrésistiblement écart – alors même que c'est lui précisément qui nous attire près du tableau – [...] l'objet d'étude nous oblige – et c'est très sain –, à repenser le rapport de la peinture à son histoire, à faire l'histoire de la 'peinture dans l'histoire' ».

montrer l'occasionnelle et irrésistible incohérence, qu'elle soit iconographique ou autre⁶²⁶. Ainsi les détails recueillis dans ce livre montrent-ils la nécessité de faire silence dans l'explication pour s'approcher et observer la peinture.

- Exergue : Fra Angelico, *l'Annonciation de Cortone* (Figure 40)

L'Annonciation peinte par Fra Angelico à Cortona sert d'exergue à l'ouvrage. Entre la préface et le premier chapitre, elle redouble les propositions théoriques lancées dans les pages qui la précèdent par un exemple peint, choisi à dessein comme figure paradigmatique de l'importance du regard rapproché. S'élevant sur un autel de l'église du couvent de San Domenico de Cortone, la *pala* donnait à voir au premier plan la salutation angélique, alors qu'à l'arrière-plan, au-delà de l'*hortus conclusus*, se déroule l'épisode que l'acceptation de Marie rachètera. Ce n'est pas la scène de la Chute, détail niché en haut de la composition, qui attire le regard de Daniel Arasse, mais les inscriptions peintes au tout premier plan en lettres d'or entre les deux protagonistes et transcrivant le dialogue rapporté par Luc. Ajoutant de l'illisible au non visible, la ligne centrale de cet échange trop petit pour être lu par les fidèles est composée d'une inscription dont les lettres sont renversées, la tête vers le bas. Celle-ci va de la Vierge à Gabriel et est écrite de gauche à droite, contrairement aux deux lignes périphériques qui reportent les paroles de l'ange.

Ce qui fait détail et attire le regard est la disposition de ce texte dans l'espace de la représentation : contrairement aux deux phrases de Gabriel qui s'interrompent lors du passage d'un côté à l'autre de la colonne centrale, rendant lisible (dans les conditions actuelles de vision et de reproduction de l'œuvre) l'ensemble de ses paroles, la réponse de Marie, au centre, est partiellement dissimulée par le fût blanc, disposé tel un axe de symétrie entre les deux figures (Figure 40 bis). L'inscription semble passer derrière la colonne, faisant disparaître précisément les mots « *fiat mihi secundum* », moment crucial de l'acceptation de Marie. Thèse d'Arasse : ces paroles ne passent pas derrière la colonne

⁶²⁶ D. ARASSE, *Le détail*, 1992, p. 9 « Doit-on ne rien dire tant qu'on n'a pas trouvé une explication 'objective' (un texte ou un document), qui rendrait compte de cette troublante singularité d'un double Saint Esprit ? Ce serait supposer, d'abord, qu'une telle explication existe. Ce serait ensuite placer l'objectivité du tableau à l'extérieur de l'objet même qu'est le tableau. Ce serait enfin faire une singulière histoire, qui ne prendrait en compte que ce qui lui convient parce qu'elle peut en rendre compte ».

de la *domus* mariale, elles sont « englobées » et figurées par elle⁶²⁷ ; la représentation de la *Columna humanitas Christi* permet, en absorbant les paroles de Marie, de faire affleurer la venue du Christ, son Incarnation. Dans le cas de cette Annonciation, un détail quasiment invisible donne à l'ensemble une clé de lecture spécifique : le sujet du tableau serait condensé dans une partie infime, une ellipse/éclipse du dialogue, un retrait du verbe. La parole s'efface et est absorbée par l'image.

En accordant à l'*Annonciation* de Cortone la fonction d'exergue, Daniel Arasse se pose une fois de plus, discrètement, en contrepoint aux historiens de l'art : sa composition et ses détails donnent figure, dans l'intimité de la peinture, à la primauté de l'image sur la parole, du symbole (la colonne) sur le signe (la lettre). Mais il y a plus. En observant la figure de Gabriel, on remarque la singularité du geste de l'index de sa main gauche : s'il est levé, comme le veut l'iconographie habituelle, vers l'action mystérieuse du Très Haut, il s'approche aussi de ses lèvres et de son nez. Gabriel serait-il en train de faire signe à la Vierge, spectatrice et lectrice (le peintre a suivi la tradition du livre posé sur son genou), de ne point parler et de laisser par le silence venir en elle le Fils de Dieu (l'inaudible dans le son)⁶²⁸? Invite adressée au lecteur à faire silence et à s'approcher pour mieux voir l'avènement de la peinture, l'*Annonciation* de Cortone est un bon exergue.

Revenons maintenant sur les définitions multiples du détail proposées en introduction : établies de près, elles vont construire son regard rapproché. En quoi les nouvelles typologies servent-elles à Daniel Arasse pour reformuler le rôle du regard dans

⁶²⁷ Daniel Arasse développera ces remarques dans *L'Annonciation italienne*, 1999, p. 137-139.

⁶²⁸ Ce geste est présent mais à peine esquissé, dans une autre *Annonciation* du moine dominicain, aujourd'hui conservée à Detroit (Institute of Fine Arts, 1431-33). Il est surtout présent dans le couvent de San Marco, dans la figure emblématique de Saint Pierre Martyr. Dans un essai consacré à la représentation de ce *signum silentii*, André Chastel ouvre sa réflexion sur la richesse théorique du geste. André CHASTEL, *Signum Harpocraticum* », in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Rome, Multigrafica Editrice, III, 1985, p. 147 : « On n'attend qu'une chose, il ne manque qu'une chose : que l'image parle », or dans le *signum Harpocraticum*, « la figuration triomphe dans l'annulation de cette attente, c'est-à-dire en repoussant, en dénonçant le complément attendu de la parole ». Voir aussi Philippe MATTHEY, « Chut ! Le signe d'Harpocrate et l'invention du silence », in *Dans le laboratoire de l'historien des religions, Mélanges offerts à Philippe Borgeaud*, université de Genève, 2011.

l'analyse de la peinture ? Et, vice-versa, comment la peinture, observée dans ses écarts, ses découpes et ses paradoxes, joue-t-elle avec le regard⁶²⁹?

1.1 Un paradigme qui grince : de l'impossible typologie du détail

Dans l'introduction de l'ouvrage, la critique de l'iconographie et de l'iconologie est dépassée par une proposition qui sera utile à notre réflexion : dans l'étude du détail, le savoir doit se garder de normaliser le voir, de banaliser le singulier⁶³⁰. L'historien de l'art doit donner à voir les écarts et les hétérogénéités de la peinture – au risque de n'avoir rien à en dire⁶³¹.

Pour parler de ce silence, Daniel Arasse propose une refonte du vocabulaire. En employant la distinction que la langue italienne établit entre *dettaglio* et *particolare*, il distingue deux types de détails en peinture :

- le détail-*particolare*, « petite partie d'une figure, d'un objet ou d'un ensemble ».
- le détail-*dettaglio*, « le résultat ou la trace de l'action de celui qui 'fait le détail' – qu'il s'agisse du peintre ou du spectateur »⁶³².

Arasse insiste sur cette dernière modalité, car elle implique l'action détaillante du peintre ou de l'interprète, au plus près de ce qui fait (ou ne fait plus) image.

⁶²⁹ D. ARASSE, *Le détail*, 1992, p. 240 : « ... au ras du tableau, que cherche son spectateur et qu'y trouve-t-il ? Qu'est-ce qui le pousse ainsi à se rapprocher de la peinture, à y faire du détail ? Et que se passe-t-il quand, soudainement ou progressivement, le spectateur s'attache au détail ou quand un détail l'appelle ? »

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 10 : « ... une fois le détail déchiffré par l'historien, une fois vaincue la résistance qu'il offrait à une lecture courante, le détail devient comme normal, banal presque. Sa singularité s'évanouit et s'intègre harmonieusement au système d'explication mis au point par l'historien. L'énigme est résolue, la 'surprise' effacée. À terme, le 'savoir' l'emporte alors sur le 'voir'. Ainsi menée, l'interprétation historique ne fait que reconnaître du commun dans le singulier, du connu dans l'inconnu, du convenu dans l'incongru ».

⁶³¹ Il en va tout autrement dans la suite du texte : *Le détail* est un livre terriblement bavard.

⁶³² D. ARASSE, *Le détail*, 1992, p. 11.

Dans une étude allant de la fin du Moyen Âge à la fin du XIX^e siècle se pose donc la question du « faire image ». Arasse met au point un deuxième couple de catégories, détail iconique et détail pictural :

- le détail iconique est un petit morceau de peinture qui *fait image*, où l'on reconnaît quelque chose, un objet ou une partie d'objet. Iconicité renvoie à imitation, ressemblance, *mimesis*, transparence.
- le détail pictural, quant à lui, est convoqué en tant que moment où la matière se donne à voir, « manipulée, aussi opaque à la représentation qu'éclatante par elle-même, éblouissante par son effet de présence »⁶³³. Présence de la peinture, de la touche, à un moment où celle-ci n'a pas encore affirmé son indépendance par rapport au motif⁶³⁴. Picturalité renvoie à perte de ressemblance, matériau de peinture, trace, opacité.

Une relation est suggérée entre les deux couples : la caractéristique iconique ou picturale d'un détail est propre au détail-*dettaglio* autant qu'au détail-*particolare*. L'un comme l'autre peut faire image ou alors donner à voir la peinture dans sa matérialité. L'un comme l'autre peut être iconique ou pictural.

Un troisième découpage, à visée plus historique, vient s'ajouter à ces catégories : le détail a été, dans l'histoire de la peinture, tantôt l'emblème du tableau et de la conception que le peintre se fait de son art, tantôt ce qu'Arasse appelle un « 'comble' de peinture ». Cette nouvelle découpe servira à la construction de l'ouvrage :

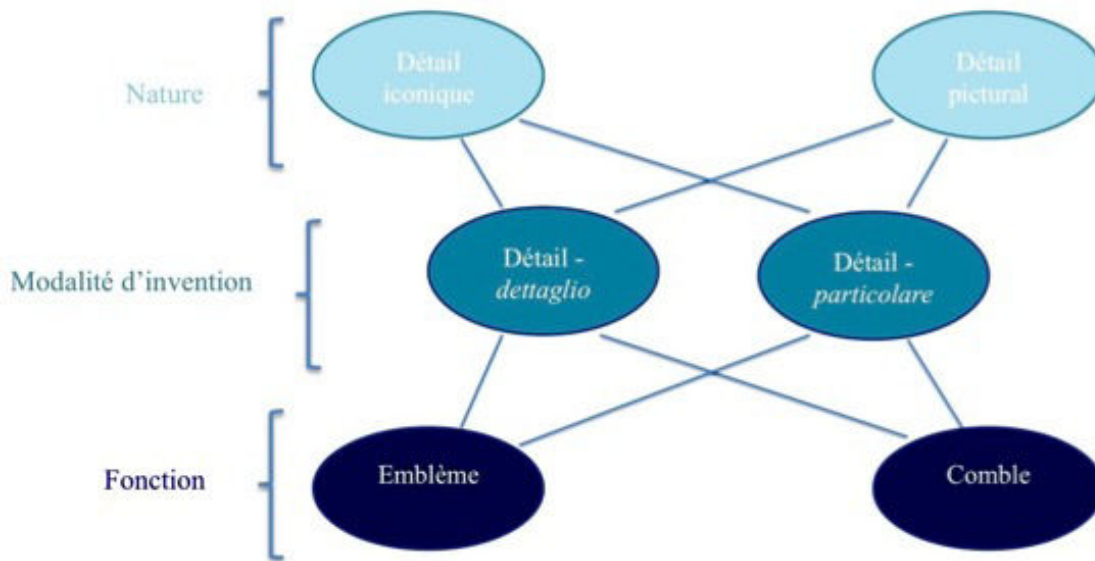
- la première partie, intitulée « L'emblème du tableau », prend en compte les détails (*dettagli* ou *particolari*, iconiques ou picturaux) qui portent la marque du processus de représentation lui-même, « processus de représentation adopté par le peintre (ou) processus de perception engagé par le spectateur ».

⁶³³ *Ibid.*

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 32-34.

- la seconde, « Le tableau disloqué », relève du détail (là aussi, *dettaglio* ou *particolare*, iconique ou pictural) qui fait écart, disloquant « à son profit le dispositif de la représentation »⁶³⁵.

Ainsi, dans les premières pages du livre, Arasse nous met sur la piste d'un schéma au sein duquel le détail peut être contenu et étudié. Voici une grille d'articulation possible, que nous avons dégagée à partir des définitions proposées en introduction :



Cette synthèse graphique du détail arassien peut être lue à partir de n'importe lequel des trois niveaux, qui doivent être conçus comme des nœuds plus que des hiérarchisations. En partant d'en haut, un détail iconique ou pictural s'articule dans les deux notions de détail-*dettaglio* et détail-*particolare*. Celles-ci peuvent constituer soit l'emblème soit le comble du tableau. Ces trois oppositions binaires indiquent tour à tour la nature (iconique/picturale), la modalité d'invention (action détaillante/petite partie d'objet) et la fonction (emblème/comble) du détail dans le tableau. Elles cadrent la réflexion en donnant accès à des distinctions plus qu'à des définitions, dans le but d'établir une grille de lecture introductive.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 13-14.

Mais *Le détail* ne serait pas arassien si cette grille suggérée en introduction n'était pas malmenée et démembrée dans les pages suivantes. Les écarts par rapport à la nomenclature sont justement ce qui rend pertinent le système théorique établi en amont :

« ... il y a des glissements permanents au sein de ce système : le 'pictural' peut devenir 'iconique' et la transparence iconique du détail ressemblant fascine pour des raisons de peinture, parce que la picturalité se cache ici et atteint son comble en s'effaçant »⁶³⁶.

Objet théorique, le détail est donc chez Daniel Arasse un objet « paradoxal, voire catastrophique, dès lors qu'on l'aborde en regard de la 'machine' du tableau »⁶³⁷.

Cette idée est clairement développée au début de la deuxième partie du livre, « Paradoxes ». Dans un sous-chapitre intitulé « La fascination iconique », il précise que, si la peinture hollandaise du XVI^e siècle a privilégié la fascination pour le détail iconique qui oblige le spectateur à s'approcher (minutie du traitement des traits du visage, des larmes, des épingles, mais aussi des éléments composant les natures mortes et les scènes animalières), certains peintres ont poussé la perfection mimétique des *particolari* au point qu'ils fascinent en tant que *dettagli* de peinture et non en référence à l'objet qu'ils représentent.

L'exemple le plus efficace de ce phénomène est donné par Arasse dans sa description du *Christ mort* de Hans Holbein le Jeune (Figure 41) :

« Le *Christ mort* d'Holbein est bouleversant. L'image appelle à scruter, sans discrétion aucune, le corps mort, corps pathétique au sens plein du terme puisqu'il donne à voir les traces détaillées d'une souffrance physique pour en activer intérieurement la mémoire spirituelle. Pourtant, si le regard s'attarde sur les pieds, il ne manque pas de voir la précision avec laquelle sont peints les ongles (taillés) du Christ mort. Or, ce qu'il voit alors, c'est aussi la trace, précise et nette, du geste par lequel la main et le pinceau d'Holbein ont 'fait les ongles' du Christ. La fascination pour le détail iconique cherche (et trouve ici) le geste du peintre là-même où il se cacherait, mais annule ainsi la finalité dévote de l'affect mis en jeu par le détail. Les plaies du Christ fascinent par le bleuissement des chairs, mais celui qui regarde pense-t-il aux souffrances du Christ ou se perd-il dans la contemplation d'un pourrissement picturalement suggéré, dans la jubilation du regard pris à l'invisibilité de la matière picturale dans ce qui est pure représentation d'une matière qui se défait ? L'iconique fait donc surgir la peinture 'pure'. Il en est même

⁶³⁶ A. LAFRAMBOISE, « Daniel Arasse. Autour du détail », 1993, p. 11.

⁶³⁷ C. BEDARD, « Clair-obscur », 2006, p. 21.

le domaine d'élection dans la mesure où il détourne l'imitation de sa fin mimétique »⁶³⁸.

S'approchant des pieds de la figure étendue, vue « *du dedans* de son sépulcre »⁶³⁹, Daniel Arasse est attiré par la netteté du trait blanc des ongles, précision qui est rendue par des rehauts subtils et épais de peinture blanche. Plus que les ongles, nous dit-il, ce qui nous attire est précisément la blancheur de la peinture et la minutie du trait, qui ressort de la teinte bleuâtre de la chair morte des pieds.

« Car la fascination du détail iconique tient à ce que l'imitation à son comble fait souhaiter voir la présence de la peinture en acte dans le tableau, alors même que cet acte de peinture s'est savamment effacé au profit de l'image, aboli au profit de l'effet de présence de l'objet qu'il a représenté. Fascination car ceci, que je vois, n'est pas l'objet même que je vois – que ce soit un ongle, une fleur, une fourrure ou une pipe. Mais ce qui fait que je vois, la peinture, se cache dans sa présence même, devenue par mimétisme, l'apparence de son double (absent) »⁶⁴⁰.

Les distinctions s'écroulent. Au cœur du mimétisme paroxystique de ce corps émacié et raidi par la souffrance, la peinture affleure et l'apparence s'annule au profit de la matière, peinture. Si l'iconique est plus fort, le détail attire car on est à la recherche de la matière, mais on ne voit que l'image... c'est ce que Daniel Arasse appelle la « fascination iconique »⁶⁴¹.

Ainsi, le mimétisme ne cache pas nécessairement du pictural. Mais l'effet est valable dans les deux sens : l'appel au détail peut être le fait du soudain surgissement de l'un au devant de l'autre, de l'opacité du matériau sur la ressemblance iconique et vice-versa.

⁶³⁸ D. ARASSE, *Le détail*, 1992, p. 271-272.

⁶³⁹ Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image ouverte*, Paris, Gallimard, 2007, p. 54.

⁶⁴⁰ D. ARASSE, *Le détail*, 1992, p. 272.

⁶⁴¹ En suggérant que le regardeur se perd dans les détails et oublie d'éprouver le sentiment de compassion religieuse que doit susciter une telle peinture, Arasse reprend implicitement le récit bien connu selon lequel Dostoïevsky aurait été touché par le tableau au point d'en rester ébahi et aurait été sauvé par sa femme d'une éventuelle crise d'épilepsie. Cette expérience est reprise par Dostoïevsky lui-même dans *L'Idiot*, où le prince Muichkine, lui aussi atteint d'épilepsie, admire une copie de la peinture chez Rogojine et affirme qu'elle a le pouvoir de faire perdre la foi à celui qui la regarde. Voir Jeffrey MEYERS, *Painting and the Novel*, Manchester, 1975, p. 137 ; Victor I. STOICHITA, « Ein Idiot in des Schweiz. Bildbeschreibung bei Dostojevsky », in *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung*, Munich, 1995, p. 425-444.

Un exemple de l'effet inverse est donné dans le sous-chapitre intitulé « La fascination picturale » : Arasse met l'accent sur l'idée selon laquelle, de tous temps, les peintres ont joué des effets non iconiques du matériau pictural, du pouvoir non figuratif de la peinture, qui se donne à voir au-delà de son référent iconique. Il en prend pour preuve le conseil de Vasari de ne pas trop s'approcher des toiles de Titien, qui ne sont que des taches si on les regarde de près. Si, en s'approchant, la ressemblance disparaît, c'est alors la peinture que l'on voit, « trainées de pâte » qui la constituent et qui, de loin, reconstituent un motif. De même, dans *Les baigneuses* de Fragonard conservées au Louvre, les roseaux, regardés de près, sont identifiables comme de simples « trainées de pâte ».

« Quel rôle a-t-elle (la pâte) au regard de l'image, justement, et de son apparente transparence ? Quel est le statut de ce que je vois quand, au sein de l'image, je vois quelque chose qui ne fait pas image ? »⁶⁴². Associé au regard qui détaille (ou à l'objectif photographique qui recadre), le détail pictural fait disparaître l'iconique sous l'effet de matière qui *ne ressemble à rien*⁶⁴³. Iconique et pictural sont donc, dans ces deux cas, indissociablement liés⁶⁴⁴.

On saisit d'autant plus la complexité de la distinction entre différentes natures du détail si on la met en relation avec la théorie de l'énonciation de Récanati et à sa reprise par Louis Marin ; le détail doit être étudié dans sa double dimension réflexive/transitive et les va-et-vient entre l'une et l'autre sont ce qui intéresse le plus l'auteur. « Le détail pictural trouble, dans le tableau même, la lisibilité de l'image par un excès de visibilité de la peinture »⁶⁴⁵. C'est une fois de plus sur une critique de l'iconographie qui entend épeler le tableau par la découpe langagière de ses motifs que se termine le premier chapitre de la deuxième partie, « Paradoxes ». Comme son nom l'indique, l'ouverture du second volet de l'ouvrage déconstruit les catégories établies en introduction et permet ainsi à l'auteur de montrer les oscillations incessantes nécessaires à son « histoire rapprochée de la peinture ».

⁶⁴² D. ARASSE, *Le détail*, 1992, p. 274.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 276-277. À la fin du chapitre Arasse renvoie au *topos* balzacien du *Chef-d'œuvre inconnu*, afin de rappeler l'embarras de celui qui regarde la peinture et ne voit rien.

⁶⁴⁴ Voir aussi F. RECANATI, *La transparence et l'énonciation*, p. 31 et suiv., et L. MARIN, « Mimésis et description », in *De la représentation*, 1994, p. 71-92.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 288.

Elle est une histoire de l'équilibre instable qui se crée lorsque les catégories du langage sont confrontées à la singularité picturale.

Une première référence à Roland Barthes est ici utile. Dans « Le plaisir du texte », Barthes revient sur la nécessaire perméabilité des catégories et des classements : « De toute manière, il y aura toujours une marge d'indécision ; la distinction ne sera pas source de classements sûrs, le paradigme grincera, le sens sera précaire, révocable, réversible, le discours sera incomplet »⁶⁴⁶.

Nécessaire à l'existence du détail arassien, cette instabilité du paradigme se reflète dans la structure du *Détail*. Comme le plaisir barthésien, la composition de l'ouvrage est « précaire, révocable, réversible » et le livre se présente, lors d'une première lecture, comme un foisonnement confus de regards. Le lecteur est entraîné dans la curiosité bavarde et véloce de Daniel Arasse. Sans discrétion et sans manière, il est plongé dans l'intimité de la peinture. Cette sensation d'accumulation et d'étouffement est provoquée par la liberté que prend le texte dans ses dérives d'un détail à l'autre, dans son passage d'une source écrite à une image, dans ses sauts historiques et géographiques : comme Daniel Arasse le dit dans les dernières lignes de l'ouvrage, une histoire du détail ne peut se faire que par une « suite inachevée et accumulée de perceptions »⁶⁴⁷.

Mais cette confusion est surtout due à une question de temps : alors que l'historien « scrute patiemment » les œuvres⁶⁴⁸, cette temporalité longue du regard (de loin puis de près) qui est justement le lieu de la fabrication de détails – de leur invention, dirons-nous –, est totalement refusée au lecteur dans le livre.

« Comme certains tableaux par leurs détails, *Le détail* se trouve lui-même nourri et disloqué par les analyses de détails qu'Arasse y insère à rythme variable. Si le livre fragmente virtuellement les tableaux qu'il aborde, il est lui-même quelque peu fragmenté (et dire cela, vous l'aurez compris, n'est pas lui faire un reproche). Les différents objets d'analyse ne partagent d'ailleurs ni leur taille relative dans l'ensemble de la toile, ni le temps qu'il faut pour les découvrir, ni, de manière générale, la relation qu'ils entretiennent avec l'ensemble du tableau. Toute recherche d'un caractère universel reliant les différents détails abordés par Arasse semble vouée à l'échec, mais la pluralité d'usages de la notion de détail est à la fois

⁶⁴⁶ Roland BARTHES, « Le plaisir du texte » (1973), in *Œuvres complètes*, tome 2 (1966-1973), Paris, Seuil, 1995, p. 1495.

⁶⁴⁷ D. ARASSE, *Le détail*, 1992, p. 412.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 6.

une raison de son succès et de l'embarras dans lequel se trouve celui qui voudrait en saisir l'*essence* une fois pour toutes. Mais ce n'est pas parce qu'un concept n'a pas de limites claires qu'il est inutile – son utilité peut au contraire être une fonction de ses bords flous »⁶⁴⁹.

Or un concept aux limites qui ne sont pas claires et un concept aux limites volontairement flous sont deux choses bien distinctes... le choix de Daniel Arasse dans *Le détail* porte sur le second type : la nécessaire perméabilité et instabilité des principes de méthode constitue justement une des principales richesses théoriques du livre.

La proximité immédiate (sans médiation), dans laquelle nous plongeant aussi bien le texte que les illustrations, colle notre nez non pas contre la fenêtre albertienne transparente mais contre l'opacité du paradoxe primordial du détail : celui-ci se voit seulement si l'on s'approche – et s'approcher provoque la disparition du tableau⁶⁵⁰.

Présente tout au long de l'ouvrage, cette aporie est théorisée et replacée au sein d'une histoire du regard dans les pages intitulées « Le spectateur disloqué »⁶⁵¹. Arasse y tient compte des rapprochements provoqués par le regard en mouvement. Parlant du spectateur, il affirme : « La réjouissance qu'il y éprouve tient aussi à ce qu'il sait qu'il est 'joué', à ce qu'il joue lui aussi le jeu, en oscillant d'avant en arrière pour constituer l'image (dans sa transparence illusoire) ou la détruire »⁶⁵².

⁶⁴⁹ Philosophe et critique d'art, Klaus Speidel développe cette idée dans un article consacré en partie à l'ouvrage d'Arasse. Klaus SPEIDEL, « L'écriture du détail : allers-retours entre peinture et littérature », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n. 3, septembre 2007, URL : <http://www.fabula.org/lht/3/Speidel.html>.

⁶⁵⁰ Ce paradoxe a été rapidement signalé et discuté par Marie-Dominique POPELARD : « Le toucher du regard », in *L'art de très près. Détail et proximité*, sous la direction de Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 41. Il est en revanche au centre de la réflexion de G. DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, 1990, p. 274-280. Il est regrettable que *Devant l'image* ne soit cité par Arasse que pour sa critique de Panofsky, (Daniel ARASSE, *Le détail*, 1992, p. 439, note 295) car ces pages ajoutent une dimension philosophique intéressante aux remarques sur le détail qui défait la mimésis.

⁶⁵¹ D. ARASSE, *Le détail*, 1992, p. 233-240 ; voir aussi dans les deux chapitres précédents, p. 223-233.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 287. Georges Didi-Huberman avait déjà évoqué ce pouvoir à travers l'idée du « descripteur » démembré par le détail. G. DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, 1990, p. 277 : « C'est comme si le sujet descripteur, à force de découper du local dans du global, en venait à dissocier son acte même de connaissance, son observation, ne voyant jamais le même 'local' dans ce même 'global' qu'il croit recenser. Pire : c'est comme si le sujet descripteur, dans le mouvement même de la 'mise en pièces' que constitue l'opération du détail, au lieu de procéder à la sereine réciproque d'une totalisation, reconduisait malgré lui et *sur lui-même* l'acte premier, violent, de la

1.2 Un détail fait peut ne pas avoir été vu : quelques particolari

Une histoire du détail n'est pas impossible, elle est sans fin. Le caractère inachevé et infini (car relevant de choix) du *Détail* donne au lecteur amateur de peinture l'envie de poursuivre l'enquête en s'approchant des œuvres qui l'interpellent dans les couloirs des musées ; il donne aussi au passionné de Daniel Arasse l'envie de se plonger dans ses vertigineuses archives de clichés comptant quelques milliers de diapositives, dont seulement une infime partie est reproduite dans l'ouvrage, qui constituent un véritable patrimoine visuel⁶⁵³.

Revenons sur les exemples qui démontrent l'originalité de cette théorie du regard qu'est *Le détail* ; si l'intérêt des distinctions établies en introduction consiste dans leur imbrication, elles peuvent néanmoins nous guider dans le livre, servir de liant provisoire pour évoquer une étude dont l'originalité repose entre autres sur le morcèlement.

1.2.1 Théorie du particolare

Intitulée « L'emblème du tableau », la première partie du livre recense une foule de *particolari* et de détails iconiques, petites parties d'une figure ou petits motifs qui attirent le regard et provoquent la surprise. On reste dans le domaine de la *mimesis* et du motif afin de mettre l'accent sur l'importance du détail dans la théorie classique de la représentation ; quantité de textes témoignant de la dépendance du détail à l'ensemble du tableau dans la théorie classique sont mis à contribution, afin de montrer que le détail peut constituer

dislocation. Sujet cognitif découpant le visible pour mieux totaliser, mais subissant lui-même l'effet d'une telle scission ».

⁶⁵³ Pour ne citer que deux exemples d'études récentes ayant succédé à l'œuvre arassienne : la thèse soutenue par Joséphine Le Foll en 2009, intitulée *La Bethsabée au bain de Véronèse : tableau de mariage, allégorie morale, procès en justice ? L'iconographie à l'épreuve de la peinture vénitienne*, dont les présupposés théoriques s'appuient avec finesse sur l'iconographie analytique et la théorie arassienne du détail. Sur le thème du reflet en tant que détail à la fois iconique et pictural, Diane Bodart a proposé une analyse en tous points arassienne de certaines œuvres de la Renaissance italienne ainsi que d'*ekphraseis* emblématiques perdues. Diane BODART, « Le reflet, un détail-emblème de la représentation en peinture », in *Daniel Arasse. Historien de l'art*, 2010, p. 43-61. Voir aussi, du même auteur, « Le reflet et l'éclat. Jeux de l'envers dans la peinture vénitienne du XVI^e siècle », in *Titien, Tintoret, Véronèse... Rivalités à Venise*, Vincent Delieuvin, Jean Habert (dir.), catalogue de l'exposition (Paris, 17 septembre 2009 – 4 janvier 2010), Paris, Musée du Louvre/ Hazan, 2009, p. 216-259 ; « Tiziano e l'ultimo lustro », *Venezia Cinquecento*, 36, 2009, p. 65-90. À ces dernières s'ajoutent les travaux de ses collègues les plus proches : P. MOREL, *Les grotesques*, 1997 et Maurice BROCK, *Bronzino*, Paris, Éditions du Regard, 2002.

l’emblème du processus de perception du critique ou du peintre lui-même. Daniel Arasse revient à plusieurs reprises sur l’intérêt de la formule d’Ingres selon laquelle « les détails sont de petits importants qu’il faut mettre à la raison »⁶⁵⁴ ; il se concentre sur les procédés de découpage et d’assemblage, opérations du peintre et du regardeur, qui font du détail « l’emblème du processus mimétique de la représentation picturale »⁶⁵⁵.

Dans certaines modalités et configurations, le *particolare* et le détail iconique jouent dans la peinture et dans la théorie de l’art du XV^e au XIX^e siècle un rôle central dans l’affirmation des fonctions et des fins du métier du peintre. Ils constituent « la pierre de touche de pratiques picturales qui, dans leur diversité, demeurent fondées sur l’imitation de la nature »⁶⁵⁶.

Parmi les détails pris en compte, Arasse analyse successivement ceux qui sont une petite partie d’un objet, insécables du tout (*particolare*) – plante de pied de l’apôtre agenouillé au premier plan de *L’Assomption et le Couronnement de la Vierge* d’Albrecht Dürer (Francfort, Städelches Kunstinstitut, 1510), cordon ombilical de Jésus, *unicum* iconographique découvert dans *La Nativité* de Lorenzo Lotto (Sienne, Pinacoteca, 1527-1528) – et les motifs isolables (détail iconique), tels la mouche peinte, la *mannaia* qui vient remplacer l’épée comme arme du supplice de saint Jacques dans la chapelle Ovetari (Andrea Mantegna, Padoue, 1453 et 1455) ou la roue à palettes que Raphaël invente pour mettre en mouvement la conque de sa *Galatée* à la Villa Farnésine.

Ces exemples évoquent autant d’écarts où le détail, en tant que « fragment qui garde la nostalgie du tout »⁶⁵⁷, « condense localement le processus de représentation »⁶⁵⁸. Si, comme il le souligne en introduction, dans la théorie classique le détail doit être sage, ne pas faire écart ou attirer trop l’œil, la première partie de l’ouvrage montre comment les peintres ont de tous temps dérogé à cette règle et produit du détail « mal élevé »⁶⁵⁹. Ne faisant qu’un avec leur référent externe, le *particolare* et le détail iconique peuvent alors

⁶⁵⁴ Cité par D. ARASSE, *Le détail*, 1992, p. 59, et par Henri DELABORDE, *Ingres. Sa vie, ses travaux, sa doctrine, notes et pensée*, Paris, Monfort, 1984, p. 124.

⁶⁵⁵ D. ARASSE, *Le détail*, 1992, p. 203.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, 115.

⁶⁵⁷ Jean-Pierre MOUREY, *Philosophies et pratiques du détail. Hegel, Ingres, Sade et quelques autres*, Seyssel, Champ Vallon, 1996, p. 14.

⁶⁵⁸ D. ARASSE, *Le détail*, 1992, p. 219.

⁶⁵⁹ Roland BARTHES, *La chambre claire*, Paris, Seuil, 1980, p. 74 : « ... le *punctum* ne fait pas acception de morale ou de bon goût ; le *punctum* peut être mal élevé ».

être conçus comme ce que Roland Barthes appelle le « détail concret », « constitué par la collusion directe d'un référent et d'un signifiant », dans une volonté d'« illusion référentielle » propre dans le cas de Barthes à la littérature réaliste⁶⁶⁰. La réflexion arassienne sur le détail iconique est tributaire sur ce point de celle du sémiologue sur « l'effet de réel ».

Dans un court entretien réalisé en 1993 à l'occasion de la sortie du *Détail*, Alain Laframboise demande à Arasse de préciser le rapport de l'ouvrage avec *La chambre claire* ; sa réponse est qu'il n'a pas évoqué le *punctum* et le *studium* dans leur rapport au détail en peinture car cela l'aurait obligé à établir :

«... une distinction complexe entre tableau et photographie. Selon Barthes, le *punctum* est un 'hasard' ('qui me point'). Or le détail, dans un tableau, n'est pas un hasard – du moins pas nécessairement. Même quand le détail – fait par le spectateur – n'a pas été explicitement 'voulu' comme tel par le peintre (et c'est souvent le cas), il porte cependant trace et témoignage de la main du peintre – et donc, consciemment ou non, de son intervention personnelle »⁶⁶¹.

Il faut en effet se méfier d'un rapprochement trop rapide entre le détail arassien et le *punctum* barthésien, car si les deux théories mettent en avant de manière originale le pouvoir haptique de l'image, pour Daniel Arasse la peinture diffère de la photographie en deux points essentiels : l'intentionnalité de celui qui produit l'image et son rapport au référent réel. En peinture, rien n'est dû au hasard, alors qu'en photo l'image peut saisir quelque chose sans que l'artiste en soit conscient. Certes, dans le raisonnement du *Détail*, un détail-*dettaglio* peut avoir pour particularité, nous le verrons, de ne pas avoir été voulu par le peintre – mais il n'en porte pas moins sa trace, sa main.

Cette précision est importante : elle nous rappelle la distance qu'Arasse tient à instaurer entre sa pratique de la photographie et l'emploi qu'en font traditionnellement les historiens de l'art. Cher à l'iconographie en tant qu'instrument de validation de son obsession du mimétique, l'emploi du modèle photographique a conforté les historiens dans la question de la transparence de l'objet à son référent réel. Dans ses écrits, Arasse dénonce sans cesse cette recherche stérile du modèle (de la bague portée dans tel portrait) et s'élève contre l'usage de la photographie comme témoin d'une réalité traduite en peinture (un cliché des collines toscanes pour comprendre les paysages de Léonard, des plaines

⁶⁶⁰ R. BARTHES, « L'effet de réel », 1968, p. 88.

⁶⁶¹ A. LAFRAMBOISE, « Daniel Arasse. Autour du détail », 1993, p. 12.

mantouanes pour ceux de Mantegna etc.). L'historien de la peinture est tout autre que le photographe de *Blow Up*, trouvant dans son cliché une vérité qu'il cherchait mais qu'il n'avait pas vue : « ... c'est comme image que la photographie concerne la peinture »⁶⁶². Dans *Le détail*, c'est dans l'usage que l'historien fait de la photographie que réside l'affinité la plus directe avec la recherche barthésienne du *punctum*.

La photographie devient un outil théorique : elle sert à prolonger le regard de l'historien. L'action du *punctum* barthésien montre son efficace non pas sur la peinture mais sur le travail de regard sur les clichés. La surprise éprouvée par un petit élément qui vient déranger le *studium*, « piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés »⁶⁶³, hasard qui poigne et arrête le spectateur, cette surprise recherchée dans *Le détail* est le résultat d'un temps de contemplation de la photographie d'une peinture au cours duquel le détail, comme le *punctum*, manifeste sa « force d'expansion »⁶⁶⁴ (force qui lui donnera, selon les cas, la fonction d'emblème ou de comble du tableau).

Dans ses *Histoires de peintures*, Arasse nous révèle l'intérêt que constitue pour lui cette approche de la photographie de la peinture :

« Le travail effectué sur la photographie de l'œuvre offre un temps de contemplation beaucoup plus long. Je crois qu'au bout d'un moment, le regard devient flottant. Il n'est plus en quête d'informations à capter, à prendre comme un rapace dans le tableau, mais il attend au contraire que quelque chose vienne du tableau et se montre »⁶⁶⁵.

Si pour Barthes l'« effet » d'une photographie peut survenir par l'action du souvenir, alors qu'il n'a pas l'image sous les yeux, pour Arasse le regard doit se perdre, relâcher la tension d'observation active requise par le métier savant de l'historien (évoqué par Barthes en tant qu'« effort de description » et par Didi-Huberman comme travail du descripteur⁶⁶⁶), pour voir ce que la peinture *veut lui montrer*⁶⁶⁷. Que ce soit pour effectuer

⁶⁶² G. CASSEGRAIN, « L'objectif. Daniel Arasse et l'usage de la photographie », 2009, p. 117.

⁶⁶³ R. BARTHES, *La chambre claire*, 1980, p. 48.

⁶⁶⁴ *Ibid*, p. 74.

⁶⁶⁵ D. ARASSE, *Histoires de peintures*, 2004, p. 283.

⁶⁶⁶ R. BARTHES, *La chambre claire*, 1980, p. 87 et G. DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, 1990, p. 277.

⁶⁶⁷ R. BARTHES, *La chambre claire*, 1980, p. 87 : « Rien d'étonnant alors à ce que parfois, en dépit de sa netteté, il ne se relève qu'après coup, lorsque la photo étant loin de mes yeux, je pense à elle à

des découpes de *dettagli* ou pour mettre au point des *particolari*, l'histoire rapprochée de la peinture est travaillée de bout en bout, mais de manière particulière et articulée, par la théorie barthésienne du *punctum*⁶⁶⁸.

I.2.2 Le plaisir

Un autre point commun entre les deux œuvres consiste dans la recherche d'une redéfinition du plaisir, du texte pour l'un, du regard sur la peinture pour l'autre⁶⁶⁹. La notion de plaisir convient ici pour introduire l'autre fonction du détail, qui constitue la seconde partie de l'ouvrage : sa fonction disloquante⁶⁷⁰. C'est dans les moments où le détail tend à sortir de sa place et détruit la vision d'ensemble du tableau que l'on perçoit dans le texte tout le plaisir (jusqu'à la jouissance) qu'Arasse a pris à voir ces détails qui construisent les passages les plus riches (et en un certain sens les plus romanesques) du livre⁶⁷¹.

« Comme *particolare*, le détail peut tendre à sortir de sa place ; il est en effet, pour reprendre le mot d'Ingres, un 'petit important' qui résiste à la 'raison', qui fait écart et, loin de se soumettre à l'unité du tout, la disloque pour susciter ce que Baudelaire appelle une 'émeute de détails', ce qu'Alberti appelait déjà d'un terme aux

nouveau. [...] Comme si la vision directe orientait à faux le langage, l'engageant dans un effort de description qui, toujours, manquera le point d'effet, le *punctum* ».

⁶⁶⁸ D'ailleurs la question de la mise au point photographique est intéressante : son acception italienne, « *mettere a fuoco* » permet de souligner le souci arassien de ne pas *éteindre* les détails, de les laisser brûler en les mettant *a fuoco* par l'action de la photographie ; les prises de vue permettent au regard de rester actif, allumé. Or, si le cliché peut « déclencher » le détail, Arasse revient dès qu'il en a l'opportunité devant l'œuvre, travaille le minimum possible devant des reproductions.

⁶⁶⁹ Ces questions ont été discutées lors du colloque Daniel Arasse de 2006. Je me permets de renvoyer aux participations de G. CASSEGRAIN, « La peinture à son plaisir. Vers une méthode », 2010; voir aussi la communication d'Yves HERSANT intitulée « L'érotique arassienne », inédite dans les actes mais en ligne sur le site de l'ENS.

http://archives.diffusion.ens.fr/diffusion/audio/2006_06_08_hersant.mp3

⁶⁷⁰ Sur l'effet dislocateur du texte comme tension vers la jouissance, voir R. BARTHES, « Le plaisir du texte », 1995, p. 1517.

⁶⁷¹ Dans l'interview du 2 Décembre 2011, Bernard Comment a insisté sur le goût de Daniel Arasse pour les romans policiers. Selon lui, plus que *Le reflet perdu*, roman d'enquête resté inachevé, « son vrai polar est le livre sur le détail. [...] Barthes était hanté par l'idée de vouloir écrire un roman (*La chambre claire*) et Arasse aussi, et c'est *Le détail*, qui met en jeu beaucoup d'énergie romanesque. Barthes et Arasse sont des gens qui ne peuvent pas écrire des romans classiques... mais ils ont renouvelé le genre : *Le détail* est un grand roman, une aventure du regard ».

connotations alors politiques, un ‘tumulte’. Comme *dettaglio*, le détail disloque aussi le tableau, non seulement en ce qu’il en isole un élément où se noie le tout, mais surtout en ce qu’il défait le dispositif spatial réglé qui doit, tout au long de l’histoire de la mimésis en peinture, générer la relation physique du spectateur au tableau, de façon que ce dernier fasse tout son ‘effet’ de la distance convenable »⁶⁷².

C’est donc autant de *particolari* que de *dettagli* qu’il est question dans la deuxième partie de l’ouvrage. Nous commencerons par évoquer rapidement les observations qui relèvent de l’iconique pour parler ensuite des *invention*s picturales du *dettaglio*.

Si « Paradoxes », le troisième chapitre du livre, met en avant l’ambiguïté des catégories préétablies en introduction par les glissements entre fascination iconique et picturale du détail, le quatrième, « Intimités », peut être considéré à lui tout seul comme un petit traité de la théorie du regard arassienne : en une cinquantaine de pages, Daniel Arasse partage avec son lecteur une série de trouvailles où le regard, focalisé sur une partie infime, aura pour effet de ruiner le « tout-ensemble du tableau », de défaire « l’unité rêvée de la machine représentative »⁶⁷³.

I.2.3 Le reflet retrouvé

Une des inventions majeures du livre est l’attention portée au reflet d’une silhouette humaine dans le miroir sans tache de la Vierge de l’*Immaculée Conception* de Benvenuto da Garofalo (Figure 42). Ce détail est sans doute celui qui a été le plus applaudi par les historiens de l’art : il est une véritable trouvaille arassienne car personne n’avait vu ce visage dans le reflet. Mais ce qui nous importe est son statut d’invention, à savoir la place que ce reflet occupe dans le livre, en ouverture du chapitre « Intimités ». Apparu à un moment de proximité paroxystique entre la toile et celui qui regarde, ce visage dévoile une intimité double : « ... intimité de la peinture comme maniement d’une substance imageante donnée à voir en deçà du seuil où elle fait image, intimité du peintre qui investit personnellement le message du tableau »⁶⁷⁴.

Ce détail montre l’importance du regard rapproché élaboré dans l’ouvrage : celle-ci ne réside pas dans la reconnaissance iconique de ce qui est représenté (même si cet aspect

⁶⁷² D. ARASSE, *Le détail*, 1992, p. 225.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 222.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 294.

de la découverte a été à l'origine de l'éloge de ses pairs), mais dans le rapport entre ce qui est vu et l'ensemble du tableau, dans ce cas son rôle disloquant, à la limite du blasphème puisque le peintre vient entacher la transparence du *speculum* marial. Une fois le détail vu et reconnu, le travail n'est pas fini. D'ailleurs peu importe que ce visage soit un reflet christique ou un autoportrait du peintre : « Il faut préserver cette incertitude car elle fait, en définitive, le sens du détail et lui donne sa fonction dans l'image »⁶⁷⁵. Ainsi, s'intéressant à sa manière de disloquer le tableau, Daniel Arasse crée dans ce livre un *savoir voir* spécifique du détail de peinture.

I.2.4 La dentellière

Dans la monographie sur Vermeer qu'il publiera l'année suivante, son attention porte à plusieurs reprises sur l'importance des effets de regard, de près et de loin, traduits par une touche tantôt extrêmement précise, tantôt floue ; l'idée conclusive, thèse de l'ouvrage, concerne l'importance des effets de brouillage de clartés iconographiques par les effets de la touche. Cette idée est esquissée dans les pages consacrées à l'un des deux tableaux du maître conservés au Louvre, *La dentellière* (Figure 43).

Dans *Le détail*, il indique déjà que, dans ce tableau qui interpelle par ses très petites dimensions, le peintre a tout fait pour que, tout en s'approchant au plus près de la toile, on ne voie pas l'ouvrage de la dentellière. Nous la regardons en train de regarder mais ne pouvons voir ce qu'elle regarde. Ou pour le dire autrement... on n'y voit rien : « ... tout est fait, chez Vermeer, pour que le spectateur ne voie rien de ce que fait la dentellière »⁶⁷⁶. Cette formule est chère à Arasse au point d'être reprise à l'identique dans *L'ambition de Vermeer*⁶⁷⁷. Les quelques lignes sur le petit tableau entrent en résonance avec l'interprétation que Georges Didi-Huberman avait livrée quelques années auparavant sur

⁶⁷⁵ *Ibid.*

⁶⁷⁶ D. ARASSE, *Le détail*, 1992, p. 299. L'importance de la notion de « rien » dans la conception arassienne du détail est problématisée en référence au *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac dans les pages qui précèdent l'analyse de la *Dentellière* (p. 276). Quelques pages plus loin il oppose l'importance du *rien* à la stérile nomenclature de l'iconographie. Daniel ARASSE, *Le détail*, 1992, p. 289 : « À cette violence faite par la description à la représentation de peinture, le détail pictural oppose son éclat et son écart. Dans l'intransigeance irréductible de sa présence de chose (*res*, rien), il manifeste l'hétérogénéité constitutive de la peinture par rapport à l'ordre du signe et à la découpe langagière du réel ».

⁶⁷⁷ D. ARASSE, *L'ambition de Vermeer*, 1993, p. 152.

les enjeux de ce dispositif inventé par Vermeer⁶⁷⁸. *La Dentellière* devient dans les écrits des deux auteurs un emblème du détail en peinture.

Ce qui attire les deux auteurs est l'opposition en jeu dans traitement pictural des différents fils servant à l'ouvrage : au plus près de la jeune femme, ceux enroulés autour des fuseaux de bois sont peints avec une extrême précision, alors que ceux au plus près de nous semblent s'écouler du coussin vers le rebord de la table, ne donnant rien d'autre à voir que de la pure peinture (Figure 43 bis) : « ... ce filet rouge est peint *comme rien*, c'est-à-dire comme rien d'autre que de la peinture déposée toute liquide sur la surface du tableau »⁶⁷⁹.

« Le fil de Vermeer se présente avant tout comme un passage, dans le tableau, où la peinture ne fait plus semblant – semblant de mentir sur son existence matérielle ; et donc elle fait face. Le pan tend à *ruiner l'aspect*, à travers le halo, ou la liquéfaction, ou le poids d'une couleur qui s'impose, dévore, infecte tout ; ici, la forme *est* le fond, parce qu'elle représente bien moins qu'elle ne s'auto-présente, en tant que matière et surgissement coloré »⁶⁸⁰.

Remarquant à son tour le caractère informe des fils sortant du coussin, visibles exclusivement par le spectateur, Daniel Arasse tient plus particulièrement compte des diverses instances de regard en jeu dans le tableau : la nôtre, qui regardons une personne en train de regarder attentivement son ouvrage, et celle de la dentellière, qui regarde quelque chose que nous ne voyons pas et dont le regard « fait le point » sur les fils tendus entre ses doigts.

« D'un fil aux autres, le spectateur semble en effet 'voir comme' la jeune femme, participer de son regard en pleine activité critique : précis et concentré sur le point de l'épingle, il est imprécis et indifférent aux marges du champ visuel. [...] Au plus près de l'exercice de son regard, non seulement ce regard nous est caché par les paupières abaissées, mais le point même où travaille ce regard nous est dérobé, tandis qu'au premier plan du tableau une double masse rouge et blanche nous fait

⁶⁷⁸ Georges DIDI-HUBERMAN, « Fragments dramaturgiques », in J. Audureau, *Félicité – Édition dramaturgique*, Paris, Comédie Française, 1983, p. 173-215, texte repris dans *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minit, 1998, p. 64-75 ; voir aussi G. DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, 1990, p. 294-301.

⁶⁷⁹ G. DIDI-HUBERMAN, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, 1998, p. 69.

⁶⁸⁰ G. DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, 1990, p. 317.

pressentir que nous ne voyons pas ce que nous regardons, alors que tout semble nous le montrer »⁶⁸¹.

La double nature iconique et picturale du détail est synthétisée dans ce tableau, au sein d'un même objet dont la nature informe, du fil à coudre, permet un traitement pictural varié. Georges Didi-Huberman est lui aussi attiré par l'informe dans sa réflexion sur la notion de détail. Regardant le fil au premier plan :

« Ce filet de couleur rouge – avec sa propre scansion de taches plus pâles, de taches plus pourpres et immobiles comme une coagulation –, ce filet de couleur qui est un retour du jet du pinceau sur lui-même, une divagation, un jeu déraisonnable et risque-tout de la main, voilà que ce filet de couleur *s'est avancé* vers moi. Il devient un ciel, une pure surface, mais vertigineuse – profondeur absolue. Effet de *pan* »⁶⁸².

I.2.5 Le pan

Reprenant l'expression proustienne du « petit pan de mur jaune », Georges Didi-Huberman élabore une théorie critiquant la conception du détail comme petit élément du tableau, petit motif iconique. Telle qu'il l'affirme à maintes reprises, le pan ne désigne pas la peinture vue de près mais un autre état de la peinture. Nous en citons une définition extraite de son essai inaugural sur le détail, publié en 1986 et repris dans *Devant l'image* :

« Le pan serait donc à définir comme cette partie de la peinture qui interrompt ostensiblement, de lieu en lieu, ainsi qu'une crise ou un symptôme, la continuité du système représentatif du tableau. [...] Il auto-présente sa cause matérielle et sa cause accidentelle, à savoir le geste même, la *touche*, l'intrusion de la peinture »⁶⁸³.

En termes arassiens, le pan serait donc un détail pictural (qu'il soit *particolare* ou *dettaglio*). Didi-Huberman s'interroge sur les potentialités du conflit entre transparence mimétique et opacité picturale et ne tient donc pas compte de l'intérêt du détail comme motif, de sa nature iconique et des va-et-vient entre iconicité et picturalité. C'est la picturalité qui l'intéresse, en tant qu'elle prend le dessus sur l'iconicité. L'étude citée ci-dessus vise en effet à mettre en évidence ce qu'il appelle « l'aporie du détail », aporie « de

⁶⁸¹ D. ARASSE, *Le détail*, 1992, p. 300-302.

⁶⁸² G. DIDI-HUBERMAN, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, 1998, p. 69.

⁶⁸³ G. DIDI-HUBERMAN, « L'aporie du détail », réédition d'un texte prononcé à Urbino en juillet 1985, publié dans *La part de l'Œil*, n. 2, 1986, p. 102-119, et *Devant l'image*, 1990, p. 313.

toute connaissance approchée de la peinture : alors même qu'il visait une forme plus précise, le regard proche n'arrive qu'à délier la matière et la forme et, ce faisant, malgré lui, il se condamne à une véritable tyrannie de la matière »⁶⁸⁴.

Cet aspect sera central dans la pensée arassienne du détail : dans certains cas, le détail défait la mimésis et « s'impose dans le tableau, à la fois comme accident de la représentation (*Vorstellung*) et souveraineté de la présentation (*Darstellung*) »⁶⁸⁵.

Dans le dernier chapitre de son essai, Didi-Huberman propose une longue distinction entre le détail et le pan. Comme Daniel Arasse, son souci est de se défaire des traditions qui étudient le détail comme motif attirant le regard pour sa ressemblance au référent réel. Le chapitre en question s'intitule « Au-delà du principe du détail » et entend se défaire des catégories préétablies de l'iconographie :

« ... dans le détail, la partie serait décomptable du tout, tandis que dans le pan, la partie dévore le tout. Le détail : c'est un fil, par exemple, c'est-à-dire une circonscription parfaitement repérable de l'espace figuratif ; il a une extension – même minimale –, une grandeur bien définies ; il relève de l'espace mesurable. Au contraire, le pan se présente comme une zone d'*intensité* colorée ; il a, comme tel, une capacité 'démessurée', non mesurable, d'*expansion* – et non d'extension – dans le tableau : ce ne sera pas un détail de fil coloré, mais un filet de couleur rouge, par exemple, c'est-à-dire un événement plus qu'un objet »⁶⁸⁶.

I.2.6 Le détail : clé ou porte ?

À la suite de notre discussion avec Georges Didi-Huberman, il apparaît clairement que ces pages sont en confrontation directe avec les thèses arassiennes⁶⁸⁷. Un dialogue est en cours. Dans la comparaison des textes il nous est aisé de relever une série d'adresses implicites. Or dans les nombreuses publications de Didi-Huberman où il est question de détail et où est définie et problématisée la notion de pan, les distinctions arassiennes ne sont pas discutées dans leur complexité. À cause de ce manque de communication, les invectives que Didi-Huberman adresse à celui qu'il nomme le « descripteur » peuvent être associées à plusieurs égards à la critique qu'Arasse adresse à l'iconologie. Le détail n'est

⁶⁸⁴ G. DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, 1990, p. 280.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 305.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 314.

⁶⁸⁷ Georges DIDI-HUBERMAN, interview du 6 décembre 2012.

pas la clé de l'interprétation. Il ne peut expliquer ni rationaliser le tableau. Il y a chez les deux auteurs un refus de l'assujettissement à la nomenclature : le détail ne doit jamais être envisagé comme « le *fin mot* du visible »⁶⁸⁸.

« Le chercheur de détails, c'est l'homme qui voit la moindre chose, et c'est l'homme des réponses ; il pense que les énigmes du visible ont une solution, qui peut tenir dans 'la moindre chose', un fil par exemple, ou un couteau ; il astique ses lunettes, il se prend pour Sherlock Holmes »⁶⁸⁹.

Daniel Arasse réagit tout aussi violemment à l'histoire de l'art par enquêtes, indices et solutions. Tout d'abord, nous l'avons déjà souligné, sa formation auprès de Francastel le porte à critiquer les interprétations univoques et fermées sur elles-mêmes. Dans *Le détail* cette idée est considérablement approfondie, la peinture étant envisagée comme une réalité polysémique, trouble, dont le sens ne s'épuise jamais sous la plume de l'interprète. Si le détail déclenche l'interprète, il n'est jamais en lui-même une solution à l'interprétation. Comme Didi-Huberman, Daniel Arasse critique la recherche, au sein du tableau et en particulier dans le détail, de cette clé interprétative si chère à Giovanni Morelli ou au paradigme indiciel de Carlo Ginzburg : le concept même de clé sous-entend premièrement l'existence d'une seule bonne interprétation, d'une solution (une seule clé par porte, une seule porte par clé), et prétend ensuite que le détail contiendrait en son sein une vérité autonome, qui expliquerait l'ensemble du tableau. Fort de l'héritage francastelien, Daniel Arasse s'élève, dans ses *Histoires de peintures*, contre certaines remarques d'Ernst Gombrich qui vont dans le sens de cette idée⁶⁹⁰.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 315.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 315-316. Il applique cette métaphore directement à Daniel Arasse dans « L'Annonce faite à l'histoire », 2013, p. 20.

⁶⁹⁰ D. ARASSE, *Histoires de peintures*, 2004, p. 276 : « J'admire beaucoup Gombrich mais le positivisme a tout de même parfois des limites [...] Evidemment que le [...] *dominant meaning* est le thème de la Vierge à l'Enfant ou de l'Annonciation, mais le sens spécifique de ce tableau dépend de la façon dont le sujet a été traité, d'autant plus spécifique dès lors qu'on s'approche de la surface et que surgissent des éléments tout à fait curieux et incertains ». Voir aussi O. PÄCHT, *Questions de méthode en histoire de l'art*, 1994, p. 76-84.

I.2.7 Rebut

Alors que l'iconographie et l'iconologie cherchent le « fin mot », la clé, la psychanalyse, quant à elle, interprète le détail comme le premier maillon d'une chaîne de signifiants, comme le déclencheur de l'analyse. Ce n'est qu'une fois le détail inventé, montré, que se met en branle la machine interprétative. Les croisements entre ces deux auteurs à ce sujet sont étonnants. Il est regrettable que Didi-Huberman ait confiné Daniel Arasse parmi les « descripteurs » qu'il critique tant, refusant de discuter la symétrie entre des théories du détail et du pan élaborées à la fin des années quatre-vingt⁶⁹¹. En lisant en parallèle les textes on a l'impression que les deux historiens discutent, sans en débattre ouvertement, du même phénomène, qui prend le nom de « pan » chez Didi Huberman et de détail chez Arasse. Irriguée de *punctum* et « d'effet de réel » barthésiens, leur théorie du détail est semblable dans le rapport à l'effet détaillant du regard sur la peinture (*dettaglio* chez Arasse, pan chez Didi-Huberman), mais aussi dans les rôles multiples que le détail joue dans le tableau, en tant que déclencheur de l'interprétation.

I.3 « ... un détail 'vu' peut ne pas avoir été 'fait' »⁶⁹² : quelques *dettagli*

« ... au ras du tableau, que cherche son spectateur et qu'y trouve-t-il ? Qu'est-ce qui le pousse ainsi à se rapprocher de la peinture, à y faire du détail ? Et que se passe-t-il quand, soudainement ou progressivement, le spectateur s'attache au détail ou quand un détail l'appelle ? Ces questions méritent d'être posées car, si le *dettaglio* n'est pas le *particolare*, c'est bien qu'il est la trace ou la visée d'une action qui le détache de son ensemble. En tant que tel, plus qu'une partie du tableau, il est un 'moment' de sa réception comme il peut l'avoir été de sa création. Il est d'abord un 'événement' de peinture dans le tableau »⁶⁹³.

⁶⁹¹ Dans les souvenirs de Georges Didi-Huberman, au milieu des années 1980, au cours des multiples visites, prises de vue des tableaux et regards rapprochés expérimentés ensemble en Italie, Daniel Arasse et lui auraient vu naître un désaccord de fond à propos du détail, qui aurait ensuite été extériorisé non comme une divergence méthodologique mais comme une rivalité académique ; malgré les disputes qui ont suivi et ont brisé le rapport, Georges Didi-Huberman confesse être resté au fond très attaché à cet ami de jeunesse, mais a insisté sur le fait qu'une vraie séparation intellectuelle portant sur le statut du détail a provoqué la cassure. Georges Didi-Huberman, interview du 6 décembre 2012.

⁶⁹² D. ARASSE, *Le détail*, 1992, p. 7.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 240.

Comme le remarquent Danièle Cohn, Bruno Nassim Aboudrar et Gérard Wajcman, le détail arassien, inspiré du détail cinématographique et de la réflexion de Walter Benjamin sur la reproductibilité de l'œuvre d'art, a comme spécificité d'être autre chose qu'un élément grossi et isolé du tableau⁶⁹⁴. Lorsqu'il est détaillé (*dettaglio*), il n'est jamais étudié indépendamment de l'ensemble, n'est pas reproduit par un schéma, pour lui-même ; il est en fin de compte tout aussi dépendant du tableau que le *particolare*. Dépendante de l'ensemble, la découpe n'en perd pas pour autant sa puissance signifiante⁶⁹⁵. En cela, le *dettaglio* arassien est le fruit d'un regard rapproché plus semblable au *close reading* de la tradition littéraire anglo-saxonne (Richards) qu'à cette pratique de l'histoire de l'art qui consiste à isoler des parties de tableau, en extraire des détails considérés comme objectivement signifiants, nommables et dénombrables⁶⁹⁶. On peut se rapprocher, découper par le cadrage photographique, mais il faut toujours tenir compte de cette action détaillante : le détail n'existe pas sans celui qui montre.

« De ce point de vue, tout peut devenir détail. Le détail-*dettaglio* ne peut se définir et se saisir qu'en tant que 'programme d'action' laissant éventuellement sa trace dans le tableau. Par là, il est au cœur même du rapport de détail et du plaisir éprouvé au tableau – quitte à ce que l'amateur découpe matériellement le tableau, le démembrer pour en obtenir un extrait concentré de sa jouissance, quitte aussi à ce que, pris par la beauté de son interprétation, l'historien 'dé-taille' du tableau un détail que le peintre n'y a pas fait... »⁶⁹⁷.

⁶⁹⁴ D. COHN, « Introduction », p. 16. Bruno Nassim ABOUDRAR, « Contre la muraille, contre la toile », in *L'art de très près. Détail et proximité*, Marie-Dominique Popelard, Anthony Wall (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 15-26.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 18 : « ... Arasse n'avait pas besoin de préciser, tant c'était inhérent à son éthique amoureuse d'historien de l'art, que cette jouissance dépend du libre jeu des pupilles après de la toile, errant sur elle comme une main caresse. Tout autres – on pourrait les dire pornographiques – sont ces gros plans qui prétendent forcer à jouir. Et à jouir vite, à la vitesse du coup d'œil ; puisque l'hyper-grossissement, disloquant l'œuvre un peu à la manière dont Sade disloque les corps soumis, dispense le regard de l'action même de détailler, laquelle nécessite, encore une fois, la durée ».

⁶⁹⁶ Il ne faut pas oublier que *Le détail* naît d'une réaction à la publication de Kenneth CLARK, *One Hundred details from Pictures of the National Gallery*, Londres, National Gallery, 1990, où sont détaillées des parties de tableau, reproduites de manière à leur donner un statut indépendant d'œuvre d'art. Ce procédé est critiqué tout au long du *Détail*.

⁶⁹⁷ D. ARASSE, *Le détail*, 1992, p. 12. Il serait intéressant de se demander ce qu'est un « beau » détail pour Daniel Arasse. Si dans le livre de Kenneth Clark, les détails « *have been chosen chiefly for their beauty* » (p. 7), chez Daniel Arasse, comme le suggère la citation ci-dessus, la beauté du détail réside tantôt dans l'esthétisme intrinsèque du « morceau de peinture » ou de son traitement pictural, tantôt dans la beauté de l'interprétation, c'est-à-dire dans le plaisir qui ressort de l'analyse du regard qui détaille.

C'est en ce point spécifique que *Le détail* est l'ouvrage le plus arassien de Daniel Arasse : l'action de celui qui regarde, qui s'approche pour faire voir, est aussi importante que l'œuvre. Elle devient elle-même œuvre. Gérard Wajcman le dit : « Il a fait, de montrer, une œuvre »⁶⁹⁸. Dans un très beau texte publié à l'occasion de la rencontre marseillaise de 2008 sur l'œuvre de Daniel Arasse, le psychanalyste démontre à quel point son ami et collègue « a été un théoricien profond de la fonction de monstration »⁶⁹⁹. Tenant compte de chaque peinture dans sa singularité, l'ouvrage sur le détail a pour finalité d'amener le lecteur à voir, en décentrant le regard, en le détournant du *dominant meaning* pour l'attirer vers un *autre* de l'interprétation « un second centre, un autre pôle en tension, l'Autre centre »⁷⁰⁰.

Phénoménal, le détail arassien est un acte de regard, une monstration par laquelle le rôle de l'écriture prend tout son sens. C'est pour cette raison que le livre paraît si bavard : alors qu'il met en avant son irréductibilité à la nomenclature et au mot, Arasse assouvit dans ce livre son désir de parler de ce que ses regards peuvent faire surgir du tableau, par surprise, lorsqu'ils s'engouffrent dans la peinture.

Ce livre est arassien aussi dans sa manière d'utiliser la source textuelle : le détail n'est « actif » que s'il est vu puis raconté ; on pourrait même dire qu'il n'existe pas s'il n'est pas remarqué – comme le sous-entend le titre de l'article de Denis Boisseau, « De l'«inexistence» du détail »⁷⁰¹. L'histoire rapprochée de la peinture est construite par ces visions et le livre foisonne de réactions d'écrivains, de critiques, de poètes, d'historiens, d'amateurs d'art mais aussi de peintres, contemporains ou non du tableau, dont les regards mettent en question la notion et le rôle du détail.

⁶⁹⁸ G. WAJCMAN, « Transverbération de Daniel Arasse », 2008, p. 154. Cette idée avait déjà été esquissée par Gaëtan BRULOTTE, « La jouissance du détail en peinture », *Liberté*, XXXVI, 1994, p. 200. Voir aussi Paolo FABBRI, « Entrer dans les détails », *F.M.R.*, I, juin-juillet 2004, p. 2-3.

⁶⁹⁹ G. WAJCMAN, « Transverbération de Daniel Arasse », 2008, p. 154.

⁷⁰⁰ *Ibid.*

⁷⁰¹ Dans un texte inspiré de Daniel Arasse, sur le détail en littérature, Denis Boisseau relève lui aussi l'importance de sa fonction de monstration, dans les pages intitulées « La monstruosité du détail ». D. BOISSEAU, « De l'«inexistence» du détail », 1999, p. 31 : « *Le détail est ce qu'on montre*, ce sur quoi on convoque l'attention de l'autre, 'Regarde, tu vois ce détail ?', l'autre qui bien souvent n'y voit encore rien, qui cherche à voir comme vous voyez, qui s'efforce de comprendre le monde selon l'intelligence que vous en avez déjà, et qui enfin éclate 'Ah oui, ça y est je le vois !' ».

Des passages de Diderot, Proust, Goncourt, Vaudoyer, mais aussi Delacroix, Poussin et d'autres ponctuent le récit. Ces témoignages servent à orienter historiquement la réflexion : Daniel Arasse se demande ce qui, de Leon Battista Alberti à Paul Klee, a attiré le critique et il construit ainsi une histoire des regards rapprochés.

La théorie du regard arassienne se construit au sein d'une *praxis* du regard. C'est à travers les lignes de Baudelaire qu'il fait entrer le lecteur dans l'étrange tache qu'il voit sur la robe de Mme Moitessier, marque grise dans les plis de sa vaste robe à fleurs, « Ingres signant là à la fois sa présence en peinture et celle de la peinture dans l'image »⁷⁰². Le pictural fait tache sur l'iconique. De manière différente, dans *Le verrou* de Fragonard, c'est plus de la moitié de la toile qui fait détail, cette partie non « historisée » ne représentant rien que des tentures et un lit défait, « dont le désordre indique le reste du sujet... »⁷⁰³. Tenant compte de cette zone comme lieu de mise en abîme de la représentation, la critique, et en premier lieu le commanditaire de l'œuvre, Louis-Gabriel Véri-Raionard, s'intéresse à ce que la peinture est capable de donner à voir sans le dépeindre. C'est là une des caractéristiques essentielles reprise par Daniel Arasse pour définir le détail : « cette indication du 'reste du sujet' se fait par un reste de peinture, de la peinture qui est, si l'on peut dire, 'en reste', surplus ou résidu opaques de la transparence descriptive et narrative »⁷⁰⁴.

1.4 Conclusion : les restes et les nœuds de la peinture : écarts 3

Chercher les surplus signifiants, les *restes* de la peinture, c'est bien là la visée de l'ouvrage, synthétisée dans l'invention de ce détail, pénultième exemple du livre : dès lors qu'il se présente comme signifiant, non par le motif mais par le fait de peinture ou de « détaille », le détail possède une opacité intrinsèque qu'il s'agira de pointer du regard. Cette opacité fait partie des *restes* que le pictural oppose au discursif, qui sont le fait du peintre et donc de l'historien de la peinture. Ces *restes* font sa spécificité et sa singularité.

⁷⁰² D. ARASSE, *Le détail*, 1992, p. 347.

⁷⁰³ *Fragonard*, Pierre Rosenberg (dir.), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1987, p. 481, cité par D. ARASSE, *Le détail*, 1992, p. 374.

⁷⁰⁴ *Ibid.*

Ils trament quelque chose⁷⁰⁵, tissent une « multiplicité polysémique de parcours et de signifiés »⁷⁰⁶.

Reste, *refuse*, rebut de l'observation, autant de notions chères à Sigmund Freud à propos du détail, qui chez le père de la psychanalyse a une importance fondamentale ; on s'étonne d'ailleurs que l'*Interprétation des rêves* ou le *Moïse de Michel-Ange* ne soient pas plus cités dans le livre de 1992. Freud nous a intéressé dans son rapport à la théorie arassienne du détail dans l'intérêt qu'il porte au petit élément par rapport à l'ensemble : un détail n'est jamais considéré dans ses écrits comme un élément autonome ou autoréférentiel. Tout comme le lapsus dans le cas de l'analyse, une fois découvert, le détail n'a d'intérêt que s'il est rattaché à l'ensemble et devient alors une porte d'entrée privilégiée vers l'inconscient⁷⁰⁷. Lorsque le lapsus se fait entendre, l'analyse peut commencer, car il est le relais vers un autre monde : lové (tramé) sous la conscience, il ne demande qu'à émerger. Il en va de même pour le détail arassien, qui lui aussi, à sa manière, feuillette le réel⁷⁰⁸. La notion de rebut et d'écart, qui a intéressé Daniel Arasse depuis le début des années 1980, est un outil important pour surmonter la monotonie des « classifications et nomenclatures de cimetière »⁷⁰⁹.

L'aspect mortifère des nomenclatures objectivantes, ainsi que les remarques sur la critique du paradigme indiciel formulées plus haut ne sont pas sans rappeler la critique que Jean Pierre Vernant avait adressée à ce mode d'interprétation « qui façonnerait l'œuvre en

⁷⁰⁵ D. ARASSE, *Les visions de Raphaël*, 2003, p. 6.

⁷⁰⁶ D. ARASSE, « Lorenzo Lotto dans ses bizarreries : le peintre et l'iconographie », 1981, p. 371.

⁷⁰⁷ Sigmund FREUD, *L'interprétation des rêves*, I. Meyerson (trad.), Paris, Presses Universitaires de France, 1967 (Franz Deuticke 1900), p. 241-347. Cette originalité du détail dans la psychanalyse freudienne est discutée dans Naomi SHOR, « Le détail chez Freud », *Littérature*, XXXVII, 1980, p. 3-14.

⁷⁰⁸ D. ARASSE, *Histoires de peintures*, 2004, p. 279 : « ... l'important n'est pas de dire 'J'ai trouvé!', l'important est de préserver l'incertitude. Arriver à un moment où l'historien, l'interprète, ne ment pas, et parle de ce qu'il n'est pas sûr de pouvoir comprendre, mais qui est là, qu'il a vu dans le tableau ». Novalis mène un raisonnement semblable à propos du fragment. Novalis, *Schriften*, vol. I, Stuttgart, Kohlhammer, 1977, p. 77, cité dans *Le corps en morceaux*, Anne Pingeot (dir.), Paris, RMN, 1990, p. 76 : « Qu'il soit littéraire, pictural, sculptural ou photographique, [le fragment] s'affirme comme le point de départ d'intéressants enchaînements d'idées ».

⁷⁰⁹ D. ARASSE, *Le détail*, 1992, p. 412.

forme de serrure pour mieux y adapter une clé »⁷¹⁰. Ce sont ces œuvres-serrure qui font l'objet des « Fables » en postface au *Détail* : Daniel Arasse y raconte les mésaventures d'historiens de l'art (Meyer Schapiro, Fagiolo dell'Arco, Salvatore Settis et, en dernier lieu, lui-même) et d'autres interprètes qui ont été piégés par le détail, cédant à la tentation d'expliquer l'œuvre, happés par une petite partie.

À l'opposé de ces explications positives et univoques racontées comme autant de récits sur l'impuissance du savoir livresque face au tableau, le détail arassien montre comment « le peintre travaillerait à obscurcir, par les moyens de la peinture, la transparence iconique de ses messages »⁷¹¹. Reste, écart, rebut, retrait dans un savoir clos... la tentation de la clé est surmontée en maintenant le détail dans un état vibrant de résistance et d'opacité⁷¹². Comme il n'aura de cesse de le répéter haut et fort dans *On n'y voit rien* et dans *Histoires de peintures*, il faut se garder de laisser ses savoirs livresques entraver la vision. Cette même idée clôt le livre sur le détail :

« Le désir de dire, de voir et de savoir, de savoir ce que l'on voit, doivent être préservés et presque cultivés. Ce qui affleure là, c'est l'histoire de la peinture [...] une histoire de la peinture dans l'histoire, présente dans la suite inachevée et accumulée de perceptions dont elle a été l'objet parce que ses œuvres en sont porteuses »⁷¹³.

Si la préface de l'ouvrage introduit l'importance du silence requis pour s'approcher de la peinture « sans trop de danger », la postface relève des cas où un détail a piégé

⁷¹⁰ Jean-Pierre VERNANT et Pierre VIDAL NAQUET, « Œdipe sans complexe », in *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Maspéro, 1972, p. 77.

⁷¹¹ D. ARASSE, *Le détail*, 1992, p. 412.

⁷¹² D. BOISSEAU, « De 'l'inexistence' du détail », 1999, p. 17 : « La tentation serait de le dire 'clé d'œuvre', mais plutôt que 'clé' nous le reconnâtrons 'trou de serrure', pertuis, par quoi s'effectue secrètement le 'recès' (retrait, action de se retirer) d'un monde en un autre monde ». Roland Barthes se rapproche de cette idée à propos du *punctum* dans l'expression de sa vocation à créer un « champ aveugle » dans l'espace de la photographie, R. BARTHES, *La chambre claire*, p. 90.

⁷¹³ D. ARASSE, *Le détail*, 1992, p. 412. Dans sa réflexion sur le détail, Georges Didi-Huberman avait lui aussi justifié le désordre qui ressortirait inévitablement dans l'étude du pan. G. DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, 1990, p. 316 : « L'homme du détail écrit donc des romans à clé, avec question posée au début et réponse donnée à la fin. Si on le laissait faire, l'homme du pan, lui, écrirait des *ekphraseis* sans fin, réticulées, aporétiques ». Il semble annoncer la construction chaotique du *Détail*, *ekphrasis* sans fin, réticulée, aporétique...

l'interprète qui s'approchait en imposant ses savoirs à sa vision : « le 'voir' confronte le 'savoir' à son ignorance »⁷¹⁴.

Ce n'est pas hasard si, dix ans après la parution de son histoire rapprochée de la peinture, cette idée essentielle dans la théorie de l'art arassienne est formulée justement à propos d'un détail. En revenant sur le nombril-œil du *Saint Sébastien* d'Antonello da Messina, Arasse s'interroge sur les raisons qui font que tel ou tel détail n'avait jamais été vu par les spécialistes : cela ne tient pas uniquement, nous dit-il, aux nouvelles conditions de visibilité de l'œuvre, mais en premier lieu à un aveuglement dû « au fait qu'ils ne sauraient pas quoi dire de l'évidence de ce qu'ils voient »⁷¹⁵.

Dans l'interview qu'il accorde à Alain Laframboise dans l'année qui suit la parution du *Détail*, on remarque que Daniel Arasse évoque à plusieurs reprises les problématiques qui seront à l'origine du *Sujet dans le tableau*. C'est tout particulièrement le cas des pages intitulées « Le peintre dans le tableau », « Investissements personnels » et « Humours », au sein du chapitre « Intimités »⁷¹⁶. La transition d'un livre à l'autre est donc aisée, si l'on s'attache aux remarques qui, dans *Le détail*, constituent la colonne vertébrale du *Sujet dans le tableau*.

1.5 Le sujet dans le détail

« Secondaire par rapport à l'ensemble, [le détail] peut devenir un relais privilégié d'une expression individuelle, qui peut aller jusqu'à l'appropriation locale du message de l'œuvre »⁷¹⁷.

Dans les problèmes posés en introduction au *Détail*, le lien théorique entre les deux ouvrages est évident : au plus près du tableau, le sujet regardeur crée des détails qui peuvent, au cas par cas, porter la marque de l'action et de l'investissement personnel du regardeur comme du peintre. La problématique du *Sujet dans le tableau* est *in nuce* dans

⁷¹⁴ D. ARASSE, « Observer l'art : entre voir et savoirs », 2003, p. 107.

⁷¹⁵ *Ibid.*

⁷¹⁶ D. ARASSE, *Le détail*, 1992, p. 304-330.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 304.

l'élaboration de la théorie arassienne du détail, par un jeu de réflexif : en quoi sujet regardant et sujet peintre font-ils affleurer leur présence dans le tableau ?

Daniel Arasse précisera dans l'introduction du *Sujet dans le tableau* que bien qu'au XVI^e siècle la psychologie et la psychanalyse n'existassent pas en tant que méthodes d'interprétation, bien que l'inconscient n'ait pas encore été « inventé », la psyché du créateur pouvait néanmoins se manifester par une mise en œuvre singulière d'un matériau iconographique donné.

Cependant, le but de son interrogation sur le sujet n'est pas de définir ni de proposer des éclaircissements sur le tempérament d'une personnalité artistique ; sa finalité n'est pas de tendre à une connaissance de la psyché de l'artiste, de ses implications et de son originalité comme fin en soi, mais de comprendre, comme il le dit, l'« art dans ses œuvres »⁷¹⁸. Il s'agira donc de comprendre en quoi la psyché du créateur est, au cas par cas, au travail dans la création.

« ... un détail peut être 'inventé', au sens archéologique du terme, par le désir de celui qui regarde. Mais, si ce détail a été incontestablement voulu et fait par le peintre, qu'en est-il alors du peintre dans ce détail et dans le tableau ? »⁷¹⁹

Daniel Arasse ira plus loin que ce qu'il annonce en introduction. En effet, si la première moitié du chapitre « Intimités » relève des détails « incontestablement voulu[s] et fait[s] » (les reflets de visages dans la coupe présentant la *Tête de saint Jean-Baptiste* d'Andrea Solario et dans l'*Immaculée Conception* de Garofalo, les signatures intégrées de manière singulière dans l'espace de la représentation, ainsi que la particularité de certains traits d'humour et autoportraits), la fin du chapitre évoque des détails qui sont à la limite entre le voulu et le non voulu, le fait et le non fait, mais dans lesquels on perçoit un engagement tout aussi fort de l'intimité du peintre : ce sont les « probités du désir » d'Ingres dans le portrait de *Mme Moitessier* et de Gustave Courbet dans ses nus féminins, où le peintre donne à voir son « engagement corporel [...] affectif et passionnel »⁷²⁰. Ce sont aussi les configurations anthropomorphes de Lorenzo Lotto et de Giuseppe

⁷¹⁸ Il s'agit du titre de l'une de ses toutes dernières publications : Daniel ARASSE, « L'art dans ses œuvres. Théorie de l'art, histoire des œuvres », in *Y voir mieux, y regarder de plus près. Autour d'Hubert Damisch*, actes du colloque international (Rome, 1999), Danièle Cohn (dir.), Paris, Éditions rue d'Ulm, 2003, p. 15-27.

⁷¹⁹ D. ARASSE, *Le détail*, 1992, p. 7

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 346.

Arcimboldo et enfin, cas encore plus singulier, c'est l'invention de Goya dans *Un chien*, tableau qui permet à Daniel Arasse de revenir sur le récit constituant une toile de fond discrète du *Détail*, *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, manifeste de l'implication de l'intimité de l'artiste sur sa toile⁷²¹.

Esquissée au cas par cas dans *Le détail* et à l'origine du *Sujet dans le tableau*, cette réflexion sur l'implication consciente ou non du peintre dans sa création l'amène à proposer une reformulation tout à fait originale des catégories freudiennes de la *Traumdeutung*. Les cinq opérations du « travail du rêve » deviennent une base féconde pour l'interprétation de la pensée de l'image. L'emploi singulier du vocable freudien sera explicité en introduction du *Sujet dans le tableau*, mais on comprend en lisant *Le détail* que l'élaboration du recueil d'études de 1997 est le fait d'une longue maturation ayant vu le jour dans les mêmes années que la rédaction du *Détail*⁷²².

⁷²¹ Le récit de Balzac est d'ailleurs un des nombreux dénominateurs communs entre l'étude arassienne et les réflexions sur le détail d'Hubert Damisch et de Georges Didi-Huberman. Georges DIDI-HUBERMAN, *La peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985, voir en particulier p. 92-115 ; G. DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, 1990, p. 277 : « Bref, le détail pose avant tout la question : d'où regarder ? Et ce n'est pas ici de perception qu'il s'agit, mais bien de l'aître (ou lieu) du *sujet* : là d'où se pense la peinture [...] C'est comme si le sujet descripteur, à force de découper du local dans du global, en venait à dissocier son acte même de connaissance, son observation, ne voyant jamais le même 'local' dans ce même 'global' qu'il croit recenser. Pire : c'est comme si le sujet descripteur, dans le mouvement même de la 'mise en pièces' que constitue l'opération du détail, au lieu de procéder à la sereine réciproque d'une totalisation, reconduisait malgré lui et *sur lui-même* l'acte premier, violent, de la dislocation. Sujet cognitif découpant le visible pour mieux totaliser, mais subissant lui-même l'effet d'une telle scission » ; Hubert DAMISCH, « La partie et le tout », *Revue d'esthétique*, 1970, p. 168-188, repris dans *Y voir mieux, y regarder de plus près*, 2003, p. 321-341 ; voir aussi Louis MARIN, « Des noms et des corps dans la peinture : *marginaria* au chef-d'œuvre inconnu », in *Autour du Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, Paris, École nationale supérieure des arts décoratifs, 1985, p. 45-60.

⁷²² Dans ses publications du début des années 1980, Arasse se pose le problème de l'attention aux particularités de l'individu créateur au sein d'une pratique historiquement commune et de l'émergence de la notion de sujet à la Renaissance (D. ARASSE, *L'homme en jeu*, 1980, p. 9-10 et p. 347) ainsi que de la « *trace* laissée dans la message iconique par celui qui l'a élaborée » (D. ARASSE, « Lorenzo Lotto dans ses bizarreries : le peintre et l'iconographie », 1981, p. 365). Voir aussi D. ARASSE, « Léonard de Vinci et la *culla del nibbio* : pour une approche historique du souvenir d'enfance », 1982, p. 59-69. À l'occasion de la deuxième parution de *Symboles de la Renaissance*, Daniel Arasse revient en effet sur l'emploi des notions freudiennes à propos de Léonard de Vinci. Ses prises de positions par rapport à Wittkower et Panofsky sont encore timides mais on perçoit le cheminement vers les problèmes soulevés dans l'introduction et les analyses du *Sujet dans le tableau*.

II POUR UNE ICONOGRAPHIE ANALYTIQUE

Paru en 1997, la même année que le *Léonard de Vinci* et que *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge* (essais d'Erwin Panofsky recueillis, préfacés et en partie traduits par Daniel Arasse) *Le sujet dans le tableau* propose en ouverture, comme *Le détail*, une tentative de définition d'une approche spécifique d'analyse de l'œuvre d'art, baptisée pour l'occasion « iconographie analytique ». Est-ce parce qu'une même assise théorique unit les différentes composantes du recueil – études, comme pour le recueil de Panofsky, précédemment parues sous forme d'articles indépendants – que Daniel Arasse a voulu donner un nom à son *modus operandi* ? S'il projetait de publier un livre sur sa théorie intitulé *L'art dans ses œuvres*, il faut rappeler que la méthode a, chez lui, une nature polymorphe ; elle est sans cesse questionnée dans sa confrontation aux œuvres mais jamais affrontée pour elle-même. *Le sujet dans le tableau* ne déroge pas à cette caractéristique et, bien que l'iconographie analytique soit le dénominateur commun théorique des sept essais, elle reste une méthode ponctuelle et spécifique, applicable seulement aux œuvres dont la particularité est d'être le lieu d'un investissement spécifique de la part d'un sujet (commanditaire, peintre ou regardeur/historien).

Il est intéressant de relever que ces articles, publiés sous forme d'études indépendantes entre 1981 et 1993, ont paru dans des revues spécialisées de nature diverse, telle la revue de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, *Communications* (pour l'essai sur le *Moïse* de Michel-Ange) ou la *Nouvelle revue de psychanalyse*, dans laquelle ont été publiés les articles sur Piero di Cosimo, Parmigianino et Frédéric de Montefeltro⁷²³.

⁷²³ Parution des textes repris dans *Le sujet dans le tableau*, en ordre chronologique (le détail des références des textes déjà mentionnés plus haut dans ce travail n'est pas répété) : Daniel ARASSE, « L'index de Michel-Ange », *Communications* (Les ordres de la figuration), 34, 1981, p. 6-24; « Titien et son *Allégorie de la Prudence* : un peintre et des motifs », 1984; « Sur le *Moïse* de Michel-Ange », *Le discours psychanalytique*, 17, 5^e année, 4, décembre 1985, p. 14-27; « Le *studiolo* d'Urbino ou le désordre du Prince », in *Culture et genèse de l'État moderne*, actes du colloque international (Ferrare, 1986), Asmodée, 1, 1990; « Piero di Cosimo : l'excentrique des origines », 1991; « Giovanni Bellini et la mythologie de Noé », *Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura*, I, 2, juillet-décembre 1991, p. 157-183; « Signé Mantegna », *Beaux-Arts*, 99, mars 1992, p. 60-67; « 'Petit pinceau deviendra grand' : Parmigianino et la scène de Vulcain », *Nouvelle Revue de psychanalyse (La Scène primitive et quelques autres)*, 46, automne 1992, p. 261-275; «

L'article sur Michel-Ange paraîtra une seconde fois, en 1985 et après de légères modifications, dans *Le discours psychanalytique*. Parmi les sept écrits donc, quatre n'ont pas été publiés dans des périodiques d'histoire de l'art mais dans des revues spécialisées de psychanalyse.

On en vient alors à se demander en quoi consiste l'intérêt des psychanalystes pour le regard de Daniel Arasse sur les images. Le fil rouge entre les essais, clairement annoncé en introduction, répond en partie à cette question : outre le fait de traiter d'œuvres de maîtres de l'art italien de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle, les articles réunis ont pour point commun de proposer un réinvestissement des procédés de l'analyse psychanalytique, plus particulièrement de la méthode freudienne de l'interprétation des rêves. Il s'agira de mettre en pratique un mode d'interprétation « analytique », qui aura comme finalité l'identification des résistances que la peinture impose à la volonté traditionnelle de déchiffrement univoque de son message. Cette entreprise, comme il est précisé en introduction, ne peut être menée à bien que si elle est conduite au cas par cas, car c'est justement l'écart qui, une fois identifié, va déclencher l'analyse – tel le lapsus dans l'analyse freudienne.

II.1 Introduction

Comme c'était le cas pour *L'Annonciation italienne* et la monographie sur Léonard de Vinci, *Le sujet dans le tableau* est le résultat d'une réflexion s'articulant sur plus de quinze ans. L'étude est en effet annoncée en devenir dès le tout début des années quatre-vingt, sous le titre « C'est moi que je peins », en hommage à la formule inaugurale de Montaigne⁷²⁴. Le titre a été changé successivement à la suite d'une publication de Louis Marin qui a, selon nous, sensiblement infléchi la réflexion arassienne sur la question : il s'agit d'un article publié dans *La part de l'œil*, dans le numéro consacré aux particularités

Frédéric dans son cabinet », 1993. On peut ajouter à cette liste un texte très court mais intéressant, déjà signalé, une des premières publications de l'auteur sur Piero di Cosimo pour l'*Encyclopædia Universalis*.

⁷²⁴ D. ARASSE, « Lorenzo Lotto dans ses bizarreries : le peintre et l'iconographie », 1981, p. 365, note 1 ; « La peinture de la Renaissance italienne et les perspectives du Moi », 1983, p. 236. Par ailleurs, une feuille volante des archives de l'Institut reporte la trace d'une journée de rencontre organisée à l'Institut français de Florence le 5 décembre 1987 sous le titre « *C'est moi que je peins* », débat auquel étaient invités, entre autres, Philippe Sollers et Julia Kristeva.

de l'énonciation et intitulé « Topique et figures de l'énonciation. 'C'est moi que je peins...' »⁷²⁵.

Dans une démarche qu'Arasse reprendra pour l'analyse de la peinture, Marin montre que l'*Avis au lecteur* rédigé par Montaigne en frontispice des deux premiers livres de ses *Essais* peut être interprété comme un réseau complexe donnant à percevoir l'énonciation du sujet auteur dans la matière du texte. Il relève ce en quoi le texte se présente en représentation (nous avons vu l'importance chez Marin de l'idée selon laquelle tout énoncé contient et donne à voir quelque chose de son énonciation). Montaigne est le sujet et l'objet de son livre ; son 'je' « en informe la matière »⁷²⁶. La question de l'autoportrait figuré, de la signature et surtout de l'importance d'une instance de figurabilité sont soulevées par Louis Marin dans ce très beau texte, qui doit être lu en pendant à la présentation arassienne du *Sujet dans le tableau*, car il est une trace évidente de la discussion qui a eu lieu entre les deux auteurs.

Or il est troublant de remarquer qu'Arasse ne cite pas l'essai de Louis Marin dans l'introduction de son recueil. Encore un dialogue silencieux, intéressant car il n'en est pas moins évident que ces textes se basent sur une discussion ayant effectivement eu lieu, sur l'autoreprésentation du sujet par les particularités de son médium, la valeur performative du texte et la polysémie signifiante de l'image. Daniel Arasse s'intéresse d'ailleurs, quelques années avant *Le sujet dans le tableau*, à ces effets de l'écriture sur la représentation du sujet écrivain comme « fiction figurée », chez Montaigne et plus généralement dans la figure oratoire et littéraire de la digression⁷²⁷. Si dans l'introduction

⁷²⁵ L. MARIN, « 'C'est moi que je peins...' », 1989, p. 141-153. Daniel Arasse publie dans le même volume l'article déjà mentionné intitulé « Le lieu Vermeer ».

⁷²⁶ L. MARIN, « 'C'est moi que je peins...' », 1989, p. 144.

⁷²⁷ Daniel ARASSE, « 'Montanus fingebat' : sur une rature de Montaigne », in *Ratures et repentirs*, actes du cinquième colloque du Cicada (Pau, 1994), Bertrand Rougé (dir.), Pau, Publications de l'université de Pau, 1996, p. 111 : « Le Moi inaugural de Montaigne, image modèle proposée à la fiction du 'je' pour qu'il y reconnaisse son être, ce 'je' d'énonciation qui produit la fiction figurée, l'être de son moi ». Voir aussi, du même auteur, « *Ut Retorica Pictura ?* Digression oratoire et transgression de peinture », in *Textuel (La Digression)*, 28, avril 1994, p. 133-140. Cet article porte sur la digression littéraire chez Diderot; publié deux ans après *Le détail* et trois ans avant le *Sujet dans le tableau*, il tend une passerelle intéressante entre les deux livres : le détail pictural et la digression oratoire sont comparés dans leur capacité de détailler du visible au profit de l'acteur (peintre/orateur) ainsi que dans leur pouvoir à rendre présent le sujet de l'énonciation. D. ARASSE, « *Ut Retorica Pictura ?* », p. 134 : « Ainsi, la digression marquerait, dans l'ordre du dire comme dans celui du peindre, la présence (excessive) du sujet de l'énonciation, se complaisant à l'acte d'énonciation (discursive ou picturale) au détriment du sujet de l'énoncé ».

du recueil de 1997 Arasse ne cite pas cet écrit de Marin, deux autres publications sont signalées à la toute fin du texte d'introduction. La seconde est une reprise de l'article pour *La part de l'œil* sous un autre titre⁷²⁸ et, même si les idées de l'article ne sont que très brièvement citées, on comprend que la réflexion du second directeur de thèse d'Arasse servira de principal outil pour les propositions théoriques de l'introduction.

C'est en particulier le cas pour l'essai intitulé « Le concept de figurabilité », cité par Arasse en fin d'introduction, essentiel à ce qui constitue une des richesses méthodologiques du recueil arassien : la refonte de la notion de figurabilité. L'importance de cette notion aux confins entre l'histoire de l'art et la psychanalyse est tributaire du dialogue avec Louis Marin mais surtout avec Hubert Damisch⁷²⁹. C'est à ce dernier qu'est consacré le livre : « Pour Hubert, le mercurien ». Les présupposés théoriques de l'ouvrage reposent en très grande partie sur une reprise des interrogations de Damisch sur les relations complexes entre histoire de l'art et psychanalyse, sur ce qui se trame entre le sujet de l'analyse, l'analyste, le tableau et le spectateur.

Pour cette raison, la méthode baptisée « iconographie analytique » est une réponse directe à celle élaborée par Damisch dans *Le jugement de Pâris*. En effet, l'« iconologie analytique » propose une refonte de la relation entre le sujet regardant et l'œuvre. Elle est définie par Hubert Damisch au tout début des années quatre-vingt, dans l'essai « S. Freud en voyage vers Londres » (daté de 1974 mais publié dans *Fenêtre jaune cadmium* en 1984)⁷³⁰.

Proposée en tant que méthode d'étude, l'iconologie analytique repose sur une remise en question de notre *être dans* le tableau, par la prise en considération de la

⁷²⁸ Louis MARIN, « Transparence et Opacité de la peinture...du moi » in *Bologna. La cultura italiana e le letterature straniere moderne*, Ravenne, Longo, 1992, p.123-130.

⁷²⁹ Louis MARIN, « Le concept de figurabilité, ou la rencontre de l'histoire de l'art et la psychanalyse », in *De la représentation*, 1994, p. 62-70. La trace inaugurale de la réflexion de Louis Marin sur la figurabilité, je l'ai déjà signalé, est justement sa participation aux journées d'étude organisées par Daniel Arasse à l'Institut Français de Florence du 12 au 14 mai 1986, sur *La figurabilité. Entre psychanalyse et histoire de l'art*. La communication de Louis Marin s'intitulait « C'est moi que je peins. Présentation de la représentation chez Montaigne ». On suppose que c'est cette intervention qui a été reprise en 1989 dans l'article pour *La part de l'œil* intitulé « 'C'est moi que je peins'... topique et figures de l'énonciation ». Voir aussi, Louis MARIN, « 'C'est moi que je peins' : de la figurabilité du moi chez Montaigne », in *Ariane* (Université de Lisbonne, Groupe universitaire d'études de littérature française), n. 7, 1989, p. 139-150. Repris dans *L'Écriture de soi : Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, Paris, PUF, 1999, p. 113-125.

⁷³⁰ H. DAMISCH, *Fenêtre jaune cadmium*, 1984, p. 239-264.

projection inconsciente du sujet sur l'objet⁷³¹. Le sujet regardant est dans l'œuvre car l'œuvre le regarde – le sujet est à son tour image pour l'œuvre.

Le jugement de Pâris est surtout tributaire de la *Traumdeutung* freudienne : l'iconologie analytique est une enquête sur la capacité de la peinture à figurer des contenus qui ne sont formulables qu'en peinture, en pensée de peinture. La question de la figurabilité est au cœur de ce livre, publié en 1992. La richesse et la complexité de la notion de figurabilité empêcheront Hubert Damisch de tomber dans la psychanalyse appliquée car, loin de tenter de mettre à jour les pensées latentes du peintre cachées dans le tableau, son texte interroge les conditions de possibilité offertes par le visible à notre regard pensant et à notre inconscient. Elisa Coletta propose une belle définition du concept de figurabilité selon Hubert Damisch :

« ... condizione di possibilità che il visivo offre al pensiero, soprattutto quando esso si riferisce a contenuti potenzialmente censurati dalla ragione o razionalmente infornulati. Figurabilità, dunque, da intendere come possibilità offerta da un visivo di cui si cercherà di considerare meno l'origine che la funzione, meno il significato che l'azione »⁷³².

Ce n'est pas un hasard si le livre qui devait avoir à l'origine le sous-titre *Iconologie analytique II* paraîtra la même année que *Le sujet dans le tableau*, en 1997⁷³³. *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca* est une application des préceptes théoriques discutés dans *Le Jugement de Pâris*, où Damisch opère un retournement intéressant de la notion du sujet :

« En fait, tout se passe comme si, par un basculement analogue à celui imposé au dispositif perspectif, la fiction voulait ici que l'œuvre en vienne, sinon à assumer la fonction qui est celle de l'analyste, du moins à en occuper la place, le spectateur (s'agirait-il d'un dévot) étant appelé à faire pour son propre compte l'épreuve d'un travail qui ne trouvera sa justification qu'au moment où la construction, quelque part, aura touché juste, l'effet étant à la mesure de l'artifice dont il procède.

⁷³¹ J. LACAN, *Le séminaire*, 1973, p. 89. La formule du *Séminaire XI* de Jacques Lacan est à la source de l'iconologie analytique.

⁷³² E. COLETTA, *Hubert Damisch*, 2011, p. 503.

⁷³³ Hubert DAMISCH, *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, Paris, Seuil, 1997. Elisa Coletta précise l'origine du titre de cet essai dans sa thèse, E. COLETTA, *Hubert Damisch*, 2011, p. 505.

Quelque part, c'est-à-dire là où il le faut : dans l'inconscient, chacun tenant sa partie sur la scène qui est la sienne, ainsi qu'il en va dans le travail analytique »⁷³⁴.

Le tableau devient l'analyste, le spectateur le patient et le travail commence lorsque le regard porté sur l'œuvre « touche juste », touche l'effet du tableau et le met en marche. Cette idée sera centrale dans les interprétations du *Sujet dans le tableau*.

Fort de ce retournement opéré par ses maîtres, Arasse introduit le recueil en mettant l'accent sur la récurrence littéraire, dans l'Italie renaissante, de l'expression selon laquelle « Tout peintre se peint », signe de l'émergence du concept de singularité artistique dans la seconde moitié du Quattrocento. Cette contextualisation s'appuie sur la réflexion inaugurale d'André Chastel sur le succès de la maxime « *Ogni dipintore dipinge se* » : la deuxième section de la première partie de *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique* se termine en effet par une synthèse essentielle sur la question de l'autoreprésentation du peintre dans son art et de son importance dans le passage du statut d'*artefice* à celui d'artiste⁷³⁵. La contextualisation chastelienne est reprise par Arasse dans les premières pages de l'introduction et sert à l'élaboration des problématiques du recueil : « ... quels enjeux personnels impliquait l'écart que telle œuvre constituait dans la série contemporaine à laquelle elle se rattachait ? [...] Comment concevoir et interpréter historiquement l'exception ? »⁷³⁶. Ces questionnements lancés dans la courte présentation sont repris et développés pour expliquer le titre de l'ouvrage :

« *Le sujet dans le tableau*, ou comment le peintre (sujet de l'énonciation du tableau) s'est approprié le thème qu'il traite (sujet de l'énoncé de ce même tableau) – ou encore, comment dans le sujet de l'œuvre transparait le sujet qui l'a peint. *Le sujet dans le tableau* : comment dans certains cas, le sujet-thème et le sujet-auteur se donnent réciproquement figure »⁷³⁷.

⁷³⁴ H. DAMISCH, *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, 1997, p. 171.

⁷³⁵ Voir, à ce sujet, les textes déjà cités : A. CHASTEL, *Art et humanisme*, 1959, p. 100-105 ; F. ZÖLLNER, « 'Ogni pittore dipinge sé' », 1992, et M. KEMP, « 'Ogni dipintore dipinge sé' », 1976, p. 311-323.

⁷³⁶ D. ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, 1997, p. 5.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 10.

Ainsi, si *Le détail* s'attachait à mettre en évidence les écarts générés (par la peinture, le peintre ou le spectateur) dans des « petits importants », les textes réunis dans *Le sujet dans le tableau* trouvent leur cohérence dans la question de la figurabilité d'une conscience du sujet (peinture, peintre, regardeur), travaillant depuis l'image, introduisant une opacité signifiante au sein du message donné à représenter. Les transformations et les écarts par rapport à l'iconographie seront les déclencheurs de l'interprétation ; ils guident vers des choix singuliers, trahissant un investissement personnel.

Dans le contexte humaniste de l'émergence de la notion d'individualité artistique, des processus psychiques spécifiques aux artistes ont été identifiés par poètes et auteurs, de Pétrarque à Vasari. Ces processus psychiques, s'ils ne doivent pas être assujettis aux catégories de la psychologie contemporaine, n'en sont pas moins liés à la « nature » de l'*artefice* – comme le dit Vasari à propos de l'art « vénusien » de Filippo Lippi⁷³⁸.

L'historien, nous dit Daniel Arasse, doit donc se concentrer sur la nature de la manipulation dont l'œuvre et le thème sont l'objet, afin d'identifier les éléments du tableau qui sont le lieu d'un investissement personnel de l'artiste dans son art.

Pour ces raisons, la position par rapport à Erwin Panofsky est, là aussi, complexe. En effet, plus que la méthode, dont il vient de discuter l'originalité dans la présentation du recueil *Peinture et dévotion*, publié quelques mois avant, Arasse semble critiquer la reprise de ses préceptes par les historiens de la seconde moitié du vingtième siècle : il critique une histoire l'art qui, sous couvert de l'iconologie, se contente « d'épeler le contenu de l'œuvre [...] traitant ingénument le tableau comme un texte [et utilisant] son érudition livresque pour nommer successivement ses éléments comme les lettres d'un mot »⁷³⁹.

« La *forme* de l'œuvre contribue à constituer et à transmettre son *contenu* », ce dernier étant conçu par l'historien allemand, reprenant les termes de Peirce, « *that which a work betrays but does not parade* » (qu'Arasse traduit comme « ce qu'une œuvre trahit mais n'affiche pas »)⁷⁴⁰.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 14, citation de Peirce rapportée par Erwin PANOFSKY, *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts visuels*, Paris, Gallimard, 1969, p. 41.

Erwin Panofsky n'est pas loin. En effet, comme il est souligné dans l'introduction, les divers essais du recueil *Peinture et dévotion* affrontent chacun à sa manière les limites de l'iconographie traditionnelle. La réaction d'Arasse à l'iconologie panofskyenne reprend dans *Le sujet dans le tableau* d'une manière différente de *L'Annonciation italienne*, car Arasse propose non plus un dépassement mais une réflexion sur les intérêts pour les condensations et les transformations du message l'évolution propres à la pensée panofskyenne. Les écarts dont les images sont porteuses amènent Erwin Panofsky à reconnaître des procédés de condensation et d'échange entre les thèmes iconographiques. Daniel Arasse met l'accent sur ce point (l'historien allemand, lui, n'insiste pas sur le rapprochement avec le travail du rêve) et son rapport à Panofsky tel qu'il est établi dans l'introduction de *Peinture et dévotion* justifie le choix de « iconographie analytique » pour le nom de l'approche définie en introduction du *Sujet dans le tableau* : c'est au dernier Panofsky qu'Arasse se réfère et la notion d'*Analogiebildung*, évoquée rapidement par l'historien d'Hambourg à propos de Jean Hey, sert de toile de fond à sa réflexion. Sa prise de distance de l'iconologie analytique (d'Hubert Damisch) est représentative d'un choix méthodologique intéressant : les œuvres ne peuvent être étudiées dans leur singularité par une logique sérielle ni par une esthétique des types.

C'est bien de cela qu'il s'agit dans l'iconologie analytique, dont il ne faut oublier, dans ce cas, les origines warburgiennes : elle est une logique qui « vise à élaborer un système de la peinture à travers la constitution de séries d'images et l'étude de leurs transformations »⁷⁴¹. Daniel Arasse s'intéresse aux cas où quelque chose dans la peinture s'écarte de la norme, fait un pas de côté et dévoile l'intention artistique singulière du peintre. Cela ne peut se faire qu'au cas par cas et, pour cette raison, le *modus operandi* ne peut être une iconologie : « l'iconographie analytique que je propose s'intéresse à déchiffrer les enjeux individuels des 'cas' qui restent toujours particuliers – et même singuliers »⁷⁴². Comme dans le détail, il s'agit toujours d'éviter d'éteindre l'exception.

⁷⁴¹ D. ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, 1997, p. 124, note 23.

⁷⁴² *Ibid.* : « Le rapport entre iconologie et iconographie analytiques n'est cependant pas à concevoir selon l'articulation panofskyenne entre iconographie et iconologie. La différence et la relation tiennent davantage au fait que l'iconologie analytique vise à élaborer un système de la peinture à travers la constitution de séries d'images et l'étude de leurs transformations, alors que l'iconographie analytique que je propose s'intéresse à déchiffrer les enjeux individuels de 'cas' qui restent toujours particuliers – et même singuliers ».

S'il s'intéresse aux mécanismes opératoires des pensées du rêve tels qu'ils sont mis en avant par la psychanalyse, Daniel Arasse ne les applique jamais systématiquement, encore moins schématiquement. La conception arassienne du *sujet* garde des distances prudentes avec le *sujet* psychanalytique – en particulier avec le *sujet* lacanien. Néanmoins le recueil ouvre-t-il des pistes tout à fait originales pour l'emploi des outils analytiques comme outils de l'historien de l'art. Comme c'était le cas pour Hubert Damisch, le concept de figurabilité sert de passerelle entre les deux disciplines : il est conçu comme « le travail même de ce qui cherche à accéder à la figure [...] ce qui pousse à être figuré, [...] ce qui est en instance de figuration, ce qui est en œuvre pour accéder à la figure [...] l'instance qui est au travail dans la représentation pour accéder à la figure »⁷⁴³.

L'entrée de Daniel Arasse dans les chemins tortueux de la psychanalyse est filtrée et justifiée à partir de trois présupposés, historique, iconographique et théorique :

- la reconnaissance de l'émergence, à la Renaissance, de l'individualité psychique et de la reconnaissance d'une personnalité artistique,
- l'articulation méthodologique introduite dans l'iconographie panofskyenne entre le peintre « sage » et l'élaboration singulière du *contenu* que la peinture (*forme*) peut mettre en œuvre à partir d'une manipulation singulière du *sujet*⁷⁴⁴,
- les retournements théoriques inauguraux de Louis Marin et Hubert Damisch lui permettent de s'affranchir des risques de psychologie/psychanalyse appliquée : reconnaissant l'importance de l'instance de figurabilité dont la peinture peut être, au cas par cas, investie, Arasse propose un réemploi du vocabulaire freudien du travail du rêve.

C'est donc par cette triple porte d'entrée que l'interprétation du rêve va investir, chez Daniel Arasse, l'histoire des œuvres. Notre cheminement dans le recueil se fera pas

⁷⁴³ D. ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, 1997, p. 15.

⁷⁴⁴ Ce glissement méthodologique panofskyen de l'iconologie à l'iconographie a été bien mis en évidence par Diane Bodart dans sa préface à Erwin PANOFSKY, *Titien. Questions d'iconographie* (1969), Hazan, 2009, p. IX-XX.

par pas, en suivant dans l'ordre les essais. Tout en cherchant d'éviter un stérile résumé de chaque chapitre, il nous a paru essentiel de les reprendre un par un car, à sa manière, c'est encore l'œuvre qui dictera la mise en pratique singulière de l'iconographie analytique.

II.2 Seuils du sujet : le commanditaire, l'artiste et l'historien, écarts 4

II.2.1 Un *studiolo* surdéterminé

Dans « Frédéric dans son cabinet », le sujet de l'essai n'est aucunement l'investissement de l'artiste dans sa création – les participants à l'entreprise sont à peine nommés. Dans ce cas particulier, c'est le commanditaire qui *se peint*. Remarquons que, de même que *Le détail* ouvrait sur une invite au silence, le premier essai du *Sujet dans le tableau* est précisément une étude où il n'est pas question d'un artiste, ni d'un *artefice*.

Ainsi, à partir d'une étude de l'organisation des éléments du programme – il vaudrait mieux dire par l'étude de la désorganisation programmée du décor – le *studiolo* de Frédéric de Montefeltre devient, par la complexité signifiante du désordre représenté, la figuration du for intérieur, de l'intériorité idéale du duc d'Urbino. Arasse propose une série multiple d'interprétations qui dévoileraient l'émergence du portrait virtuel du sujet moderne, du *condottiere* humaniste et éclairé. Il porte son attention sur ce tissage polysémique de potentialités propres au désordre présenté dans le décor : en relevant les étranges associations d'objets, d'inscriptions confuses et amputées, il montre que ce désordre doit être analysé comme la pensée du rêve, dont les diverses imbrications de sens constituent des chaînes signifiantes. L'interprète se doit d'identifier ces réseaux sans pour autant les unifier en un seul. Il doit laisser à l'image sa valeur polysémique. La notion de « surdétermination » vient remplacer la surinterprétation qui a mauvaise réputation au sein de la discipline historico-artistique. L'historien doit repérer l'équivoque et la laisser comme telle.

En ouvrant son recueil sur une œuvre où le *sujet* en jeu est le commanditaire, il suggère au lecteur que son recueil sera une enquête sur les *effets* de *l'invenzione*, qui sont au cas par cas le fait du peintre, du commanditaire, ou de l'historien. Parce que moderne, le sujet est multiple. Donnée à voir dans sa complexité sociale au sein du programme du *studiolo* d'Urbino, l'émergence du sujet moderne au cours du Quattrocento est aussi le fait

des peintres, qui manifestent leur originalité *en peintres*. C'est là l'objet des essais sur Mantegna et Piero di Cosimo.

II.2.2 Signatures et proxémie

Dans son essai intitulé « Signé Mantegna », Daniel Arasse s'interroge sur l'évolution des signatures mantégniques, dont le caractère paradoxal trahit un investissement personnel de l'artiste dans son art. Mais la question de la mise en forme de la signature, pourtant très intéressante, laisse place dans le texte aux autoportraits, autre type de trace de soi, mais surtout aux « signatures figurées », c'est-à-dire ces traits reconnaissables des figures qui manifestent l'être là de l'artiste.

Ces « figures mantégniques » portent la marque de sa personnalité artistique, sans pour autant être son nom ou son autoportrait. Le rapport dangereux de l'identification du « moi » peignant à la psychologie est dépassé entre autres grâce à une notion empruntée à l'anthropologie et à la sociologie : la proxémie⁷⁴⁵. Il s'agit de la distance physique entre deux personnes lors d'une interaction ; elle est variable selon les cultures et le message qui doit être échangé. Qu'en est-il de la distance d'interaction entre le spectateur et le tableau, le peintre et sa création, le commanditaire et l'œuvre, mais aussi entre les figures représentées au sein d'une peinture ? Selon Daniel Arasse, la prise en compte des « structures proxémiques » au sein de la représentation permet de saisir, dans le cas spécifique de l'art de Mantegna, ce qu'il en est du peintre dans ses tableaux⁷⁴⁶.

II.2.3 Excentricités

La critique de l'usage anachronique de la psychologie comme clé d'interprétation de l'œuvre est au cœur de l'essai suivant, « Piero di Cosimo l'excentrique », publié une première fois en 1991 dans la *Nouvelle Revue de psychanalyse*⁷⁴⁷. Comme nous l'avons déjà dit, l'étude de l'œuvre de Piero di Cosimo et l'étrangeté qui la caractérise servent à Arasse à prendre position contre les historiens qui, depuis Vasari, justifient la bizarrerie de

⁷⁴⁵ Edward Twitchell HALL, *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1984.

⁷⁴⁶ D. ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, 1997, p. 40.

⁷⁴⁷ D. ARASSE, « Piero di Cosimo : l'excentrique des origines », 1991.

son art par l'excentricité de son tempérament. Dans le remaniement de ses écrits sur le peintre florentin et sa réception en vue de leur publication dans le recueil de 1997, Daniel Arasse s'attache tout particulièrement à la vie du peintre telle que la raconte Vasari, la resituant dans le contexte politiquement chargé des *Vite*. Ainsi Piero serait-il excentrique par rapport à un « centre » bien précis, florentin, constitué par Botticelli, Michel-Ange et Léonard. Ses peintures regorgent de références aux œuvres des grands maîtres visibles à Florence, parmi lesquelles le *David* de Michel-Ange, dont la posture est reprise dans la statue peinte de Prométhée, ou encore la *Bataille d'Anghiari* alors visible, inachevée, au Palazzo Vecchio.

Si nous avons vu que ce texte est essentiel dans la critique de la tendance panofskyenne à normaliser un objet d'analyse étrange, la publication de cet article dans *Le sujet dans le tableau* sert à appuyer l'idée que la bizarrerie d'une œuvre de peinture n'est pas simplement une expression du tempérament étrange et de la culture rustique de son créateur ; elle est au contraire une construction picturalement savante où le travail du peintre manifeste d'autant plus sa capacité à « mettre devant les yeux » et à « rendre présent ce que les textes ne peuvent qu'écrire ou décrire »⁷⁴⁸ qu'il ne saurait le faire par les écrits et les beaux discours. Ainsi Arasse précise-t-il pour appuyer cette idée que Piero di Cosimo était probablement analphabète, mais que ses œuvres n'en plaisaient pas moins à l'élite florentine. « Piero est 'trop' peintre ; il n'est même 'que peintre' »⁷⁴⁹. La bizarrerie étant devenue au Quattrocento un « type de comportement artistique »⁷⁵⁰, il faut se garder d'étudier les œuvres des excentriques hors de tout contexte. Leur création constitue un écart par rapport à une norme et ce qui intéresse Arasse est le rapport entre norme et exception. « Comment concevoir et interpréter historiquement l'exception ? »⁷⁵¹ : posée dès la présentation du recueil, cette question prend toute son importance dans l'essai sur Piero di Cosimo, car lorsque l'exception est incarnée par le peintre lui-même (et non par une œuvre ou un détail) c'est au sein de sa peinture qu'il faudra chercher les raisons pour lesquelles l'histoire a insisté sur l'excentricité psychologique de l'artiste plutôt que de laisser affleurer l'étrangeté de la peinture elle-même et d'en questionner la singularité.

⁷⁴⁸ D. ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, 1997, p. 55.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 5.

II.3 Investissements

Dans les quatre derniers essais du livre, ce ne sont plus les seuils de définition et d'expression du sujet moderne qui intéressent Daniel Arasse, mais quatre cas singuliers d'œuvres où les écarts observés, au lieu d'être étudiés dans leur rapport à la norme, font l'objet d'une interrogation sur l'investissement personnel dont ils pourraient être les dépositaires.

II.3.1 Transgressions du regard

Les écarts sont remarqués *in primis* dans leur rapport à l'iconographie. Dans son *Ivresse de Noé* aujourd'hui conservée au musée des Beaux Arts de Besançon, Giovanni Bellini se détache de la tradition iconographique en deux points essentiels : il isole le thème de la dérision de Noé de tout cycle hagiographique ou typologique et inclut Cham, le mauvais fils, au centre même du groupe familial. Cette double dérogation à la règle a été remarquée par les critiques qui en ont tiré des conclusions contextuelles et politiques⁷⁵². Or l'intention arassienne est de montrer que l'intérêt du peintre pour cette thématique vétéro-testamentaire réside dans le fait que l'histoire biblique met en scène « une transgression du regard »⁷⁵³. L'investissement en jeu dans la *Dérision de Noé* consiste dans une théâtralisation singulière des regards entre les trois fils, le corps inanimé du patriarche pivoté vers l'avant de la représentation et le regard du spectateur, auquel ce corps est présenté. Une telle mise en scène du regard est, de fait, une constante de ses toutes dernières toiles, peintes entre 1514 et 1515 : *Le festin des dieux*, *La jeune femme au miroir* et *Bacchus enfant*. Dans ces trois œuvres, comme dans *La dérision de Noé*, « Bellini propose des tableaux 'qui se regardent eux-mêmes', des tableaux au sein desquels une figure pose son regard sur un corps nu, ce regard constituant le sujet même de l'*historia* »⁷⁵⁴.

⁷⁵² Staale SINDING LARSEN, *Christ in the Council Hall. Studies in the religious iconography of the Venetian Republic*, Rome, L'Erma, 1974 ; Stefano COLTELLACCI, « Studi belliniani: la Derisione di Noè di Besançon », in *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500. Mito, allegoria, analisi iconologica*, Rome, De Luca, 1981.

⁷⁵³ D. ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, 1997, p. 62.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 65.

Sans reprendre en détail les différentes dynamiques de regards régissant chacune des compositions peintes, il est intéressant de relever que le dénominateur commun relevé par Arasse entre les dernières œuvres du grand peintre de la Sérénissime est bien celui de l'action regardante du peintre sur son tableau, sur ses figures, mais aussi des figures entre elles. Loin d'être innocents, ces jeux de regards portent en eux la marque de l'investissement du créateur, d'un désir de voir, d'être vu et de faire voir. En cela les quatre œuvres font série et constituent une histoire du regard, certes très courte (les deux dernières années de vie de Giovanni Bellini) mais non moins féconde et investie par le sujet peignant. C'est à cet enjeu personnel d'accès à la vision qu'est dû selon Arasse le succès de ces tableaux, en particulier de *La dérision de Noé* (que Longhi reconnaît justement comme une œuvre du « *Bellini intrepido e moderno* »⁷⁵⁵).

Parce qu'elle met en œuvre une quête du regard, désir ultime du peintre, « désir de vie »⁷⁵⁶ de l'artiste moderne (qui n'est plus *artefice*), cette mise en scène de l'acte de regard constitue bien le « testament visuel »⁷⁵⁷, *en peintre*, du vieux Gian Bellino⁷⁵⁸.

⁷⁵⁵ Roberto LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Florence, Sansoni, 1952, p. 13.

⁷⁵⁶ D. ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, 1997, p. 68.

⁷⁵⁷ Cette expression est de Rona Goffen (Rona Goffen, *Giovanni Bellini*, Londres, Yale University Press, 1989, p. 252). Elle n'est pas reprise par Arasse en fin de texte (elle l'est dans un court texte déjà cité intitulé « Entre Titien et Giorgione, le nu à Venise », 1993, p. 38) mais elle le pourrait, car la valeur testamentaire des dernières œuvres de Giovanni Bellini est justement, si l'on suit son propos, la mise en scène de la vision.

⁷⁵⁸ La question de la théâtralité propre aux dernières œuvres a été finement explicitée par Philippe Morel : Philippe MOREL, « La question du regard dans les œuvres tardives de Giovanni Bellini », in *Daniel Arasse. Historien de l'art*, 2010, p. 69. Dans le but de saisir l'originalité du *modus operandi* arassien, je m'attarde un instant sur la conclusion de ce texte ; ce qui arrête est la mise en relation différente des œuvres de maturité de l'artiste. En assimilant la cohérence entre ces œuvres à une relecture au sein de thématiques profanes des quatre sens de l'Écriture, Philippe Morel reprend la mise en relation arassienne des dernières œuvres de Bellini, mais sous un autre jour : la logique herméneutique qui serait au travail dans les quatre œuvres leur donne une cohérence nouvelle qui, tout en n'étant pas axée sur une poétique du regard, est le fait de textes. Or cette idée selon laquelle la logique d'une peinture ou d'une série doit être le fait d'une source qui deviendra la clé de lecture et donnera la solution, n'est-ce pas justement ce que critique Daniel Arasse dans son introduction au *Sujet dans le tableau* – et, plus généralement, dans son approche de l'iconographie ? Ici, la cohérence entre plusieurs images n'est-elle pas justement le fait d'un testament « visuel », qui n'a pas besoin d'être justifié par une référence à la doctrine littéraire patristique, car il donne à voir l'investissement du peintre « en peintre », en *artefice* de regards ? Si la nature typologique du traitement de *La dérision de Noé* est indiscutable, il me semble que le rabattement sur la tradition exégétique affaiblit l'originalité de l'interprétation arassienne d'une série basée sur la « *voglia* de peinture ».

II.3.2 La création, faute et pulsion

Les deux essais suivants évoquent deux détails, *restes* de l'observation, qui condensent selon Daniel Arasse l'implication du peintre dans sa création. Les deux œuvres prises en compte diffèrent en tous points : d'une part, l'imposante figure michelangelesque de *Moïse*, devenue la statue centrale du tombeau de Jules II et, d'autre part, un dessin de Parmigianino, non destiné à une version peinte et à destination très probablement privée.

Dans l'essai sur le *Moïse*, Daniel Arasse prend comme point de départ de ses interrogations un texte publié dix ans plus tôt par Hubert Damisch, intitulé « Le gardien de l'interprétation » et repris dans la publication des actes d'une rencontre en hommage au philosophe organisée en 1999 par Danièle Cohn et Clélia Nau à la Villa Médicis, *Y voir mieux, y regarder de plus près. Autour d'Hubert Damisch*. « Le gardien de l'interprétation » est essentiel pour la réflexion sur les enjeux de l'analyse de l'œuvre d'art lorsqu'elle rencontre la psychanalyse. Comme l'ont remarqué Giovanni Morelli, Sigmund Freud puis Hubert Damisch, lorsqu'on regarde de près les sculptures et les peintures de Michel-Ange, celles-ci présentent des ressemblances dans les configurations des mains, en particulier celles de l'index, plus ou moins tendu et légèrement détaché des autres doigts, dans un mouvement qui « peut être celui de l'indication, de l'invocation, de la désignation, mais aussi bien de l'interruption, du refus, du retrait, de la réflexion... »⁷⁵⁹.

Daniel Arasse se questionne sur les questions que l'histoire de la critique a adressées au *Moïse* : il remarque une correspondance entre, d'une part, l'attention du connaisseur à l'affût d'indices trahissant le style de l'artiste et, d'autre part, le travail du psychanalyste à l'affût de tics révélant sa pulsion créatrice⁷⁶⁰. Son interprétation résiste à la tentation d'isoler, tel un indice, le *particolare* – ici l'index – de l'ensemble dans lequel il s'inscrit : comme dans *Le détail*, il annonce le danger de l'opération qui consiste à détacher un élément du tout pour l'analyser en tant qu'indice isolé ; cette prise de conscience est

⁷⁵⁹ H. DAMISCH, « Le gardien de l'interprétation », in *Y voir mieux, y regarder de plus près*, actes du colloque international, Danièle Cohn (dir.), Paris, Éd. rue d'Ulm, coll. « Æsthetica », 2003, p. 296.

⁷⁶⁰ Dans son travail d'historien Daniel Arasse ne dissocie en effet jamais l'œuvre de la curiosité que certains de ses éléments ont éveillé parmi la critique.

aussi tributaire de la lecture critique que propose Damisch du *Connoisseurship* attributionniste à la Giovanni Morelli⁷⁶¹.

C'est là qu'intervient la psychanalyse : Hubert Damisch reconnaît à Freud d'avoir mis à jour, dans la *Traumdeutung*, le caractère fondamental des articulations entre les éléments du rêve ; de nature variée, ces « voies de liaison autres et plus profondes » sont tout aussi importantes dans l'interprétation que les événements et les éléments eux-mêmes, car elles participent de cet ensemble signifiant que constitue la pensée du rêve⁷⁶². Dans son essai sur « Le Moïse de Michel-Ange », la psychanalyse a « choisi de s'en tenir à ce motif singulier pour le mettre en relation avec d'autres traits non moins énigmatiques de la figure »⁷⁶³. Telle qu'elle est proposée dans l'article publié dans *Le sujet dans le tableau*, la typologie de l'index michelangélesque est dépendante d'une suite d'articulations avec l'ensemble de la statue :

L'index/la barbe

L'index/les jambes

L'index/les mains

Ces trois couples permettent de questionner les rapports de voisinage, d'interpénétration ou de séparation entre les différents éléments du corps et leur conformation particulière dans la sculpture michelangélesque. Une autre série naît de cette attention aux relations entre gestes et éléments du corps : lorsqu'il s'agit de représenter la Genèse au plafond de la Sixtine, Michel-Ange met au point une alternance dans la gestuelle du Créateur entre l'index pointé et la paume ouverte. Le caractère performatif de ces deux gestes conduit Daniel Arasse à une interprétation du rapport à la création du sujet peignant dans son sujet peint, cette gestuelle faisant, nous dit-il, « écho à la théorie de la création artistique chez Michel-Ange »⁷⁶⁴.

⁷⁶¹ L'autre texte de Damisch reproduit dans les actes du colloque romain de 1999 approfondit la réflexion du philosophe sur la question du détail : H. DAMISCH, « La partie et le tout », 1970.

⁷⁶² S. FREUD, *L'interprétation des rêves*, 1967, p. 243.

⁷⁶³ Sigmund FREUD, « Le Moïse de Michel-Ange », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio, 1985, p. 296.

⁷⁶⁴ D. ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, 1997, p. 76.

« *Fallace e strano* », ce « *giudizio che la mente porta* » sur son art et sur le danger de l'acte créateur fait l'objet de la fin de l'article⁷⁶⁵. Seule figure qui résiste aux changements successifs du programme, *Moïse* est le lieu d'un investissement « biographique » de Michel-Ange. La sculpture est analysée, comme un rêve, en ce qu'elle condense et transforme les différentes pulsions du sujet envers la création, cette dernière étant conçue comme don divin et, corollairement, faute prométhéenne, concurrence avec la divinité, « usurpation à vouloir être divin sur terre »⁷⁶⁶.

Daniel Arasse s'approche un peu plus encore de la méthode freudienne de déchiffrement des opérations du rêve : le *sujet* Michel-Ange/Moïse (le *Moïse* de Michel-Ange) est étudié par les « dénominateurs communs » historiques, littéraires et artistiques qui ouvrent la voie vers une série (non exhaustive bien sûr) d'associations. Mercure et Tityus deviennent, tout comme Prométhée, des figures-relais du « michélangélisme du *Moïse* »⁷⁶⁷, sujets des déplacements dont la sculpture est investie.

L'essai se termine sur une position critique envers les conclusions de l'interprétation freudienne. Voulant comprendre la psyché et les pulsions inconscientes de l'artiste, l'analyste aurait délaissé graduellement ce qui relève d'une pensée spécifique du créateur dans sa création. En proie au pouvoir du Créateur, la puissance créatrice du sculpteur a néanmoins, nous dit Daniel Arasse, cette faculté associative permettant de confondre et de complexifier les sources, d'engendrer des contaminations entre la psyché du créateur et les détails de sa création par des « relations logiques simultanées »⁷⁶⁸.

« Freud n'a pas tort. Le 'sculpter' du *Moïse*, son 'moyen d'expression tout matériel' [exprime un interdit qui] n'est pas celui de la censure que le prophète imposerait à sa colère, mais celui que Michel-Ange fixe à sa création, et qu'il transgresse en l'affichant : l'interdit à vouloir posséder l'index de Dieu, la puissance démiurgique devant se soumettre au pouvoir de la conscience – et du Pouvoir »⁷⁶⁹.

⁷⁶⁵ Michelangelo BUONARROTI, *Rime e lettere*, Paola Mastrocola (dir.), Turin, U.T.E.T., 1992, p. 71.

⁷⁶⁶ D. ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, 1997, p. 82-83 : « ... la théorie même de la création artistique du XVIe siècle, celle qui fait aussi de Michel-Ange l'ange divin de la sculpture, est coupable : elle implique l'usurpation par le créateur-créature du pouvoir du Créateur ».

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 84.

⁷⁶⁸ S. FREUD, *L'interprétation des rêves*, 1967, p. 270.

⁷⁶⁹ D. ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, 1997, p. 91.

Cet index devient pinceau et pénis dans le chapitre suivant, où il est aussi question d'élan et de puissance créateurs. Daniel Arasse met en évidence deux œuvres de l'École de Fontainebleau, par Primatice et Jean Mignon, où les attitudes des personnages sont une claire reprise du dessin. Ce n'est pas l'iconographie qui fait la série car le thème de Vulcain découvrant son épouse en compagnie de Mars est transposé en Apelle peignant Campaspe et Alexandre. Le motif plus général des « amants assis » traverse les deux représentations suggère ainsi une suite « au sein de laquelle les transformations réciproques se laissent repérer et interpréter facilement »⁷⁷⁰.

Le dénominateur commun est ici le désir amoureux, qui devient désir de création. Dans le dessin parmesan, par l'indétermination du tissu qui enveloppe les amants et l'*unicum* du sexe en érection du regardeur/voyeur, le peintre a introduit une confusion dans une éventuelle *historia* ; face à ces ambiguïtés, l'iconographie vient au secours de l'interprète. Ainsi Arasse identifie-t-il la coiffure de Vulcain comme l'allégorie de l'*Occasio*. Nouvelle condensation, le thème du « moment propice », du désir amoureux et artistique. Si, pour Vasari, Parmigianino fait partie de ces excentriques au cerveau « *più tosto bestiale che umano* », son génie vient de son habilité à savoir saisir « *il miglior tempo* » pour travailler. Ce « meilleur moment », dont le peintre a l'intuition, est bien celui où s'éveille la pulsion créatrice.

L'analogie établie par Daniel Arasse dans ces deux essais entre le désir artistique et les opérations du rêve est intéressante : image (peinte ou sculptée) et rêve mettent tous deux en acte une transformation à travers laquelle la pensée (créatrice ou onirique) recèle un dévoilement. Ce dernier est une tension au sein de la figure, combinaison complexe de thèmes, condensés et transformés, transposés et transfigurés. La tâche de l'historien de l'art – on le comprend avec Daniel Arasse – est l'individuation de ces transformations :

« Il suffira pour cela de poser – en remplaçant, dans la phrase de Lévi-Strauss, 'masque' par 'tableau' – qu'un tableau *réplique* un autre en assumant son individualité, et qu'il 'n'est pas d'abord ce qu'il représente, mais ce qu'il

⁷⁷⁰ D. ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, 1997, p. 95.

transforme, c'est-à-dire choisit de ne pas représenter. Il nie autant qu'il affirme. Il n'est pas fait seulement de ce qu'il dit ou croit dire, mais de ce qu'il exclut »⁷⁷¹.

II.3.3 Les combinaisons du songe et les « arrière-pensées » de la peinture : la prudence de Titien

« Outil de signification spécifique », résultat de l'occultation partielle du sujet-thème, la peinture pense et agit sur la pensée par ses moyens propres. Cette idée essentielle dans la théorie de l'art arassienne est formulée pour la première fois dans le premier article consacré au peintre, intitulé « La signification figurative chez Titien : remarques de théorie »⁷⁷². La *Traumdeutung* est présente dans cette analyse, car les effets des diverses condensations figuratives sont le lieu, dans l'image, de « l'obscurité relative de son sens et [de] la complexité des 'entrées' qu'elle propose pour le déchiffrement »⁷⁷³. Ces diverses « entrées » constituent la toile de fond de l'article qui sera repris dans *Le sujet dans le tableau*, publié quatre ans plus tard sous le titre : « Titien et son Allégorie de la Prudence : un peintre et des motifs ».

Daniel Arasse dépasse l'identification simple et vague du tableau de la National Gallery de Londres comme allégorie de la Prudence : les nombreux écarts par rapport à l'iconographie traditionnelle conduisent l'interprète à tisser une toile de connexions et de correspondances, de déplacements et d'associations d'idées et d'images propres à la conception titianesque de la création et du temps. Comprendre ce que l'image recèle, c'est-à-dire donne à voir tout en le dissimulant, cette idée constitue le fil conducteur de l'essai conclusif du recueil. Parmi les *refuses* de la peinture, Arasse s'attarde tout particulièrement sur l'autoportrait du peintre, identifié par Erwin Panofsky en 1955⁷⁷⁴. La figure titianesque du vieillard, autoportrait « glissé à la rive de la figure », révèle la présence du « moi » du sujet peintre. L'article publié en 1983 dans un numéro de la revue *Corps Ecrit* pose la question du refoulement dont cette figure est l'objet :

⁷⁷¹ H. DAMISCH, *L'origine de la perspective*, 1987, p. 305. On y retrouve la réflexion inaugurale de Claude LEVI-STRAUSS, *La voie des masques*, t. 2, Genève, Skira, 1975, p. 117. Daniel Arasse discute cette affirmation au début de l'ouvrage (D. ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, 1997, p. 11 et p. 124, note 20). Voir aussi Hubert DAMISCH, « L'éclat de cuivre et sa puanteur », *Critique*, n. 349-350, juin-juillet 1976, p. 599-625.

⁷⁷² D. ARASSE, « La signification figurative chez Titien : remarques de théorie », 1980, p. 153.

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 155.

⁷⁷⁴ E. PANOFSKY, *L'œuvre d'art et ses significations*, 1969, p. 254-277.

« Il y a pourtant et par là même cachée quelque part de lui. Sinon de soi, du moins de son sujet, du sujet du tableau, ce sujet que l'Allégorie peut mettre obliquement en lumière dans la mesure où elle a fait glisser l'image-de-moi aux marges de la figure. [...] Autant le dire [poursuivra Arasse dans son article de 1984 et dans *Le sujet dans le tableau*] quelque chose est caché dans cette image, qui n'est pas seulement le visage du peintre, mais aussi la manière dont le peintre s'est envisagé dans cette effigie »⁷⁷⁵.

Par un jeu de mots, sur lequel nous reviendrons, entre le visage et le fait d'« envisager » une représentation de soi, la question de la figurabilité réémerge. Ce n'est pas dans l'autoportrait en figure allégorique du passé que Titien s'est « envisagé », mais dans l'ensemble du tableau. La représentation inédite d'un double tricéphale humain et animal trahit une conception toute personnelle du temps (trinitaire), de la descendance et de la lignée artistique, que Daniel Arasse interprète comme une sorte de vision totémique et apotropaïque du « clan » Vecellio⁷⁷⁶.

La question de la latence de cette figure « envisagée » est à peine esquissée, en note, à la fin du texte ; elle n'en témoigne pas moins d'une attention particulière aux mécanismes de refoulement freudiens. S'approchant du tableau, Daniel Arasse est le premier à remarquer que la figure du *Passé* n'est pas peinte tout à fait de profil. Titien s'est représenté en très fort trois quarts, laissant paraître l'arcade sourcilière et le haut de la paupière de son œil droit. Ce détail est saisissant dans sa différence par rapport à la figure de Marco qui, à l'opposé de l'autoportrait du peintre, est figuré en profil parfait, tel une médaille. La lumière vient de la droite et éclaire son visage, détachant le profil juvénile du fond sombre. Au contraire, dans l'ombre, le quasi-profil de Titien n'est pas encore tout à fait figé dans le passé.

D'autant plus fascinante qu'elle est dissimulée dans la note finale, l'idée conclusive d'Arasse est que Titien aurait construit l'image d'un tricéphale non seulement en volume mais en mouvement, esquissant une rotation giratoire de droite à gauche. L'inéluctable rotation dans le temps aurait été arrêtée, interdite, par la peinture. Ce qui se manifeste ici est le pouvoir incarné par le peintre d'arrêter le temps et Arasse ne se prive pas de rappeler que, du vivant de Titien, ses portraits étaient réputés pour leur pouvoir à défier la mort⁷⁷⁷. C'est là ce qu'il en est de Titien dans son tableau. La lecture et la relecture de cet essai

⁷⁷⁵ D. ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, 1997, p. 107.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 117.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 122.

laisse songeur : on se prend à rêver à ce mouvement interrompu de la peinture et on reste médusé par le caractère apotropaïque qui ressort d'une telle machination (picturale/interprétative). Grâce à un réseau d'associations d'idées et d'images que le peintre aurait combinées dans sa composition, la pensée agissante de la peinture affleure de l'interprétation.

Nous souhaitons montrer dans ces quelques pages en quoi *Le sujet dans le tableau* est, avec *Le détail*, le texte où Daniel Arasse propose des *modi operandi* nouveaux pour l'analyse de l'image.

En prenant comme point de départ la méthode panofskyenne et ses différents retournements dans le temps, il déclare non sans provocation que, se contentant d'une analyse iconologique, l'histoire de l'art réduit l'écart existant entre source textuelle et image, écart constitutif de la particularité de chaque œuvre. L'iconographie analytique a pour finalité de mettre en évidence « la potentialité associative du figural et à tenter de déchiffrer les associations d'idées et d'images, que la figuration peut introduire dans le 'message' de la représentation »⁷⁷⁸. Telles qu'elles ressortent dans ces sept essais, les instances du sujet dans l'œuvre sont apparentées au travail du rêve, car comme lui elles fonctionnent par transformations, associations et refoulements⁷⁷⁹. Le tableau est ainsi conçu, dans son élaboration spécifique, comme une « arrière-pensée » (*Hintergedanken*) du sujet (commanditaire/peintre/interprète) dans le tableau, au sens que prend l'expression dans la *Chiffriermethode* freudienne⁷⁸⁰. Mais en elle-même, la peinture n'a-t-elle pas, comme le rêve, des arrières-pensées ?

La formule-emblème du recueil de 1997, « *Ogni dipintore dipinge se* », tend à rapprocher les choix du peintre de son investissement personnel dans son art. Mais ce livre ouvre les pistes d'une théorie plus générale de la peinture : elle est une multiplicité

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁷⁷⁹ Un autre essai aurait pu être inclus dans *Le sujet dans le tableau* : il s'agit du texte intitulé « Lorenzo Lotto dans ses bizarreries : le peintre et l'iconographie », publié en 1981. Ce texte est le premier où les instruments de la psychanalyse sont employés par Arasse dans le déchiffrement des incongruités des peintures de Lotto. Ce point est discuté dans ce travail dans le quatrième chapitre de la deuxième partie, dans les pages intitulées « L'historien et l'étrangeté » ; l'importance de ce texte consiste aussi dans sa position critique face au réflexe normalisateur de l'application des préceptes de l'iconologie.

⁷⁸⁰ S. FREUD, *L'interprétation des rêves*, 1967, p. 141.

polysémique de latences et d'obscurités spécifiques, que l'on peut considérer comme des « arrière-pensées ». Celles-ci condensent et transforment le sujet, agissant par des écarts sur le thème et ses motifs. Nous tenterons dans les pages qui suivent d'interroger la manière dont, toujours au cas par cas, Daniel Arasse met au point des principes interprétatifs originaux pour déchiffrer ces arrière-pensées.

III ENVISAGER LA PEINTURE : « DE QUOI UN HISTORIEN FAIT-IL L'HISTOIRE QUAND IL PRATIQUE L'HISTOIRE DE L'ART ? »⁷⁸¹?

Daniel Arasse a eu une carrière relativement brève (1968 - 2003) mais extrêmement productive. Paru quelques mois à peine avant sa disparition, le petit recueil *Les visions de Raphaël* propose un intéressant coup d'œil sur ces trente-cinq ans d'activité. Le premier texte est la reprise d'une de ses toutes premières publications, la huitième, parue en 1972 dans les *Mélanges de l'école française de Rome*, à l'issue de son expérience au palais Farnèse. Le second a été écrit en 1992, vingt ans après, pour la revue *Traverses* du Centre Georges Pompidou : on est alors en plein milieu du cheminement intellectuel de Daniel Arasse. L'union et la présentation de ces deux textes peut être considérée comme le dernier projet éditorial qu'il a pu mener à bien ; en 2002, avec l'aide de Sylvie Mouchès, responsable de la collection *Essais* des éditions Liana Levi, il projette une publication jointe des deux articles. Le volume voit le jour en octobre 2003, lorsque la maladie l'a déjà réduit à l'immobilité. L'éditrice nous a fait part de la joie de Daniel Arasse à la réception du recueil publié⁷⁸².

On comprend que la très courte présentation lui tenait particulièrement à cœur, car elle justifie l'union de ces deux réflexions si éloignées dans le temps ; unité thématique d'abord (il y est question de cinq peintures de Raphaël représentant des visions) mais aussi unité théorique : tout comme l'introduction du *Sujet dans le tableau*, cette présentation esquisse des lignes directrices d'une théorie de l'art spécifique.

Une différence fondamentale entre les deux textes est annoncée au exergue : les destinataires des deux articles sont de nature diamétralement opposée. Pour le premier, il s'agit du jury de l'École française de Rome, en attente d'un article « savant », et pour le second du public hétéroclite du centre Georges Pompidou. Cette différence se remarque dans le ton employé, mais aussi dans les références qui ont façonné l'interprétation : historiennes et érudites dans la première étude, elles sont philosophiques et modernes dans

⁷⁸¹ D. ARASSE, « La contemporanéité anachronique de l'œuvre d'art », 1999, p. 284.

⁷⁸² Entretien avec Sylvie Mouchès, 3 mars 2012.

la seconde. Les lecteurs conditionnent la manière d'interpréter l'œuvre et orientent l'historien dans le choix des savoirs convoqués.

En présentation, Daniel Arasse propose un parcours synthétique de son cheminement théorique et des diverses problématiques méthodologiques *in nuce* dans ses écrits. Il le précise : Pierre Francastel est son premier maître et est omniprésent dans le premier essai. La pensée de l'œuvre d'art dans sa spécificité est accompagnée d'une critique contre l'usage réducteur de l'iconographie. Ce point est rapidement développé en fin de présentation ; l'historien doit toujours se méfier du rapport de l'image aux sources littéraires (assez lourdement compilées dans le premier essai). S'il n'est pas sans cesse remis en cause, le déséquilibre entre voir et savoirs constitue un danger majeur de la discipline : la soumission du figuratif au référent textuel.

Cette aporie de la prévalence du lisible sur le métier d'historien du visible est dénoncée, une fois de plus, dans son tout dernier écrit. Le leitmotiv est-il à prendre seulement comme la redondance de sa filiation à Francastel, ou alors pouvons-nous le concevoir comme le point d'ancrage d'un travail de dépassement, de refonte de la discipline, mené tout au long de sa carrière et inachevé ? *Le détail* et l'iconographie analytique constituent deux approches qui pourront être d'une grande fécondité pour l'histoire de l'art. Corollairement, le plaisir, l'écart, l'anachronisme et la manipulation de l'écriture émergent comme autant d'outils du *savoir faire voir* arassien ; ils méritent d'être isolés afin de comprendre leur possible postérité dans le métier d'historien de l'art. En quoi consiste l'originalité de leur définition et de leur mise en œuvre ? Comment, à partir de ces outils, se construit une théorie de l'histoire de l'art spécifique et féconde ? Quelle est la place que Daniel Arasse accorde au sujet observateur dans l'attention portée à la surprise, au plaisir du regard et à son anachronisme ?

L'identification de ces outils fait émerger des procédés, à savoir des mises en pratique particulières de l'histoire et de la méthode, héritées des historiens et des philosophes de son temps. Nous isolerons trois procédés, l'histoire par trame et intrigue, la rigueur instinctive comme méthode, et enfin les allers-retours entre théorie de l'art et histoire des œuvres. Ils nous conduiront vers l'explicitation de principes. Daniel Arasse n'a jamais employé ce terme pour définir les fondements de sa pratique. Néanmoins ses écrits

contiennent des idées principielles, élaborées grâce aux outils et aux procédés, qu'il entendait discuter et théoriser dans son tout dernier projet, *L'art dans ses œuvres*⁷⁸³.

En parcourant la pensée arassienne depuis les outils jusqu'aux principes, nous aurons l'occasion de revenir sur les publications qui posent le plus de problèmes théoriques, ainsi que sur les œuvres clés qui animent sa réflexion – seuls documents qui permettent l'analyse⁷⁸⁴.

III.1 Vers une théorie du regard : outils

III.1.1 Plaisirs

« Comme Daniel Arasse l'a retenu de sa lecture de Barthes, le plaisir est ce qui autorise un 'écart' dans l'appréhension que l'on a de l'œuvre alors que l'objectivité méthodique de l'iconographe, en se préservant des 'anomalies', banalise l'exception, 'aplatit l'écart'. Le plaisir apporte une 'bifurcation' qui dévoile le pouvoir de la représentation, comme l'a montré également Louis Marin dans un article intitulé 'Les plaisirs de la narration'⁷⁸⁵, article qu'il avait, comme une évidence, dédié à Daniel Arasse »⁷⁸⁶.

Tout au long de sa carrière, Arasse a scrupuleusement choisi ses sujets d'étude en fonction des artistes qui lui plaisaient, voire l'obsédaient. S'il ne reculait pas devant les commandes, il avait, en tant que chercheur tout autant qu'enseignant, une véritable passion pour certaines œuvres, accompagnée d'un rejet ennuyé pour d'autres⁷⁸⁷ : certains tableaux constituaient à ses yeux un fastidieux « babillage »⁷⁸⁸. Au dialogue comme élément constitutif de l'élaboration d'outils d'analyse spécifiques vient s'ajouter le plaisir, celui de l'historien/écrivain – de cet « autre ».

⁷⁸³ Loin des catégories préétablies panofskiennes et des principes fondamentaux wölffliens, les principes arassiens sont assimilables à des idées principielles, qui deviennent premières tout au long d'une pratique.

⁷⁸⁴ D. ARASSE, *L'ambition de Vermeer*, 1993, p. 17.

⁷⁸⁵ Louis MARIN, « Les plaisirs de la narration », *Furor*, 22, 1991, p. 5-24.

⁷⁸⁶ G. CASSEGRAIN, « La peinture à son plaisir. Vers une méthode », 2010, p. 208.

⁷⁸⁷ Ses étudiants ont d'ailleurs parfois fait les frais de ses goûts ciblés qui donnaient lieu à des réactions d'impatience à propos des sujets qui ne l'intéressaient pas.

⁷⁸⁸ R. BARTHES, « Le plaisir du texte », 1995, p. 1496 : « ... ce texte m'ennuie. On dirait qu'il *babille*. Le babil du texte, c'est simplement cette écume de langage qui se forme sous l'effet d'un simple besoin d'écriture ».

« Prendre à la peinture le plaisir qu'elle peut donner implique d'autres sphères de réception : il faut un 'mode d'emploi' de ce plaisir ou, pour le dire métaphoriquement, en termes de peinture, il faut soigneusement 'cadrer' ce plaisir »⁷⁸⁹.

Nous avons vu que *Le détail* et *Le sujet dans le tableau* étaient construits sur le principe du plaisir et du désir de voir. Si, dans certains cas, la peinture est investie par le désir créateur du peintre, qu'en est-il des cas où Arasse prend plaisir à parler d'œuvres qui l'animent ou, mieux encore, de ses tableaux « préférés » ? La question du goût n'est jamais envisagée dans une universalité philosophique ; elle est contemplée d'un point de vue personnel – en contradiction avec l'objectivité scientifique de la tradition universitaire. Ce plaisir n'est pas, dans la démarche arassienne, contemplation extatique et superficielle ; il est à plusieurs égards le moteur des directions scientifiques empruntées.

De quoi est constitué le plaisir arassien ? De peinture, d'abord. Georges Didi-Huberman nous a raconté une visite aux Offices où il a surpris son ami en pleurs devant la restauration de la *Naissance de Vénus* de Botticelli : « Il était bouleversé par la couleur, il aimait la peinture de façon déraisonnable »⁷⁹⁰. Daniel Arasse était aussi un bon vivant, un jouisseur de tout. Rappelons la belle dédicace du livre de 1992, « à Fabienne, dans tous ses détails » : autant en chair et qu'en peinture, les belles femmes font partie intégrante de son univers⁷⁹¹. La sensualité de la peinture l'interpelle car il y cherche une trace du désir de l'artiste et des regardeurs qui, avant et après lui, ont pris et prendront à bras le corps ces détails de peaux, de chevelures, autant de « morceaux » qui éveillent un plaisir charnel envers la peinture et poussent plus loin encore le désir de « 'brouter' la surface »⁷⁹².

On pense bien sûr à l'essai de *On n'y voit rien* sur « La toison de Madeleine », rêverie historique sur les cheveux de la sainte, si importants dans l'histoire de la peinture car ils seraient la figurabilité, montrée cachée, de sa peau, mais aussi de sa toison convertie, ses poils, son *vello*. Réaction sympathique d'un amoureux du *serio ludere* si

⁷⁸⁹ Daniel ARASSE, « Alberti et le plaisir de la peinture : propositions de recherche », *Albertiana*, I, 1998, p. 149.

⁷⁹⁰ Georges DIDI-HUBERMAN, propos recueillis lors de l'interview du 6 décembre 2012.

⁷⁹¹ Dans les dernières pages de la préface d'*Anachroniques*, confession intime de ses dix ans passés en compagnie de Daniel Arasse, Catherine Bédard rappelle l'importance de ce rôle de compagne de regard, qu'elle a incarné de 1993 à 2003. C. BEDARD, « Clair-obscur », 2006, p. 26-27.

⁷⁹² P. KLEE, *Théorie de l'art moderne*, 1998, p. 96, expression chère à Daniel Arasse.

constitutif des rêveries arassiennes : « Quelqu'un qui explique qu'elle montre ses cheveux pour dissimuler ses poils pubiens est quelqu'un qu'il faut prendre au sérieux ! »⁷⁹³.

À leur manière, les *Histoires de peintures* constituent un témoignage unique de ce plaisir face aux tableaux : « Le plaisir s'est, au fil du temps, imposé comme une notion, notion théorique essentielle dans son rapport méthodique aux œuvres »⁷⁹⁴. Reçu de l'œuvre et partagé dans l'analyse, il devient pour Arasse à la fois le moteur et le ciment de cette unité si singulière entre analyse d'une peinture et réflexion sur la manière de l'interpréter⁷⁹⁵. En tant qu'outil théorique, le plaisir doit être considéré comme une notion historique.

Cette idée est exprimée tel un manifeste méthodologique à la toute fin d'un écrit essentiel sur la question, article intitulé « Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre » :

« ... il est temps, pour l'histoire de l'art, de ne plus négliger cette dimension spécifique des œuvres artistiques : les types de plaisir qu'elles donnaient à leurs spectateurs et le fait que le plaisir artistique a été une condition aussi idéologique que psychique de l'existence matérielle de ces œuvres »⁷⁹⁶.

Si, comme l'a bien mis en évidence Yves Hersant, « aux yeux de Daniel Arasse, les œuvres picturales séduisent, nous font de l'œil, nous appellent, sont érogènes »⁷⁹⁷ ; s'il y a

⁷⁹³ Yves HERSANT, « L'érotique arassienne », transcription de la communication au colloque international Daniel Arasse, 8 juin 2006. L'essai de *On n'y voit rien* est une reprise d'une contribution publiée en 1986 : Daniel ARASSE, « Il vello di Maddalena », in *La Maddalena tra sacro e profano. Da Giotto a De Chirico*, catalogue de l'exposition (Florence, Palazzo Pitti, 1986), Marilena Mosco (dir.), Milan, Mondadori, 1986, p. 58-59. Encore une fois les erreurs de traduction et de transcription en disent long sur la nouveauté d'une telle proposition : dans la bibliographie de Daniel Arasse établie par la revue *Studiolo* en 2005 et la revue *Esprit* en 2006, l'article est cité sous le titre « Il velo di Maddalena », le voile, et non *il vello*, la toison, les poils. Heureusement, cette erreur est évitée dans la traduction italienne de *On n'y voit rien*. Mais elle indique un certain conservatisme pudique à l'égard de la sainte, qu'Arasse se plaît à détourner.

⁷⁹⁴ G. CASSEGRAIN, « La peinture à son plaisir. Vers une méthode », 2010, p. 204.

⁷⁹⁵ Pour ne prendre que deux exemples parmi les plus parlants : D. ARASSE, « Alberti et le plaisir de la peinture », 1998 ; « Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre », in *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art*, Georges Roque (dir.), Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000, p. 46. La relation entre la conception arassienne du plaisir et la richesse de la notion chez Roland Barthes a été très finement étudiée par Guillaume Cassegrain.

⁷⁹⁶ D. ARASSE, « Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre », 2000, p. 51. Voir aussi, Daniel ARASSE, « L'image et son discours : deux descriptions de Diderot », *Scolies. Cahiers de recherches de l'École normale supérieure* (De quelques discours), 3-4, 1973-1974, p. 135, note 1.

⁷⁹⁷ Y. HERSANT, « L'érotique arassienne », 2006.

dans plusieurs textes une recherche de cet appel érotique d'une œuvre « qui nous touche », nous appelle, l'érotique arassienne – toute littéraire et barthésienne, comme l'a si bien relevé Guillaume Cassegrain – élève le plaisir « au rang d'outil critique, déjoue le ton austère et puritain de l'iconographe qui, retranché derrière ses connaissances littéraires, se refuse à se livrer à l'expérience du tableau, à ses surprises et ses contradictions »⁷⁹⁸. Ces surprises sont mises en scène dans le texte, très clairement dans *On n'y voit rien*, plus subtilement dans toute une série de publications. Dans sa construction littéraire, l'analyse est rythmée par des moments d'arrêt puis de relance, où la fascination éveille la curiosité et met sur la voie de chemins interprétatifs nouveaux :

« Mais il y a plus »⁷⁹⁹, « Il vaut la peine d'y regarder de plus près »⁸⁰⁰, « La situation est plus complexe... »⁸⁰¹, « Par ailleurs, et plus profondément... »⁸⁰², « ce n'est pas tout »⁸⁰³, « mais il y a plus »⁸⁰⁴, « il y a plus »⁸⁰⁵...

Sans mots, comme la peinture, le plaisir peut être bref, de l'ordre du choc, ou long, tel une attente. Dans un cas comme dans l'autre il est l'objet premier de l'interprète : la tâche de l'historien consistera à trouver les termes justes, les bons mots pour l'expliquer⁸⁰⁶.

De l'attention au plaisir naît un rapport spécifique aux savoirs : le choc, l'émotion nous arrête, sans forcément que nous sachions pourquoi. C'est à ce moment que le regard,

⁷⁹⁸ G. CASSEGRAIN, « La peinture à son plaisir. Vers une méthode », 2010, p. 205.

⁷⁹⁹ La première occurrence de ce type de rebond narratif survient très tôt chez l'auteur : D. ARASSE, « Iconographie et évolution spirituelle : la tablette de saint Bernardin de Sienne », 1974, p. 451.

⁸⁰⁰ D. ARASSE, *L'Homme en perspective*, 1979, p. 10.

⁸⁰¹ D. ARASSE, « Espace pictural, espace théâtral au Quattrocento. Remarques sur un rapprochement », 1982, p. 77.

⁸⁰² D. ARASSE, « Le peintre écrivain. Remarques sur une figure improbable », *Art Press, hors série: Fictions d'artistes. Autobiographies, récits, supercheries*, avril 2002, p. 10.

⁸⁰³ D. ARASSE, « Piero di Cosimo : l'excentrique des origines », 1991, p. 147.

⁸⁰⁴ D. ARASSE, « L'image et son discours : deux descriptions de Diderot », 1973-1974, p. 136.

⁸⁰⁵ D. ARASSE, « Piero della Francesca, peintre d'histoire ? », 1985, p. 102.

⁸⁰⁶ D. ARASSE, *Histoires de peintures*, 2004, p. 21 : « ... qu'est ce qui fascine dans un tableau, qui fait que telle œuvre plutôt que telle autre nous arrête et qu'on ne peut s'en détacher, que l'œuvre vous 'appelle', comme disait Roger de Piles? En ce qui me concerne, car il n'y a bien sûr pas de règle générale, je dirais que c'est le sentiment que dans cette œuvre-là il y a quelque chose qui pense, et qui pense sans mots. Je suis quelqu'un qui parle et qui écrit, ma pensée se fait avec des mots, elle se cherche, s'exprime, et une peinture pense de façon non verbale ; et certaines peintures m'attirent, me fixent, m'arrêtent, me parlent comme si elles avaient quelque chose à me dire, or en fait elles ne me disent rien, et c'est cette fascination là, cette attente, qui m'arrête et me fixe ».

en tentant de mettre des mots sur ce qu'il voit, convoque ses savoirs. Mais par moments, pour ne pas étouffer l'œuvre, il doit s'arrêter. Ces allers-retours entre plaisir, surprise et savoirs créent un *savoir voir* spécifique et original, auquel l'historien se doit de donner forme dans le texte, qui deviendra alors le support de son *savoir faire voir*⁸⁰⁷.

III.1.2 Écarts 5

Un deuxième élément moteur de l'analyse arassienne, dont nous avons déjà parlé en deuxième partie car il constitue le point de critique le plus important envers l'iconographie traditionnelle, est la mise en évidence des écarts, constitutifs de l'originalité de la mise en peinture⁸⁰⁸. Les savoirs doivent être au service du moment où l'œuvre fait apax, pour saisir sa singulière complexité et comprendre jusqu'à quel point, nous dit encore Yves Hersant, cette « singularité est singulière »⁸⁰⁹. La peinture ne doit jamais être expliquée mais *explicitée*, dans ses paradoxes, ses ironies hors normes et ses déplacements.

Dans un texte très arassien, Denis Boisseau explique l'importance de l'écart dans le cheminement interprétatif, partant du détail littéraire :

« ... le détail est convocation à penser, parce qu'étant étrangeté, perturbation – excès ou défaillance – dans l'ordre attendu et convenu d'un monde toujours espéré sans faille, il est point chaud, expérience cruciale, carrefour, seuil, moment nodal, point focal en lequel le système du monde défaille, se résorbe en soi-même, involue, pour ouvrir la possibilité d'un autre monde, d'un autre système dans lequel

⁸⁰⁷ Passage cité rapidement par Yves Hersant dans son intervention, l'épilogue de *La résistible ascension d'Arturo Ui* parle très bien du *savoir faire voir* arassien, par opposition au babillage critiqué par Barthes. Bertold BRECHT, « La résistible ascension d'Arturo Ui », in *Théâtre complet*, vol. VII, Paris, L'Arche, 1959, 222 : « Vous, apprenez à voir, au lieu de regarder bêtement. Agissez au lieu de bavarder ».

⁸⁰⁸ Dans un texte très riche en références sur l'emploi de l'écart comme outil interprétatif, Jérémie Koering cite Daniel Arasse, Hubert Damisch, Jean-Claude Lebensztein et Georges Didi-Huberman parmi les protagonistes de l'emploi de la notion à des fins théoriques : celle-ci, dit-il citant tour à tour Daniel Arasse, Hubert Damisch, « a pu être considérée comme le lieu d'une 'cohérence signifiante', d'une 'signification figurative' et 'd'un surplus de sens', faisant 'affleurer les enjeux personnels du peintre, au travail dans son œuvre' ou dénotant, plus généralement, 'un travail de peinture' irréductible – encore – à toute autre forme d'expression ». Jérémie KOERING, « L'écart au travail de l'étrangeté », in *Penser l'étrangeté. L'art de la Renaissance entre bizarrerie, extravagance et singularité*, Rennes, PUR, 2012, p. 257.

⁸⁰⁹ Y. HERSANT, « L'érotique arassienne », 2006. Pour quelques idées supplémentaires sur la question de la singularité, voir Sara LONGO, « La manière de Daniel Arasse », *Critique*, 775, décembre 2011, p. 983-989.

la disposition clairement articulée des choses déploiera une organisation différente des valeurs et des êtres »⁸¹⁰.

Si ce changement de point de vue doit à chaque fois être adapté à l'objet regardé, il est néanmoins systématique chez Arasse : l'écart signifie chez lui déplacement du centre de l'attention, de la vision de loin vers un regard de près – mais aussi des sources et références habituelles vers d'autres, moins couramment employées et moins évidentes. « Daniel Arasse, remarque Gérard Wajcman, n'opère pas un décentrement simple, il fait surgir dans un tableau un second centre, un autre pôle en tension, l'Autre centre »⁸¹¹. En cela, les savoirs (historiques) sont au service de l'analyse, car l'écart ne peut être saisi que dans sa position excentrique par rapport à une norme, une école.

Gérard Wajcman explique ce mouvement méthodologique arassien par un éclairant parallèle :

« ... Daniel Arasse va en somme mobiliser tout le savoir de l'histoire de l'art – et son étude se déploie, je le disais, comme une démonstration vertigineuse d'érudition à cet égard – pour isoler justement ce qui échappe à ce savoir. L'auteur en vient en somme à occuper la position d'un Freud historien, attentif au *refuse* de l'observation ».

Assembler ses savoirs pour saisir en quoi le tableau s'en écarte, il s'agit là du noyau de la théorie de l'art arassienne. Il est explicité dans ce paragraphe que nous avons cité plusieurs fois :

« ... le prestige de l'image a tenu et tient encore à cette capacité de confondre ce que le texte et la conscience claire veulent distinguer. Une enquête montrant comment et à quelles précises conditions un motif échappe à son thème pour être contaminé par un autre, autrement dit une iconographie des opacités de l'image devrait être l'instrument privilégié pour mettre au clair les enjeux personnels dont est investie telle ou telle image »⁸¹².

Les savoirs contrôlent donc l'interprétation et lui font voir les moments où la peinture introduit des écarts dans le sujet qu'elle est sensée « illustrer ». Comme pour le plaisir, l'attention à l'écart doit œuvrer par allers-retours entre voir et savoirs : les connaissances sont mises au service des surprises visuelles.

⁸¹⁰ D. BOISSEAU, « De 'l'inexistence' du détail », 1999, p. 31.

⁸¹¹ G. WAJCMAN, « Transverbération de Daniel Arasse », 2008, p. 154.

⁸¹² D. ARASSE, « La peinture de la Renaissance italienne et les perspectives du Moi », 1983, p. 239.

« ‘Quand ça colle pas’, voilà le moment arassien »⁸¹³. Indiscrète et *giocosa*, la peinture joue du matériau figuratif donné et élabore un écheveau de significations dont l'historien se doit de tirer les fils, sans les démêler, mais en mettant en évidence les écarts qui, tels des nœuds, préservent sa complexe polysémie. Cette polysémie spécifique de l'œuvre de peinture est discutée à plusieurs reprises dans son rapport au temps.

III.1.3 Anachronismes

C'est par le plaisir et l'écart que Daniel Arasse entre dans la question difficile du rapport de l'œuvre au temps historique. Constitutif de la relation de l'historien à son objet, l'anachronisme contrôlé est un outil interprétatif essentiel. L'attention est portée à la fois sur l'histoire matérielle de l'œuvre d'art et sur l'histoire des regards et des désirs qui l'ont habitée ; à cela s'ajoute une mise en question de la place du regardeur, de l'importance de la subjectivité pensante et anachronique de celui qui regarde et voit. Le tableau est une polysémie diachronique.

Comme toujours, la réflexion part de l'œuvre : dans un court article publié en 1993 sur la *Vénus endormie* de Giorgione et la *Vénus d'Urbino* de Titien, l'allusion à l'emploi de l'anachronisme est timide mais non moins intéressante pour introduire la question, car elle découle des deux autres outils méthodologiques que nous venons de signaler.

Reprenant la savante démonstration de Millard Meiss, Arasse critique l'excès de savoirs dont l'œuvre serait victime : « ... à ‘contextualiser’ la *Vénus endormie* de Giorgione, on perd de vue sa radicale nouveauté »⁸¹⁴. La singularité de cette peinture et son statut de chef-d'œuvre, de chef de file du nu peint *alla veneziana*, est replacée au sein d'un contexte poétique et social qui en banalise l'impressionnante postérité. Son idée, à peine esquissée dans ces quelques pages mais reprise plus tard, est que la modernité d'une œuvre ne se définit pas seulement par ce en quoi elle sort de son contexte contemporain, mais dans la modernité que les peintres des générations suivantes continuent à y percevoir... et vice versa : la modernité de la *Vénus endormie* de Giorgione ne peut être comprise qu'à la

⁸¹³ Bertrand PREVOST, « Les problèmes artistiques ou comment faire une histoire de l'art intéressante selon Daniel Arasse », *Figures de l'art*, 2009, p. 77.

⁸¹⁴ D. ARASSE, « Entre Titien et Giorgione, le nu à Venise », 1993, p. 37.

lumière de l'*Olympia* de Manet.

Trois ans plus tard, cette attention aux croisements temporels est à nouveau avancée dans une participation à une rencontre du CICADA (université de Pau) sur le thème de la surprise : il prend comme thème la *conturbatio* de Marie lors de l'Annonciation, sa surprise lors de la salutation angélique. Sa question est la suivante :

« Comment penser aujourd'hui des surprises construites (et éventuellement perçues) en fonction d'une attente du regard qui est désormais inaccessible dans son actualité ouverte ? Cette question repose, sous une autre forme, celle de l'anachronisme qui constitue la relation rapportant l'historien à son objet. Elle mérite pourtant d'être soulevée car, pour reprendre l'expression à André Chastel, c'est bien souvent une surprise qui 'alerte et déclenche' les historiens. Or, si ces derniers tendent en général, par une étrange déformation professionnelle, à réduire l'impact et la validité de leur surprise, à l'aplatir dans une série de cas proches qu'ils s'empressent de transformer en 'tradition' et, donc, en usage courant, il importe au contraire de reconnaître que la surprise actuelle, anachronique, peut répondre à une virtualité effective de l'œuvre peinte, que l'effet même et le statut historique de l'œuvre considérée (chef-d'œuvre *versus* œuvre de série) sont indissociables de sa capacité à venir successivement surprendre des horizons d'attente divers et anachroniques. C'est même très exactement là que commence le travail de l'historien : il lui faut, pour faire fructifier son anachronisme constitutif, établir la *constructibilité* ancienne de la surprise qu'il éprouve aujourd'hui, établir autrement dit le sens et la visée de cette surprise dans l'attente qu'elle *venait* déjouer »⁸¹⁵.

Il s'agit là de sa première interrogation claire sur l'emploi de l'anachronisme. Le travail commence précisément lorsqu'une œuvre, objet diachronique, résiste à un déchiffrement clair et provoque des réactions de surprise : celles du spectateur contemporain de la réalisation de l'œuvre, pour lesquelles l'historien doit reconstruire les conditions de possibilité (« la *constructibilité* ancienne »), et celles de l'interprète d'aujourd'hui, liées à sa culture et à son temps. Lorsqu'une œuvre fait écart, dans son contexte, à son contexte. La conclusion de sa contribution montre l'indissociabilité des deux temporalités : « ... c'est dans cette convergence aléatoire, toujours différée, entre la position historique supposée du peintre et les suppositions de l'historien que se jouent les surprises interminables de l'interprétation »⁸¹⁶.

Deux ans plus tard, ces pistes seront approfondies dans un article spécifiquement

⁸¹⁵ D. ARASSE, « L'enceinte surprise de Marie », 1998, p. 71.

⁸¹⁶ *Ibid.*

consacré à la question, intitulé « La contemporanéité anachronique de l'œuvre d'art »⁸¹⁷. Le premier problème posé est une entrée en matière étonnamment philosophique : « ... de quoi un historien fait-il l'histoire quand il pratique l'histoire de l'art ? ».

Deuxième problème :

« Par son caractère matériel l'œuvre d'art place l'historien (en fait, tout spectateur) dans une situation paradoxale de 'contemporanéité anachronique' qui ouvre une problématique complexe quand à la relation de regard que nous entretenons avec les œuvres passées »⁸¹⁸.

Les deux exemples d'œuvres pris dans ce court texte sont *La Joconde* et *Les Ménines* : ces deux chefs-d'œuvre ne peuvent plus être analysés sans le souvenir des interprétations qui en ont été données. L'œuvre garde en elle, pour celui qui sait les voir, les traces des regards qui lui ont été adressés⁸¹⁹.

Le texte se termine par la question du détail car, en effet, l'anachronisme le plus radical pour l'historien de l'art consiste dans la proximité à l'œuvre permise par les nouvelles conditions de visibilité, dans les musées, mais aussi dans les livres et aujourd'hui sur le réseau internet :

« ... les conditions actuelles de réception des œuvres nous font ainsi voir parfois des éléments qui n'étaient pas destinés à être vus, qui avaient été peints pour ne pas être vus [...] les procédures actuelles du regard nous placent en fait à la même distance de l'œuvre que le peintre qui, jadis, la peignait »⁸²⁰.

En cela *Le détail* est un livre qui affronte l'anachronisme et en assume les conséquences. « Broutant la surface », l'interprète est confronté à l'anachronisme constitutif de la présence de l'objet historique, qu'il se doit d'étudier dans les conditions de sa réalisation et de sa réception.

Pour comprendre l'attention à cette opération interprétative chez Daniel Arasse, nous avons procédé à un montage de deux paragraphes de textes publiés à trois ans d'écart. Ces textes montrent en quels termes et à partir de quels questionnements Daniel Arasse

⁸¹⁷ D. ARASSE, « La contemporanéité anachronique de l'œuvre d'art », 1999, p. 284-289.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 284.

⁸¹⁹ Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 19-31. Sa lecture historiquement contradictoire caractérise, dit Arasse, le chef-d'œuvre et sa capacité à être réinterprété à travers les âges.

⁸²⁰ D. ARASSE, « La contemporanéité anachronique de l'œuvre d'art », 1999, p. 288.

propose de renouveler le rapport à l'anachronisme, le faisant devenir non plus un ennemi mais un outil essentiel :

« L'historien doit donc, c'est bien connu, être attentif aux effets pervers que peuvent susciter, pour l'interprétation, les conditions anachroniques (de proximité et de visibilité) dans lesquelles il voit les œuvres qu'il étudie. Mais il est temps aussi d'exploiter cet anachronisme pour faire des observations qui, impossibles et inimaginables jadis, sont néanmoins incontestables dans la mesure où elles sont inscrites dans la matérialité présente de l'œuvre. [...] Il est temps en particulier de faire fructifier le fait que, si sa relation de regard rapprochée à l'œuvre est, souvent, anachronique par rapport à celle du spectateur passé (contemporain de l'artiste), cette relation est en revanche celle que l'artiste lui-même avait avec son œuvre quand il la peignait, au plus près de sa surface »⁸²¹.

« Pour atteindre cette intimité [...] il faut évidemment un apprentissage du regard, ce que j'appellerais une 'culture du regard' qui permette à la fois d'être surpris par ce qu'on voit et d'estimer la pertinence de cette perception – et donc aussi la vraisemblance de l'interprétation de ce que le regard a vu. Ce faisant, le spectateur actuel, contemporain anachronique, aura une chance de retrouver non l'œil du passé mais, peut-être, cette dynamique qui, jadis, permettait à ces tableaux de se faire voir. Apprendre aujourd'hui à voir ces vieilles images, c'est, au-delà de la culture dont elles sont porteuses, apprendre à percevoir dans quelles relations de regard elles se sont inscrites, des relations où il faut convenir, comme l'écrivait Manetti dans sa biographie de l' 'inventeur' de la perspective, qu'on est rarement 'discret' quand on regarde »⁸²².

Une fois de plus, le rapport entre savoirs et vision est mis en jeu dans l'importance de l'anachronisme comme outil. Quelle est cette culture du regard ? Sur quoi se fonde cet apprentissage à savoir regarder ? Sur la surprise, c'est-à-dire le plaisir de la singularité, de l'écart que l'on se plaît à découvrir grâce à notre culture, notre savoir, sans jamais détacher notre regard de l'objet qui, dans ses divers anachronismes, se trouve sous nos yeux. En cela le regard est nécessairement traversé de temporalités multiples, par les conditions d'observation mais aussi les relations d'idées propres à des contextes qui ne sont plus seulement ceux de la création de l'œuvre.

Vient alors la critique, *conditio sine qua non* de la formulation d'une théorie. Elle s'adresse à l'histoire de l'art prise sous le joug de la conception linéaire et objective des études historiques traditionnelles. Or depuis les années cinquante, ces dernières ont été

⁸²¹ D. ARASSE, « Observer l'art : entre voir et savoirs », 2003, p. 104-105.

⁸²² D. ARASSE, « La contemporanéité anachronique de l'œuvre d'art », 1999, p. 289.

réarticulées et problématisées grâce à « une redéfinition de l'événementialité comme approche d'une multiplicité de possibles, de situations virtuelles, potentielles, et non plus comme l'accompli dans sa fixité »⁸²³.

Cette idée est exposée par François Dosse dans un article de synthèse sur histoire de l'anachronisme de la Renaissance à nos jours, sur son rejet puis sa légitimation dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Dans la suite de la critique de la linéarité de l'histoire, un grand nombre d'auteurs — parmi lesquels Walter Benjamin, Paul Ricœur, François Hartog, Jérôme Baschet et bien sûr Jacques Rancière et Nicole Loraux — n'envisagent plus l'histoire (ni, corollairement, l'écriture historique) comme un enchaînement linéaire d'événements objectivables, ni comme un accompli.

À une pensée mouvante de l'histoire et de l'événement s'ajoute, chez ces auteurs, une série de questionnements sur l'implication de la subjectivité de l'historien dans son objet d'étude⁸²⁴. Dans les années soixante-dix, la réflexion de Gérard Genette introduit une dimension nouvelle, la prise en compte des « rapports entre l'*ordre* temporel de succession des événements dans la diégèse et l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit ». Chez Genette en effet, les « anachronies narratives » sont « les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit »⁸²⁵.

Si elles ne sont pas citées par Daniel Arasse, ces problématisations de l'écriture de l'histoire ont eu une répercussion claire sur l'élaboration de sa propre manière. Au début des années quatre-vingt-dix, des questionnements sur le caractère hétérogène du temps historique et son implication dans l'interprétation de l'œuvre de peinture voient le jour dans ses publications. Comme pour le détail, sa réflexion est menée, au sein d'un dialogue silencieux, en réaction aux développements de Georges Didi-Huberman sur le sujet⁸²⁶.

⁸²³ François DOSSE, « De l'usage raisonné de l'anachronisme », *Espaces Temps* LXXXVII/LXXXVIII, 2005, p. 156-171.

⁸²⁴ Henri-Irénée MARROU, *De la connaissance historique*, Paris, Seuil, 1954.

⁸²⁵ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 78-79, cité par Frédérique FLECK, « Mise au point sur les notions d'anachronisme et anachronie », séminaire « Anachronies – textes anciens et théories modernes », *Fabula*, octobre 2011. <http://www.fabula.org/atelier.php?Anachronisme>.

⁸²⁶ Claire PAULIAN, « L'anachronisme pas tout à fait contrôlé de Georges Didi-Huberman », séminaire « Anachronies – textes anciens et théories modernes », *Fabula*, octobre 2011. http://www.fabula.org/atelier.php?Anachronisme_de_Didi-Huberman. Voir en particulier, G. DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*, 2000, p. 9-55. Sa principale divergence avec Daniel Arasse à propos de l'anachronisme porte sur la notion warburgienne de survivance, qui est ce qui permet à Didi-Huberman de se détacher du *diktat* de la source univoque, qu'elle soit textuelle ou visuelle. Comme

Dans le chapitre d'*Histoires de peintures* intitulé « Heurs et malheurs de l'anachronisme », Daniel Arasse explique clairement ce qu'il entend par « bon anachronisme » ou « anachronisme contrôlé », outil dont la présence dans des textes que nous allons rapidement parcourir est renforcée par sa récurrence dans son dernier séminaire de l'EHESS. Dans le seizième chapitre d'*Histoires de peintures* donc, trois temps de l'anachronisme sont mis en évidence : le premier est celui, physique et contemporain, de la présence matérielle de l'œuvre sous les yeux du regardeur. Le deuxième temps est celui, plus ou moins éloigné, de sa production, et le troisième est le laps intermédiaire, le temps qui sépare la production du moment du regard contemporain. Durant ce temps, l'œuvre a été l'objet de regards que l'historien actuel, anachroniquement contemporain, doit prendre en compte. Le tableau est couvert de regards, il porte la trace du « temps mental écoulé » entre sa fabrication et le temps présent⁸²⁷.

je l'ai suggéré ponctuellement dans ce travail, l'influence de l'histoire de l'art warburgienne sur Daniel Arasse est minime, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord car c'est par Panofsky qu'il entre dans l'école iconologique, entre autres à travers Hubert Damisch ; ensuite, et de manière corollaire, car l'affirmation du travail de l'historien a, chez Arasse, quelque chose de profondément incompatible avec l'idée de survivance et d'autogénèse des formes telle que la réinvente Warburg. Enfin, il faut rappeler que, si Henri Focillon s'intéressait à la survivance des formes antiques dans l'art médiéval et que, depuis le milieu des années trente, André Chastel s'était passionné pour les thématiques magiques et ésotériques du cercle de Warburg, la refonte de la discipline opérée par ce dernier était très peu prise en compte en France avant les travaux de Georges Didi-Huberman ; la reformulation du rapport de dépendance entre forme et contenu, l'idée d'« incarnation » des formes et la conception du symbole figuratif comme survivance d'une pensée et d'une mémoire imaginative collective ont été en quelque sorte revisités par Didi-Huberman et Daniel Arasse a laissé, si l'on peut dire, ce « terrain » à son collègue. Sur ces questions, voir tout particulièrement Claudia CIERI-VIA, *Nei dettagli nascosto*, 1994, p. 28-43 ; Serge TROTTEIN, « La naissance de l'iconologie », in *Symboles de la Renaissance*, 2, 1982, p. 55-57 et François-René MARTIN, « La migration des idées de Panofsky et Warburg en France », 2000, p. 239-259. Je remercie Claudia-Cieri Via, Bertrand Prévost et François-René Martin d'avoir répondu à mes questions à ce sujet. Je me permets aussi de renvoyer au très riche « Hors-série » de la revue en ligne *Images Re-vues*, paru en 2013 sous le titre « Survivance d'Aby Warburg », en particulier à la présentation de Sabine Forero-Mendoza et Bertrand Prévost ainsi qu'à l'article de Marie TCHERNIA-BLANCHARD, « Résonances warburgiennes en France dans les années 1930 », *Images Re-vues* [En ligne], hors-série 4 | 2013, mis en ligne le 28 janvier 2013. URL : <http://imagesrevues.revues.org/2917>. Plus généralement, le rapport distant de Daniel Arasse envers l'anthropologie tient, je pense, à la question du statut de l'image, qu'Arasse n'aura cessé, dans sa pratique, de distinguer de l'œuvre de peinture. S'il ne propose aucune définition figée de l'œuvre ou du chef-d'œuvre, on comprend dans ses analyses qu'il s'intéresse à la peinture dans ses *effets* propres, et que la photo, le cinéma et toute autre image (la bande dessinée par exemple, à laquelle il s'est parfois intéressé) requièrent une refonte différente des outils interprétatifs et du langage descriptif.

⁸²⁷ D. ARASSE, *Histoires de peintures*, 2004, p. 228.

« Entre les deux, il y a cette durée dans laquelle il s'est passé beaucoup de choses mentales, une histoire du regard. Je pense que cette histoire du regard est aussi une des dimensions que devrait se donner l'histoire de l'art : faire une histoire du regard, avec toutes les pratiques qu'il implique, parce que le regard touche. Le regard touche les œuvres, et la preuve en est qu'on les a découpées, on les a repeintes, brûlées etc., parce que le regard peut toucher et être touché »⁸²⁸.

Les ménines de Velázquez, étudiées à plusieurs reprises, sont un exemple qui illustre bien l'emploi de l'anachronisme contrôlé. En effet, depuis son analyse par Michel Foucault, la toile du Prado est inévitablement étudiée à travers le filtre du premier chapitre de *Les mots et les choses*⁸²⁹. La plupart des interprètes prennent position contre le philosophe, dénonçant la décontextualisation de l'œuvre et se livrant, pour se défaire de la machine théorique foucauldienne, « à une débauche d'études érudites sur les conditions concrètes de sa réalisation »⁸³⁰.

Or, nous dit Daniel Arasse, il faut reconnaître à l'ekphrasis allégorique du philosophe sa pertinence anachronique : elle « démocratise *Les Ménines* »⁸³¹. La toile est étudiée dans le musée, telle qu'on peut la voir aujourd'hui. Pour exploiter à bon escient l'anachronisme foucauldien, Arasse propose de réfléchir à ce qu'il appelle une « pratique historienne de l'anachronisme contrôlé »⁸³². « Le philosophe se trompe, mais il a raison »⁸³³ : car, nous dit Daniel Arasse, grâce à son exégèse du tableau, les historiens se sont attachés à « trouver » toutes sortes de preuves, de documents et de faits historiques qui contredisent l'interprétation foucauldienne. Mais ces documents doivent être exploités pour comprendre l'intérêt d'effets spécifiques de la peinture, dont Foucault aurait eu l'intuition, et qui peuvent s'avérer plus intéressants que les vicissitudes historiques (pourtant complexes) de la production de l'œuvre.

C'est cette idée qui ressort de l'interprétation arassienne des *Ménines* et de son « Éloge paradoxal de Michel Foucault » proposé dans *Histoires de peintures, On n'y voit rien*, et dans une de ses toutes dernières publications⁸³⁴. Mêlant la réflexion de Foucault

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 231.

⁸²⁹ M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, 1966, p. 19-31.

⁸³⁰ D. ARASSE, « L'art dans ses œuvres. Théorie de l'art, histoire des œuvres », 2003, p. 16.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 17 et D. ARASSE, *Histoires de peintures*, 2004, p. 237.

⁸³² D. ARASSE, *Histoires de peintures*, 2004, p. 240.

⁸³³ *Ibid.*, p. 241.

⁸³⁴ D. ARASSE, « L'art dans ses œuvres. Théorie de l'art, histoire des œuvres », 2003, p. 16-27.

aux avancées des iconographes et des scientifiques (en particulier celles observables par radiographie, portant sur les différentes étapes de réalisation et sur l'importante modification dont le tableau a été l'objet), Daniel Arasse donne à voir la nature et la richesse non pas historique mais philosophico-artistique de l'interprétation foucauldienne : tel un artiste qui saisit *en peinture* la pensée des *Ménines* (Picasso), Michel Foucault en fait affleurer l'intérêt allégorique et philosophique au sein de sa définition de l'épistémè classique, dont le tableau devient l'emblème. Ce qui se joue dans *Les ménines* est la mise en représentation du souverain, présent en image/reflet au centre de la scène, non plus comme symbole du pouvoir passant à l'héritière, mais comme présence dynastique absolue.

Considéré historiquement mais dans sa nature philosophique et allégorique, l'exergue foucauldien sert à Daniel Arasse pour exemplifier une conception de l'histoire faite de mouvements temporels multiples ; pris en compte, ces anachronismes permettent repenser le rapport entre approche historique et singularité artistique.

III.1.4 L'historien écrivain

Comment l'historien fait-il voir en faisant lire ? Plusieurs éléments de réponse ont été donnés à cette question : par une critique aux fondements de la discipline, par des outils méthodologiques choisis au cas par cas et surtout par un regard attentif, érudit et patient sur la peinture.

Le style de Daniel Arasse est polymorphe, varie d'un langage scientifique et soutenu à une manière littéraire, épistolaire et fictionnelle, en passant par un emprunt clair aux vocables psychanalytiques. Il s'adapte à l'objet étudié. Dans certains textes, on observe que l'interprétation arassienne prend la forme de l'hypotypose, cette propédeutique de la vision qui s'adresse à l'imagination du lecteur et *fait voir* en décrivant. Le *savoir faire voir* se construit à travers l'écrit et la description : on lit pour voir, et non pour savoir.

La sensation donnée au lecteur à la fin de toute interprétation arassienne est de mieux *voir* le tableau, et non pas de mieux le connaître. C'est parce que la description comporte un caractère performatif : l'auteur donne l'impression de découvrir l'œuvre avec le lecteur ; il donne à voir, mais aussi oriente le regard et les visions, parfois les

conditionne. Du coup, pour le lecteur, le lire constitue le véritable voir. Le dit ou l'écrit est transformé en visuel.

Publié à titre posthume, *Anachroniques*, le recueil d'écrits sur l'art contemporain, a fait l'objet d'une préface rédigée par Catherine Bédard. Revenant sur la complexité de son usage « contrôlé » de l'anachronisme, ces pages mettent en évidence les traits essentiels de l'approche arassienne, sa critique des systèmes, son intérêt pour les autres disciplines et son questionnement profond sur le sens de l'histoire, d'autant plus problématique lorsqu'il s'agit de se faire, comme il le dit dans *Histoires de peintures*, « historien de son temps »⁸³⁵. Or il y a dans le texte de Catherine Bédard un intéressant *lapsus calami*. Évoquant l'originalité des jeux d'anachronismes et de croisements temporels dans l'essai sur la *Vénus d'Urbino* et *Olympia*, elle cite le recueil en se trompant dans le sous-titre : elle écrit *On n'y voit rien. Fictions* au lieu de *On n'y voit rien. Descriptions*⁸³⁶.

C'est par goût arassien de l'écart que nous nous arrêtons sur cette erreur qui fait détail. Venant de la personne la plus proche de Daniel Arasse à la fin de ses jours, elle est tout à fait parlante : Catherine Bédard spécifie en effet, au début de son texte, que cette préface aurait dû être écrite par Arasse lui-même, qu'elle-même ne fait que prendre le relais dans la rédaction de l'introduction d'un recueil qui, comme *Le sujet dans le tableau*, a été conçu par son auteur comme un livre d'essais complémentaires, dont les choix et questionnements méthodologiques auraient été annoncés en préface. Pour le dire en d'autres termes, n'est-ce pas un lapsus qu'Arasse lui-même aurait pu faire ? Il pose la question suivante : quelle est la différence, dans la conception arassienne de l'analyse de l'œuvre d'art, entre description et fiction ?

⁸³⁵ D. ARASSE, « Peut-on se faire historien de son temps ? », in *Histoires de peintures*, 2004, p. 327. Posée à lui-même en clôture de son « Autoportrait en historien », cette question doit être comprise non comme une interrogation sur les conditions de l'historien aujourd'hui, mais sur les possibilités d'être historien d'aujourd'hui, c'est-à-dire de faire l'histoire du présent, des artistes vivants, actuels – d'après le souvenir de Daniel Cohn, ce problème l'a perturbé pendant la rédaction de *Anselm Kiefer*.

⁸³⁶ C. BÉDARD, « Clair-obscur », 2006, p. 8.

Louis Marin, et avant lui plusieurs historiens de l'art, ont soulevé le problème du décalage intrinsèque entre voir et parler de ce que l'on voit⁸³⁷. Marin trouvera un début de réponse dans la théorie de l'énonciation d'Émile Benveniste, en particulier dans la différence entre discours et langage, proposée dans les *Problèmes de linguistique générale*.

Dans les écrits de Daniel Arasse, la description a pour rôle d'être le point de rencontre entre une certaine instantanéité du pictural et la successivité du verbal. Cette idée est avancée dans l'un des seuls textes où il parle directement des enjeux de la description en histoire de l'art, son article intitulé « L'image et son discours : deux descriptions de Diderot »⁸³⁸. Dans ses *Salons*, le philosophe se trouve parfois devant l'impossibilité de parler du visuel sans en réduire les effets : « Les ouvrages de Vernet ! Il est presque impossible d'en parler, il faut les voir »⁸³⁹.

Dès 1767, Diderot dégage les raisons théoriques de cette difficulté et propose une solution au problème : l'œuvre de peinture n'est pas une copie d'un réel objectif mais une réalité imaginaire, et c'est par la poésie que l'on pourra en parler.

« Pour susciter dans l'esprit du *lecteur* l'image *picturale* de Vernet, le critique d'art doit employer un langage qui suscite *sa propre image*, un langage poétique donc, c'est-à-dire littéraire, ce langage dans lequel il y a 'toujours un peu de mensonge' »⁸⁴⁰.

Le caractère très arassien de cette réflexion sur l'entreprise diderotienne a été remarqué à la fin de la première partie de ce travail : le refus d'un schéma prédéfini pour l'analyse s'applique aussi aux choix littéraires.

Ce mécanisme est particulièrement élaboré dans *Le détail* : l'invention (au sens archéologique) du détail est le fait d'une savante avancée vers la vision, de mouvements du regard qui mettent le spectateur en position de voyeur. La description est inséparable de la fiction. Par ce trait littéraire original, motivé par l'affirmation qu'il y a toujours entre le

⁸³⁷ L. MARIN, « La description du tableau et le sublime en peinture : sur un paysage de Poussin », 1981, p. 59.

⁸³⁸ D. ARASSE, « L'image et son discours : deux descriptions de Diderot », 1973-1974, p. 131-160.

⁸³⁹ D. DIDEROT, « Salon de 1763 », in *Œuvres complètes*, Paris, Le club français du livre, 1970, p. 226. Cité dans D. ARASSE, « L'image et son discours : deux descriptions de Diderot », 1973-1974, p. 133.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 145.

tableau et le lecteur un regardeur tiers, Arasse déjoue un interdit de l'histoire de l'art : il renonce à une écriture neutre et prend parti, quitte à ce que ce parti soit fictionnel.

La publication où Arasse questionne le mieux l'usage de la description et ses frontières labiles avec la fiction est, bien sûr, *On n'y voit rien*. Dans ce recueil sont explorées les différentes facettes d'un des principes essentiels de son approche, la maïeutique dialogique. On ne voit, et on ne fait voir, qu'en discutant, et c'est cette envie effrénée d'échange, rendue fictionnelle dans les essais du recueil, qui a valu à l'opuscule un accueil très mitigé de la part de la communauté scientifique. La description est mise en abîme dans six exercices de mise en scène, chaque fois différents, mais ayant comme dénominateur commun un contestataire, un critique qui viendrait démonter l'entreprise. Le ton est tantôt ironique, tantôt détaché, tantôt tributaire d'une réflexion par l'absurde.

Un seul exemple de cet accès à la vision par la fiction, par la mise en scène, suffit : dans le troisième essai, « Un œil noir », Arasse se met en situation en tant que visiteur de la National Gallery de Londres et décrit sa découverte de *L'Adoration des mages* de Bruegel. Il parle de lui-même à la troisième personne. Choix de registre rare, mais qui s'inscrit très bien dans l'ensemble du recueil. Le récit des surprises du regard est rendu d'autant plus présent que la troisième personne rend le regardeur passif, soumis aux surprises que lui livre le tableau, qui s'alternent avec ses réflexions⁸⁴¹.

Voici un découpage/assemblage de ces va-et-vient entre voir et savoir :

« Il en était là sans ses rêveries [...] quand, sans s'y attendre, il a vu le reste du tableau [...] Il se renseigne [...] Il sent qu'il s'égaré. Il perd son fil [...] Il recommence donc à le regarder. De plus près [...] Il vérifie [...] Il aimerait tout de même en savoir d'avantage [...] Il revient donc, encore, au tableau ... »⁸⁴².

La peinture résiste aux mots, l'historien doit résister aux tentations des documents et des explications des textes, il doit assujettir sa prose au bon vouloir du tableau. Au risque de s'exposer aux critiques ou, pire, aux insultes : le premier texte du recueil est une attaque directe à l'histoire de l'art qui noie la singularité d'une peinture derrière une

⁸⁴¹ Ce choix est expliqué dans l'histoire de l'autobiographie établie par Philippe LEJEUNE dans *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 16 : « ... le narrateur assume vis-à-vis du personnage qu'il a été soit la distance du regard de l'histoire, soit celle du regard de Dieu, c'est-à-dire de l'éternité, et introduit dans son récit une transcendance à laquelle, en dernier ressort, il s'identifie ».

⁸⁴² D. ARASSE, *On n'y voit rien*, 2000, p. 64-84.

érudition externe à l'œuvre, synthèse violente de la critique de l'usage traditionnel du savoir *in nuce* dans tous ses écrits⁸⁴³. Les autres s'en prennent à l'écrivain qui tente désespérément de rendre le discours non verbal de la peinture, conçue comme pensée productrice d'effets.

On n'y voit rien. Descriptions/Fictions. Elle a la vie dure, chez Daniel Arasse, cette description. Alors que, dans la lignée de ses maîtres, l'historien revendique l'autonomie d'une pensée non verbale, la dimension non discursive ne peut être rendue par l'écrit que sous forme d'une analyse soumise à un parti pris littéraire, qui la rend a priori interprétative ; il n'y a pas de description sans savoirs et sans interprétation. La description comme fin en soi n'intéresse pas Daniel Arasse : ses écrits démontrent l'absurdité de l'action de décrire une œuvre en se contentant, comme support d'étude préalable à l'analyse, d'en « épeler » et d'en identifier les motifs. Il faut trouver des subterfuges littéraires et narratifs, ekphrastiques, pour penser la représentation au-delà de la transparence, de la mimésis et des paradigmes descriptifs selon lesquels chaque objet est tout simplement renvoyé à son référent réel. La fiction, quand à elle, peut être un outil du *savoir faire voir* arassien. C'est en tout cas ce que proposent les descriptions fictionnelles de *On n'y voit rien*.

III.2 Vers une méthode : procédés

Nous avons insisté sur le fait que le *savoir faire voir* arassien avait pour originalité de se montrer en train de voir⁸⁴⁴, de mettre sous les yeux du lecteur/regardeur des surprises que l'œuvre recèle, qu'elles soient voulues ou non par l'artiste. Qu'elles relèvent du visible, du visuel, ou même du visionnaire, ces surprises appartiennent au langage non

⁸⁴³ On comprend que la destinataire de la lettre ait été vexée en découvrant cet essai, rédigé comme une attaque personnelle plus que comme une critique aux fondements de la discipline. Selon ses souvenirs, Claudia Cieri-Via a été personnellement touchée par cet essai, publié à son insu et directement adressé à sa personne. Mais le *serio ludere* arassien ne lui était pas étranger, et pour cette raison il est regrettable que sa réponse à l'agression, publiée en postface de la traduction italienne du recueil, n'ait pas discuté cette mise en question des outils dont l'historien dispose pour faire voir. CLAUDIA CIERI-VIA, « Svelare o velare : erotismo e controllo del nudo artistico nella cultura del Cinquecento », in DANIEL ARASSE, *Non si vede niente*, Roma, Artemide, 2005, p. 108-118.

⁸⁴⁴ B-N. ABOUDRAR, « Daniel Arasse, le regard et l'histoire », *Esprit*, août-septembre, 2006, p. 128.

verbal de la peinture, à sa trame figurative. Les « œuvres trament leur sens – comme on construit la trame d’une intrigue ou d’un complot et surtout, comme le tisserand trame sa toile en entrelaçant ses fils, dessus dessous, sur plusieurs niveaux »⁸⁴⁵.

Mais le tisserand est (aussi) l’historien qui, au lieu de découdre et de résoudre l’intrigue, trame le contenu de l’œuvre à mesure qu’il tisse son interprétation. Cette métaphore est pour nous fondamentale : plusieurs fois présente entre les lignes, elle est d’autant plus essentielle pour comprendre la pensée arassienne qu’elle est à plusieurs égards paradigmatique de la pratique de la connaissance propre à la Renaissance italienne.

III.2.1 L’historien tisserand : trames, intrigue et événement

Dans la pensée ficinienne, les yeux sont un véhicule essentiel de la connaissance : Daniel Arasse relève très tôt cette idée, en identifiant pour la première fois un rapport étroit entre le peintre et l’historien des images à propos d’un humaniste, le frère augustinien Andrea Biglia. Dans une de ses premières publications (*Symboles de la Renaissance I*), Arasse propose une assimilation de l’historien contemporain à l’érudit renaissant, qui prône la prédominance de la vue sur les autres sens et du langage figuratif sur les autres formes de discours⁸⁴⁶. Il justifie ainsi l’intérêt de Biglia pour l’art de la mémoire, les images suscitant en l’homme la connaissance de Dieu.

La même année, cette idée du savant/historien est reprise à propos de la critique d’art, en soulignant la valeur créative de l’interprétation d’une œuvre. Étudiant les *Salons* de Diderot, il propose de voir dans le style littéraire du critique, en particulier dans la digression – nous l’avons déjà évoqué en fin de première partie – la marque personnelle de son regard, qui fait de ses écrits une création, à l’image des œuvres décrites⁸⁴⁷.

L’historien/écrivain comme artiste, c’est sur ce présupposé que se construit la monographie de Léonard de Vinci, pour laquelle Arasse reprend la conception léonardesque de la création pour construire son propre ouvrage, sa propre trame. À une

⁸⁴⁵ D. ARASSE, *Les visions de Raphaël*, 2003, p. 6.

⁸⁴⁶ D. ARASSE, « *Ars memoriae* et symboles visuels : la critique de l’imagination et la fin de la Renaissance », in *Symboles de la Renaissance*, I, Daniel Arasse, Georges Brunel (dir.), Paris, Presses de l’École normale supérieure, 1976, p. 57-77.

⁸⁴⁷ D. ARASSE, « Les Salons de Diderot : le philosophe critique d’art », 1970, p.VIII.

échelle bien moindre que dans le monumental *Léonard de Vinci*, des clins d'œil ponctuels à ce mode opératoire, à cette pratique de l'histoire de l'art par assimilation à l'artiste sont présents dans certains écrits ; c'est le cas dans son premier article sur l'Annonciation, « Annonciation/Énonciation : remarques sur un énoncé pictural au Quattrocento ». Le titre propose d'emblée une ambiguïté entre l'énonciation verbale et performative du dialogue angélique et son caractère figuratif et pictural dans la peinture italienne du Quattrocento. De plus, comme nous l'avons remarqué en deuxième partie, le caractère performatif de l'Annonciation (en tant qu'énoncé) est finement repris pour parler du caractère performatif de l'interprétation historico-artistique :

« Loin d'être le fruit d'un hasard ou d'une simple habitude d'atelier, le profil récurrent que la peinture du Quattrocento attribue à Gabriel dans l'Annonciation manifeste la structure du dispositif qui articule à l'époque l'énoncé pictural de la *storia*. Porte-parole d'un verbe qui instaure l'Histoire, Gabriel dans l'Annonciation est comme l'historien qui ferait l'histoire qu'il énonce »⁸⁴⁸.

L'archange, de profil, est l'historien d'une histoire en train de se faire.

Une idée semblable est défendue par rapport à la conception de l'histoire dans la peinture de Piero della Francesca :

« Très surprenante chez un peintre-théoricien de la perspective, l'absence de théorie explicite de la *storia* indique plutôt une véritable prise de position, comme une distance par rapport à ce que la théorie écrite de la *storia* a d'implicite. Mais, conjointement, la théorie de la *storia* propre à Piero est *figurée* dans la pratique qu'il a de la narration picturale. Et cette théorie (non dite, non écrite) est formulable pour peu que l'on déchiffre les configurations de sa *storia*, pour peu que l'on scrute sa *pratique* de 'peintre d'histoire', dans les procédés qui lui permettent de fabriquer un espace de peinture incontestablement singulier, médité et spécifique »⁸⁴⁹.

Sans revenir sur le détail de l'analyse des fresques arétines, il est intéressant de rappeler la symétrie introduite, non pas par rapport à un personnage de la *storia*, mais par rapport à la conception, par l'artiste lui-même, de la peinture d'histoire.

Un procédé similaire est à l'œuvre dans sa lecture de la théorie focillonienne de l'histoire de l'art, dans l'inadéquation entre pensée verbale et pensée de la peinture :

⁸⁴⁸ D. ARASSE, « Annonciation/Énonciation : remarques sur un énoncé pictural au Quattrocento », 1984, p. 15.

⁸⁴⁹ D. ARASSE, « Piero della Francesca, peintre d'histoire ? », 1985, p. 87.

« Henri Focillon tente de décrire cette pensée plastique *de l'intérieur*, en s'efforçant de 'ressembler' à l'artiste et c'est à ce titre qu'il est sans doute l'un des théoriciens qui est allé le plus en avant sur l'analyse de la description d'un 'esprit-artiste' »⁸⁵⁰.

L'historien doit se faire artiste, son style, son écriture doivent imiter les procédés de transformation propres à la peinture, pour rendre lisible le visible. Car, comme le peintre, il n'a à faire qu'avec ce qui se voit. Cette idée est centrale dans *Le détail*, mais aussi dans *Le sujet dans le tableau* ; l'imbrication entre le sujet historien et le sujet créateur constitue la problématique du recueil de 1997. L'essai sur Giovanni Bellini défend l'idée d'un testament artistique du peintre établi grâce à la thématique du regard comme fondement de ses œuvres de maturité : « ... il fait de l'activité du regard le contenu même de sa peinture »⁸⁵¹. Andrea Biglia, Diderot, Léonard de Vinci, l'archange Gabriel, Focillon, Bellini... autant de personnages qui, dans leur traversée de l'œuvre arassienne, nous permettent d'entrevoir l'articulation complexe et multiple entre l'historien et l'artiste, entre écriture et création.

Une dernière récurrence de cette idée se trouve dans un texte publié quelques mois avant la monographie sur *Anselm Kiefer*, dans un catalogue d'exposition sur le peintre intitulé « De mémoire de tableaux ». Arasse y dresse le portrait d'un Kiefer en bricoleur, fabricant, *artefice*, à l'image de Léonard de Vinci dans la *bottega* d'Andrea Verrocchio. La finalité de cette description du personnage est de l'assimiler à son œuvre : Kiefer entend « obtenir une œuvre qui ait l'allure d'une chose, d'un monumental bricolage »⁸⁵².

Cette fois, c'est avec Daniel Arasse lui-même que nous sommes tentés de construire une passerelle théorique ; ces quelques pages, prémices de la monumentale

⁸⁵⁰ D. ARASSE, « Lire *Vie des Formes* », 1986, p. 164 et H. FOCILLON, *Vie des formes*, 2004, p. 68, où il insiste sur la singularité irréductible de l'œuvre d'art et sur l'inadéquation du discours, du linguistique, pour rendre compte du 'plastique'.

⁸⁵¹ D. ARASSE, « Entre Titien et Giorgione, le nu à Venise », 1993, p. 35-41.

⁸⁵² D. ARASSE, « De mémoire de tableaux », in *Anachroniques*, 2006, p. 75. Rappelons le parallélisme avec la monographie publiée l'année suivante : D. ARASSE, *Léonard de Vinci*, 1997, p. 11 : « Or, comme on le verra, cette formation contribue à expliquer à la fois le 'bricolage' qui caractérise la plupart de ses travaux et son incapacité à construire des systèmes par lesquels il souhaitait dépasser la structure artisanale de son mode de pensée initial. Mais c'est aussi ce bricolage qui lui permet de ne pas dépendre exclusivement des structures établies du savoir et d'y introduire un fructueux désordre tout en élaborant les esquisses d'une pensée systématique ». On peut désormais considérer cette citation à tous les effets comme une réflexion de l'auteur sur sa propre démarche, auto-analyse de sa pratique lovée dans *son* Léonard.

publication sur Anselm Kiefer, sont riches en interrogations sur la manière dont doit travailler l'historien de l'art. Il doit se faire bricoleur, puisant les outils là où il juge nécessaire ; son bon sens le guide dans ses choix et l'histoire lui permet d'aller de l'avant dans l'interprétation, d'écarter les fausses pistes et les mauvais anachronismes⁸⁵³.

Les savoirs sont au service de la vision qui, elle, n'est jamais pure, est toujours informée et pensante. Trame, ouvrage, bricolage, Arasse s'adresse au tableau par le vocabulaire de la matérialité et de l'historicité, car c'est dans la peinture et en peinture, dans l'histoire et en histoires, que le contenu du tableau peut être formulé⁸⁵⁴.

III.2.2 Contre la méthode fermée, la « rigueur instinctive » comme méthode

C'est aussi pour cette raison qu'il est vain d'établir une méthode prédéfinie et fermée : imposant un schéma, qu'il soit littéraire ou formel, symbolique ou structurel, elle aveugle la peinture et la rend muette, reniant sa spécificité. Plusieurs remarques ont déjà été faites à ce sujet.

Les analyses arassiennes donnent au lecteur l'envie d'aller plus loin dans l'interprétation : cette maïeutique est le fruit du refus envers la fermeture dogmatique, au profit d'une recherche sans barrières – pleinement humaniste – dans l'univers des savoirs.

Revenons rapidement sur les textes qui proposent une alternative à la méthode fermée. Dans l'article sur Diderot que nous venons de citer, Daniel Arasse remarque que, distinguant le langage critique de l'écrivain de celui des œuvres de peinture, le philosophe n'est jamais rigoureusement méthodique :

« Ayant fondé et justifié son propre discours sur l'art, Diderot doit aussitôt, par rigueur méthodologique, préciser la distinction entre le langage qu'il tient et le 'langage' que tiennent les œuvres. Certes, Diderot ne se préoccupe pas toujours de

⁸⁵³ Cela a été vu à plusieurs reprises, Arasse construit dans ses écrits une définition complexe de l'histoire. En tant que garde-fou, elle peut être considérée comme l'ensemble des savoirs, des connaissances, du contexte, assurant à l'analyse une véridicité sans absolu. Mais elle n'est pas seule maîtresse de vérité. S'éloignant de l'Histoire de Le Goff, dont les principes sont en partie repris par André Chastel, elle propose une synthèse entre les conceptions de Veyne et de Ricœur et, en filigrane, une approche renaissante, humaniste, de l'histoire.

⁸⁵⁴ Cette idée a été discutée dans son rapport à la théorie de l'histoire de Paul Veyne dans le très bel article de B. N. ABOUDRAR, « Daniel Arasse, le regard et l'histoire », 2006, p. 127-139.

rigueur méthodologique. [...] Pourtant sa pensée suit bien une certaine rigueur, instinctive peut être »⁸⁵⁵.

Cette « rigueur instinctive » du philosophe est revendiquée quelques années plus tard dans l'article sur Frances Yates et l'art de la mémoire⁸⁵⁶.

À l'intuition s'ajoute, une fois de plus, la peinture. Elle est à la fois la source et la fin de l'interprétation. Dans l'article sur Lorenzo Lotto, Arasse *voit* le cordon ombilical de l'Enfant Jésus, vision qui déclenche l'interprétation : « L'intérêt de l'*unicum* iconographique étudié ici tient, de ce point de vue, à ce qu'il constitue un document fourni par la peinture même du peintre – et non par une source extérieure à son activité – ; il est donc 'de première main' »⁸⁵⁷.

De « première main » du peintre, de « premiers yeux » de l'interprète : ses savoirs lui ont permis de voir ce détail, remarqué car unique. L'analyse de l'œuvre est déclenchée par cette vision.

« Ce qui alerte la curiosité du chercheur et déclenche l'enquête dont le matériau, historique, mobilise comme tel une immense érudition, c'est toujours ce regard qu'on pourrait dire 'naïf' si l'on rend à ce mot ses sens anciens qui le lient à ce qui est naissant, premier, primaire, ou encore naturel, et en tout cas totalement libre par rapport aux conventions qui conditionnent le regard savant [...] et bien souvent interposent entre l'observateur et l'œuvre comme un écran tissu de pré-visibilité »⁸⁵⁸.

Bruno-Nassim Abouddrar explique ce procédé maïeutique arassien : « Les ouvrages de Daniel Arasse mettent en scène une action, la restituant dans sa vivacité : la surprise, l'étonnement de la découverte de ce qui est visible [Daniel Arasse] se montre en train de voir et laisse dans ses livres la trace de ce qu'il repère »⁸⁵⁹.

Les choix d'outils (savoirs) ne peuvent donc se faire qu'au coup par coup, rigoureusement, intuitivement. Cette idée est défendue dans tous les écrits arassiens. Elle est la substantifique moelle de sa pratique de l'histoire de l'art : du fait de l'inadéquation

⁸⁵⁵ D. ARASSE, « Les *Salons* de Diderot : le philosophe critique d'art », 1970, p. XI.

⁸⁵⁶ D. ARASSE, « Frances Yates ou les labyrinthes d'une histoire occulte », 1982, p. 42.

⁸⁵⁷ D. ARASSE, « Lorenzo Lotto dans ses bizarreries : le peintre et l'iconographie », 1981, p. 369.

⁸⁵⁸ B-N. ABOUDDRAR, « Daniel Arasse, le regard et l'histoire », 2006, p. 128.

⁸⁵⁹ *Ibid.*

entre le langage de l'interprète et celui du tableau, les outils doivent être choisis en fonction de la *mise en œuvre* dans l'œuvre, ou, pour reprendre ses termes, de la peinture dans le tableau.

III.2.3 Théorie de l'art/histoires des œuvres

L'interprétation ne peut se faire que dans un mouvement, à la fois un et double : chaque œuvre dicte l'approche à suivre pour en éclairer le contenu, et la rigueur intuitive de l'historien dicte les choix de méthode. En quoi, dans les propositions arassiennes, cette théorie travaille-t-elle comme pratique⁸⁶⁰?

Nous avons vu que pratique, histoire et théorie de la discipline historico-artistique sont organisées selon un rapport organique. Cette articulation est explicitée en ouverture d'une intervention à un colloque consacré à la théorie de la marge : « ... la théorie (ici, celle du bord) éclaire l'histoire qui la fonde – ou, pour le dire encore autrement, cette théorie est fondée dans l'histoire qu'elle articule »⁸⁶¹.

Pas d'histoire sans théorie, pas de théorie sans friction avec l'histoire de l'objet regardé. La question posée est celle de l'articulation entre continuités et ruptures (historiques et théoriques), leitmotiv de l'histoire de l'art. L'exemple de la *costruzione legittima* à la Renaissance est particulièrement parlant. Nous avons montré l'effort mis en œuvre par Daniel Arasse pour dépasser les thèses panofskyennes grâce à la réflexion d'Hubert Damisch, mais aussi et surtout grâce aux œuvres, dans lesquelles s'articulent « la rupture théorique claire que constitue l'invention de la perspective régulière et la rupture historique diffuse que cette invention suscite dans les pratiques des peintres »⁸⁶². L'œuvre est conçue au sein de l'histoire comme un événement, au sens que ricœurrien du terme. Elle est indissociable de l'histoire qui la fonde mais l'histoire n'en est pas la finalité.

Le regard arassien n'est jamais hors de l'œuvre : ni historiquement – en recourant à des sources qui éloignent du regard sur l'objet –, ni théoriquement – en pensant par

⁸⁶⁰ L. MARIN, « Signe et représentation au XVII^e siècle », 1971, p. 436.

⁸⁶¹ D. ARASSE, « L'opération du bord. Observations sur trois peintures classiques », 1995, p. 15.

⁸⁶² D. ARASSE, « La perspective régulière : rupture historique ? », 2002, p. 61.

modèles externes. « L'histoire est alors ce qui permet à l'intimité de l'artiste de prendre forme spécifique dans son œuvre »⁸⁶³.

Tous deux assujettis à la singularité (anachronique) de l'objet, phénomène historique et moment théorique sont indissociables car ils évoluent ensemble et sont entremêlés, aux différents niveaux de sa trame, à la polysémie constitutive de l'œuvre d'art.

III.3 Vers une méthode : principes

Dans la théorie de l'art arassienne, l'œuvre n'est pas face à l'historien, elle l'entoure⁸⁶⁴. Le regardeur est médiateur, sans cesse convoqué, montré en acte de scruter, de découvrir, de voir. Il est en action, et ses surprises sont constitutives de sa connaissance. Le pouvoir haptique de la peinture est une caractéristique incontournable de la théorie de l'art arassienne : l'œuvre nous montre et nous regarde et il faut cueillir et interpréter, historiquement, son adresse singulière.

Parce que la peinture est première, elle vient avant la pensée et avant la ressemblance. C'est à travers le regard que se constitue une pensée ; quant à la ressemblance, elle est une conséquence, dans un milieu donné, d'une pratique, mais jamais une finalité de l'interprétation. Lorsqu'elle dépend du peintre, et non de la tradition ou des textes, alors l'historien doit en tenir compte. Car l'*artefice*, sujet pensant, montre, en peinture, une pensée singulière.

Tels sont les paradigmes interprétatifs que la pensée arassienne adresse à l'historien de l'art actuel. Ils ne se présentent pas comme une théorie abstraite mais sont ourdis à travers l'action de son regard. Nous avons montré que, chez Daniel Arasse, la méthode (comme l'art) se fait dans ses œuvres. Ainsi était-il nécessaire de rester près des textes et d'essayer d'interpréter historiquement la singularité de l'approche.

Il s'agissait en outre de ne pas enfermer Daniel Arasse dans ses propres interprétations, aussi ouvertes soient-elles. Car il est tentant, en lisant les analyses, de

⁸⁶³ B-N. ABOUDRAR, « Daniel Arasse, le regard et l'histoire », 2006, p. 131.

⁸⁶⁴ Maurice MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 59 : « Après tout, le monde est autour de moi, non devant moi ».

s'arrêter aux résultats, aux découvertes passionnantes qui, grâce à cette maïeutique généreuse qui caractérise l'auteur, donnent au lecteur l'impression de détenir les clés de l'œuvre. Il y a plus, et la prise en compte de l'apport de la théorie arassienne dans le champ disciplinaire de l'histoire de l'art doit dépasser la simple reprise de ses trouvailles de bon iconographe.

La théorie de l'art arassienne élabore des outils, des procédés, mais aussi des principes. Jamais posés a priori, ces derniers ont été constitués et étoffés au long de près de quarante ans de carrière. Ils peuvent, en synthèse de ce travail, être posés comme fondements d'un enseignement à partir duquel l'historien de l'art pourra construire sa propre théorie (post-arassienne). Ils nous serviront aussi à résumer le principal apport des écrits du maître à la théorie de l'histoire de l'art.

III.3.1 Principe de singularité : interpréter historiquement l'exception

Comment interroger l'unique en son genre ? Le caractère essentiel de ce questionnement, adressé aussi bien au tableau qu'à l'artiste, à l'iconographie qu'au détail, a déjà été relevé par Danièle Cohn dans la préface des actes du colloque de 2006 consacré à Daniel Arasse. Parmi les maîtres de l'historien, ceux qui ont orienté sa vision (qu'il les ait lus ou non), elle cite William Dilthey dont les réflexions sur l'histoire ont influencé à ses origines la science de l'art allemande. À la question que Dilthey pose aux sciences humaines (« La compréhension du singulier peut-elle être élevée à une validité universelle ? »⁸⁶⁵), la réponse de Danièle Cohn peut être lue comme une définition de la pratique arassienne :

« L'histoire de l'art aborde l'idée d'individu là où l'individualité est la plus mystérieuse synthèse d'une particularité à l'originalité quasi excessive et d'une universalité qui pour être indémontrable n'en est pas moins exhibée dans l'éclat d'une perfection accomplie : l'œuvre singulière »⁸⁶⁶.

La pensée arassienne se construit en effet d'allers-retours entre la singularité, qui fait l'unicité d'une œuvre, et son universalité, qui l'ancre profondément dans son histoire :

⁸⁶⁵ William DILTHEY, *Le monde de l'esprit*, I, Paris, Aubier-Montaigne, 1947 (Teubner 1924), p. 317.

⁸⁶⁶ D. COHN, « Introduction », in *Daniel Arasse. Historien de l'art*, 2010, p. 15.

« La plongée dans le singulier, le refus des significations controuvées sont la méthode juste qui guide vers une intellection plus grande de chaque œuvre »⁸⁶⁷. La théorie s'édifie ainsi au cœur de la singularité⁸⁶⁸.

Garde-fou de l'interprétation, l'histoire (notion, on l'aura compris, qui n'a jamais de définition claire chez Arasse) est le système de référence incontournable à partir duquel sera élaborée l'analyse. Ce système de référence doit être construit et proposé. Il s'agira pour l'historien de comprendre comment, à l'intérieur d'une pratique individuelle et commune, d'une école ou d'un courant, les peintres – ou la peinture – se démarquent par des écarts individuels, qui ne peuvent être identifiés qu'après un long travail, qu'Arasse appelle historique. En cela réside l'originalité de sa démarche, sa révolution copernicienne par rapport à ses prédécesseurs : au lieu d'insérer (ou de réinsérer) les œuvres individuelles dans leur histoire, son analyse les montre sortant du cadre, faisant écart. Le contexte devient cette « attente historiquement déterminée »⁸⁶⁹ qui, après avoir été saisie dans sa complexité, est déjouée par le tableau. Cette inversion du mouvement est exercée à propos d'un thème (écarts singuliers que l'Annonciation fait opérer à la perspective), d'artistes (de Masolino da Panicale à Anselm Kiefer, en passant par les protagonistes du *Sujet dans le tableau*).

Dans l'attention aux détails, c'est de nouveau la singularité qui est en jeu. Contre une tradition qui utilise le détail pour reconnaître un style et qui finit par banaliser l'exception, Daniel Arasse est à la recherche du moment où le regard est arrêté par un morceau de peinture qui l'alerte. Le dialogue entre l'œuvre unique et l'histoire (mais aussi l'Histoire) est considéré dans un fragment non isolé de l'ensemble, mais (dé)taillé par le regardeur et observé en ce qu'il fait signe, en sa particularité, vers la singularité de l'objet étudié. Identifier la singularité, tel pourrait donc être un premier principe de la méthode arassienne.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁸⁶⁸ D. COHN, « La matière de la mémoire », 2010, p. 257.

⁸⁶⁹ B-N. ABOUDRAR, « Daniel Arasse, le regard et l'histoire », 2006, p. 131-132.

III.3.2 Principe d'évidence : le tableau est le véritable document

« Il n'y a pas de vision sans pensée. Mais il ne *suffit* pas de penser pour voir : la vision est une pensée conditionnée, elle naît 'à l'occasion' de ce qui arrive dans le corps, elle est 'excitée' à penser par lui »⁸⁷⁰.

Cette phrase de *L'œil et l'esprit* n'est jamais citée par Arasse, mais elle définit bien un deuxième principe de sa méthode. Si les savoirs sont nécessaires pour identifier les écarts, la vision est à la fois le résultat de cette pensée par connaissance et de sa friction avec l'œuvre. La peinture touche l'historien, elle est l'objet et la finalité de l'interprétation⁸⁷¹.

Un mouvement interprétatif, mis en scène dans *On n'y voit rien*, consiste à faire parler la peinture et non à parler *sur* elle, pour elle, la recouvrant d'érudition et la rendant stérile. Cela suppose d'accepter les limites du verbe, outil expressif de l'historien ; cela exige aussi que, au préalable, le regard joue son rôle (verbal) de mise en lumière des anomalies. Ainsi Arasse invite-t-il régulièrement le lecteur à quitter « le domaine des textes pour envisager les images »⁸⁷².

« Envisager », le mot est bien choisi car il contient un soupçon de projection : notre visage est immergé dans la toile, entouré par la peinture, par les savoirs qu'elle interpelle et la vision qu'elle excite.

« Les véritables documents qui permettent d'analyser les tableaux de Vermeer sont ces tableaux eux-mêmes »⁸⁷³.

C'est probablement pour cette raison que l'on relève chez Daniel Arasse un attrait particulier, au sein de la peinture d'imitation, pour des moments qui ne représentent « rien ». Pour les identifier, il faut considérer le signe pictural dans son opacité innommable, sa nature de comble de peinture, par delà la prétendue transparence iconique.

⁸⁷⁰ M. MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, 1964, p. 51.

⁸⁷¹ D. ARASSE, *Histoires de peintures*, 2004, p. 19.

⁸⁷² D. ARASSE, « Présentation », in *Symboles de la Renaissance*, I, 1976, p. 10.

⁸⁷³ D. ARASSE, *L'ambition de Vermeer*, 1993, p. 17.

Taches, bords, *dettagli*, autant de morceaux de peinture qui forcent l'iconographe au silence et lui font envisager le tableau. Ils devront être interprétés historiquement, dans leur « opacité de chose »⁸⁷⁴. Cette idée est thématifiée dans l'avant-dernière de ses *Histoires de peintures*, « Le rien est l'objet du désir » :

« Justement, il n'y a rien. Mais on voit ou on ne voit pas. On a envie de voir ou pas. Et s'il est vrai qu'il n'y a rien, il y a quelque chose de proposé, et je crois que c'est exactement cela, la peinture [...] Nommer le lit comme genou, sexe, sein, sexe masculin dressé, est scandaleux, car c'est précisément ce que ne fait pas le tableau. Il ne le dit pas, ne le montre même pas, à moi de le voir ou non »⁸⁷⁵.

Celui qui voit est tout aussi essentiel à l'existence du tableau que le tableau lui-même. Il est immergé, envisagé dans la peinture – tout comme la pauvre Catherine balzacienne. Par d'incessants retours au tableau, l'historien de l'art doit envisager la peinture.

III.3.3 Principe de subjectivité : la surprise, maîtresse de vérité

Arasse cherche l'art dans ses œuvres ; nous avons cherché Arasse dans ses textes. Dans un sens, il a été assez facile à trouver : « Je fais une histoire de la peinture, et encore de certaines peintures, car je ne m'intéresse qu'aux tableaux qui m'intéressent »⁸⁷⁶.

On se souvient des mots de Barthes : « ... perdu au milieu du texte (non pas derrière lui à la façon d'un dieu de machinerie), il y a toujours l'autre, l'auteur »⁸⁷⁷.

L'auteur est au milieu du texte tout comme il est au milieu de l'œuvre. En quoi *ogni commentatore commenta se* ? S'il est en permanente confrontation avec la peinture, il l'est aussi avec son « moi » dans l'œuvre. Or Arasse ne parle pas souvent à la première personne et Catherine Bédard évoque, dans la présentation d'*Histoires de peintures*, ce « je » « qui le mettait tout de même un peu mal à l'aise »⁸⁷⁸. Car de même qu'il doit porter une attention constante à ce que les documents n'écrasent pas la vision, l'historien de l'art doit prendre garde à ne pas *trop* s'envisager dans la peinture. C'est l'objet de la postface du

⁸⁷⁴ D. ARASSE, « L'opération du bord. Observations sur trois peintures classiques », 1995, p. 22.

⁸⁷⁵ D. ARASSE, *Histoires de peintures*, 2004, p. 318.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁸⁷⁷ R. BARTHES, « Le plaisir du texte », 1995, p. 1507.

⁸⁷⁸ C. BEDARD, « Daniel Arasse, autoportrait en historien », in *Histoires de peintures*, 2004, p. 16.

Détail, où, par l'emprise que l'historien a sur l'œuvre, des analyses deviennent des *Fables*⁸⁷⁹.

Mais, si on tient compte de ce danger, on peut le retourner à notre avantage en recourant à une caractéristique de la subjectivité généralement mise à l'écart par la critique traditionnelle : la surprise.

Peut-on parler de surprise comme méthode ? Peut-être, si on prend garde à la considérer dans son historicité et si on tient compte du caractère paradoxal de son emploi comme déclencheur de l'analyse. Élevée à principe, elle ne doit pas perdre la spontanéité qui la caractérise. C'est là une tâche difficile ; comme nous le disions plus haut, Daniel Arasse enseigne la surprise, il la montre et la fabrique⁸⁸⁰. Dans un essai que nous avons à peine cité, il fait de la surprise, au terme de son analyse, « une 'maîtresse de vérité' pour l'historien »⁸⁸¹.

La subjectivité du regardeur/historien doit donc être mise à l'épreuve de l'histoire de l'art. Pour construire un après-Arasse fécond, il s'agira de travailler, à notre tour, à l'élaboration ce que nous appelions sa rigueur instinctive, procédé qui pourra nous mener vers l'invention (au sens archéologique du terme) de nouvelles surprises.

III.3.4 Principe de connaissance : la peinture in-forme la pensée, l'historien envisage la peinture

« Comment regarder les tableaux pour y voir la peinture, c'est-à-dire la façon dont l'ouvrage de la peinture a informé la pensée ? »⁸⁸². La question qu'Arasse pose, en ouverture du texte sur Kiefer, à son propre travail, est essentielle dans la définition de sa méthode. Il pourrait s'agir d'un quatrième principe : la peinture véhicule une connaissance qui lui est propre, qui n'est pas de l'ordre du discours.

Pierre Francastel, Henri Focillon mais aussi l'iconologie panofskyenne ont cherché à

⁸⁷⁹ D. ARASSE, *Le détail*, 1992, p. 389 - 412.

⁸⁸⁰ Voir plus haut, début du chapitre *Iconographie/iconologie*.

⁸⁸¹ D. ARASSE, « L'enceinte surprise de Marie », 1998, p. 71 : « Dès lors qu'on décide de ne pas aplatir l'écart du tableau que sa surprise enregistre et qui engage sa recherche, l'historien est conduit à s'interroger sur la distance qui sépare la surprise que la culture de son regard lui fait éprouver et celle que le dispositif de l'œuvre visait à susciter chez son destinataire. C'est dans cette convergence aléatoire, toujours différée, entre la position historique supposée du peintre et les suppositions de l'historien que se jouent les surprises interminables de l'interprétation ».

⁸⁸² D. ARASSE, « De mémoire de tableaux », 2006, p. 75.

déterminer et à définir cette spécificité. Or un paragraphe de l'entretien de Daniel Arasse sur *Le détail* infléchit l'évidence du rapport entre peinture et connaissance :

« Pour un historien, qui écrit et parle sur la peinture, c'est une sorte de gageure de prendre précisément pour objet ce par quoi l'image de peinture ne se laisse pas réduire à l'ordre du discours. Mais, justement, à quoi bon écrire sur la peinture si c'est pour éviter la peinture ? Cela dit, je ne suis ni philosophe ni esthéticien. Je ne me pose pas la question de la 'connaissance' que véhiculerait, en propre, la peinture. Mon discours s'arrête exactement là. Je suis historien. Reconnaisant que, si peinture il y a et il y a eu, c'est précisément à cause de cette spécificité, et du *reste* (en effet) qu'elle oppose au discursif, c'est la pratique de ce *reste* qui m'intéresse – dans la production de l'œuvre comme dans sa réception »⁸⁸³.

La finalité de l'interprétation ne consiste donc pas à déchiffrer une connaissance à partir de l'image, à démêler un écheveau au bout duquel se trouve une connaissance du monde, de l'homme et de l'histoire équivalente à celle que pourrait nous livrer un récit. Il ne s'agit pas non plus de déchiffrer une vérité secrète – l'image ne dit pas autre chose qu'elle-même. Ce *reste* dont parle Arasse à la fin du paragraphe, c'est le « savoir » de la peinture. Il faut mettre en évidence ce que celle-ci trame. Le détail, par exemple, est un symptôme de cette trame. Il agit comme un lapsus mais n'est pas la clé d'une connaissance objectivable, d'une vérité ; il est l'indice d'une connaissance spécifique mais n'est pas une vérité insufflée par les savoirs externes (historiques, livresques). Il est une connaissance de la peinture *dans ses effets*⁸⁸⁴.

« Je ne me pose pas la question de la 'connaissance' que véhiculerait, en propre, la peinture. Mon discours s'arrête exactement là. Je suis historien »⁸⁸⁵.

Exprimée sans détour dans cet entretien, cette idée constitue un préalable de l'analyse arassienne. Pas de vérité monosémique, de clé ni même d'énigme à résoudre : le tableau est un écheveau de signifiés ; le peintre travaille à en tisser et à en complexifier la trame, l'historien à en mettre en évidence les nœuds⁸⁸⁶. Si, en effet, l'interprétation de

⁸⁸³ A. LAFRAMBOISE, « Daniel Arasse. Autour du détail », 1993, p. 13.

⁸⁸⁴ C'est bien cela qu'indique Arasse quand, au milieu de sa phrase, il dit qu'il faut distinguer du discursif les restes de la peinture « (en effet) » : à comprendre comme « dans ses effets ».

⁸⁸⁵ A. LAFRAMBOISE, « Daniel Arasse. Autour du détail », 1993, p. 13.

⁸⁸⁶ D. ARASSE, « La signification figurative chez Titien », 1980, p. 155. C'est à partir de ce présumé qu'Arasse défend l'attribution de *L'Allégorie de la prudence* à Titien. Ses éléments de preuve ne sont ni les documents ni la technique picturale, mais, découlant d'un travail colossal de documents et de mise en confrontation stylistique, selon lui cette peinture ne peut être que de Titien

l'œuvre d'art a souvent été considérée comme l'opération consistant à défaire un ensemble de nœuds, nous retenons de la manière arassienne que notre travail doit chercher des points du nœud à partir desquels, après les avoir indiqués, il faut tirer des fils, sans pour autant se préoccuper de démêler quoi que ce soit⁸⁸⁷. On rencontrera sûrement de nouveaux nœuds et accidents qui, pour être étudiés, demanderont le recours à de nouveaux outils⁸⁸⁸.

Pour cette raison, les outils mis en évidence dans le premier chapitre de cette dernière partie sont loin d'être les seuls dont Arasse systématise l'emploi. Ils ont simplement été choisis car il est le premier historien de l'art à les appliquer avec autant de méthode. Cette méthode est mise en œuvre (et sa maïeutique se constitue) grâce à ce que nous avons appelé des procédés, choisis aussi pour leur originalité ; ils sont les trois fils rouges du mécanisme interprétatif arassien (tisser une trame, réagir à la méthode fermée et opérer des allers-retours incessants entre théorie et histoire). Quant aux quatre principes, ils découlent de l'ensemble de ce travail. Il ressort en effet de notre étude des textes que la refonte de la discipline opérée par Daniel Arasse repose sur quelques *modi operandi* inaliénables : mettre toujours en évidence de l'écart, tenir compte du tableau comme objet premier et dernier, de la présence du regardeur surpris, et enfin de la spécificité d'une pensée qui n'est pas réductible à une connaissance externe et verbale. Émergeant des textes non pas comme des schèmes préalables à l'analyse, mais comme des résultantes d'une pensée critique, ils constituent les fondements de la théorie de l'art arassienne.

au vu de « l'importance même de l'innovation iconographique, l'obscurité relative de son sens et la complexité des 'entrées' qu'elle propose pour le déchiffrement ».

⁸⁸⁷ D. ARASSE, *Histoires de peintures*, 2004, p. 311 : « On n'apprend rien par l'image. L'image sert à rappeler quelque chose, mais si on ne sait pas ce qu'elle dit, on ne l'apprend pas par elle ». Voir P. VEYNE, *Comment on écrit l'histoire*, 1971, p. 13-27 et p. 123.

⁸⁸⁸ S'il y a une quête de vérité dans l'histoire de l'art arassienne, elle réside dans la recherche des paradoxes. De ses textes émerge en effet l'idée que les écarts, divergences et paradoxes peuvent (paradoxalement) être objectivables et démontrables, parce qu'ils sont *historiques*.

CONCLUSION



Savoir voir

Le propos de ce travail était de mettre en valeur la singularité des nœuds tissés par Arasse entre théorie des œuvres et histoire de l'art, entre théorie de l'art et histoire des œuvres. À travers l'identification des multiples cheminements possibles au sein de ce chiasme méthodologique, il a été possible de comprendre et d'isoler certaines spécificités de sa théorie de l'art.

La réflexion ne pouvait ouvrir autrement que sur un panorama de la formation de Daniel Arasse, élève d'André Chastel et disciple de Pierre Francastel. Centrées sur l'influence théorique de ces maîtres, les pages consacrées aux années d'études mettent en évidence une formation double, parfois antithétique.

S'il n'a pas fréquenté Francastel, ses premières publications et les positions méthodologiques qu'il y adopte sont amplement marquées par l'attention aux spécificités du langage figuratif, par la notion complexe d'imagination et par la nécessité de ne pas dissocier pratiques et théories de l'interprétation. Les pages sur Masolino da Panicale et la fresque lombarde du Baptistère de Castiglione Olona mettent l'accent sur l'importance de la réflexion de Pierre Francastel sur le traitement de l'espace et l'émergence de la perspective régulière au Quattrocento, clé de voûte de ses interrogations sur la peinture de la Renaissance italienne.

Plus houleux car plus direct, le rapport avec André Chastel a été teinté d'une admiration pour la « grande histoire de l'art », par rapport à laquelle le jeune Arasse a pris des positions fortes, autant dans ses objets d'étude que dans son attitude envers le maître, comme en témoigne la lettre de « séparation » précieusement conservée dans les archives de l'INHA. Les pages consacrées au rapport entre Chastel et Arasse prennent en

considération ces divergences personnelles en tant que témoignage de discordes scientifiques et surtout méthodologiques ; de plus, un héritage chastelien plus profond est au travail dans ses écrits, entre autres dans la critique du formalisme et le rapport à l'histoire. Cette dernière, jamais définie par Arasse et ici questionnée dans ses complexités, constitue le garde-fou principal de l'interprétation.

La fin de la première partie s'intéresse au premier grand « chantier » arassien, la thèse commencée sous la direction d'André Chastel sur l'iconographie de saint Bernardin de Sienna. Les quelques publications issues de ce travail colossal témoignent de questionnements aux confins entre l'histoire de l'art chastelienne et la réflexion de Louis Marin et Hubert Damisch, qu'il commence à côtoyer au milieu des années soixante-dix à l'École Normale Supérieure.

À ces écoles de pensée françaises vient s'ajouter une figure qui, depuis les marges de la discipline, marque particulièrement Daniel Arasse au début de sa carrière : Frances Yates, dont il découvre *L'art de la mémoire*, ouvrage qu'il traduit en français en 1975, et qui élargit sa réflexion sur l'importance de la notion d'imagination, de la faculté imageante, dont l'historien de l'art se doit d'interroger les spécificités.

Avant de nous plonger dans sa vaste production littéraire, nous avons consacré quelques pages à une décennie particulièrement dynamique, pour ne pas dire hyperactive ; il s'agit des années quatre-vingt, marquées par une période de sept années durant lesquelles Daniel Arasse remplit les fonctions de directeur de l'Institut français de Florence (1982-1989). Les pages consacrées à ce séjour souhaitaient montrer une facette de l'historien constitutive de sa démarche scientifique : il dialogue, se confronte. Au lieu de traverser la place Ognissanti pour s'enfermer dans la galerie des Offices, Daniel Arasse, fidèle à son goût pour le paradoxe, prend pour la première fois quelques distances avec le Quattrocento et se passionne pour des artistes vivants (plasticiens et cinéastes) qu'il invite en résidence à l'Institut. Il collabore avec Patrick Faigenbaum : l'étonnante exposition sur les nobles florentins dans leurs demeures est conçue comme le premier volet d'un diptyque, dont le second est, quelques mois plus tard, une exposition sur la guillotine et les portraits de guillotins. L'objectif du photographe vient balayer de son regard cette mondanité ankylosée, figée, que seuls les portraits de guillotins peuvent envier... pied de nez fatal à la fierté de la *patria nobile*.

C'est ce tempérament franc et enthousiaste, à l'origine du *serio ludere* si constitutif de sa manière littéraire, qui est mis en évidence dans les quelques pages consacrées à la décennie florentine, où Daniel Arasse élargit sa curiosité aussi bien dans les rencontres intellectuelles que dans les actions culturelles. Son activité à l'Institut est retracée de manière plus strictement biographique et historiographique afin d'attirer l'attention sur le fait que ses ouvrages principaux, publiés au cours de la décennie suivante (dans l'ordre de parution : *Le détail*, *L'Ambition de Vermeer*, *Le sujet dans le tableau*, *Léonard de Vinci*, *L'Annonciation italienne*), ont été profondément nourris par les discussions, les débats, les journées d'études et les colloques que seule permettait la direction d'un Institut culturel prospère. Ces échanges sont à l'origine des plus belles thèses et des positions méthodologiques les plus hardies.

Ces thèses à proprement parler font l'objet de la deuxième partie de ce travail : le noyau de l'originalité arassienne consiste dans le fait que toute idée est issue d'une discussion. Le dialogue, la réflexion dialogique est au cœur de la maïeutique arassienne. Il s'agissait donc de faire remonter à la surface ces différents échanges : avec l'artiste dans le travail monographique, avec la tradition iconologique dans sa discussion de la méthode panofskyenne, et enfin avec les historiens de l'art de son temps, ses contemporains, en particulier Louis Marin et Hubert Damisch. Ces échanges montrent l'élaboration d'une méthode interprétative basée sur le dialogue incessant avec l'objet, l'œuvre.

L'analyse des publications monographiques et thématiques conduit à la troisième et dernière partie, consacrée au *Détail*, au *Sujet dans le tableau* et aux propositions de méthode. La difficulté a été d'éviter d'isoler les observations sur la peinture des remarques sur la manière de mener l'interprétation. Si l'« iconographie analytique » est présentée comme *modus operandi* dans *Le sujet dans le tableau*, elle n'est applicable qu'au cas par cas et ne peut en aucun cas être considérée comme *la* méthode arassienne. Il en va de même pour le détail ; toute œuvre n'est pas intéressante dans ses détails. L'historien doit se laisser appeler, alerter par un détail qui guidera alors l'interprétation. De même, les quelques outils, procédés et principes que ce travail a choisis de relever font partie d'une série qui, justement parce qu'elle est nourrie par chaque nouvelle œuvre, est inépuisable. Ils sont néanmoins les principaux nœuds entre la théorie et l'histoire de l'art arassiennes.

Difficile, donc, de donner une réponse claire à la question du *savoir faire voir* arassien. Il est singulier, et le caractère dynamique qui le caractérise empêche de le figer en une méthode fermée. Toutefois, cette thèse a mis en évidence des positions critiques, points de départ pour la construction d'une théorie de l'art. Elle a aussi questionné les outils et montré comment la complexité de leur usage est liée à cette nécessité paradigmatique de toujours revenir à l'œuvre regardée, qui guide l'analyse, appelle de nouveaux instruments, et aide à réfléchir sur une possible refonte du métier d'historien de l'art.

Savoir faire voir

« ... Je ne suis ni philosophe ni esthéticien. Je ne me pose pas la question de la 'connaissance' que véhiculerait, en propre, la peinture. Mon discours s'arrête exactement là. Je suis historien »⁸⁸⁹.

Pourquoi Daniel Arasse craint-il la philosophie ? À en croire les si rares incursions de la discipline dans ses références (excepté, peut-être, lorsqu'il dialogue avec Hubert Damisch), et à en croire ce leitmotiv selon lequel la peinture pense *en peinture* et les peintres *en peintres*, cela pourrait tenir à cette abstraction constitutive du discours philosophique, qui élabore des universels souvent éloignés de l'objet⁸⁹⁰.

Mais n'y a-t-il pas dans la littérature arassienne une réflexion indéniable sur le temps, la vérité, la beauté, le goût, la connaissance, le sujet ? Jamais élevées au rang d'universels, ces valeurs émergent de son enseignement. C'est parce que, une fois de plus, l'histoire de l'art ne s'enferme pas dans des écoles ni des présupposés, qu'ils soient de méthode ou de philosophie ; et s'il est vrai que Lévi-Strauss, Veyne, Barthes, Foucault et Merleau-Ponty laissent leur empreinte, la connaissance n'est pas, dans la philosophie arassienne, une fin en soi⁸⁹¹. C'est (étonnamment) une affirmation de Georges Didi-

⁸⁸⁹ A. LAFRAMBOISE, « Daniel Arasse. Autour du détail », 1993, p. 13.

⁸⁹⁰ D. COHN, « Introduction », in *Daniel Arasse. Historien de l'art*, 2010, p. 13.

⁸⁹¹ Le colloque consacré à Daniel Arasse en juin 2006 a souffert de la disparition, au cours de la préparation des journées, de Fernando Gil. Ce dernier avait fait une proposition de communication intitulée « Daniel Arasse a-t-il besoin de philosophie ? ». Comme le rappelle Hubert Damisch, c'est probablement par la négative qu'il entendait répondre. Hubert DAMISCH, « Voire... », in *Daniel Arasse. Historien de l'art*, 2010, p. 81 : « Daniel Arasse n'avait nul besoin de cautions philosophiques pour en venir à poser les questions qui l'occupaient dans des termes qui pourraient

Huberman qui nous éclaire sur la nature de cette philosophie au travail dans l'œuvre arassienne⁸⁹². Telle qu'il la définit, l'herméneutique de l'historien de l'image ne peut en aucun cas être axiomatique. Elle se pense en termes non pas de vérité mais de réalités à partir desquelles on découvre. L'herméneutique arassienne est heuristique :

« Le travail théorique n'a pas pour fonction première, comme on le croit trop souvent, de se poser en *axiomatique* : c'est-à-dire de fonder en droit les conditions générales d'une pratique. Il a d'abord pour enjeu – dans les disciplines historiques tout au moins – de réfléchir sur les aspects *heuristiques* de l'expérience : c'est-à-dire mettre en doute les 'évidences de la méthode' lorsque se multiplient les exceptions, les 'symptômes', les cas qui devraient être illégitimes et qui, cependant, se sont démontrés féconds »⁸⁹³.

Daniel Arasse ne s'intéresse pas aux systèmes de connaissance qui peuvent émerger des analyses des œuvres ; le propos de sa pensée n'est pas là : il ne s'agit pas de traduire la peinture en pensées et, si la peinture a des pensées, elle n'est un véhicule de savoir que si on sait la voir⁸⁹⁴. Cette idée, présente dans la critique arassienne de l'iconographie et de l'iconologie, est répétée avec insistance.

Elle est rappelée par un exemple extrême dans *Histoires de peintures* : ne connaissant pas l'histoire chrétienne, des étudiants de première année ne reconnaissent pas une Annonciation et ne savent qu'en dire. Ils ne peuvent la voir, car ils n'ont pas connaissance du texte qui en éclaire l'action : « On n'apprend rien par une image. L'image sert à rappeler quelque chose, mais si on ne sait pas ce qu'elle dit, on ne l'apprend pas par

donner à penser qu'il avait feuilleté Wittgenstein (de Merleau-Ponty, je ne suis pas sûr qu'il ait lu ne serait-ce que 'Le doute de Cézanne') ». Arasse, donc, n'a pas *besoin* de philosophie. Surtout, elle n'est pas une fin en soi mais un outil, à utiliser avec prudence et contrôle.

⁸⁹² « Étonnamment », car le rapport à la philosophie est une différence fondamentale entre les deux auteurs.

⁸⁹³ G. DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, 1990, p. 23.

⁸⁹⁴ D. ARASSE, *Histoires de peintures*, 2004, p. 315 : « On ne peut percevoir ce genre d'enjeu que si l'on regarde de très près, et si l'on a aussi des outils permettant de théoriser ce que l'on voit, car sinon on se contente de voir sans savoir. Il faut donc savoir voir, mais aussi avoir l'outil permettant aujourd'hui de théoriser ce qu'on voit, ce qui était peut-être beaucoup plus évident pour les gens du XV^e siècle. Avec nos outils d'aujourd'hui, nous ne pouvons pas retrouver ce regard, mais retrouver les questions que posait ce regard ».

elle. Il y a d'ailleurs aujourd'hui des allégories dont on a perdu le sens... »⁸⁹⁵. Une fois de plus, pas de vision sans savoir, et pas de connaissance en dehors de l'objet regardé.

La complexité de ce rapport est singulière et il suffit pour en comprendre le paradoxe de la mettre en parallèle avec le « manifeste » du *savoir voir* arassien : « Les véritables documents qui permettent d'analyser les tableaux de Vermeer sont ces tableaux eux-mêmes »⁸⁹⁶.

« *Un moderne parmi les contemporains* »⁸⁹⁷

Ce travail s'attachait à comprendre comment Daniel Arasse remodèle le regard sur l'art de la Renaissance. Nous n'avons pas parlé d'architecture, et très peu de sculpture. Nous n'avons que fait que survoler son écrit sur la guillotine. En tant qu'historienne de l'art de la Renaissance, notre intérêt était de montrer en quoi, et grâce à quels outils, la pratique arassienne propose une refonte des rapports entre vision et savoirs dans l'interprétation de la peinture des XV^e et XVI^e siècle.

En 1993, Daniel Arasse rencontre Catherine Bédard, historienne de l'art contemporain ; plusieurs collègues et amis nous ont parlé de leur passion partagée pour la production visuelle de leur temps. Comme nous l'avons signalé au début de la deuxième partie, la fin des années quatre-vingt avait vu naître chez Arasse un vif intérêt pour des artistes actifs, ainsi qu'un dialogue enthousiaste avec Patrick Faigenbaum, Claire Bretécher, puis Anselm Kiefer. Or il saute aux yeux en lisant les textes sur l'art contemporain, réunis pour la plupart dans *Anachroniques*, que c'est en expert de la Renaissance, en historien des Temps Modernes, qu'Arasse s'adresse à la production de son temps⁸⁹⁸. Ses références influencent aussi ses goûts ; les artistes qui lui plaisent, sur lesquels il accepte d'écrire, sont des plasticiens qui, dans leurs images, interrogent l'art

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 311. Cette anecdote des étudiants face à une œuvre dont ils ne reconnaissent pas le thème pour expliquer l'importance du *savoir voir* est une reprise de O. Pächt, *Questions de méthode en histoire de l'art*, 1994, p. 86.

⁸⁹⁶ D. ARASSE, *L'ambition de Vermeer*, 1993, p. 17.

⁸⁹⁷ Philippe DAGEN, « Un moderne chez les contemporains », in *Daniel Arasse. Historien de l'art*, 2010, p. 271-280.

⁸⁹⁸ Ces questions sont posées par Daniel Arasse dans le dernier chapitre d'*Histoires de peintures*, 2004, p. 327-337.

dans son histoire. Arasse cherche la marque d'un héritage ancien, qui n'est pas nécessairement conscient de la part de l'artiste⁸⁹⁹.

Pour cette raison, son anachronisme contrôlé est, à juste titre, plus que jamais actif dans ses *Anachroniques* : à travers des regards sur la peinture et la photographie contemporaine, Arasse nous propose de revenir sur les particularités de l'art de la Renaissance, et sur les outils pour *faire voir* ce que l'œuvre entend nous montrer. Ce faisant, il renverse l'anachronisme contrôlé élaboré dans son analyse des *Ménines* ou de la *Vénus d'Urbino* : au lieu de se demander comment les artistes et les disciplines contemporains façonnent le regard à l'art ancien, son attention de spécialiste du XV^e siècle informe les œuvres du XX^e.

Prenons un seul exemple : dans son interprétation des photographies d'Andres Serrano, Daniel Arasse est profondément humaniste, au sens albertien du terme. « Andres Serrano ne donne à voir que le visible, ce qui se voit »⁹⁰⁰ ; sa pratique du détail crée du tumulte, « ruine le 'tout ensemble' du tableau et en empêche le sens »⁹⁰¹ ; son originalité consiste dans sa recherche, par le travail sur la lumière et les drapés, de l'expression des mouvements de l'âme, ainsi que d'une « extraordinaire » *dignitas* ; les figures sont graves, « en donnant à ce terme toutes les résonances anciennes de la *gravitas* : poids, force, dignité, élévation, noblesse, solennité – mais aussi dureté, incommodité, malaise, pesanteur »⁹⁰². « Son art est *cosa mentale* »⁹⁰³. Enfin, les trois fonctions qu'il détermine pour la photographie de défunts (inspirer le souvenir, la compassion, ou persuader, dans le cas de la photographie policière) ne sont-elles pas à l'image des trois tâches de la rhétorique cicéronienne, si chère aux humanistes renaissants (enseigner, émouvoir, persuader) ? Les autres essais d'*Anachroniques* peuvent être lus sur le même mode.

Un passage du texte sur Anselm Kiefer est hautement significatif :

« Si Kiefer fait effectivement des 'tableaux' (en fabricant plus qu'en peintre), ce n'est pas seulement parce que, pour ce type d'œuvres, il utilise la traditionnelle toile montée sur châssis ; c'est parce que, tout en démultipliant les matériaux, tout en les bricolant et en rejetant donc les charmes académiques de la beauté ou de l'illusion,

⁸⁹⁹ D. ARASSE, *Anachroniques*, 2006, p. 103.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 37.

⁹⁰² *Ibid.*

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 44.

ses tableaux jouent sur la structure rhétorique classique de l'*effet de peinture*. En disant que la conception artistique de Kiefer était rhétorique au sens 'humaniste' du terme, on n'entendait pas souligner uniquement l'importance que son œuvre accorde aux sujets qu'elle traite. Ce serait réduire la rhétorique au seul ordre du récit. On entendait plus précisément que, dans la mise en œuvre de ce récit, ses tableaux sont conçus comme des *machines* productrices d'*effets*. Dès lors en particulier que, représentant un thème quelconque, l'œuvre classique de peinture se présente elle-même 'dans ses œuvres', elle suscite un trouble, une opacification du sens qui induit chez son spectateur un effet d'affect – qu'il s'agisse d'une jubilation ou d'une forme d'incertitude inquiète devant cette perte du sens et l'affleurement, au regard et à la conscience, de l'insensé qui le soutient »⁹⁰⁴.

Prise dans son sens ancien de « théorie de la parole efficace »⁹⁰⁵, la rhétorique doit permettre au regardeur de se mettre « comme au milieu des choses »⁹⁰⁶ : c'est l'*enargeia*, cette visibilité efficace qui permet au lecteur/auditeur de devenir spectateur, de contempler, de regarder pour voir. Envisageant la peinture, Daniel Arasse se met « comme au milieu » des œuvres.

L'analyse de la démarche de Kiefer que nous venons de citer peut être considérée comme une définition arassienne de l'art : cet ensemble d'objets polysémiques et singuliers « conçus comme des *machines* productrices d'*effets* »⁹⁰⁷. Une telle conception de l'art donne son sens au titre de son livre sur la méthode : *L'art dans ses œuvres*.

« Pour voir, il faut du temps »⁹⁰⁸

Il faut du temps pour voir. Cette question est essentielle et le fait de l'évoquer en fin de travail lui confère un rôle admoniteur sur de nouveaux questionnements que l'on pourrait adresser à la théorie de l'art arassienne. Le temps du regard, de la discussion, de la description et de l'analyse sont constitutifs du *savoir faire voir* arassien.

Comme entrée en matière des émissions radiophoniques enregistrées peu avant sa disparition, alors que la maladie l'avait déjà immobilisé dans un fauteuil, Arasse décide d'évoquer ses tableaux préférés. Ce qu'il met en évidence en parlant des œuvres qui l'ont le plus touché au cours de sa vie est la puissance propre à ces peintures qui prennent leur

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁹⁰⁵ Ruth AMOSSY, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Nathan, 2000, p. 6.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 78.

⁹⁰⁸ C. BÉDARD, « Clair-obscur », 2006, p. 12.

temps pour montrer ce qu'il y a à voir. Ainsi les fresques du palais ducal de Mantoue peintes par Mantegna : « Quand on entre dans cette pièce et qu'on a la chance, comme je l'ai eue, d'y passer des heures, on a au bout d'un moment la sensation d'être enveloppé par la peinture et pénétré par elle, et l'on éprouve des sensations extraordinaires »⁹⁰⁹.

La même expérience est décrite pour les fresques arétines de Piero della Francesca : « ... j'ai passé des journées à prendre des notes, revenant le lendemain pour tenter de voir ce que je n'avais pas vu la veille, et c'est vrai que, comme le disent les Goncourt à propos d'un tableau de Chardin, à un certain moment la peinture 'se lève' »⁹¹⁰.

Collectionneur de clichés, de prises de vues, voyageur insatiable qui n'hésitait pas à quitter le pays du jour au lendemain pour retourner voir une œuvre dont il avait eu l'intuition qu'elle se laisserait voir, Daniel Arasse a passé sa vie à attendre que la peinture se lève. Sa patience est un trait de caractère aux antipodes de l'enthousiasme qu'il décrit et met en scène dans certains textes. C'est parce qu'il est, avant tout, un historien, un *studioso* en attente du voir qui émergera de l'étude et du regard sur l'œuvre, des renseignements sur les conditions de sa création et de sa présence réelle et anachronique. Intuition et érudition s'entremêlent dans le processus d'accès à la vision.

Daniel Arasse a-t-il des visions ? Le premier chapitre d'*Histoires de peintures* s'ouvre et se ferme sur la mention de la *Madone Sixtine* de Raphaël. Dans son récit de la découverte de l'œuvre à la Gemäldegalerie de Dresde, il se laisse aller, au cours de l'émission radiophonique, discrètement, à l'abandon du vocabulaire scientifique et historique au profit d'un langage visionnaire. Il commence par évoquer les conditions matérielles de présentation de l'œuvre et se souvient que la vitre qui protégeait la toile troublait son observation :

« J'étais extrêmement déçu, mais comme j'étais venu à Dresde pour voir cette Madone, je ne voulais pas repartir déçu. Donc, je suis resté à peu près une heure, à me déplacer, et à un moment le tableau s'est 'levé'. Et là, tout d'un coup, j'ai vu la *Madone Sixtine*, et je dois dire que j'ai vu l'un des tableaux intellectuellement les plus profonds de l'histoire de la peinture européenne »⁹¹¹.

⁹⁰⁹ D. ARASSE, *Histoires de peintures*, 2004, p. 20.

⁹¹⁰ *Ibid.*

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 28.

Le reste n'est que vision, extase⁹¹². La *Madone Sixtine* est observée comme un objet, un tableau, et tout à coup, à partir du tableau, la peinture « se lève », elle apparaît et le narrateur, qui a reçu la vision, n'a plus besoin d'y revenir, elle lui est apparue : « elle s'est levée, et je garde en moi cette émotion »⁹¹³.

À force de regarder, Arasse voit⁹¹⁴. La distinction entre ces deux termes est particulière dans la théorie du regard qu'il élabore : *regarder* signifie scruter, « brouter » la surface, étudier, projeter ses savoirs. *Voir* signifie se laisser appréhender par la peinture, rendre ses armes face au pouvoir haptique de l'œuvre d'art, la laisser se mettre en montre. Un troisième mouvement, qui appartient au domaine de l'intuition, joue avec les deux premiers : on entre dans une salle de musée et on *voit* une œuvre qui nous touche (intuition), puis on s'approche et on *regarde* (observation, étude) et, dans le temps, dans la durée, cette combinaison amène à *voir* (contemplation), à la vision, au *savoir voir*. Le *savoir faire voir* arassien est constitué d'incessants allers-retours entre ces combinaisons du regard.

*

Une réflexion de Merleau-Ponty sert d'exergue à cette thèse :

« Il est vrai à la fois que le monde est *ce que nous voyons* et que, pourtant, il nous faut apprendre à le voir. En ce sens d'abord que nous devons égaler par le savoir cette vision, en prendre possession, *dire ce que c'est que nous* et ce que c'est que *voir*, faire donc comme si nous n'en savions rien, comme si nous avions là-dessus tout à apprendre »⁹¹⁵.

J'ai eu le plaisir de découvrir, en lisant les actes du colloque *Daniel Arasse* parus en 2010, que ce paragraphe est au centre de l'hommage que rend Hubert Damisch à son

⁹¹² On se rend mieux compte de ce passage de l'observation à la vision en écoutant l'émission plus qu'en lisant sa transcription.

⁹¹³ D. ARASSE, *Histoires de peintures*, 2004, p. 29.

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 269 : « C'est ce genre de surprise qui m'a intéressé et qui ne peut se voir d'un coup. Cela se voit lorsqu'on connaît tellement l'oeuvre qu'on ne la regarde plus, et à ce moment-là justement on voit. Ou alors, on a pris la diapositive systématiquement, sans réfléchir, et quand on la regarde avec attention, un ou deux mois plus tard, on voit tout à coup ce qu'on n'aurait pas pu voir sur le moment ».

⁹¹⁵ M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 18.

ami et collègue. Dans sa discussion, il propose une réponse arassienne au philosophe : elle serait clairement énoncée dans l'essai de *On n'y voit rien* intitulé « Le regard de l'escargot ». En effet, le problème de Merleau-Ponty est là, au beau milieu de son écrit le moins scientifique – et la réponse est, chez Arasse, entre parenthèses, comme faite pour ne pas être vue.

Voici Damisch citant Arasse. Description, regard, vision, savoirs, tout y est :

« Il lui aura suffi de s'essayer à *décrire* l'*Annonciation* de Francesco del Cossa pour voir (je dis bien, avec lui, et comme le disait Merleau-Ponty, pour *voir*) dans la question que la présence d'un escargot sur le bord du tableau pose à ceux et à celles qui le regardent, et au premier chef à l'historien qui s'efforce de dire ce que c'est ici que *voir* et ce que c'est que *nous*, comme un appel du peintre à son regard. Ce que c'est que *nous* : '(Quand je dis 'nous', je pense aussi, d'abord, puisque c'est un tableau d'autel, au prêtre : quand il levait l'hostie pour la consacrer, il ne pouvait manquer de voir, tout près de lui l'escargot, et peut-être s'interrogeait-il sur le sens de cette présence)'. Et ce que c'est que *voir* : 'Sur le bord de la construction perspective, sur son seuil, l'anomalie de l'escargot vous fait signe [je note qu'on est passé sans crier gare du *nous* au *vous*] ; elle vous appelle à une conversion du regard et vous laisse entendre : vous ne voyez rien dans ce que vous regardez. Ou, plutôt [et l'on mesure à cet énoncé l'acuité du dire qu'autorise la peinture], dans ce que vous voyez, vous ne voyez pas ce que vous regardez, ce pourquoi, dans l'attente de quoi vous regardez : l'invisible venu dans la vision' »⁹¹⁶.

Ayant ouvert sur la mouche, je ferme sur l'escargot. Se montrant en train de regarder, ces histoires de l'art nous ont permis de mieux y voir.

⁹¹⁶ H. DAMISCH, « Voire... », 2010, p. 81 ; citations de D. ARASSE, *On n'y voit rien*, 2000, p. 41 et 55.

BIBLIOGRAPHIES

1. BIBLIOGRAPHIE DE DANIEL ARASSE

[BIBLIO 1. 1]

Les références absentes des précédentes bibliographies sont précédés du symbole *. Les livres sont signalés en gras pour être distingués des articles.

DANIEL ARASSE

1. « Structure de l'espace dans l'art de Masolino da Panicale », *L'information de l'histoire de l'art*, 1968, p. 223-224.
2. « Piero di Cosimo », in *Encyclopædia Universalis*, 13, 1971, p. 49-50.
3. « Les théories des peintres », in « Peinture », in *Encyclopædia Universalis*, 13, 1971, p. 715-717.
4. « Monde divin et monde humain au Quattrocento », *Médecine de France*, 217, 1970, p. 25-40.
5. « Les Salons de Diderot : le philosophe critique d'art », in Denis DIDEROT, *Œuvres complètes*, édition chronologique, VII, Paris, Club français du Livre, 1970, p. I-XVIII.
6. « La mélancolie, de la science à l'imaginaire », *Médecine de France*, 223, 1971, p. 25-38.
7. « Note sur Aloïs Riegl et la notion de 'volonté d'art' (*Kunstwollen*) », *Scolies. Cahiers de recherches de l'École normale supérieure*, 2, 1972, p. 123-132.
8. « Extases et visions béatifiques à l'apogée de la Renaissance : quatre images de Raphaël », *Mélanges de l'École française de Rome*, 84, 1972, p. 403-492. Repris dans Daniel ARASSE, *Les visions de Raphaël*, 2003, voir n. 173.
9. « L'image et son discours : deux descriptions de Diderot », *Scolies. Cahiers de recherches de l'École normale supérieure* (De quelques discours), 3-4, 1973-1974, p. 131-160. Repris dans *À propos de 'La critique'...*, 1995, voir n. 110.
10. « Iconographie et évolution spirituelle : la tablette de saint Bernardin de Sienne », *Revue d'Histoire de la spiritualité*, 50, 3-4, n. 199-200, 1974, p. 433-456.
11. « Présentation », in *Symboles de la Renaissance*, I, Daniel Arasse, Georges Brunel (dir.), Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1976, p. 9-12.

12. « À propos de l'article de Meyer Schapiro, *Muscipola Diaboli* : le réseau figuratif du retable de Mérode », in *Symboles de la Renaissance*, I, Daniel Arasse, Georges Brunel (dir.), Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1976, p. 47-56.
13. « *Ars memoriae* et symboles visuels : la critique de l'imagination et la fin de la Renaissance », in *Symboles de la Renaissance*, I, Daniel Arasse, Georges Brunel (dir.), Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1976, p. 57-77.
14. « *Fervebat pietate populus* : art, dévotion et société autour de la glorification de saint Bernardin de Sienne », *Mélanges de l'École française de Rome*, 89, 1, 1977, p. 189-263.
15. « La Belle Ferronnière », in *Leonardo da Vinci*, Florence, Giunti, 1977.
16. « Isabelle d'Este », in *Leonardo da Vinci*, Florence, Giunti, 1977.
17. « Giulio Carl Argan », in *Universalialia*, 1978, p. 528-529.
18. ***L'univers de Léonard de Vinci***, Paris, Scrépel, 1978.
19. « Erwin Panofsky », in *Encyclopædia Universalis*, 1978, p. 238-239.
20. ***L'Homme en perspective. Les primitifs d'Italie***, Genève, Famot, 1979. Réédité chez Hazan en 2008. Traduit en anglais, [1979, Biblio 1. 3, n. 1], en espagnol [1979, Biblio 1. 3, n. 2].
21. « La signification figurative chez Titien : remarques de théorie », in *Tiziano e Venezia*, actes du congrès international (Venise, 1976), Vicence, Neri Pozza, 1980, p. 149-160.
22. « Andrea Biglia contre saint Bernardin de Sienne : l'humanisme et la fonction de l'image religieuse », in *Acta Conventus neo-latini Turonensis*, actes du troisième congrès d'études néo-latines (Tours, 1976), Jean-Claude Margolin (dir.), Paris, Vrin, 1980, p. 417-437.
23. « Espace pictural et image religieuse : le point de vue de Masolino sur la perspective », in *La Prospettiva rinascimentale. Codificazioni, trasgressioni*, actes du congrès international (Milan, 1977), Marisa Dalai Emiliani (dir.), Florence, Centro Di, 1980, p. 137-150.
24. ***L'Homme en jeu. Les génies de la Renaissance italienne***, Genève, Éd. Famot, 1980. Réédité chez Hazan en 2008.
25. « El Renacimiento como fenomeno artistico », in *Historia Universal*, Barcelone, Salvat, 1980, p. 98-106.
26. « La sensibilidad barroca : expresion artistica y vision del mundo », in *Historia Universal*, Barcelone, Salvat, 1980, p. 208-216.
27. « El arte del siglo de las Luces », in *Historia Universal*, Barcelone, Salvat, 1980, p. 323-331.
28. « Entre dévotion et culture : fonctions de l'image religieuse au XV^e siècle », in *Faire croire : modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII^e au XV^e*

- siècle*, actes de la table ronde (Rome, juin 1979), André Vauchez (dir.), Rome, Collection de l'École française de Rome, 51, 1981, p. 131-146.
29. « Lorenzo Lotto dans ses bizarreries : le peintre et l'iconographie », in *Lorenzo Lotto*, actes du congrès international (Asolo, 1980), Pietro Zampetti, Vittorio Sgarbi (dir.), Trévise, Comitato per le celebrazioni lottesche, 1981, p. 365-382.
30. « L'index de Michel-Ange », *Communications* (Les ordres de la figuration), 34, 1981, p. 6-24. Repris et amplifié dans Daniel ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, 1997, voir n. 124.
31. « Frances A. Yates ou les labyrinthes d'une histoire occulte », *Le débat*, 22, novembre 1982, p. 41-48.
32. « Saint Bernardin ressemblant : la figure sous le portrait », in *Atti del Simposio internazionale Cateriniano-Bernardiniano* (Sienne, 1980), Domenico Maffei, Paolo Nardi (dir.), Sienne, Accademia Senese degli Intronati, 1982, p. 311-332.
33. « Présentation », in *Symboles de la Renaissance*, II, Daniel Arasse (dir.), Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1982, p. 9.
34. « Léonard de Vinci et la *culla del nibbio* : pour une approche historique du 'souvenir d'enfance' », in *Symboles de la Renaissance*, II, Daniel Arasse (dir.), Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1982, p. 59-69.
35. « Note sur la *Sainte Anne*... », in *Symboles de la Renaissance*, II, Daniel Arasse (dir.), Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1982, p. 71-87.
36. « Espace pictural, espace théâtral au Quattrocento. Remarques sur un rapprochement », *L'écrit-voir, Revue de l'université de Paris I Panthéon-Sorbonne*, 1, mai 1982, p. 77-84.
37. *« Le *capriccio* ou un espace de l'art », in *Il capriccio nell'incisione francese del Seicento e del Settecento*, catalogue de l'exposition (Bassano del Grappa, Museo civico, 1983), Philippe Morel, Cesare Nissirio, Florence Cadouot (dir.), Rome, Carte Segrete, 1982, p. 5-7.
38. « La guillotine et la Terreur ou la Révolution consacrée », *Corps écrit*, 2, 1982, p. 91-105.
39. « La guillotine ou l'inimaginable *effet d'une simple mécanique* », *Revue de sciences humaines (La machine dans l'imaginaire, 1650-1800)*, 186-187, 1982-1983, p. 123-144.
40. « La peinture de la Renaissance italienne et les perspectives du Moi », in *Image et signification, Rencontre de l'École du Louvre* (Paris, École du Louvre, 1983), Dominique Ponnau (dir.), Paris, La Documentation française, 1983, p. 233-244.
41. « Le corps fictif de Sébastien ou le coup d'œil d'Antonello », in *Le corps et ses fictions*, Claude Reichler (dir.), Paris, Minuit, 1983, p. 55-72.
42. « 'La prudence' de Titien ou l'autoportrait glissé à la rive de la figure », *Corps écrit (L'autoportrait)*, 5, 1983, p. 109-115.

43. « Après Panofsky : Piero di Cosimo, *peintre* », in *Erwin Panofsky*, Paris, Pandora (Cahiers pour un Temps – Centre Georges-Pompidou), 1983, p. 135-150.
44. « Analyse d'un tableau de Raphaël : la Transfiguration », *Beaux-Arts Magazine*, 8, décembre 1983, p. 48-51.
45. « Introduction », in *Claire Brétécher. Il disegno del fumetto*, catalogue de l'exposition (Institut français de Florence), Florence, 1983, p. 8.
46. « Le regard de Claire / *Lo sguardo di Claire* », in *Claire Brétécher. Il disegno del fumetto*, catalogue de l'exposition (Institut français de Florence), Florence, 1983, p. 39-47. Réédité en 1983, « Notes sur Claire », in *Claire Brétécher, portraits*, Paris, Denoël, 1983, p. 88-94.
47. « Titien et son *Allégorie de la prudence* : un peintre et des motifs », in *Interpretazioni veneziane. Studi in onore di Michelangelo Muraro*, David Rosand (dir.), Venise, Arsenale editrice, 1984, p. 291-310. Repris et amplifié sous le titre « La prudence de Titien » dans Daniel ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, 1997, voir n. 124.
48. « Les 'Autreportraits' de Pierre de Buck », in *Pierre de Buck. Autreportraits/Autoritratti* catalogue de l'exposition (Institut français de Florence), Florence, 1984, p. 2-16.
49. « Présentation / *Presentazione* » in *Caesar Triumphans : rotoli disegnati e xilografie cinquecentesche da una collezione privata parigina*, catalogue de l'exposition (Florence, Institut français, 1984), Florence, Institut français, 1984, p. 3.
50. « Les Triomphes de César. Andrea Mantegna et Andrea Andreani / *I Trionfi di Cesare. Andrea Mantegna e Andrea Andreani* », in *Caesar Triumphans : rotoli disegnati e xilografie cinquecentesche da una collezione privata parigina*, catalogue de l'exposition (Florence, Institut français, 1984), Florence, Institut français, 1984, p. 45-47.
51. « Annonciation/Énonciation. Remarques sur un énoncé pictural au Quattrocento », *Versus. Quaderni di studi semiotici (Semiotica della pittura : microanalisi)*, Omar Calabrese (dir.), 37, janvier-avril 1984, p. 3-17.
52. « Le Peuple et le Sang », *Silex (Le Roi)*, 27-28, 1984, p. 206-216.
53. « L'etichetta dello sguardo », in *Rituale, Cerimoniale, Etichetta*, Sergio Bertelli, Giuliano Crifò (dir.), Milan, Bompiani, 1985, p. 181-191. Repris en français dans Daniel ARASSE, « L'échec de *Caracalla* : Greuze et l'étiquette du regard », in *Diderot et Greuze*, 1986, voir n. 66.
54. « Les miroirs de la peinture », in *L'imitation : aliénation ou source de liberté ? Rencontre de l'École du Louvre* (Paris, Louvre, 1984), Paris, La Documentation française, 1985, p. 63-88.
55. « Piero della Francesca, peintre d'histoire ? », in *Piero teorico dell'arte*, actes du colloque international (Anghiari, 1983), Omar Calabrese (dir.), Rome, Gangemi editore, 1985, p. 85-114. Repris dans Daniel ARASSE, *Décors italiens de la Renaissance*, 2009, voir n. 183.

56. « L'art et l'illustration du pouvoir », in *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne*, actes de la table ronde (Rome, École française, 1984), Rome, Collection de l'École française de Rome, 82, 1985, p. 231-244. Repris in *Daniel Arasse. Historien de l'art*, Paris, INHA/Les éditions des cendres, 2010, p. 21-32.
57. *« Raffaello... », in *Ciao Raffaello*, catalogue de l'exposition (Florence, Institut français, 1985), Florence, Institut français, p. 4.
58. « Sur le Moïse de Michel-Ange », *Le discours psychanalytique*, 17, 5^e année, 4, décembre 1985, p. 14-27. Repris et amplifié sous le titre « Michel-Ange et l'index de Moïse » dans Daniel ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, 1997, voir n. 124.
59. « Giulio Romano e il labirinto di Psiche », *Quaderni di Palazzo Te*, 3, juillet-décembre 1985, p. 7-18. Texte original en français publié dans Daniel ARASSE, *Décors italiens de la Renaissance*, 2009, voir n. 183.
60. « Il Sacco di Roma e l'immaginario figurativo », *Quaderni di studi romani (Il sacco di Roma e l'immaginario collettivo)*, Roma, Istituto nazionale di studi romani, 1, 1986, p. 43-59.
61. *Tiziano, Venere d'Urbino*, catalogue, *Hernia*, 8, Venezia, Arsenale editrice, 1986, p. 5-31.
62. « L'émergence du détail et le continent de peinture », *Metafore*, 1, 1986, p. 51-58.
63. « Lire *Vie des Formes* », in *Henri Focillon*, Paris, Centre Georges-Pompidou (Cahiers pour un Temps), 1986, p. 153-170.
64. « Gérard Fromanger ou l'heureuse nécessité de la peinture », in *Fromanger / Sienne*, catalogue de l'exposition, (Annecy, 1986), Annecy, éditions du Centre d'Action Culturelle Bonlieu, 1986, p. 3-9.
65. « Il vello di Maddalena », in *La Maddalena tra sacro e profano. Da Giotto a De Chirico*, catalogue de l'exposition (Florence, Palazzo Pitti, 1986), Marilena Mosco (dir.), Milan, Mondadori, 1986, p. 58-59.
66. « L'échec de *Caracalla* : Greuze et l'étiquette du regard », in *Diderot et Greuze*, actes du colloque (université de Clermont-Ferrand, 1984), Antoinette et Jean Ehrard (dir.), Clermont-Ferrand, Adosa, 1986, p. 107-119. Version originale française du texte publié d'abord en 1985 en italien, voir n. 53.
67. *La Ghigliottina del Terrore*, catalogue de l'exposition (Florence, Institut français, 1986), Florence, Institut français, 1986. Catalogue publié successivement en français, 1986, voir n. 68.
68. *La Guillotine dans la Révolution*, catalogue de l'exposition (Château de Vizille, 1987), Florence, Institut français, 1986. Version française du catalogue publié d'abord en italien, voir n. 67.

69. « Introduction », *Nobili fiorentini a casa. Fratelli Alinari-Patrick Faigenbaum 1885-1985*, catalogue de l'exposition (Florence, Institut français, 1986), Florence, Alinari/Institut Français, 1986, p. 7.
70. « A proposito della Camera degli sposi. Una discussion di metodo », *Quaderni di Palazzo Te*, 6, janvier-juin 1987, p. 19-22. (En collaboration avec Claudia Cieri Via).
71. « Il programma politico della Camera degli Sposi, ovvero il segreto dell'immortalità », *Quaderni di Palazzo Te*, 6, janvier-juin 1987, p. 45-64. Version originale française publiée dans Daniel ARASSE, *Décors italiens de la Renaissance*, 2009, voir n. 183.
72. « Raffaello senza venustà e l'eredità della grazia », in *Studi su Raffaello*, actes du congrès d'études internationales (Urbino et Florence, 1984), Micaela Sambucco Hamoud, Maria Letizia Strocchi (dir.), Urbino, Quattro Venti, 1987, p. 703-714. Version originale française légèrement remaniée publiée dans Daniel ARASSE, *Symboles de la Renaissance*, III, voir n. 86.
73. ***La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur***, Paris, Flammarion, 1987. Traduit en italien [1988, Biblio 1. 3, n. 3], allemand [1988, Biblio 1. 3, n. 4], japonais [1989, Biblio 1. 3, n. 5], anglais [1989, Biblio 1. 3, n. 6], portugais [1989, Biblio 1. 3, n. 7], néerlandais [1989, Biblio 1. 3, n. 8], catalan [1989, Biblio 1. 3, n. 9]. Le chapitre « Guillotine et portrait » a été repris en allemand sous le titre « Die Portraitmaschine », in *Das Bild ist der König* [2005, Biblio 1. 3, n. 29].
74. « À propos du *Saint Sébastien* de Dresde : iconographie, culture et dévotion », in *Antonello da Messina*, actes du colloque international (Messine, 1981), Messine, Università degli studi, Centro di studi umanistici, 1987, p. 111-137.
75. « Una perversa onestà », in *Museo dei Musei*, catalogue de l'exposition (Florence, Palais Strozzi, 1988), Florence, Condirène, 1988, p. 19-22.
76. « *L'Allégorie de l'avarice* de Pozzoserrato : la proposition de l'image », in *Toeput a Treviso*, actes du séminaire international (Trévise, 1987), Stefania Mason Rinaldi, Domenico Luciani (dir.), Asolo, Acelum, 1988, p. 135-143.
77. « Saint Bernardin et le secret de la tablette », in *La cifra e l'immagine*, actes du colloque international (Sienne, 1987), Sienne, Grafica Pistolesi, 1988, p. 119-144.
78. « Le lieu Vermeer », *La part de l'œil (Topologie de l'énonciation)*, 5, 1989, p. 7-25.
79. « Portrait mémoire familiale et liturgie dynastique : Valerano-Hector au château de Manta », in *Il ritratto e la memoria : materiali I*, actes du séminaire du Centre de recherches « L'Europa delle Corti » (Ferrare, 1987), Augusto Gentili (dir.), Rome, Bulzoni, 1989, p. 93-117. Repris dans Daniel ARASSE, *Décors italiens de la Renaissance*, 2009, voir n. 183.
80. « Le portrait du diable », in *Diavoli e mostri in scena dal Medioevo al Rinascimento*, actes du colloque international (Rome, 1988), Rome, Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1989, p. 209-252. Repris dans Daniel ARASSE, *Le portrait du diable*, 2009, voir n. 184. Traduit en italien [2012, Biblio 1. 3, n. 46], en allemand [2012, Biblio 1. 3, n. 47].

81. « Les Annonciations de Véronèse ou l'atelier de la dévotion », in *Nuovi Studi su Paolo Veronese*, actes du colloque international (Venise, 1988), Massimo Gemin (dir.), Venise, Arsenale, 1989, p. 204-213.
82. « Le théâtre de la guillotine : la leçon des images », in *Lo spettacolo nella Rivoluzione Francese*, actes du colloque international (Milan, 1989), Paolo Bosisio (dir.), Rome, Bulzoni, 1989, p. 207-220.
83. « Johan Heinrich Füssli interprete di Giulio Romano », in *La Corte di Mantova, Rivista di scrittura, teoria e industria*, 4/5, septembre 1989, p. 52-57.
84. « La guillotine, une image qui fonctionne bien », *Le Monde de la Révolution française* (mensuel du journal *Le Monde*), 10, octobre 1989, p. 24.
85. « L'Art de la peinture selon Vermeer », in *Les fins de la peinture*, actes du colloque (Paris, 1989), René Demoris (dir.), Paris, Desjonquères, 1990, p. 139-148.
86. « Deux notes sur l'*invenzione* chez Raphaël. La *Fornarina* ou le mythe de l'amour peintre et Raphaël sans *venustà* », in *Symboles de la Renaissance*, III, Maurice Brock (dir.), Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1990, p. 11-34. Version originale française et légèrement remaniée du texte précédemment publié en italien, voir n. 72.
87. « Piero di Cosimo : l'excentrique des origines », *Nouvelle Revue de psychanalyse (L'Excès)*, printemps 1991, 43, p. 125-148. Repris sous le titre « Piero di Cosimo, l'excentrique » dans Daniel ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, 1997, voir n. 124.
88. « Le nu couché dans la peinture de la Renaissance », in *Shakespeare et le corps à la Renaissance*, actes du colloque (Paris, 1990), Marie-Thérèse Jones-Davies (dir.), Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 175-187.
89. « Le *studiolo* d'Urbino ou le désordre du Prince », in *Culture et genèse de l'État moderne*, actes du colloque international (Ferrare, 1986), Asmodée, 1, 1990.
90. « Giovanni Bellini et la mythologie de Noé », *Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura*, I, 2, juillet-décembre 1991, p. 157-183. En collaboration avec Orsola Sveva Barberis. Repris sous le titre « Giovanni Bellini, Bacchus et la mythologie de Noé » dans Daniel ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, 1997, voir n. 124.
91. « Signé Mantegna », *Beaux-Arts*, 99, mars 1992, p. 60-67. Le titre est repris, mais le contenu largement amplifié, dans Daniel ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, 1997, voir n. 124.
92. **Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture**, Paris, Flammarion, 1992. Traduit en italien [2007, Biblio 1. 3, n. 37], en coréen [2007, Biblio 1. 3, n. 38], en espagnol [2008, Biblio 1. 3, n. 41], en russe [2009, Biblio 1. 3, n. 43], en polonais [2013, Biblio 1. 3, n. 48],
93. « L'artistà », in *L'Uomo dell'Illuminismo*, Michel Vovelle (dir.), Rome, Laterza, 1992. Traduit en français *L'homme des Lumières*, 1996, voir n. 119, en espagnol [1995, Biblio 1. 3, n. 11], en allemand [1996, Biblio 1. 3, n. 12].

94. « L'ange spectateur. La *Madone Sixtine* et Walter Benjamin », *Traverses*, 3, automne 1992, p. 9-19. Repris dans Daniel ARASSE, *Les visions de Raphaël*, voir n. 173.
95. « 'Petit pinceau deviendra grand' : Parmigianino et la scène de Vulcain », *Nouvelle Revue de psychanalyse (La Scène primitive et quelques autres)*, 46, automne 1992, p. 261-275. Repris dans Daniel ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, 1997, voir n. 124.
96. « La dernière toile ou la liberté de peindre », in *La dernière œuvre (Cinéma et littérature, 10)*, Centre de recherche et d'action culturelle, Valence, novembre 1992, p. 13-17.
97. « Guillotine et Révolution » (entretien Daniel Arasse / Yves Abrioux), *Digraphe*, 62, décembre 1992, p. 63-69.
98. « Entre Titien et Giorgione, le nu à Venise », *Dossier de l'art*, mars-avril 1993, 11, p. 32-41.
99. « Les Transis », in *Andres Serrano. The Morgue*, catalogue de l'exposition (La Seyne-sur-Mer, La Tête d'Obsidienne, 1993), Arles, Actes-Sud, 1993. Repris dans Daniel Arasse, *Anachroniques*, 2006, voir n. 182.
100. *« Daniel Arasse. Autour du détail » (entretien Daniel Arasse / Alain Laframboise), *Parachute*, 71, 1993, p. 10-14.
101. *L'Ambition de Vermeer*, Paris, Adam Biro, 1993. Traduit en anglais [1994, Biblio 1. 3, n. 10], allemand [1996, Biblio 1. 3, n. 13], italien [2006, Biblio 1. 3, n. 31].
102. « Les portraits de Jean Fouquet », in *Il ritratto e la memoria : Materiali 2*, actes du colloque international (Rome, 1989), Claudia Cieri-Via, Augusto Gentili, Philippe Morel (dir.), Rome, Bulzoni, 1993, p. 61-73.
103. « Giovanni Bellini et les limites de la mimesis : la *Pietà* de la Brera », in *Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange*, actes du XXVIII^e congrès international d'histoire de l'art (Berlin, 1992), textes réunis par Thomas W. Gaehtgens, Berlin, Akademie Verlag, 1993, p. 503-510.
104. « Frédéric dans son cabinet », *Nouvelle revue de psychanalyse (L'inconscient mis à l'épreuve)*, 48, automne 1993, p. 239-257. Repris sous le titre « Frédéric dans son cabinet. Le *studiolo* d'Urbino », dans Daniel ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, 1997, voir n. 124.
105. « L'espace de Gilles de Rais », dans *Cahiers Gilles de Rais*, 4, novembre 1993, p. 23-26.
106. « Le regard de près, le regard de loin » (entretien Daniel Arasse / Gérard Wajcman), *Quarto. Revue de l'École de la cause freudienne en Belgique*, 53 (*La schize de l'œil et du regard*), hiver 1993-1994, p. 87-91.
107. « *Ut Retorica Pictura ?* Digression oratoire et transgression de peinture », in *Textuel (La Digression)*, 28, avril 1994, p. 133-140.
108. « Les allégories particulières de Dany Leriche / Dany Leriche's Individual Allegories », in *Dany Leriche. Portraits sous influence*, catalogue de l'exposition (Bruxelles, 1994), Bruxelles, Willy d'Huysser Gallery, 1994, p. 5-10 et 32-34.

109. « Andres Serrano ou la *venustà* de la mort : notes sur la peinture endormie », in *Andres Serrano. Le sommeil de la surface*, actes du colloque (La Seyne-sur-Mer, 1993), Arles-Paris, Actes Sud-Yvon Lambert, 1994, p. 7-25.
110. « L'image et son discours : deux descriptions de Diderot », in *À propos de 'La critique'...*, Dominique Chateau (dir.), Paris, L'Harmattan, 1995. Réédition du même titre, voir n. 9.
111. « *Oltre le scienze dette di sopra*. Piero della Francesca et la vision de l'histoire », in *Piero della Francesca and his Legacy* (Studies in the History of Art 48, Symposium Papers XXVIII), Marilyn Aronberg Lavin (dir.), Washington, National Gallery of Art, 1995, p. 105-113.
112. « L'opération du bord. Observations sur trois peintures classiques », in *Cadres et marges*, actes du quatrième colloque du Cicada (Pau, 1993), Bertrand Rougé (dir.), Pau, Publications de l'université de Pau, 1995, p. 15-25.
113. « L'instance de la guillotine », *L'Âne. Le magazine freudien*, 61, juillet 1995, p. 37-40.
114. « Léonard de Vinci et l'origine du corps », *Revue d'esthétique (À corps perdu)*, 27, 1995, p. 27-36.
115. « Entre dévotion et hérésie : la tablette de saint Bernardin ou le secret d'un prédicateur », *Res. Anthropology and Aesthetics*, 28, automne 1995, p. 118-139. (reprise presque textuelle de la publication n. 77).
116. « Les allégories particulières de Vermeer », *Dossier de l'art*, 27, décembre 1995- janvier 1996, p. 50-59. Repris et amplifié dans *Vermeer Studies*, 1995-1996, voir n. 136.
117. « De mémoire de tableaux / In paintings' Memory », in *Anselm Kiefer. Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*, catalogue de l'exposition (Paris, 1996), Paris, Yvon Lambert, 1996, p. 193-205 et 207-217. Repris dans Daniel ARASSE, *Anachroniques*, 2006, voir n. 182.
118. « Parmigianino au miroir d'Actéon », in *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*, actes du colloque international (Paris, 1995), Paris, Musée du Louvre-Klincksieck, 1996, p. 255-279. Repris dans Daniel ARASSE, *Décors italiens de la Renaissance*, 2009, voir n. 183.
119. « L'artiste », in *L'Homme des Lumières*, Michel Vovelle (dir.), Paris, Seuil, 1996. Version originale française du texte d'abord publié en italien, voir n. 93. Traduit en espagnol [1995, Biblio 1. 3, n. 10], allemand [1996, Biblio 1. 3, n. 11], polonais [2001, Biblio 1. 3, n. 22].
120. « Le défi de l'oiseau », in *Comme un oiseau*, catalogue de l'exposition (Paris, 1993), Paris, Gallimard / Electa & Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1996, p. 103-131.
121. « '*Montanus fingeat*' : sur une rature de Montaigne », in *Ratures et repentirs*, actes du cinquième colloque du Cicada (Pau, 1994), Bertrand Rougé (dir.), Pau, Publications de l'université de Pau, 1996, p. 107-114. Réédité dans la revue *Esprit (Devant la peinture, Daniel Arasse)*, juin 2006, p. 160-171.
122. *« Piero della Francesca. La légende d'Arezzo », *L'œil*, 487, juillet-août 1997, p. 45-51.

123. « Immagini e simboli », in *L'illuminismo. Dizionario storico*, Vincenzo Ferrone, Daniel Roche (dir.), Rome-Bari, Laterza, 1997, p. 188-196.
124. *Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1997. Reprise et amplification des textes n. 30, 47, 58, 87, 90, 91, 95, 104. Traduit en italien [2009, Biblio 1. 3, n. 44].
125. « Présentation », in Erwin PANOFSKY, *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, Daniel Arasse (dir.), Paris, Flammarion, 1997, p. 5-11.
126. « The *Venus of Urbino*, or the Archetype of a Glance », in *Titian's "Venus of Urbino"*, Rona Goffen (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 91-107.
127. *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, Hazan, 1997. Traduit en anglais [1998, Biblio 1. 3, n. 15], allemand [1999, Biblio 1. 3, n. 16].
128. *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard (en collab. avec Andreas Tönniesman), 1997. Traduit en allemand [1997, Biblio 1. 3, n. 14].
129. *L'Art italien à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance (XIV^e-XV^e siècles)*, Paris, Citadelles et Mazenod (en collab. avec Mario d'Onofrio et Philippe Morel), 1997. Traduit en italien [1999, Biblio 1. 3, n. 17].
130. « Funciones y paradojas del detalle », in *El Museo del Prado. Fragmentos y detalles*, cycle de conférences organisé par la Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1997, p. 15-37.
131. « L'enceinte surprise de Marie : remarques sur une Annonciation siennoise », in *La surprise*, actes du cinquième colloque du Cicada (Pau, 1996), textes réunis par Bertrand Rougé, Pau, Publications de l'université de Pau, 1998, p. 63-72.
132. « *De prospectiva pictoris*. Piero della Francesca et la perspective du peintre », in Piero DELLA FRANCESCA, *De la perspective en peinture. Ms Parmensis 1576*, préface d'Hubert Damisch, postface de Daniel Arasse, Paris, In Media Res, 1998, p. 285-292.
133. « Alberti et le plaisir de la peinture : propositions de recherches », *Albertiana*, I, 1998, p. 143-152.
134. « Cette minute depuis si longtemps écoulée / This Long Past Minute », in *Théâtres pour voir / Performing Eyes*, Alain Laframboise / Ian Paterson (dir.), catalogue de l'exposition (Sarajevo / Paris, 1998), Paris, Services culturels de l'ambassade du Canada, 1998, p. 15-21. Repris dans Daniel ARASSE, *Anachroniques*, 2006, voir n. 182.
135. « La solitude de Rothko / The Solitude of Mark Rothko », *Art Press*, 241, décembre 1998, p. 27-35. Repris dans Daniel ARASSE, *Anachroniques*, 2006, voir n. 182.
136. « Vermeer's Private Allegories », in *Vermeer Studies*, actes du colloque international (Washington / La Haye, 1996), Ivan Gaskell, Michiel Jonker (dir.), Washington, Centre for Advanced Studies in the History of Art 55, Symposium Papers XXXIII, 1998, p. 341-349.

- Reprise et approfondissement de l'article publié dans *Dossier de l'art*, 1995-1996, voir n. 116.
137. « La *Ultima Cena* de Leonardo da Vinci », in *Historia Universal de la Pintura, El Renacimiento Italiano, Summa Pictorica IV*, Joan Sureda (dir.), Barcelone, Editorial Planeta, 1998, p. 367-377.
138. « À propos de *La Ferme* de Michael Snow / On Michael Snow *The Farm* », *Visuel(s), Revue d'arts*, 6, 1999, p. 18-20. Repris dans Daniel ARASSE, *Anachroniques*, 2006, voir n. 182. Traduit en italien [2007, Biblio 1. 3, n. 36].
139. « Images des Lumières », in *Le Monde des Lumières*, Vincenzo Ferrone, Daniel Roche (dir.), Paris, 1999, p. 187-193. Version originale française du texte publié d'abord en italien, voir n. 93.
140. « La masculine, le féminin. Lettre à Louise Déry », in *Lectures obliques. Douze pratiques de l'écriture reliées à l'art contemporain*, Louise Déry, Nicole Gingras (dir.), Hérouville-Saint-Clair, Centre d'art contemporain de Basse-Normandie, Centre régional des lettres de Basse-Normandie, 1999, p. 55-65.
141. « Les miroirs de Cindy Sherman / Cindy Sherman's Mirrors », *Art Press*, 245, avril 1999, p. 24-30. Repris dans Daniel ARASSE, *Anachroniques*, 2006, voir n. 182.
142. ***L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective***, Paris, Hazan, 1999. Traduit en italien [2009, Biblio 1. 3, n. 42].
143. « La contemporanéité anachronique de l'œuvre d'art », in *Peut-on apprendre à voir ?*, actes du colloque (Paris, 1998), Paris, *L'image / ENSBA*, 1999, p. 284-289.
144. « La mémoire de Raphaël », in *Memory and Oblivion*, actes du colloque international (Amsterdam, 1996), Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1999, p. 787-793.
145. « L'acutezza della linea / L'acuité de la ligne / Sharpness of line / Die Schärfe der Linie », *Institut du dessin et Fondazione europea del disegno*, II, catalogue de l'exposition, Catherine Loewer, Caroline Hobi (dir.), Lausanne, Acatos, 2000, p. 167, 169, 171, 173.
146. « Rome, Poussin et les Sabines », in *L'Europa e l'arte italiana*, actes du colloque international pour les cent ans de la fondation du Kunsthistorisches Institut de Florence (Florence, 1997), Max Seidel (dir.), Venise, Marsilio, 2000, p. 337-351.
147. « Yvon Lambert : portraits », in *Collection Lambert en Avignon (Beaux-Arts Collection)*, Paris, 2000, p. 6-8.
148. « La meilleure façon de marcher. Esquisse pour une histoire de la marche », in *Un siècle d'arpenteurs. Les figures de la marche*, catalogue de l'exposition (Antibes, 2000-2001), Maurice Fréchuret, Thierry Davila (dir.), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, p. 35-60.
149. « Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre », in *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Georges Roque (dir.), Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000, p. 33-51.

150. *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Denoël, 2000. Traduit en allemand [2002, Biblio 1. 3, n. 23], japonais [2002, Biblio 1. 3, n. 24], coréen [2004, Biblio 1. 3, n. 25], italien [2005, Biblio 1. 3, n. 28], polonais [2012, Biblio 1. 3, n. 45], en anglais [2013, Biblio 1. 3, n. 49].
151. « La mémoire sans souvenirs d'Anselm Kiefer », in *Définitions de la culture visuelle IV. Mémoire et archive*, actes du colloque international (Montréal, 2000), Montréal, Musée d'art contemporain, 2000, p. 21-32.
152. « Le détour de l'Ange : à partir d'une *Annonciation* de Paris Bordon », in *Le Détour*, actes du colloque (Oiron, 1999), Anne Louvel (dir.), Poitiers, La Licorne, 2000, p. 51-69.
153. « Leonardo da Vinci e la prospettiva dell'Annunciazione », in *L'Annunciazione di Leonardo. La montagna sul mare*, catalogue de l'exposition (Florence, 2000), Antonio Natali (dir.), Cinisello Balsamo, Silvana, 2000, p. 15-35.
154. « Art et Science. Fonctions du dessin chez Léonard de Vinci », dans *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, actes du colloque international (J. W. Goethe-Universität Frankfurt a. M., 1997), textes réunis par Klaus Krüger et Alessandro Nova, Mayence, Verlag Philipp von Zabern, 2000, p. 71-80.
155. « Esquisse et forme close. Quatrième entretien », in *Valerio Adami : couleurs et mots*, Paris, Le Cherche-Midi, 2000, p. 47-57.
156. « Conversation avec Daniel Arasse » (entretien Daniel Arasse / Stéphane Bou / Jean-Baptiste Thoret), *Simulacres*, 2, hiver 2000, p. 8-15.
157. « L'espace de la perspective et le lieu du paysage », in *Leon Battista Alberti*, actes du colloque international (Paris, 1995), Francesco Furlan (dir.), Paris, Nino Aragno Editore-Jean Vrin, II, 2001 (copyright 2000), p. 489-497.
158. « Du lieu au site. Les zones de l'art aujourd'hui », *Revue d'esthétique (Autres sites. Nouveaux paysages)*, Anne Cauquelin (dir.), 39, 2001, p. 33-39.
159. « Logique spatiale ou expansion lumineuse : la peinture entre Alberti et Léonard », *Technè* (CNRS, UMR 171), 2001.
160. « Présentation du dossier : Les destins de Narcisse », *Albertiana*, IV, 2001, p. 160-164.
161. « L'atelier de la grâce », in *Raphaël. Grâce et beauté*, catalogue de l'exposition (Paris, 2001-2002), Paris-Turin, Musée du Luxembourg-Skira, 2001, p. 57-68. Traduit en italien [2001, Biblio 1. 3, n. 18].
162. « L'excès des images », in *L'apparition à Marie-Madeleine. Noli me tangere*, Marianne Alphant, Daniel Arasse, Guy Lafon (dir.), Paris, Desclée de Brouwer, 2001, p. 79-126.
163. *Anselm Kiefer*, Paris, Éditions du Regard, 2001. Traduit en allemand [2001, Biblio 1. 3, n. 19], américain [2001, Biblio 1. 3, n. 20], anglais [2001, Biblio 1. 3, n. 21].
164. « La divine surprise », in *Raphaël*, Daniel Arasse, Christophe Castagnet, Stéphane Guégan (dir.), Paris, Beaux-Arts Magazine / Beaux-Arts collection, 2001, p. 4-9.

165. « La passion de Moïse », *Elucidations*, 1, 2002, p. 24-30.
166. « Le peintre écrivain. Remarques sur une figure improbable », *Art Press. Hors série : Fictions d'artistes. Autobiographies, récits, supercheries*, avril 2002, p. 9-14.
167. « La perspective régulière : rupture historique ? », in *Ruptures : de la discontinuité dans la vie artistique*, actes du colloque international (Paris, 2000), Jean Galard et Matthias Waschek (dir.), Paris, 2002, p. 58-71.
168. « Fonctions et limites de l'iconographie. Sur le cadre et sa transgression », in *Die Methodik der Bildinterpretation / Les méthodes de l'interprétation de l'image*, actes du colloque franco-allemand (Göttingen, 1998-2000), Andrea von Hülsen-Esch, Jean-Claude Schmitt (dir.), Göttingen, Wallstein, 2002, p. 551-578.
169. « Les Miroirs de Max Beckmann », in *Max Beckmann*, catalogue de l'exposition (Paris / Londres / New York, 2002-2003), Paris, Centre Pompidou, 2002, p. 249-257. Repris dans Daniel ARASSE, *Anachroniques*, 2006, voir n. 182.
170. « Dieu dans le détail : sur quelques Annonciations italiennes / Gott im Detail. Über einige italienische Verkündigungsszene », in *Der liebe Gott steckt im Detail. Mikrostrukturen des Wissens*, actes du congrès international (Postdam, 2000), Munich, Fink Verlag, 2003.
171. « L'art dans ses œuvres. Théorie de l'art, histoire des œuvres », in *Y voir mieux, y regarder de plus près. Autour d'Hubert Damisch*, actes du colloque international (Rome, 1999), Danièle Cohn (dir.), Paris, Éditions rue d'Ulm, 2003, p. 15-27.
172. « Observer l'art : entre voir et savoirs », in *Le renouvellement de l'observation dans les sciences*, Yves Michaud (dir.), Paris, Odile Jacob, 2003, p. 97-114.
173. *Les visions de Raphaël*, Paris, Liana Levi, 2003. Reprise des textes n. 8 et 94.
174. « Il Signor Poussin entre l'Italie et la France », in *Entropia*, 2003, 3, p. 99-108.
175. « La manière de Botticelli », in *Botticelli. De Laurent le Magnifique à Savonarole*, catalogue de l'exposition (Paris / Florence, 2003-2004), Paris, Musée du Luxembourg, 2003, p. 13-23. Traduit en italien [2003, Biblio 1. 3, n. 26], anglais [2003, Biblio 1. 3, n. 27].
176. *« Botticelli ou l'art du paradoxe » (entretien Sylvie Blin / Daniel Arasse), *Connaissance des arts*, 609, 2003, p. 57-60.
177. « Des images de rêve », in *Eric Rondepierre*, Paris, Léo Scheer, 2003, p. 19-26. Repris dans Daniel ARASSE, *Anachroniques*, 2006, voir n. 182.
178. « Sexe en ville », in *Alain Fleischer. La vitesse d'évasion*, catalogue de l'exposition (Paris, 2003-2004), Paris, Léo Scheer / Maison européenne de la photographie / Centre Pompidou, 2003, p. 85-92. Repris dans Daniel ARASSE, *Anachroniques*, 2006, voir n. 182.

Publications posthumes

179. *Histoires de peintures*, Paris, Denoël / France Culture, 2004. Traduit en allemand [2006, Biblio 1. 3, n. 30], en hongrois [2007, Biblio 1. 3, n. 33], en chinois [2007, Biblio 1. 3, n. 34], en japonais [2007, Biblio 1. 3, n. 35], en coréen [2008, Biblio 1. 3, n. 39]. Le chapitre 12 (« De la mémoire à la rhétorique ») a été traduit en italien dans *Argomentare il visibile. Esercizi di retorica dell'immagine*, Tiziana Migliore (dir.), [2008, Biblio 1. 3, n. 40].
180. « La chair, la grâce, le sublime », in *Histoire du corps, I (De la Renaissance aux Lumières)*, Georges Vigarello (dir.), Paris, Seuil, 2005, p. 411-477 et p. 533-540.
181. « La science divine de la peinture selon Léonard de Vinci », in *L'art de la Renaissance entre science et magie*, actes du colloque international (Paris, 2002), Philippe Morel (dir.), Rome, Académie de France à Rome, 2002, p. 343-356.
182. *Anachroniques*, textes réunis et présentés par Catherine Bédard, Paris, Gallimard, 2006. Reprise des textes n. 99, 117, 134, 135, 138, 141, 169, 177 et 178.
183. *Décors italiens de la Renaissance*, textes réunis et présentés par Philippe Morel, Paris, Hazan, 2009. Reprise des textes n. 55, 59, 71, 79 et 118.
184. *Le portrait du diable*, texte présenté par Thomas Golsenne, Paris, Arkhé, 2009. Reprise du texte du même nom, voir n. 80.
185. *Anselm Kiefer & Daniel Arasse, Rencontres pour mémoire*, Paris, Editions du Regard / France Culture, 2010.
186. « La perspective de l'Annonciation », *Studiolo*, 10, 2013, p. 24-32. Publication d'un inédit rédigé en 1986 à l'occasion du colloque international *L'Annunciazione in Toscana nel Rinascimento* (Florence, Institut français, 1986).
187. « Sans titre », in *Pourquoi y a-t-il de l'art plutôt que rien?*, Raphael Cuir (dir.), Paris, Archibooks, 2009, p. 13.
188. « Space and light at the origin in modern painting : from Alberti to Leonardo / Espace et lumière à l'origine de la peinture classique : d'Alberti à Léonard », in *Leonardo da Vinci's technical practice*, actes du colloque international (Londres, 2012), Michel Menu (dir.), Paris, Hermann, 2014, p. 11-15.

2. ARTICLES ET OUVRAGES TRADUITS PAR DANIEL ARASSE

[BIBLIO 1. 2]

1. Alois RIEGL, *Œuvre de la nature (Naturwerk) et œuvre d'art (Kunstwerk)*, *Scolies*, dans *Cahiers de recherches de l'École normale supérieure*, 2 (trad. de l'anglais), 1972, p. 133-151.
2. Frances YATES, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires » (trad. de l'anglais), 1975.
3. Ernst GOMBRICH, « *Icones symbolicae*, l'image visuelle dans la pensée néoplatonicienne », in *Symboles de la Renaissance*, I, Paris, Presses de l'École normale supérieure (trad. de l'anglais), 1976, p. 17-31.
4. Meyer SCHAPIRO, « *Muscipola diaboli*, le symbolisme du retable de Mérode », in *Symboles de la Renaissance*, I, Paris, Presses de l'École normale supérieure (trad. de l'anglais), 1976, p. 39-45.
5. Michelangelo MURARO, « Titien : iconographie et politique », in *Symboles de la Renaissance*, I, Paris, Presses de l'École normale supérieure (trad. de l'italien), 1976, p. 31-37.
6. *Guide artistique d'Italie*, Paris, Hachette (trad. de l'italien), 1979.
7. Frederick HARTT, « Le pouvoir et l'individu dans l'art maniériste », in *Symboles de la Renaissance*, II, Daniel Arasse (dir.), Paris, Presses de l'École normale supérieure, (traduit de l'anglais), 1982, p. 11-19.
8. Michelangelo MURARO, « *La Scala senza Giganti*. Iconographie politique au Palais Ducal de Venise à la fin du XV^e siècle » in *Symboles de la Renaissance*, II, Daniel Arasse (dir.), Paris, Presses de l'École normale supérieure, (traduit de l'anglais), 1982, p. 21-38.
9. Meyer SCHAPIRO, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982. Articles traduits de l'anglais : « La notion de 'style' », p. 35-85 et « Courbet et l'imagerie populaire. Étude sur le réalisme et la naïveté », p. 273-328.
10. Rudolf & Margot WITTKOWER, *Les enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris, Macula (trad. de l'anglais), 1985.
11. John Michael MONTIAS, *Vermeer, une biographie. Le peintre et son milieu*, Paris, Adam Biro (trad. de l'anglais), 1990.
12. David ROSAND, *Peindre à Venise au XVI^e siècle. Titien, Véronèse, Tintoret*, Paris, Flammarion (trad. de l'anglais en collaboration avec Fabienne Pasquet), 1993.

13. Gherardo ORTALLI, *La peinture infamante du XIII^e au XVI^e siècle*, Paris, Gérard Monfort (trad. de l'italien en collaboration avec Fabienne Pasquet), 1994.
14. Lionello PUPPI, « Humanisme et art courtois dans l'œuvre de Pisanello », in *Pisanello*, Lionello Puppi (dir.), Paris, Hazan (trad. de l'italien en collaboration avec Odile Ménégaux), 1996, p. 9-41.
15. Erwin PANOFSKY, *Le Codex Huygens et la théorie de l'art de Léonard de Vinci*, Paris, Flammarion (trad. de l'anglais), 1996.
16. Erwin PANOFSKY, *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, Paris, Flammarion (présentation, choix des textes et trad. de l'anglais), 1997.
17. Franco BORSI, *Architecture et utopie*, Paris, Hazan (trad. de l'anglais), 1997.
18. Bram KEMPERS, *Peinture, pouvoir et mécénat. L'essor de l'artiste professionnel dans l'Italie de la Renaissance* (titre de couverture : *Peintres et mécènes de la Renaissance italienne*), Paris Gérard Montfort (trad. de l'anglais en collaboration avec Catherine Bédard), 1997.
19. Wolfram PRINZ, *Albrecht Dürer*, Paris, Philippe Lebaud (trad. de l'italien), 1997.
20. Massimo CAPUANI, *L'Égypte copte*, Paris, Citadelles & Mazenod (trad. de l'italien en collaboration avec Otto F. A. Meinardus, Marie-Hélène Rutschowskaya et Denis-Armand Canal), 1999.
21. Catherine BRICE et al., *Rome*, Paris, Citadelles & Mazenod (trad. de l'italien des trois chapitres de Mario Sanfilippo), 1999.
22. Stephen BENDING, « Horace Walpole et l'histoire des jardins », in Horace WALPOLE, *Essai sur l'art des jardins modernes*, Paris, Gérard Montfort (trad. de l'anglais), 2000, p. 7-45 (erreur de numérotation des pages, 1-39).
23. Jeffrey HAMBURGER, *Peindre au couvent. La culture visuelle d'un couvent médiéval*, Paris, Gérard Montfort (trad. de l'anglais en collaboration avec Catherine Bédard), 2000.
24. *Saint Pierre de Rome*, Daniele Casalino (dir.), Paris, Citadelles & Mazenod (trad. de l'italien), 2000.
25. Giovanni Tabacco, *Universalismes et idéologies politiques. De l'Antiquité tardive à la Renaissance*, Paris, Gérard Montfort (trad. de l'italien), 2001.
26. *La méditerranée et l'art. De Mahomet à Charlemagne*, Eduard Carbonell, Roberto Casanelli (dir.), Paris, Citadelles & Mazenod (trad. de l'anglais et de l'italien par Daniel Arasse, de l'espagnol par Christiane de Montclos), 2001.

3. OUVRAGES ET ARTICLES DE DANIEL ARASSE TRADUITS À CE JOUR

[BIBLIO 1. 3]

1. *Perspective on Man. The « Primitives » of Italy*, Genève, Ferni, 1979. Traduction anglaise de *L'homme en perspective. Les primitifs d'Italie*.
2. *El hombre en perspectiva. Los primitivos italianos*, Genève, Ferni, 1979. Traduction espagnole de *L'homme en perspective. Les primitifs d'Italie*.
3. *La ghigliottina e l'immaginario del terrore*, Milan, Xenia, 1988. Traduction italienne de *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*.
4. *Die Guillotine. Die Macht der Maschine und das Schauspiel der Gerechtigkeit*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch, 1988. Traduction allemande de *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*.
5. [*La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*], Japon, Benesse Corporation, 1989. Traduction japonaise du même titre.
6. *The Guillotine and the Terror*, Londres, Allen Lane Penguin Press, 1989. Réédité en poche, Penguin Books, 1991. Traduction anglaise de *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*.
7. *A guilhotina e o imaginário do terror*, Sao Paulo, Ática, 1989. Traduction portugaise de *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*.
8. *De machine van de revolutie. Een geschiedenis van de guillotine*, Nimègue, SUN, 1989. Traduction néerlandaise de *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*.
9. *La guillotina y la figuración del terror*, Barcelone, Labor, 1989. Traduction catalane de *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*.
10. *Vermeer. Faith in Painting*, Princeton, Princeton University Press, 1994. Traduction anglaise de *L'ambition de Vermeer*.
11. « El artista », in *El Hombre de la Ilustración*, Michel Vovelle (dir.), Madrid, Alianza, 1995, p. 235-264. Traduction espagnole de « L'artiste », originairement paru en italien, voir n. 93, puis en français, voir n. 119.
12. « Der Künstler », in *Der Mensch der Aufklärung*, Michel Vovelle (dir.), Francfort/New York, Maison des sciences de l'homme, 1996, p. 210-245 et 369. Traduction allemande de « L'artiste », originairement paru en italien, voir n. 93, puis en français, voir n. 119.
13. *Vermeers Ambition*, Bâle, Dresde et Berlin, Verlag der Kunst, 1996. Traduction allemande de *L'ambition de Vermeer*.

14. *Der europäische Manierismus. 1520-1610*, Munich, Beck, 1997. Traduction allemande de *La Renaissance maniériste*.
15. *Leonardo da Vinci. The Rhythm of the World*, Old Saybook, Konecky & Konecky, 1998. Traduction anglaise de *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*.
16. *Leonardo da Vinci*, Cologne, DuMont Buchverlag, 1999. Traduction allemande de *Léonard de Vinci*.
17. *L'art italiana. Dal IV secolo al Rinascimento*, Philippe Morel, Mario d'Onofrio (dir.), Milan, Garzanti, 1999. Traduction italienne de *L'art italien. Du IV^e siècle à la Renaissance*.
18. « L'atelier della grazia », in *Raffaello, Grazia e Bellezza*, catalogue de l'exposition (Paris, 2001-2002), Milan, Skira, 2001. Traduction italienne de « L'atelier de la grâce ».
19. *Anselm Kiefer*, Munich, Schirmer / Mosel, 2001. Traduction allemande du même titre.
20. *Anselm Kiefer*, New York, Harry N. Abrams, 2001. Traduction anglaise (américaine) du même titre.
21. *Anselm Kiefer*, Londres, Thames & Hudson, 2001. Traduction anglaise du même titre.
22. « Artysta », in *Człowiek oświecenia*, Varsovie, Oficyna Wydawnicza, 2001. Traduction polonaise de « L'artiste ».
23. *Guck doch mal hin !*, Cologne, DuMont Buchverlag, 2002. Traduction allemande de *On n'y voit rien*.
24. [*On n'y voit rien. Descriptions*], Tokyo, Hakusui Sha, 2002. Traduction japonaise du même titre.
25. [*On n'y voit rien. Descriptions*], Seoul, Soop, 2004. Traduction coréenne du même titre.
26. « La maniera di Botticelli », in *Botticelli e Filippino. L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento*, catalogue de l'exposition (Paris / Florence, 2003-2004), Milan, Skira, 2003, p. 13-23. Traduction italienne de « La manière de Botticelli ».
27. « Botticelli's Manner », in *Botticelli. From Lorenzo the Magnificent to Savonarola*, catalogue de l'exposition (Paris / Florence, 2003-2004), Milan, Skira, p. 13-23. Traduction anglaise de « La manière de Botticelli ».
28. *Non si vede niente. Descrizioni*, Roma, Artemide, 2005. Traduction italienne de *On n'y voit rien*, incluant une introduction et une postface de Claudia CIERI VIA, « Introduzione » et « Svelare o velare. Erotismo e controllo del nudo artistico nella cultura del Cinquecento », p. 7-10 et p.107-118.
29. « Die Portraitmaschine », in *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2005, p. 245-254. Reprise en allemand du chapitre « Guillotine et portrait » de *La guillotine ou l'imaginaire de la Terreur*.

30. *Meine Begegnungen mit Leonardo, Raffael un Co.*, Cologne, DuMont, 2006. Traduction allemande d'*Histoires de peintures*.
31. *L'ambizione di Vermeer*, Torino, Einaudi, 2006. Traduction italienne de *L'ambition de Vermeer*.
32. [*On n'y voit rien. Descriptions*], Pékin, Peking University Press, 2007. Traduction chinoise du même titre.
33. *Festménytörénetek*, Budapest, Tipotex, 2007. Traduction hongroise d'*Histoires de peintures*.
34. [*Histoires de peintures*], Pékin, Peking University Press, 2007. Traduction chinoise du même titre.
35. [*Histoires de peintures*], Tokyo, Hakusui Sha, 2007. Traduction japonaise du même titre.
36. « A proposito di *La Ferme* di Michael Snow », in *Michael Snow. Cinema, Installazioni, video e arti visuali*, catalogue de l'exposition (Lucca, 2007), Lucca, Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, 2007, p. 12-13. Traduction italienne du texte « À propos de *La Ferme* de Michael Snow ».
37. *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Milano, Il saggiatore, 2007. Traduction italienne de *Le détail*.
38. [*Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*], Séoul, Soop, 2007. Traduction coréenne du même titre.
39. [*Histoires de peintures*], Séoul, Maroniebooks, 2008. Traduction coréenne du même titre.
40. « De la mémoire à la rhétorique », in *Argomentare il visibile. Esercizi di retorica dell'immagine*, Tiziana Migliore (dir.), Bologne, Eusclapio, 2008. Traduction italienne du chapitre 12 d'*Histoires de peintures*.
41. *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*, Madrid, Abada, 2008. Traduction espagnole de *Le détail*.
42. *L'Annunciazione italiana. Una storia della prospettiva*, Florence, Usher, 2009. Traduction italienne de *L'Annonciation italienne*, incluant une préface de Omar CALABRESE, « Tempi, luoghi e soggetti dell'Annunciazione », p. 7-16.
43. [*Le détail*], Saint Petersburg, Azbooka Publishing House, 2009. Traduction russe du même titre.
44. *Il soggetto nel quadro. Saggi d'iconografia analitica*, Pisa, ETS, 2009. Traduction italienne de *Le sujet dans le tableau*, incluant une préface de Sara LONGO, « Il lavoro dello sguardo », p. 7-25.
45. *Nie widać nic. Opowiadania obrazów*, Varsovie, Dodo Editor, 2012. Traduction polonaise de *On n'y voit rien*.

46. *Il ritratto del diavolo*, Rome, Nottetempo, 2012. Traduction italienne de *Le portrait du diable*.
47. *Bildnisse des Teufels. Mit einem Essay von George Bataille*, Berlin, Von G. H. H. Verlag Matthes & Seitz, 2012. Traduction allemande de *Le portrait du diable*.
48. *Detal. Historia malarstwa w zbliżeniu*, Varsovie, Dodo Editor, 2013. Traduction polonaise de *Le détail*.
49. *Take a closer look*, Princeton, Princeton University Press, 2013. Traduction anglaise de *On n'y voit rien*.

2. BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

ABOUDRAR Bruno Nassim

- « Contre la muraille, contre la toile », in *L'art de très près. Détail et proximité*, Marie-Dominique Popelard, Anthony Wall (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 15-26.

- « Daniel Arasse, le regard et l'histoire », *Esprit*, août-septembre 2006, p. 127-139.

- « L'événement de l'œuvre d'art », in *Daniel Arasse. Historien de l'art*, Paris, INHA/Les éditions des cendres, 2010, p. 181-191.

AIKEMA Bernard, « Obituary. Daniel Arasse », *The Burlington Magazine*, CXLVI, 2004, p. 405.

ALBERTI Leon Battista, *La peinture*, Thomas Golsenne, Bertrand Prévost, Yves Hersant (éd. et trad.), Paris, Seuil, 2004.

I ALTET Barral, *Histoire de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.

AMBROSINI Alberto, *Immaginazione visiva e conoscenza : teoria della visione e pratica figurativa nei trattati di Leon Battista Alberti, Lorenzo Ghiberti, Leonardo da Vinci*, Pise, Pisa University Press, 2009.

ARDENNE Paul, « Daniel Arasse expert et esthète », *L'Œil*, DLV, 2004.

ANTOINE Jean-Philippe

- « Ancora sulle Virtu : la nuova iconografia e le immagini di memoria », *Prospettiva*, XXX, juillet 1982, p. 13-30.

- « *Ad perpetuam memoriam*. Les nouvelles fonctions de l'image peinte en Italie : 1250-1400 », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge, Temps modernes*, II, 1988, p. 541-615.

- « The Art of Memory and its Relation to the Unconscious », *Comparative Civilizations Review*, XVIII, 1988, p. 1-21.

- *Ars memoriae : image, espace, figure en Italie (1250 - 1450)*, thèse de doctorat sous la direction d'Alberto Tenenti, EHESS, 1989.

- « L'arte della memoria e la trasformazione dello spazio pittorico in Italia nel Duecento e Trecento », in *La cultura della memoria*, Lina Bolzoni (dir.), Bologne, il Mulino, 1992, p. 99-115.

- « Mémoire, lieux et invention spatiale dans la peinture italienne des XIII^e et XIV^e siècles », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, année 48, VI, 1993, p. 1447-1469.

- « Joseph Beuys : art, mémoire et expérience », *Retour d'y voir*, I/II, 2008, p. 128-146.

L'art de très près. Détail et proximité, Marie-Dominique Popelard, Anthony Wall (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

BAL Mieke, *Looking in : the art of viewing*, Londres/New York, Routledge, 2001.

BARTHES Roland

- *Éléments de sémiologie*, Paris, Seuil, 1964.
- « L'effet de réel », *Communications*, XI, 1968, p. 84-89.
- *La chambre claire*, Paris, Seuil, 1980.
- *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1993-1995.

BAXANDALL Michael

- *Giotto et le humanistes : la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, Paris, Points, 2013 (Clarendon Press 1971).
- *L'œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Yvette Delsaut (trad.), Paris, Gallimard, 1985 (Clarendon Press 1972).
- « Pictorially enforced signification : St. Antonius, Fra Angelico and the Annunciation », in *Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg*, Alfter, VDG, 1993, p. 31-41.

BAZIN Germain, *Histoire de l'histoire de l'art : de Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986.

BEDARD Catherine, « Clair-obscur », in Daniel ARASSE, *Anachroniques*, Paris, Gallimard, 2006, p. 5-27.

BELTING Hans

- *Image et culte : une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Frank Muller (trad.), Paris, éditions du Cerf, 1998 (C.H. Beck 1990).
- *Pour une anthropologie des images*, Jean-Bernard Torrent (trad.), Paris, Gallimard, 2004 (W. Fink 2001).
- *Florence et Bagdad, une histoire du regard entre Orient et Occident*, (Naïma Ghermani, Audrey Rieber trad.), Paris, Gallimard, 2012 (C.H. Beck 2008).

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, Jean Lacoste (trad.), Paris, Cerf, 2006 (Suhrkamp 1982).

BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1971.

BISOGNI Fabio, « Per un census delle rappresentazioni di S. Bernardino da Siena nella pittura in Lombardia, Piemonte e Liguria fino agli inizi del Cinquecento », in *Atti del Simposio internazionale Cateriniano-Bernardiniano* (Sienne, 1980), Domenico Maffei, Paolo Nardi (dir.), Sienne, Accademia Senese degli Intronati, 1982, p. 373-392.

BODART Diane

- *Pouvoirs du portrait sous l'empire des Habsbourg d'Espagne, 1500-1700*, thèse de doctorat sous la direction de Daniel Arasse, EHESS, 2003.
- « L'excellence du portrait par Gian Lorenzo Bernini, ou la ressemblance à l'épreuve de l'*idea* », *Studiolo*, IV, 2006, p. 39-60.
- « Le reflet, un détail-emblème de la représentation en peinture », in *Daniel Arasse. Historien de l'art*, Paris, INHA, 2009, p. 43-61.
- « Le reflet et l'éclat. Jeux de l'envers dans la peinture vénitienne du XVI^e siècle », in *Titien, Tintoret, Véronèse... Rivalités à Venise*, Vincent Delieuvin, Jean Habert (dir.),

catalogue de l'exposition (Paris, 17 septembre 2009 – 4 janvier 2010), Paris, Musée du Louvre/ Hazan, 2009, p. 216-259.

- « Tiziano e l'ultimo lustro », *Venezia Cinquecento*, XXXVI, 2009, p. 65-90.

BOLZONI Lina

- *La stanza della memoria*, Turin, Einaudi, 1995.

- *La rete delle immagini*, Turin, Einaudi, 2002.

- « Predicazione in volgare e uso delle immagini, da Giordano da Pisa a san Bernardino da Siena », in *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*, G. Auzzas, G. Baffetti, C. Delcorno (dir.), Florence, Olschki, 2003, p. 29-52.

- « Descrizione come educazione dello sguardo nei predicatori e nei mistici fra il Duecento e il Quattrocento », in *La description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*, Olivier Bonfait, Anne-Lise Desmas (dir.), actes du colloque international, Académie de France à Rome, Paris, Somogy, 2004, p. 3-20.

BOIS Yve-Alain, HOLLIER Denis, KRAUSS Rosalind, « A Conversation with Hubert Damisch », *October*, été 1998, p. 3-17.

BRET Jean-Noël, « Plaidoyer pour les mouches », *Figures de l'art*, 2009, p. 121-133.

BRIGANTI Giuliano, « Duca, signore e maestro », *La revue de l'art*, XCIII (Hommage à André Chastel), 1991, p. 20-25.

BROCK Maurice

- *Bronzino*, Paris, Flammarion, 2002.

- « Daniel Arasse. La double disparition », *Beaux Arts Magazine*, CCXXXIV, 2004, p.

- « Le portrait en tension perpétuelle », *Studiolo*, IV, 2006, p. 11-16.

BRULOTTE Gaëtan, « La jouissance du détail en peinture », *Liberté*, XXXVI, 1994, p. 200-208.

BRYSON Norman

- *Vision and painting. The Logic of the Gaze*, Londres, The Macmillan Press, 1983.

- *Visual Theory. Painting and interpretation*, New York, Harper Collins, 2001.

BUONARROTI Michelangelo, *Rime e lettere*, Paola Mastrocola (dir.), Turin, U.T.E.T., 1992.

BURCKHARDT Jacob, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, Paris, Gonthier, 1958.

Cadres et marges, Bertrand Rougé (dir.), actes du colloque, Pau, Publications de l'université de Pau, 1995.

CALABRESE Omar

- *Come si legge un'opera d'arte*, Florence, Mondadori, 2006.

- « Tempi, luoghi e oggetti dell'Annunciazione », in *L'annunciazione italiana. Una storia della prospettiva*, Florence, Usher, 2009.

CAPODIECI Luisa, « Daniel Arasse, *Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique* », *Venezia Cinquecento*, XIII, p. 185-191.

CARLI Enzo, « Luoghi e opere d'arte senesi nelle prediche di San Bernardino del 1427 », in *Bernardino predicatore nella società del suo tempo*, XVI° convegno del Centro di studi sulla spiritualità medievale, Todi, Accademia tudertina, 1976, p. 153-182.

CASSEGRAIN Guillaume

- « Daniel Arasse, le parcours d'un regard », *Histoire de l'Art*, LIV, 2004, p.
- « Jouer le jeu. Questions de méthode, question de méthodes », *La revue de l'art*, CL, 2005, p. 75-80.
- « La peinture à son plaisir. Vers une méthode », in *Daniel Arasse. Historien de l'art*, Paris, INHA-Cendres, 2008, p. 203-215.
- « Le programme de la méthode », in *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, Michel Hochmann, Julian Kliemann, Jérémie Koering, Philippe Morel (dir.), actes du colloque international, Académie de France à Rome, Somogy, Paris, 2008, p. 95-105.
- « L'objectif. Daniel Arasse et l'usage de la photographie », *Figures de l'art*, 2009, p. 111-121.

CASSIRER Ernst

- *La philosophie des formes symboliques*, Paris, Minuit, 1972 (Bruno Cassirer 1923).
- *Individu et cosmos à la Renaissance*, Paris, Minuit, 1983 (Teubner 1927).

CAZZANI Eugenio, *Castiglione Olona nella storia e nell'arte*, Milan, Mazzucchelli, 1967.

CENNINI Cennino, *Il libro dell'arte*, Vicence, F. Buranello, 1971.

DE CERTEAU Michel, « Nicolas de Cues. Le secret d'un regard », *Traverse*, XXX-XXXI, 1984, p. 70-85.

CHASTEL André

- « Art et religion dans la Renaissance italienne. Essai sur la méthode », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, VII, 1945, p. 5-61.
- *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, Presses, Universitaires de France, 1959.
- *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 1978.
- « *Signum Harpocraticum* », in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Rome, Multigrafica Editrice, III, 1985, p. 147-153.
- *Musca depicta*, Paris, Franco Maria Ricci, 1994 (Franco Maria Ricci 1984).
- *Léonard de Vinci, Traité de la peinture*, André Chastel, Robert Klein (dir.), Paris, Calmann-Lévy, 2003 (Club des libraires de France 1960).
- *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Droz, 1995 (Droz 1965).
- *Léonard ou les sciences de la peinture*, Paris, Liana Levi, 2002.
- *Léonard de Vinci, Traité de la peinture*, André Chastel, Robert Klein (dir.), Paris, Calmann Lévy, 2003 (Club des libraires de France 1960).

CHEVRIER Jean-François, « Le visiteur », in *Nobili fiorentini a casa*, Fratelli Alinari Editrice, Institut français de Florence, 1986, p. 20-22.

CICERON, *De l'orateur*, Edmond Courbaud (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1967-1971.

CIERI-VIA Claudia

- « Per una revisione del tema del primitivismo nell'opera di Piero di Cosimo », *Storia dell'arte*, XXIX, 1977, p. 5-14.

- *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Rome, Carocci, 1994.

- *Mantegna a Roma. L'artista davanti all'antico*, Rome, Bulzoni, 2010.

- « Svelare o velare : erotismo e controllo artistico nella cultura del cinquecento », in *Non si vede niente. Descrizioni*, Roma, Artemide, 2005, p. 108-118.

- *Meyer Schapiro e i metodi della storia dell'arte*, Milan, Mimesis, 2010.

COBIANCHI Roberto, « Fashioning the image of a franciscan observant preacher », *I Tatti Studies*, XII, 2009, p. 55-83.

COHN Danièle, « Introduction » et « La matière de la mémoire : Daniel Arasse et Anselm Kiefer », in *Daniel Arasse. Historien de l'art*, Paris, INHA/Les éditions des cendres, 2010, p. 13-19 et p. 257-270.

COLETTA Elisa, *Hubert Damisch. Per una prospettiva obliqua nella produzione di uno storico e filosofo dell'arte*, thèse de doctorat sous la co-direction de Claudia Cieri Via et Giovanni Careri, Rome, Università della Sapienza, 2011.

COMMENT Bernard, *Roland Barthes, vers le neutre : essai*, Paris, C. Bourgois, 1991.

Le corps en morceaux, Anne Pingeot (dir.), Paris, RMN, 1990.

DE CUES Nicolas, *Le tableau ou la vision de Dieu*, Paris, Cerf, 1986.

DAMISCH Hubert

- *Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972.

- « L'éclat de cuivre et sa puanteur », *Critique*, CCCXLIX-CCCXLX, juin-juillet 1976, p. 599-625.

- « Huit thèses pour (ou contre) une sémiologie de la peinture », *Macula*, II, 1977, p. 17-23.

- « L'origine' de la perspective », *Macula*, V/VI, 1979, p. 113-137.

- *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987.

- « Veronese virtuoso. Sur deux (ou trois) figures de l'Annonciation », in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venezia, 1990.

- *Fenêtre jaune cadmium*, Paris, Seuil, 1984.

- « Le gardien de l'interprétation », in *Y voir mieux, y regarder de plus près*, actes du colloque international, Danièle Cohn (dir.), Paris, Éd. rue d'Ulm, coll. « Æsthetica », 2003, p. 285-320.

- *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, Paris, Seuil, 1997.

- « Voire... », in *Daniel Arasse. Historien de l'art*, INHA/Les éditions des cendres, 2010, p. 77-84.

Daniel Arasse. Historien de l'art, Paris, INHA/Les éditions des cendres, 2010.

DEBBY Nirit Ben-Aryeh, « War and peace : the description of Ambrogio Lorenzetti's Frescoes in Saint Bernardino's 1425 Siena Sermons », *Renaissance Studies*, XV, 3, 1985, p. 272-286.

DERRIDA Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

Le détail, Hors-série, Poitiers, La licorne, 1999.

Le détail et le tout, Bron, GRIMH/GRIMIA, université Lumière-Lyon 2, 2000.

Devant la peinture. Daniel Arasse, Esprit, juin 2006.

Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art, Paris, Armand Colin, 2007.

DIDEROT Denis, *Œuvres complètes*, Paris, Le club français du livre, 1970.

DIDI-HUBERMAN Georges

- *La peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985.

- *Fra Angelico, dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990.

- *Devant l'image. Question posée aux fins de l'histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990.

- « Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari : la légende du portrait 'sur le vif' », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 106, II, 1994, p. 384.

- *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998.

- *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.

- *L'image ouverte*, Paris, Gallimard, 2007.

- « L'Annonce faite à l'histoire », *Studiolo*, X, 2013, p. 17-21.

DILTHEY William, *Le monde de l'esprit*, I, Paris, Aubier-Montaigne, 1947 (Teubner 1924).

DOSSE François, « De l'usage raisonné de l'anachronisme », *Espaces Temps*, LXXXVII/LXXXVIII, 2005, p. 156-171.

EDGERTON Samuel Y.

- *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York, Basic Books, 1975.

- *The Heritage of Giotto's Geometry. Art and science on the Eve of the Scientific Revolution*, Ithaca & Londres, Cornell University Press, 1991.

Enciclopedia Bernardiniana, I, *Bibliografia*, Enrico d'ANGELO (dir.), L'Aquila, Centro Promotore Generale, 1980.

Enciclopedia Bernardiniana, II, *Iconografia*, Vincenzo PAVONE, Mario Alberto PACELLI (dir.), Salerne, Grafiche Boccia, 1981.

Erwin Panofsky, Paris, Pandora, Centre Georges-Pompidou, 1983.

FABBRI Paolo, « Entrer dans les détails », *F.M.R.*, I, juin-juillet 2004, p. 2-3.

FARINELLA Vincenzo, *Masaccio e Masolino, il gioco delle parti*, Milan, 5 Continents, 2002.

FIMIANI Filippo, « Une esthétique imperceptible », *Figures de l'art*, 2009, p. 217-237.

FLECK Frédérique, « Mise au point sur les notions d'anachronisme et anachronie », séminaire « Anachronies – textes anciens et théories modernes », *Fabula*, octobre 2011. <http://www.fabula.org/atelier.php?Anachronisme>

FOCILLON Henri

- *Piero della Francesca*, Paris, Armand Colin, 1952.

- *Vie des formes*, Paris, Quadrige, 2004 (Presses Universitaires de France 1943).

FOUCAULT Michel

- *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

- *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

FRANCASTEL Pierre

- *Peinture et société : naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au cubisme*, Paris, Gallimard, 1965 (Audin 1951).

- *La réalité figurative, éléments structurels de sociologie de l'art*, Paris, Gonthier, 1965.

- *La figure et le lieu, L'ordre visuel au Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967.

- *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël, 1970.

DELLA FRANCESCA Piero, *De la perspective en peinture*, Paris, In media Res, 1998.

FREUD Sigmund

- *L'interprétation des rêves*, I. Meyerson (trad.), Paris, Presses Universitaires de France, 1967 (Franz Deuticke 1900).

- *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Marie Bonaparte (trad.), Paris, Gallimard, 1982 (Franz Deuticke 1910).

- *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio, 1985 (Franz Deuticke 1919).

GARUCCIO Livio, *Immagine e rappresentazione in Louis Marin*, thèse de doctorat sous la co-direction de Giovanni Careri et Luigi Russo, université de Palerme, 2010.

GENETTE Gérard, *Figures I-V*, Paris, Seuil, 1966-2002.

GENTILI Augusto, *Il ritratto e la memoria, materiali 1-3*, Rome, Bulzoni, 1990-1993.

GERONIMUS Dennis, *Piero di Cosimo : visions beautiful and strange*, New-Haven/Londres, Yale University Press, 2006.

GOFFEN Rona

- *Giovanni Bellini*, Londres, Yale University Press, 1989.

- *Titian's Venus of Urbino*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

GOLSENNE Thomas

- *L'art et l'apparence. Les formes de l'ornementalité dans la Marche d'Ancône à l'époque de Carlo Crivelli*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Morel, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2003.

- « Préface », in Daniel ARASSE, *Le portrait du diable*, Thomas Golsenne (dir.), Paris, Arkhé, 2006, p. 9-23.

GOMBRICH Ernst

- *Symbolic images : studies in the art of the Renaissance*, Oxford, Phaidon, 1978.

- *Méditations sur un cheval de bois : et autres essais sur la théorie de l'art*, Paris, Phaidon, 2003 (Phaidon 1978).

- *Norm and Form. Studies in art of the Renaissance*, Londres, Phaidon, 1985.

- *The image and the eye : further studies in the psychology of pictorial representation*, Oxford, Phaidon, 1986.

- *Aby Warburg : an intellectual biography*, Oxford, Phaidon, 1986.

- *L'écologie des images*, Paris, Flammarion, 1983.

GURVITCH Georges, *Traité de sociologie*, Paris, P.U.F., 1958.

Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle, actes du colloque international (Paris, 2004), Paris, La documentation française, 2008.

HOLLY, Michael Ann, *Panofsky and the foundations of art history*, Ithaque, Cornell University Press, 1985.

HOOD William, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven, Yale University Press, 1993.

HOPE Charles, *Titian*, Londres, Jupiter Books, 1980.

IONESCO Radu, « Lettres d'Henri Focillon à Georges Opresco », *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, 1994, p. 3-28.

ISRAËLS Machtelt, « Absence and Resemblance : Early Images of Bernardino da Siena and the Issue of Portraiture (With a New Proposal for Sassetta) », *I Tatti Studies : Essays on the Renaissance*, XI, 2007, p. 77-114.

IVERSEN Margaret, « The discourse of Perspective in the Twentieth Century : Panofsky, Damisch, Lacan », *The Oxford Art Journal*, 2005, p. 191-202.

KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1998 (Berne 1945).

KLEIN Robert, *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970.

KEMP Martin, « Ogni dipintore dipinge se : a Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory ? », in *Cultural Aspects of Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeler*, New York, 1976, p. 311-323.

KOYRE Alexandre, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962 (John Hopkins Press 1957).

LACAN Jacques, *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973 (Seuil 1964).

LAFRAMBOISE Alain, « Daniel Arasse. Autour du détail », *Parachute*, LXXI, 1993, p. 10-14.

LAMOUREUX Johanne, « Voir et n'en point parler. La croûte ou la viande ou Arasse dans l'oralité du détail », *Figures de l'art*, 2009, p. 189-203.

LAVEDAN Pierre, *Histoire de l'art II, Moyen Âge et temps modernes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1944.

LEBENSZTEJN Jean-Claude

- « À partir du cadre (vignettes) », *Annexes - de l'œuvre d'art, La Part de l'Oeil*, Paris 1999, p. 181-223.

- « L'espace de l'art », *Critique*, CCLXXV, 1970, p. 321-343.

LE GOFF Jacques

- « Présentation », in *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire, actes du colloque*, Centre Pierre Francastel, 1974, p. 8-9.

- *La nouvelle histoire*, Bruxelles, éditions Complexe, 2006 (Retz CEPL 1978).

- *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

Leonardo da Vinci e l'età della ragione, Enrico Bellone, Paolo Rossi (dir.), Milan, Scientia, 1982.

LEVI-STRAUSS Claude, *La voie des masques*, Genève, Skira, 1975.

LONGHI Roberto

- « Fatti di Masolino e di Masaccio », *Critica d'arte*, XXV-XXVI, juillet-décembre 1940, p. 145-191.

- *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Florence, Sansoni, 1952.

- « *Vexata Quaestio* (La collaborazione di Masolino e Masaccio) », in *Il palazzo non finito, saggi inediti 1910-1926*, Milan, Electa, 1995.

LONGO Sara

- « Le travail de l'œuvre et l'empathie du regard », *Figures de l'art*, 2009, p. 205-217.

- « Piero della Francesca entre peinture, histoire et théorie. Pierre Francastel, Louis Marin et Daniel Arasse face au cycle de San Francesco d'Arezzo », *Bulletin de l'AHAI*, XVII, 2011, p. 123-130.

- « La manière de Daniel Arasse », *Critique*, DCCLXXV, décembre 2011, p. 983-989.

- « L'Annonciation en Toscane, enjeux méthodologiques et historiographiques. Autour du colloque florentin de 1986 », introduction au texte de Daniel Arasse, « La perspective de l'Annonciation », *Studiolo*, X, 2013, p. 24-32.

LOUVEL Liliane, « De quelques problèmes théoriques : marges et cadres. De la coupure comme principe théorique. La coupure et le cerne », *Polysèmes*, 2011, p. 21-49.

DE MAJO Ginevra, *La notion de Renaissance en France : genèse, débats, figures (du début du XIX^e siècle à André Chastel)*, thèse de doctorat sous la direction de Claude Mignot, 2009.

MANETTI Antonio, *Opere storiche*, Florence, G. Milanese, 1887.

MARIN Louis

- « Comment lire un tableau ? », *Noirot*, CXLI, 1969, p. 5-9.
- « Comment lire un tableau : débat avec Louis Marin », *Noroi*, CXLI, 1969, p. 9-20.
- « La description de l'image : à propos d'un paysage de Poussin », *Communications*, XV, 1970.
- « Signe et représentation au XVII^e siècle », *Revue d'esthétique*, IV, 1971, p. 402-436.
- *Études sémiologiques*, Paris, Klincksieck, 1971.
- « L'œuvre d'art et les sciences humaines », *Encyclopaedia Universalis : Organum*, XVII, Paris, 1973, p. 487-489.
- « À propos d'un carton de Le Brun : la peinture d'histoire ou la dénégation de l'énonciation », *Revue des Sciences humaines*, CLVII, 1975, p. 41-64.
- « La description du tableau et le sublime en peinture : sur un paysage de Poussin », *Versus. Quaderni di studi semiotici*, XXIX, 1981, p. 59-76.
- « L'art de la théorie », in *In Situ : douze artistes pour les galeries contemporaines, Bernard Bazille, Peter Briggs, Philippe Comer et al.*, catalogue de l'exposition (25 mars - 31 mai 1982), Paris, Centre Georges Pompidou, 1982, p. 39-47.
- « Du cadre au décor, ou la question de l'ornement dans la peinture », *Rivista di Estetica*, XXII, 1982, p. 16-36.
- « Les combles et les marges de la représentation », *Rivista di Estetica*, XXV, 1984, p. 11-33.
- « Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture », *Hors Cadre*, II, 1984, p. 177-200.
- « La théorie narrative et Piero peintre d'histoire », in *Piero teorico dell'arte*, actes du colloque international, Omar Calabrese (dir.), Rome, Gangemi, 1985, p. 55-84.
- « Présentation et représentation dans le discours classique : les combles et les marges de la représentation », *Le Discours psychanalytique*, IV, 1985, p. 4-13.
- « Des noms et des corps dans la peinture : *marginalia* au chef-d'œuvre inconnu », in *Autour du Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, Paris, École nationale supérieure des arts décoratifs, 1985, p. 45-60.
- « Logiques du secret », *Traverses*, XXX-XXXI, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 60-69.
- « Logique du secret et représentation de peinture : sur quelques Annonciations toscanes à la Renaissance », in *La cifra e l'immagine. Rappresentazioni del segreto nella cultura toscana*, Sienne, Amministrazione provinciale di Siena, 1988, p. 57-84.
- « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, XXIV, 1988, p. 62-81. Repris in *De la représentation*, p. 342-364.
- *Jean Charles Blais : du figurable en peinture*, Paris, Blusson, 1988.
- « 'C'est moi que je peins...' . Topique et figures de l'énonciation », in *La part de l'oeil*, V, 1989, p. 141-153.

- « 'C'est moi que je peins' : de la figurabilité du moi chez Montaigne », in *Ariane* (Université de Lisbonne, Groupe universitaire d'études de littérature française), VII, 1989, p. 139-150
- « Ruptures ou le parcours d'une tête coupée. Jean et Salomé à Prato », *Cahiers de psychologie de l'art et de la culture*, XV, 1989, p. 9-28.
- *Opacité de la peinture*, Paris, EHESS, 2006 (Usher 1989).
- « L'efficace de l'image religieuse : de la relique à l'image », *Chimères*, X, 1990-1991, p. 103-119.
- « Les plaisirs de la narration », *Furor*, XXII, 1991, p. 5-24.
- « Transparence et opacité de la peinture... du moi », in *Bologna. La cultura italiana e le letterature straniere moderne*, Ravenne, Longo, 1992, p.123-130.
- « Problèmes du portrait à partir de Philippe de Champaigne (1602-1674) », in *Il ritratto e la memoria, materiali 3*, Rome, Bulzoni, 1993, p. 205-216.
- *Des pouvoirs de l'image : gloses*, Paris, Seuil, 1993.
- *De la représentation*, Daniel Arasse, Alain Cantillon, Giovanni Careri (dir.), Paris, Gallimard, 1994.
- *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Paris, Hazan, 1995, p. 241.
- *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, 1997.
- *De l'entretien*, Paris, Minuit, 1997.
- *L'Écriture de soi : Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, Paris, PUF, 1999.

MARROU Henri-Irénée, *De la connaissance historique*, Paris, Seuil, 1954.

MARTIN François-René, « La migration des idées de Panofsky et Warburg en France », *Revue germanique internationale*, XIII, 2000, p. 239-259.

MARTIN Pauline et PARISE Maddalena, *L'œil photographique de Daniel Arasse*, Lyon, Fages, 2012.

MATTHEY Philippe, « Chut ! Le signe d'Harpocrate et l'invention du silence », in *Dans le laboratoire de l'historien des religions, Mélanges offerts à Philippe Borgeaud*, université de Genève, 2011.

MERLEAU-PONTY Maurice

- *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2010.

MONTIAS John Michael, *Vermeer. Une biographie le peintre et son milieu*, Paris, Adam Biro, 1990 (Princeton University Press 1989).

MENGGONI Angela, « Bianco, rottura, opacità. Note intorno a *Della rappresentazione di Louis Marin* », *Esercizi critici*, III, 2001, p. 21-30.

MOREL Philippe

- *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1997.

- « Daniel Arasse : l'histoire de l'art en question », *La revue de l'art*, CXLVIII, 2005, p. 70-72.

- « La question du regard dans les œuvres tardives de Giovanni Bellini », in *Daniel Arasse. Historien de l'art*, Paris, INHA, 2010, p. 63-75.

MOUREY Jean-Pierre, *Philosophies et pratiques du détail. Hegel, Ingres, Sade et quelques autres*, Seyssel, Champ Vallon, 1996.

MUZZARELLI Maria Giuseppina, *Pescatori di uomini : predicatori e piazze alla fine del Medioevo*, Bologne, Mulino, 2005.

NIRIT BEN-ARYEH Debby, « War and peace : the description of Ambrogio Lorenzetti's Frescoes in Saint Bernardino's 1425 Siena Sermons », *Renaissance Studies*, XV, p. 272-286.

OVIDE, *Métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992.

PANOFSKY Erwin

- *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Bernard Teysse, Claude Herbette (trad.), Paris, Gallimard, 1967.

- *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts visuels*, Paris, Gallimard, 1969.

- *Les primitifs flamands*, Paris, Hazan, 2003 (Cambridge, Harvard University Press 1953).

- *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Éditions de Minuit, 1975 (Saxl, Teubner 1927).

- *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'occident*, Laure Verron (trad.), Paris, Champs-Flammarion, 1976.

- *Le codex Huygens et la théorie de l'art de Léonard de Vinci*, Daniel Arasse (trad.), Paris, Flammarion, 1996 (Warburg Institute 1940).

- *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, Daniel Arasse (dir.), Paris, Flammarion, 1997.

- *Titien. Questions d'iconographie*, Diane Bodart (trad.), Paris, Hazan, 2009 (New York University Press 1969).

PÄCHT Otto, *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, Macula, 1994 (Prestel 1977).

PAOLUCCI Antonio, « Masaccio e Masolino : antagonisti e complementari », in *Masaccio e il mondo della rinascenza fiorentina*, Florence, Edizioni Città di Vita, 1990.

PARRONCHI Alessandro, *Studi sulla dolce prospettiva*, Milan, Martello, 1964.

PAULIAN Claire, « L'anachronisme pas tout à fait contrôlé de Georges Didi-Huberman », séminaire « Anachronies – textes anciens et théories modernes », *Fabula*, octobre 2011. http://www.fabula.org/atelier.php?Anachronisme_de_Didi-Huberman

PAVONE Vincenzo, PACELLI Mario Alberto, *Enciclopedia bernardiniana, II (Iconografia)*, Salerne, Grafiche Boccia, 1981.

Penser l'étrangeté. L'art de la Renaissance entre bizarrerie, extravagance et singularité, Francesca Alberti, Cyril Gerbron, Jérémie Koering (dir.), Rennes, PUR, 2012.

PETITOT Jean, *Morphologie et Esthétique*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.

PETRARCA Francesco, *Canzoniere*, Milan, Einaudi, 1974 (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1374).

Piero teorico dell'arte, Omar Calabrese (dir.), Rome, Gangemi, 1985.

Piero della Francesca and his Legacy, Marilyn Aronberg Lavin (dir.), *Studies in the History of Art*, 48, Symposium Papers XXVIII, Washington, 1995.

PISANI Linda, « L'Arte di Masaccio e L'Arte di Masolino : un dialogo e il suo contrario (vent'anni di studi e ricerche) », in *Masaccio e Masolino, il gioco delle parti*, Milan, 5 Continents Editions, 2002.

POMMIER Edouard, *Théories du portrait*, Paris, Gallimard, 1998.

POUSIN Frédéric et ROBIC Sylvie, *Signes, histoire, fictions. Autour de Louis Marin*, Paris, Arguments, 2003.

PREVOST Bertrand

- « Georges Didi-Huberman. Une sensibilité deleuzienne », conférence donnée à Istanbul dans le cadre du cycle « Deleuze et ses contemporains », Akbank Sanat (dir.), Institut français d'Istanbul, 2012.

http://www.academia.edu/423622/Didi-Huberman._Une_sensibilite_deleuzienne

- « Les problèmes artistiques ou comment faire une histoire de l'art intéressante selon Daniel Arasse », *Figures de l'art*, 2009, p. 71-78.

Programme et invention dans l'art de la Renaissance, Michel Hochmann, Julian Kliemann, Jérémie Koering, Philippe Morel (dir.), actes du colloque international, Académie de France à Rome, Somogy, Paris, 2008.

La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni, Marisa Dalai Emiliani (dir.), Florence, Centro Di, 1980.

RECANATI François, *La transparence et l'énonciation. Pour introduire à la pragmatique*, Paris, Seuil, 1979.

RESSOUNI-DEMIGNEUX Karim, « Le clin d'œil de saint Sébastien », in *Daniel Arasse. Historien de l'art*, Paris, INHA/Cendres, 2010, p. 35-43.

RIEBER Audrey, *Art, histoire et signification : un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, Paris, L'Harmattan, 2012.

RIEGL Alois, *Grammaire historique des arts plastiques*, Eliane Kaufholz (trad.), Paris, Klincksieck, 1978 (Swoboda et Pächt 1966).

Il ritratto e la memoria : materiali 1-3, actes du séminaire, Augusto Gentili (dir.), Rome, Bulzoni, 1989-1993.

ROSAND David

- *Peindre à Venise. Titien, Véronèse, Tintoret*, Paris, Flammarion, 1993 (Yale University Press 1982).

- *La trace de l'artiste*, Paris, Gallimard, 1993 (Yale University Press 1988).

ROSSI Francesco et ARGENTI Mariella, *Masolino da Panicale : il Battistero di Castiglione Olona*, Bergamo, Monumenta Longobardica, 1975.

ROWLEY Neville, « Masolino et Masaccio : technique et style », *Perspective*, 2006, p. 315-319.

SARTRE Jean-Paul

- *L'Être et le Néant, essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1994 (Gallimard 1943).

- *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996 (Gallimard 1946).

DE SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972 (Payot 1916).

SCHAPIRO Meyer, *Style, artiste et société : essais*, Paris, Gallimard, 1982.

SCHUYLER Jane, « Death masks in Quattrocento Florence », *Source : Notes in the History of Art*, V, 1986, p. 1- 6.

VON SCHLOSSER Julius, *Histoire du portrait de cire*, Paris, Macula, 1997.

SERLIO Sebastiano, *L'architettura*, Paolo Fiore (dir.), Milan, Polifilo, 2001.

SGARBI Vittorio, « L'ombra di Masaccio », *Quadri e sculture*, 1998, p. 34-35.

SHOR Naomi, « Le détail chez Freud », *Littérature*, XXXVII, 1980, p. 3-14.

DA SIENA Bernardino

- *Prediche volgari sul Campo di Siena, 1427*, Carlo Delcorno (dir.), Rome, Rusconi, 1989.

- *Quaresimale del 1425*, padre Ciro Cannarozzi (dir.), Florence, Libreria editrice fiorentina, 1940,

Signes, histoire, fictions. Autour de Louis Marin, Frédéric Pousin (dir.), Paris, Arguments, 2003.

La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire, actes du colloque, Paris, Centre Pierre Francastel, 1974.

SPEIDEL Klaus, « L'écriture du détail : allers-retours entre peinture et littérature », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, III, 2007.

<http://www.fabula.org/lht/3/Spiedel.htm>

SPENCER John, « The Spatial Imagery of the Annunciation in the Fifteenth Century Florence », *Art Bulletin*, XXXVII, 1955, p. 275-280.

STEINBERG Leo, « 'How shall this be?' Reflexions on Filippo Lippi's *Annunciation* in London », *Artibus et historiae*, XVI, 1987, p. 25-44.

STOICHITA Victor I., *L'instauration du tableau : métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1993.

La Surprise, actes du colloque, Bertrand Rougé (dir.), Pau, Publications de l'université de Pau, 1998.

THUILLIER Jacques, « La *Vie des formes* : une théorie de l'histoire de l'art ? », in *Relire Focillon*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986.

TIRINNANZI Nicoletta, *Umbra naturae : l'immaginazione da Ficino a Bruno*, Rome, Ed. di storia e letteratura, 2000.

TOMMASI Giugurta, *Dell'histoire di Siena. Deca seconda. Vol. II, Libri IV-VII (1446-1496)*, 1592-1607, Sienne, M. de Gregorio, 2004.

TORRE Andrea, « L'arte della memoria. Rassegna di testi e studi », *Nuova informazione bibliografica*, IV, 2005, p. 675-694.

VALERY Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1957 (1894).

VASARI Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori : nelle redazioni del 1550 e 1568*, Paola Barocchi, Rosanna Bettarini (dir.), Florence, Studio per edizioni scelte, 1966-1971.

VENTRONE Paola

- « L'eccezione e la regola : le rappresentazioni del 1439 nella tradizione fiorentina delle feste di quartiere », in *Firenze e il concilio del 1439*, Paolo Viti (dir.), Florence, Olschki, 1994.

- « Una visione miracolosa e indicibile : nuove considerazioni sulle feste di quartiere », in *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici : modelli dei luoghi teatrali*, Elvira Garbero Zorzi, Mario Sperenzi (dir.), Florence, Olschki, 2001.

- *La stella e la Porpora. Il corteo di Benozzo e l'enigma del Virgilio Riccardiano*, Giovanna Lanzi, Gherard Wolf (dir.), Florence, Polistampa, 2009.

VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971.

DE VINCI Léonard, *Libro di pittura*, édition du Codex Urbinas lat. 1270 de la Bibliothèque Apostolique Vaticane, Carlo Pedretti (dir.), Florence, Giunti, 1995.

VOUILLOUX Bernard, « Soupçons sur l'indice : le syndrome de Benito », in *L'index*, actes du colloque, Pau, Presses Universitaires de Pau, 2009.

WAJCMAN Gérard

- « L'objet sans transposition. La voix dans la représentation de l'Annonciation », *La part de l'Œil*, 19, 2003/2004.
- « 396 regards de Daniel Arasse », in *L'intime. Le collectionneur derrière la porte*, catalogue de l'exposition (septembre 2004), Paris, La maison rouge, 2004, p 104-105.
- « Transverbération de Daniel Arasse », *Figures de l'art*, 2008, p. 153-165.

WAKAYAMA Eiko Maria Lucia

- « Masolino o non Masolino : problemi di attribuzione », *Arte Cristiana*, LXXV, 1987, p. 125-136.
- « La prospettiva come strumento di visualizzazione dell' 'istoria' : il caso di Masolino », in *La prospettiva rinascimentale, codificazioni e trasgressioni*, actes du congrès international, Florence, Centro Di, 1980.

WAKAYAMA Eiko Maria Lucia et EDGERTON Samuel Y., « Alberti's Perspective : a New Discovery and a New Valuation », *Art Bulletin*, XLVIII, 1966, p. 367-378.

WARBURG Aby, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990 (Teubner 1932).

WHITE John, *Naissance et renaissance de l'espace pictural*, Paris, Adam Biro, 1992 (Faber & Faber 1957).

WILSON CYRIL Jasmin, *The imagery of San Bernardino Da Siena, 1440-1500 : an iconographic study*, thèse de doctorat, University of Michigan, 1991.

YATES Frances, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975 (Routledge & Kegan Paul 1966).

WOOD Christopher, « Une perspective oblique », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, LVIII, 1996, p. 107-129.

Y voir mieux, y regarder de plus près, actes du colloque international, Danièle Cohn (dir.), Paris, Éd. rue d'Ulm, 2003.

ZERNER Henri

- « André Chastel, historien de l'art », *La revue de l'art*, XCIII, 1991, p. 75-77.
- « L'effet de ressemblance », in *Il ritratto e la memoria, materiali 3*, Rome, Bulzoni, 1993, p. 111-116.
- *Ecrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline*, Paris, Gallimard, 1997.

ZÖLLNER Frank, « 'Ogni pittore dipinge sé'. Leonardo da Vinci and 'Automimesis' », in *Der Künstler über sich in seinem werk. Internationales Symposium des Bibliotheca Hertziana*, M. Winner (dir.), Weinheim, Acta Humaniora, 1992, p. 137-317.

INDEX DES NOMS PROPRES

A

- Aboudrar (Bruno Nassim), 309, 310, 360, 364, 365, 367, 369, 409
- Aikema (Bernard), 27, 409
- Alberti (Leon Battista), 54, 61, 63, 84, 89, 108, 162, 185, 186, 188, 193, 194, 196, 197, 202, 222, 238, 241, 255, 302, 311, 344, 345, 398, 400, 409, 420, 424
- Alinari (Leopoldo, Giuseppe et Romualdo), 133, 136, 137, 394, 412
- Angeli (Giovanna), 131
- Angelico (Fra), 88, 173, 174, 178, 179, 197, 198, 288, 410, 414, 416
- Antal (Frederick), 43
- Antoine (Jean Philippe), 114, 115, 116, 189, 409
- Arcimboldo (Giuseppe), 316
- Ardant (Fanny), 128
- Argan (Giulio Carlo), 130, 289, 390, 412
- Aronberg Lavin (Marilyn), 32, 242, 397, 421
- Bellini (Jacopo), 198
- Bellone (Enrico), 153, 417
- Belting (Hans), 97, 195, 410
- Benjamin (Walter), 20, 266, 309, 353, 396, 410
- Benveniste (Émile), 162, 164, 165, 193, 246, 250, 252, 253, 358, 410
- Bernardi (Sandro), 131
- Bertelli (Sergio), 130, 132, 392
- Bettarini (Rosanna), 49, 219, 220, 423
- Biglia (Andrea), 104, 361, 363, 390
- Bigo (Véronique), 133
- Bisogni (Fabio), 81, 410
- Blais (Jean-Charles), 250, 251, 418
- Blanco (Ignacio Matte), 130
- Boccace (Giovanni), 214, 216
- Bois (Yve-Alain), 260, 261, 411
- Boisseau (Denis), 259, 311, 314, 347, 348
- Bolzoni (Lina), 97, 102, 104, 105, 107, 113, 114, 409, 411
- Botticelli (Sandro), 181, 330, 344, 401, 406
- Brancacci (chapelle), 49, 50, 51, 60
- Brembate (Lucina), 212
- Brétécher (Claire), 133, 392
- Briganti (Giuliano), 76, 411
- Brock (Maurice), 91, 110, 111, 130, 166, 229, 298, 395, 411
- Bruegel (Jan), 359
- Brunelleschi (Filippo), 50, 54, 60, 168, 185, 194, 255, 270
- Bryson (Norman), 146, 411
- Buddensieg (Tilman), 173, 410
- Bufalini (chapelle), 99
- Burckhardt (Jacob), 76, 77, 411
- Busolin (Stefano), 127
- Butor (Michel), 133

B

- Bal (Mieke), 146, 409
- Balzac (Honoré), 210, 304, 316, 418
- Barthes (Roland), 95, 234, 250, 253, 283, 285, 296, 299, 300, 301, 302, 314, 322, 343, 345, 347, 371, 378, 410, 413, 419
- Baschet (Jérôme), 353
- Battisti (Eugenio), 130
- Baudrillard (Jean), 130
- Baxandall (Michael), 154, 155, 171, 173, 188, 191, 410
- Bédard (Catherine), 134, 233, 234, 293, 344, 357, 371, 380, 382, 402, 404
- Bellini (Giovanni), 264, 265, 266, 319, 331, 332, 363, 395, 396, 415, 419

C

Calabrese (Omar), 41, 101, 130, 162, 171, 176, 177, 183, 235, 392, 407, 411, 418
Campin (Robert), 207
Canestri (Jorge), 130
Capponi (famille), 136, 138, 139
Caramaschi (Enzo), 130
Cardinale (Claudia), 128
Carli (Enzo), 103, 412
Carpeggiani (Paolo), 130
Carruthers (Mary), 102, 113
Cartano (Tony), 139
Cassegrain (Guillaume), 19, 229, 276, 277, 278, 283, 301, 302, 343, 345, 346, 412
Cassirer (Ernst), 23, 155, 206, 208, 412
Castelfranco (Giorgio), 153
Cavaillé (Jean-Pierre), 171
Cazzani (Eugenio), 57, 412
Cennini (Cennino), 84, 412
Centi (Lino), 131
Cesario (Salvatore), 130
Chastel (André), 20, 21, 26, 31, 33, 49, 56, 57, 66, 67, 68, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 107, 111, 154, 155, 157, 162, 205, 219, 223, 236, 237, 275, 289, 324, 350, 364, 375, 376, 411, 412, 418, 424
Cheles (Luciano), 131
Chevrier (Jean-François), 136, 137, 412
Cicéron, 106, 107, 116, 413
Cieri-Via (Claudia), 79, 86, 125, 130, 131, 204, 205, 208, 224, 227, 229, 231, 250, 360, 396, 413
Clark (Kenneth), 159, 310
Cobianchi (Roberto), 84, 413
Cohn (Danièle), 144, 148, 149, 282, 309, 310, 316, 333, 357, 368, 369, 378, 401, 413, 424
Coletta (Elisa), 250, 323, 413
Coltellacci (Stefano), 331
Comar (Pierre), 251
Comment (Bernard), 5, 123, 131, 158, 166, 234, 283, 285, 302
Copernic (Nicolas), 109
Corsini (famille), 135
Courbet (Gustave), 316, 403

Crivelli (Carlo), 88, 198, 416
Croce (Benedetto), 38
Cyril (Jasmin Wilson), 90, 97, 424

D

Dagen (Philippe), 380
Damisch (Hubert), 27, 31, 32, 36, 38, 39, 76, 110, 125, 129, 132, 163, 175, 176, 177, 185, 186, 187, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 235, 236, 237, 238, 247, 250, 252, 260, 261, 262, 268, 269, 270, 273, 274, 275, 279, 282, 316, 322, 323, 324, 326, 327, 333, 334, 337, 347, 366, 376, 377, 378, 384, 385, 398, 401, 411, 413, 416
Davallon (Jean), 130
Da Messina (Antonello), 17, 268, 269, 275, 287, 314, 394
De Jongh (Eddy), 151
De Vinci (Léonard), 8, 18, 23, 78, 118, 124, 131, 142, 143, 146, 147, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 191, 203, 210, 211, 234, 268, 279, 287, 317, 319, 320, 361, 363, 377, 390, 397, 398, 400, 402, 404, 406, 412, 415, 420, 423
Debby (Nirit Ben-Aryeh), 104, 414, 420
Delacroix (Eugène), 311
Delcorno (Carlo), 82, 102, 411, 422
Demoris (René), 130, 395
Deneuve (Catherine), 128
Depardieu (Gérard), 128
Derrida (Jacques), 263, 414
Diderot (Denis), 117, 118, 132, 311, 321, 345, 346, 358, 361, 363, 364, 365, 389, 392, 393, 397, 414
Didi-Huberman (Georges), 20, 68, 94, 110, 129, 131, 132, 170, 174, 176, 177, 179, 271, 284, 294, 297, 301, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 314, 316, 344, 347, 353, 379, 414, 420, 421
Dilthey (William), 368, 414
Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi), 54
Dosse (François), 353, 414
Dostoïevsky (Fiodor), 294
Duccio di Buoninsegna, 113, 114, 115, 116, 187, 198
Duchamp (Marcel), 159
Dujardin (Philippe), 130

Dürer (Albrecht), 299, 404

E

Eco (Umberto), 130, 162, 235

Edgerton (Samuel Y.), 63, 414, 424

F

Fabbri (Paolo), 130, 183, 311, 414

Fagiolo dell'Arco (Maurizio), 314

Faigenbaum (Patrick), 133, 135, 136, 137, 138, 140,
376, 380, 394

Farinella (Vincenzo), 51, 52, 415

Fédida (Pierre), 132

Ficin (Marsile), 77, 119, 412

Fimiani (Filippo), 124, 415

Fo (Dario), 129

Focillon (Henri), 21, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76,
236, 237, 238, 362, 363, 372, 393, 415, 416, 423

Fontana (Giovanni), 107

Foucault (Michel), 351, 355, 378, 415

Fragonard (Jean-Honoré), 295, 312

Francastel (Pierre), 21, 26, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39,
40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 52, 53, 54,
55, 56, 60, 63, 64, 65, 73, 78, 191, 205, 236, 237,
238, 248, 308, 342, 372, 375, 415, 417, 422

Franceschi (Vittorio), 129

Freedberg (David), 97

Freud (Sigmund), 211, 212, 274, 313, 322, 333, 334,
335, 339, 348, 415, 422

G

Gardani (Aldo), 130

Garuccio (Livio), 254, 256, 415

Genette (Gérard), 353, 415

Gentili (Augusto), 86, 91, 131, 229, 394, 396, 415,
421

Geronimus (Dennis), 215, 216, 218, 219, 415

Ghezzi (Massimo), 137

Ghezzi (Biagio di Goro) 181

Ghiberti (Lorenzo), 54, 57, 409

Giorgione (Giorgio da Castelfranco), 203, 210, 259,
274, 331, 332, 349, 363, 396

Giotto di Bondone), 43, 49, 50, 59, 108, 181, 188,
261, 345, 393, 410, 414

Goffen (Rona), 233, 332, 398, 415

Golsenne (Thomas), 61, 90, 196, 402, 409, 416

Gombrich (Ernst), 111, 154, 203, 207, 232, 308, 403,
416

Goncourt (Edmond et Jules de), 40, 311, 383

Gonzague (Ludovic), 227

Green (André), 130

Groulier (Jean-François), 130

Gurvitch (Georges), 34, 416

H

Hartog (François), 353

Hegel (Georg Wilhelm Friedrich), 123, 299, 419

Hersant (Yves), 61, 220, 302, 345, 347, 409

Hirt (Jean-Michel), 132

Holbein (Hans), 293

Hood (William), 171, 173, 174, 416

Hope (Charles), 232, 233, 416

Hupert (Isabelle), 128

I

I Altet (Barral), 71, 409

Imbert (Claude), 31

Ionesco (Radu), 72, 416

Iragay (Luce), 130

Israëls (Machtelt), 84, 89, 90, 97, 416

J

Jakobson (Roman), 246

K

Kemp (Martin), 20, 324, 416

Kezich (Tullio), 128

Kiefer (Anselm), 20, 124, 125, 142, 143, 144, 148,
149, 279, 282, 357, 363, 369, 372, 380, 381, 382,
397, 400, 402, 406, 413

Klapisch (Christiane), 130, 169, 170
Klee (Paul), 36, 38, 218, 311, 344, 416
Klein (Robert), 20, 29, 118, 119, 154, 190, 208, 412,
416
Kristeva (Julia), 131, 320
Kushner (Eva), 122

L

Labrot (Gérard), 130
Lacan (Jacques), 273, 274, 323, 416, 417
Lacoste (Patrick), 132, 410
Laframboise (Alain), 287, 293, 300, 315, 373, 378,
396, 398, 417
Lancastre, 131
Laureano, 131
Lavedan, 71, 417
Lavergne, 31
Le Goff, 34, 35, 282, 364, 417
Lebensztejn, 263, 417
Léger, 261
Lejeune, 231, 359, 417
Lesage, 133
Lévi-Strauss, 172, 336, 337, 378, 417
Lippi (Filippo), 173, 181, 199, 200, 244, 325, 422
Lippi (Filippino), 181, 182, 189, 406
Lombardi (Marco), 131, 132
Longhi (Roberto), 50, 51, 52, 56, 57, 62, 332, 417
Longo (Sara), 166, 198, 236, 245, 322, 347, 407,
417, 419
Loraux (Nicole), 353
Lorenzetti (Ambrogio), 104, 181, 186, 187, 414, 420
Lotto, 22, 150, 212, 213, 214, 299, 313, 316, 317,
320, 339, 365, 391
Louvel (Liliane), 267, 400, 417
Lowe (Catherine), 167
Lucrèce, 214

M

Maccagni (Carlo), 155
Maccheroni (Henri), 133
Maître de l'Annonciation Gardner, 181
Mâle (Émile), 72, 73

Mantegna (Andrea), 81, 88, 192, 224, 299, 301, 319,
329, 382, 392, 395, 413
Mariotti (Mario), 141
Marrou (Henri-Irénée), 353, 419
Martin (Pauline) 24, 277, 419
Martin (François-René), 70, 354, 419
Martini (Andrea), 131
Martini (Simone), 103, 105, 181
Masaccio (Tommaso di Giovanni Cassai), 33, 49, 50,
51, 52, 53, 54, 56, 57, 60, 62, 162, 181, 185, 198,
415, 417, 420, 421, 422
Matthey (Philippe), 289, 419
Maubon (Catherine), 131
Meiss (Millard), 349
Mengoni (Angela), 254, 419
Merleau-Ponty (Maurice), 13, 24, 25, 367, 370, 378,
384, 385, 419
Meyers (Jeffrey), 294
Michel-Ange Buonarroti, 313, 319, 330, 333, 334,
335, 391, 393
Mignon (Jean), 336
Monaco (Lorenzo), 178
Monicelli (Mario), 128
Montaigne (Michel de), 131, 132, 201, 320, 321, 322,
397, 418, 419
Montelera (famille), 138
Montias (John Michael), 143, 145, 146, 150, 151,
403, 419
Moreau (Jeanne), 128
Morel (Philippe), 86, 88, 91, 96, 110, 119, 130, 131,
166, 229, 271, 298, 332, 391, 396, 398, 402, 406,
412, 416, 419, 421
Morgaine (Manuela), 131
Moscovici (Marie), 132
Mourey (Jean-Pierre), 299, 419
Muraro (Michelangelo), 130, 150, 392, 403
Muzzarelli (Maria Giuseppina), 99, 420

N

Niccolini (famille), 136
Nichet (Jacques), 129

O

Olivato-Puppi (Loredana), 130
Opresco (Georges), 72, 416
Ovide, 214, 222, 223, 420

P

Pacelli (Vincenzo), 82, 414, 420
Pächt (Otto), 20, 202, 308, 379, 420, 421
Paleotti (Gabriele), 97
Panofsky (Erwin), 27, 45, 62, 64, 65, 68, 69, 75, 131, 150, 154, 172, 179, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 203, 205, 208, 209, 212, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 224, 227, 228, 229, 232, 264, 274, 297, 317, 319, 325, 326, 327, 337, 390, 392, 398, 404, 414, 416, 420, 421
Parise (Maddalena), 24, 277, 419
Pasi (Carlo), 131
Pavone (Mario Alberto), 82, 414, 420
Pétrarque (Francesco), 77, 220, 221, 325
Pieri (Françoise), 128
Pinturicchio, 99, 256, 257
Pisano (Andrea), 57
Pizzorusso (Arnaldo), 130
Plutarque, 106, 107
Pommier (Édouard), 106, 421
Pontalis (Jean-Bertrand), 130, 132
Popelard (Marie-Dominique), 297, 310, 409
Porcheron (Marie-Domitille), 130
Poulot (Dominique), 130
Poussin (Nicolas), 246, 248, 249, 252, 311, 358, 399, 401, 418
Primatice, 336
Proust (Marcel), 311
Puppi (Lionello), 130, 404

Q

Quintilien, 106

R

Rancière (Jacques), 353

Rannauld (Gérald), 130
Raphaël, 8, 36, 37, 81, 108, 130, 133, 134, 135, 240, 265, 266, 299, 312, 341, 361, 383, 389, 392, 393, 394, 395, 396, 399, 400, 401, 406
Récanati (François), 254, 257, 295, 421
Redon (Odile), 132, 170
Reichler (Claude), 171, 172, 269, 391
Renoir (Jean), 128
Ricasoli (famille), 135
Ricœur (Paul), 353, 364
Riegl (Aloïs), 36, 203, 206, 208, 389, 403, 421
Ripa (Cesare), 107, 113, 151, 206
Risset (Jacqueline), 167
Robic (Sylvie), 252, 421
Rohmer (Eric), 128
Ronda (Ellis), 130
Rosand (David), 23, 150, 203, 392, 403, 421
Rosselli (Cosimo), 181
Rossi (Francesco), 52
Rossi (Paolo), 102, 113, 138, 153, 156, 417, 421
Rousseau-Lagarde (Valérie), 139
Rovatti (Pier-Aldo), 130
Rucellai (famille), 135, 136

S

Sabatier (Gérard), 130
Sartre (Jean-Paul), 161, 422
Saussure (Ferdinand de), 246, 250, 422
Saviane (Giorgio), 130
Savonarola (Ghirolamo), 103, 406
Schapiro (Meyer), 111, 116, 150, 207, 208, 210, 314, 390, 403, 413, 422
Schefer (Jean-Louis), 250, 252
Schlosser (Julius von), 84, 422
Schmitt (Jean-Claude), 171, 172, 401
Schneider (Michel), 132
Schuyler (Jane), 84, 422
Serlio (Sebastiano), 122, 175, 422
Settis (Salvatore), 314
Signorelli (Luca), 256, 257
Sinding Larsen (Staale), 331
Skoyzman (Anne), 131

Socrate, 123
Solario (Andrea), 316
Sollers (Philippe), 131, 320
Speidel (Klaus), 297, 422
Spezi (Mario), 138, 140, 141
Squarcione, 88
Stoichita (Victor), 260, 263, 264, 294, 422
Summers (David), 220

T

Tasso (Torquato), 221
Tassone (Aldo), 128
Tenenti (Alberto), 114, 409
Teroni (Sandra), 131
Thomas d'Aquin, 174
Thuillier (Jacques), 69, 70, 71, 72, 74, 75, 423
Titien, 34, 86, 150, 203, 209, 210, 230, 232, 267,
295, 298, 319, 327, 332, 337, 338, 349, 363, 373,
390, 391, 392, 393, 396, 403, 410, 411, 420, 421
Toeput, 39, 394
Tommasi (Giugurta), 84, 423
Torre (Andrea), 113, 423

U

Uccello (Paolo), 41, 42, 43, 256
Ulmann (Hermann), 220

V

Vallet (Georges), 31
Vanni (Lippo), 181
Vasari (Giorgio), 49, 50, 53, 80, 94, 210, 214, 215,
218, 219, 220, 221, 222, 223, 295, 325, 329, 336,
410, 414, 423
Vaudoyer (Jean-Louis), 150, 151, 311
Vecchietta, 85
Velázquez (Diego), 233

Veneziano (Paolo), 178, 181, 184, 198
Ventrone (Paola), 42, 168, 169, 423
Vermeer (Johannes), 78, 124, 142, 143, 144, 145,
146, 149, 150, 151, 152, 268, 279, 304, 305, 321,
343, 370, 377, 380, 394, 395, 396, 397, 398, 403,
405, 407, 419
Vernant (Jean-Pierre), 313
Vernet (Claude-Joseph), 358
Verrocchio (Andrea), 154, 363
Vespucchi (famille), 214
Veyne (Paul), 185, 364, 374, 378, 423
Vidal Naquet (Pierre), 313
Vitruve, 214
Voragine (Jacques de), 238

W

Wajcman (Gérard), 171, 174, 276, 277, 278, 309,
310, 311, 348, 396, 423
Wakayama (Eiko Maria Lucia), 57, 63, 423, 424
Waldman (Louis), 219
Warburg (Aby), 70, 94, 111, 154, 203, 208, 231, 232,
416, 420, 424
White (John), 54, 60, 424
Widlocher (Daniel), 132
Wittkower (Rudolf), 218, 317, 403
Wölfflin (Heinrich), 71
Wood (Charles T.), 170, 424

Y

Yates (Frances), 27, 97, 102, 106, 107, 108, 109,
110, 112, 113, 117, 365, 376, 391, 403, 424

Z

Zerner (Henri), 94, 95, 424
Zöllner (Franck), 20, 324, 424
Zorzi (Ludovico), 168, 169, 423

Résumé en français

Daniel Arasse pratique une histoire de l'art qui pose plusieurs problèmes de définition et de théorie. Sa réflexion méthodologique est inséparable de l'interprétation des œuvres et n'a jamais été isolée dans un écrit spécifique. Chaque œuvre est conçue comme un problème qui oriente le choix d'outils interprétatifs adéquats. Comment s'équilibrent alors, dans le regard arassien, la vision des œuvres et les savoirs de l'historien ? Notre thèse se confronte à cette question.

Dans une première partie, nous nous intéressons à la formation de l'historien qui, issu des lettres classiques, est introduit à l'histoire de l'art par André Chastel. La deuxième partie se penche sur le dialogue avec les œuvres et les artistes. La réflexion dialogique imprime sa dynamique originale sur la pratique de l'historien ; menée *in vivo* à l'Institut français de Florence, qu'Arasse dirige de 1982 à 1989, elle est le fil d'Ariane de ses monographies et de *L'Annonciation italienne*. Deux confrontations importantes participent à l'élaboration de sa démarche : celle avec l'iconologie panofskyenne et celle avec Louis Marin et Hubert Damisch sur la question de l'opacité de la peinture et de l'objet théorique. La troisième et dernière partie met en évidence une théorie du regard et de l'art spécifique, à travers l'étude du *Détail* et du *Sujet dans le tableau*, ouvrages qui proposent une refonte de la discipline. La thèse se termine sur une proposition d'outils théoriques (plaisir, écart, anachronisme, écriture), de procédés et de principes de méthode (singularité, évidence, subjectivité, connaissance) qui ouvrent sur une application possible du *savoir faire voir* singulier et original de Daniel Arasse.

Résumé en anglais

Daniel Arasse's practice of art history raises several theoretical and terminological issues. Arasse's methodological thinking is not the explicit subject of any of his texts; it is always inseparable from the interpretation of artworks. The latter, understood as problems to solve, dictate the choice of interpretative tools applied to them. My dissertation discusses the balance between seeing and knowing in the Arassian gaze.

Its first part traces the art historian's education, literary at first and then, following the encounter with André Chastel, more specifically art historical. The second part studies Arasse's monographic and thematic publications from a dialogical viewpoint: indeed, exchange, dispute, discussion and dialogical thought in general are mainstays of Arasse's work. They are at the centre of his years as director of the French Institute in Florence, from 1982 to 1989, and remain fundamental in his monographs and in *L'Annonciation italienne*. This section ends with the two principal discussions in which Arasse was involved and that contributed to the elaboration of his singular art historical voice: on the one hand, the confrontation with Panofskian iconology, and on the other, the discussion with Louis Marin and Hubert Damisch concerning painting's opacity and the theoretical object. The third and last part of the dissertation singles out Arasse's theory of art and of the act of looking, through a reading of *Le détail* and *Le sujet dans le tableau*, two books that propose a revision of the discipline of art history and its methods. The dissertation terminates with an inventory of tools (pleasure, gaps, anachronism, ways of writing), of procedures and of methodological principles (singularity, evidence, subjectivity, knowledge) that are instrumental for any possible future implementation of Arasse's singular *savoir faire voir*, the knowledge of making things come to vision.

UFR 03 – HISTOIRE DE L'ART

THÈSE

pour l'obtention du grade de docteur de l'université Paris I en histoire de l'art
présentée à Paris le 5 juillet 2014

Sara Longo

VOIR ET SAVOIRS

DANS LA THÉORIE DE L'ART DE DANIEL ARASSE

II

ANNEXES ET ILLUSTRATIONS

Directeur de thèse :

M. le Professeur Philippe MOREL

Jury :

Maurice BROCK, Professeur à l'Université François-Rabelais de Tours
Guillaume CASSEGRAIN, Maître de conférences à l'université Lyon II
Claudia CIERI-VIA, Professeur à l'université Roma I La Sapienza
Yves HERSANT, Directeur de recherches à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales
Philippe MOREL, Professeur à l'université Paris I

LISTE DES ANNEXES

Annexe 1

- Lettre d'Henriette Arasse à André Chastel, 13 février 1973. Archives 090, 007, 038 - Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet (Paris).
3 pages.

Annexe 2

- Lettre de Daniel Arasse à André Chastel, 23 juin XXXX. Archives 090, 340, 044 - Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet (Paris).

Annexe 3

- Lettre d'André Chastel à Daniel Arasse, 19 mai 1982. Archives 090, 340, 044 - Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet (Paris).
- Lettre de Daniel Arasse à André Chastel, 28 mai 1982. Archives 090, 340, 044 - Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet (Paris).

Annexe 4

- Lettre de Daniel Arasse à André Chastel, 1 juin 1978. Paris, Bibliothèque de l'INHA, Fonds Chastel. Recto et verso. Archives 090, 340, 044 - Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet (Paris).

Annexe 5

- Lettre de Daniel Arasse à André Chastel, 8 juillet 1980. Paris, Bibliothèque de l'INHA, Fonds Chastel. Archives 090, 340, 044 - Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet (Paris).

Annexe 6

- Stefano Busolin, "Cara vecchia Firenze, bonjour", in *La Nazione*, 19 décembre 1984. Florence, archives de l'Institut Français.

Annexe 7

- Lettre type de Daniel Arasse. Florence, archives de l'Institut français.

Annexe 8

- Programme du cycle cinématographique *Dieu et le cinéma*, 22 -27 novembre 1987. Florence, archives de l'Institut français.

Annexe 9

- Programme de la troisième édition de France Cinéma, 2-8 novembre 1988. Florence, archives de l'Institut français.

Annexe 10

- *L'Annunciazione in Toscana nel Rinascimento*, colloque, Institut français de Florence / Villa I Tatti, 29 - 31 octobre 1986. Florence, archives de l'Institut français. Recto et verso.

Annexe 11

- Lettre de Daniel Arasse à Götz Pochat, sur le projet *L'iconologie et ses effets*, 3 mars 1989. Florence, archives de l'Institut français. Recto et verso.
- Lettre de Daniel Arasse aux contributeurs de *L'iconologie et ses effets*, 17 juillet 1989. Florence, archives de l'Institut français.

Annexe 12

- Claire Brétécher, *Ciao Raffaello*, catalogue de l'exposition (Florence, Institut français, 1985), Florence, Institut français, p. 14.
- Compilation de *putti* destinée à Daniel Arasse (expéditeur non identifié). Florence, archives de l'Institut français.

Annexe 13

- Lettre à Daniel Arasse, expéditeur non identifié. 17 novembre 1986. Florence, archives de l'Institut français.

Annexe 14

- Lettre de Daniel Arasse à Tony Cartano, 29 novembre 1982. Florence, archives de l'Institut français.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1

Masolino da Panicale, *Vie de saint Jean Baptiste*, fresque, 1435. Castiglione Olona, Baptistère.

Figure 2

Masolino da Panicale, *Banquet d'Hérode*, fresque, 1435. Castiglione Olona, Baptistère.

Figure 3

Masolino da Panicale, *La fondation de Sainte Marie Majeure*, détrempe sur bois, 1420. Naples, Museo Nazionale di Capodimonte.

Figure 4

Masolino da Panicale, *Vie de saint Jean Baptiste*, fresque, 1435. Castiglione Olona, Baptistère.

Figure 4 bis

Masolino da Panicale, *Baptême du Christ*, fresque, 1435. Castiglione Olona, Baptistère.

Figure 5

Pietro di Giovanni d'Ambrogio, *Saint Bernardin de Sienne*, détrempe sur bois, 1444. Sienne, Basilica dell'Osservanza.

Figure 6

Priamo della Quercia, *Saint Bernardin de Sienne*, détrempe sur bois, vers 1450. Volterra, Pinacoteca.

Figure 7

Vecchietta, *Saint Bernardin de Sienne*, bois polychrome, 1475. Florence, Museo Nazionale del Bargello.

Figure 8

Pietro di Giovanni d'Ambrogio, *Saint Bernardin de Sienne*, 1448. Lucignano, Museo Civico.

Figure 9

Dario di Giovanni, *Saint Bernardin de Sienne*, détrempe sur bois, 1470. Los Angeles, County Museum of Art.

Figure 10

Sano di Pietro, *Saint Bernardin de Sienne*, détrempe sur bois, 1445. Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

Figure 11

Carlo Crivelli, *Le Bienheureux Jacques de la Marche*, 1477, détrempe sur bois. Paris, Musée du Louvre.

Figure 12

Squarcione (ou atelier), *Saint Bernardin de Sienne*, détrempe sur bois, 1460. Bergame, Accademia Carrara.

Figure 13

Carlo Crivelli, *Saint Bernardin de Sienne entouré de Saint Jacques et du beato Ugolino Magalotti da Fiegni (?)*, détrempe sur bois, 1482. Brera, Pinacoteca.

Figure 14

Philippe de Champaigne, *Saint Jean-Baptiste dans le désert*, huile sur toile, 1657. Grenoble, Musée de peinture.

Figure 15

Patrick Faigenbaum, *famille Laparelli Pitti*.

Source : *Nobili Fiorentini a casa*, catalogue d'exposition, p. 53.

Figure 16

Patrick Faigenbaum, *famille Niccolini*.

Source : *Nobili Fiorentini a casa*, catalogue d'exposition, p. 59.

Figure 17

Patrick Faigenbaum, *famille Capponi*.

Source : *Nobili Fiorentini a casa*, catalogue d'exposition, p. 91.

Figure 18

Piero della Francesca, *Annonciation*, fresque, 1447-1460. Arezzo, San Francesco.

Figure 19

Duccio, *Annonciation*, détrempe sur bois, 1308-1311. Londres, National Gallery.

Figure 20

Carlo Crivelli, *Annonciation avec saint Emidius*, détrempe sur bois, 1486. Londres, National Gallery.

Figure 21

Benedetto Bonfigli, *Annonciation*, détrempe sur bois, 1450-1453. Pérouse, Galleria nazionale dell'Umbria.

Figure 21 bis

Lorenzo Lotto, *Retable de Santo Spirito*, huile sur toile, 1521. Bergamo, Santo Spirito. Détail.

Figure 22

Jacopo Bellini, *Annonciation*, pointe d'argent, 1440-1470. Londres, British Museum, carnet de dessins, fol. 30v-31.

Figure 23

Filippo Lippi, *Annonciation*, 1450-1460. Londres, National Gallery.

Figure 23 bis

Filippo Lippi, *Annonciation*, 1450-1460, Londres, National Gallery. Détail.

Figure 23 ter

Filippo Lippi, *Annonciation*, 1450-1460. Londres, National Gallery. Détail

Figure 24

Lorenzo Lotto, *Portrait d'un jeune homme dans son étude*, huile sur toile, 1530.

Venise, Galleria dell'Accademia.

Figure 25

Lorenzo Lotto, *Portrait de Lucina Brembate*, huile sur toile, 1518. Bergame, Accademia Carrara.

Figure 26

Lorenzo Lotto, *Retable de Santo Spirito*, huile sur toile, 1521. Bergamo, Santo Spirito.

Figure 26 bis

Lorenzo Lotto, *Retable de Santo Spirito*, huile sur toile, 1521. Bergame, Santo Spirito. Détail.

Figure 27

Lorenzo Lotto, *Retable de saint Barthélemy*, huile sur toile, 1513-1516. Bergame, San Bartolomeo.

Figure 27 bis

Lorenzo Lotto, *Retable de saint Barthélemy*, huile sur toile, 1513-1516. Bergame, San Bartolomeo. Détail.

Figure 28

Piero di Cosimo, *Le mythe de Prométhée*, huile sur toile, 1515. Munich, Alte Pinakothek.

Figure 29

Piero di Cosimo, *Le mythe de Prométhée*, huile sur toile, 1515. Strasbourg, Musée des Beaux Arts.

Figure 30

Piero di Cosimo, *Combat des Centaures et des Lapithes*, huile sur toile, 1490. Londres, National Gallery.

Figure 31

Piero della Francesca, *La preuve de la vraie Croix*, fresque, 1447-60. Arezzo, San Francesco.

Figure 31 bis

Piero della Francesca, *La preuve de la vraie Croix*, fresque, 1447-60. Arezzo, San Francesco. Détail.

Figure 31 ter

Piero della Francesca, *La preuve de la vraie Croix*, fresque, 1447-60. Arezzo, San Francesco. Détail.

Figure 32

Piero della Francesca, *Bataille d'Héraclius et Chosroès*, fresque, 1447-1460. Arezzo, San Francesco.

Figure 33

Piero della Francesca, *Bataille d'Héraclius et Chosroès*, fresque, 1447-1460. Arezzo, San Francesco. Détail.

Figure 34

Caravage, *Méduse*, huile sur cuir marouflé sur bouclier en peuplier, 1598-1599.
Florence, Galerie des Offices.

Figure 35

Giovanni Bellini, *Pietà*, détrempe sur bois, 1460. Milan, Pinacoteca di Brera.

Figure 36

Raphaël, *Madone Sixtine*, huile sur toile, 1513-1514. Dresde, Gemäldegalerie.

Figure 37

Titien, *Vénus d'Urbain*, huile sur toile, 1538. Florence, Galerie des Offices.

Figure 38

Antonello da Messina, *Saint Sébastien*, huile sur bois transposée sur toile, 1476-1478.
Dresde, Gemäldegalerie.

Figure 38 bis

Antonello da Messina, *Saint Sébastien*, huile sur bois transposée sur toile, 1476-1478.
Dresde, Gemäldegalerie. Détail.

Figure 39

Anonyme lombard, *Saint Sébastien*, fresque, milieu XV^e. Castiglione Olona, Varese,
Lombardie.

Figure 40

Fra Angelico, *Annonciation*, détrempe sur bois, 1433-1434. Cortona, Museo
Diocesano.

Figure 40 bis

Fra Angelico, *Annonciation*, détrempe sur bois, 1433-1434. Cortona, Museo
Diocesano. Détail.

Figure 41

Hans Holbein le Jeune, *Christ mort*, huile sur bois, 1521. Bâle, Kunstmuseum.
Détails.

Figure 42

Benvenuto da Garofalo, *L'Immaculée Conception*, 1528-1536, Milan, Pinacoteca di
Brera. Détail.

Figure 43

Johannes Vermeer, *La dentellière*, 1669-1671, Paris, Musée du Louvre.

Figure 43 bis

Johannes Vermeer, *La dentellière*, 1669-1671, Paris, Musée du Louvre. Détails.

ANNEXES

Paris, le 13 février 1973

Cher ami,

Vous êtes certainement informé des problèmes qui se posent actuellement à Rome pour Daniel, et de la "sauterie" assez optimiste qui risque d'être prise contre lui.

Kenneth Vallot a envoyé hier une lettre à Daniel, selon laquelle la mesure qui se prépare contre lui ne saurait être discutée, puisque vous-même lui auriez dit que vous ne défendriez pas Daniel, compte-tenu du manque de sérieux et de réalité de son travail, que l'on vous disait.

Cette affirmation - et portée auprès de vous - a outré Daniel, tant elle est

distante des faits.

Il n'a été informé des intentions de
Maurice Vallot que le 22 janvier, ce qui
réduit singulièrement ses chances de
reclassement. Depuis, il met au point
son rapport d'activité, concernant tout
sa collaboration à l'ouvrage sur le Faruède
que ses travaux de thèse. Il doit vous
en envoyer incessamment un exemplaire.

Je vous salue simplement pour vous demander
de suspendre votre jugement tout que vous
n'aurez pas pris connaissance de ce rapport.

Je puis vous assurer que l'indignation
de Daniel n'est pas seulement nourrie par
la certitude d'avoir à abandonner des
travaux difficiles à poursuivre hors du
territoire italien. Mais il est plein
d'amertume à l'idée que cette occasion

de la ferveur puisse être récompensée par
vous-même, pour qui il concerne toujours
affection et admiration.

Si mon mari n'était actuellement
entre Brésil, Chili et Nicaragua,
il se ferait à moi pour vous assurer,
ainsi que Madame Chastel, de votre
bien sincère amitié.

Jouiette
Aratte

Lettre de Daniel Arasse à André Chastel, 23 juin XXXX
 Archives 090, 340, 044 - Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet (Paris)
 Page 1/2

Rome, 23 juin

Cheer Monsieur

Je vous envoie une min au point de mon travail sur
 saint Bernardin et sa tablette. J'ai bien effectivement voté avis
 et j'ai limité mon étude qui était sans doute trop vaste
 et mal organisée. La conclusion annonce en fait ce qui était
 le "deuxième" npt que j'avais abordé auparavant. Je n'y
 reviens pas, mais pour plus tard... Cette étude-ci, même
 pour l'École française que j'ai très à rendre en temps utile, pourrait
 être considérée comme une position d'un problème global - la réflexion
 et l'obtention de l'art de la mémoire ne paraissent également
 devoir être amenées ainsi car je ~~me~~ les retrouverai beaucoup
 par la suite. Les 2 analyses de Pinthorichio me permettent de
 montrer comment l'état d'esprit "moyen" change (parce que j'ai vu
 pas que Pinthorichio (ou le Baglioni de Perugia, ex commanditaire)
 soit un "félic" - J'y vois plutôt une astuce et réussite
 combinatoire des modes, donc un reflet formel d'un état d'esprit
 éclairé, mais sans éclair).

Bref, j'ai vu que, cette fois, j'ai quitté bel et bien la

Histoire générale... La bibliographie commence d'ailleurs à être assez abondante mais j'ai mis sûr que je laisse passer des choses. J'attends avec impatience vos conseils.

J'ai réussi à savoir où était le fonds de Vinci de la collection Spiridon : après la vente de 1928, elle est restée en Italie, vendue ensuite à Goering, elle a été rendue à l'Italie après la guerre et elle se trouve dans le réservoir du Palais de Venise.

J'ai bien reçu le mot que vous avez donné à Le Canu, à vos remerciements. De mon côté, j'ai envoyé il y a quelques jours mon dossier de candidature aux Affaires Culturelles. Il ne manque que l'attestation de votre part indiquant le raison de mon départ en Italie. Je me suis permis de dire, dans le dossier, que vous le leur enverriez directement.

Dans l'attente de votre réponse et de vos avis, je vous adresse mes amicaux et respectueux souvenirs.

Jacques Hully

PS - Il m'amuse assez de vous dire qu'Olivier Dichel m'a expliqué, il y a quelques jours, que personne ne faisait plus rien pour le livre sur le Farnésin, qu'on se plaisait comme du livre du cent cinquanteaire et que finalement le seul travail sérieux et productif était celui que j'avais fait... Comme j'ai compris qu'Olivier ne cherche pas à me flatter (pourquoi le ferait-il?), les propos m'ont fait sourire, mais ils ne m'ont guère mis de baume au cœur...

Annexe 3

Lettre d'André Chastel à Daniel Arasse, 19 mai 1982
Archives 090, 340, 044 - Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet (Paris)
Page 1/2

19 Mai 1982

Daniel Arasse
108 bis rue de Rennes
75006 PARIS

Mon Cher Daniel,

Je sais combien vous êtes sur la défensive; mais le monde est petit et je suis bien obligé de vous dire que le CNL m'a demandé un rapport sur le recueil intitulé "Symboles de la Renaissance" ? ". Autant le principe de ces exercices de traduction et de commentaire est sympathique, autant il semble imprudent de publier autrement que dans un petit cercle un recueil qui a tout l'air d'être rassemblé à la diable et fait de textes d'inégale maturité. A quel type de publication songez-vous? Certains textes ne peuvent-ils être refondus, les traductions mieux présentées? etc.. C'est embarrassant.

Bien à vous

André Chastel
Membre de l'Institut
Professeur au Collège de France

Lettre de Daniel Arasse à André Chastel, 28 mai 1982
Archives 090, 340, 044 - Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet (Paris)
Page 2/2

UNIVERSITÉ DE PARIS I

Panthéon - Sorbonne

Paris, le 28 Mai 1982

U.E.R. D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

3, Rue Michelet - 75006 PARIS

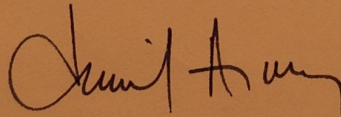
Tél. : 325-50-99

Cher Monsieur,

Je crains une fois encore de ne pas vous surprendre mais, bien sûr, je ne partage pas votre point de vue sur la publication prévue par l'ENS et vos qualificatifs me rappellent de trop vieux souvenirs: votre cher Jacques ne disait-il pas déjà, devant le CFHA que les "Symboles de la Renaissance 1" étaient de la "mauvaise littérature"? Les lecteurs, il est vrai, en France ou à l'étranger, n'ont pas partagé cette opinion du maître... Il est clair que nous n'avons pas la même idée de ce que l'histoire de l'art pourrait être, ni de ce qu'elle sera.

Le monde n'est pas si petit que vous le dites et, rassurez-vous, je ne suis pas sur la défensive; le genre militaire n'est pas le mien: je pense plutôt en termes de sympathie, d'émulation ou d'indifférence intellectuelles. D'ailleurs, contre quelles attaques devrais-je me protéger? J'attends vos lumières.

Sincèrement vôtre



Daniel Arasse
Maître Assistant à Paris I

Lettre de Daniel Arasse à André Chastel, 1 juin 1978
Archives 090, 340, 044 - Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet (Paris)
Page 1/2

Paris, 1^{er} juin 1978

Cher Monsieur,

Cette lettre n'est pas agréable à écrire, mais si la
peux raisonnable et c'est ce qui me fait, aujourd'hui, vaincre
mes hésitations.

Comme vous l'avez sans doute remarqué, cela fait
plusieurs longs mois que nous n'avons pas trouvé l'occasion de
nous voir pour parler de bien des choses amicalement et, scientifi-
quement des recherches que je fais sous votre direction. Une telle
situation est paradoxale mais, surtout, elle est gênante : d'un
certain côté, n'aurait pas étonné que nous soyons surpris de nous
retrouver dans de confuses situations ?... N'aurait pas curieux que,
pour publier le résultat de mes travaux, j'ai dû toujours procéder
hors de vous et presque, si j'ose, malgré vous ? Dans la
même par ailleurs on les avis que vous m'avez donnés durant
les deux dernières années n'étaient guère favorables ou encourageants,
une conclusion s'imposait à l'épave. Les directions intellectuelles
que je prendais ne vous agréaient point et vous ne tentiez pas
à les soutenir trop visiblement du poids de votre autorité.

Je peux donc clarifier cette situation en vous demandant

Lettre de Daniel Arasse à André Chastel, 1 juin 1978
Archives 090, 340, 044 - Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet (Paris)
Page 2/2

de ne plus vous considérer comme le directeur de mes travaux bernardiniers et autres.

Il en est sans doute mieux ainsi. Car j'ai tenu à ce que vos sages et admises que j'ai pour ce que vos avis apportent à notre discipline et pour tout ce que vos ouvrages dispersés et dirigés aux yeux qui ont la chance de pouvoir croiser avec vos. C'est précisément l'éloignement progressivement installé qui m'amène à prendre une décision aussi difficile et douloureuse. Mais j'en espère la possibilité de vous voir et de vous soumettre mes découvertes et mes idées, non plus comme à un directeur de travaux indifférent ou hostile à l'égard de son élève, mais comme à une personne que j'admire et dont j'ose attendre encore beaucoup.

Je voudrais donc que vous compreniez qu'en refusant administrativement la distance qui nous sépare déjà, j'espère, dans la mesure du possible, contribuer à la réduire.

Avec mon amical et respectueux souvenir

Daniel Arasse

Lettre de Daniel Arasse à André Chastel, 8 juillet 1980
Archives 090, 340, 044 - Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet (Paris).
Page 1/1

UNIVERSITÉ DE PARIS I
Panthéon - Sorbonne
U.E.R. D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE
3, Rue Michelet - 75006 PARIS
Tél. : 326-94-14

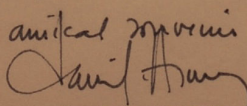
Paris, le 8 Juillet 1980

Cher Monsieur,

Je me vois malheureusement dans l'obligation de renoncer à continuer de traduire sous votre direction les Vies de Vasari. La situation universitaire est telle qu'il me faut songer à terminer ma thèse au plus vite et je n'accepte plus d'en distraire du temps et de la réflexion que pour des travaux immédiatement rentables financièrement.

Croyez bien que j'en suis sincèrement désolé car, outre le prestige d'une telle réalisation, je n'ai pas oublié l'intérêt des discussions que suscitait l'interprétation de tel ou tel mot.

Mais carrière oblige...

Avec mon plus amical souvenir

Daniel ARASSE

Stefano Busolin, "Cara vecchia Firenze, bonjour",
in *La Nazione*, 19 décembre 1984.
Florence, archives de l'Institut Français.
Page 1/1

Cara vecchia Firenze, bonjour

E l'Istituto Francese passò all'attacco

STEFANO BUSOLIN

Bonjour Florence. Non è lo slogan pubblicitario di chissà quale compagnia di viaggi ma potrebbe essere la dichiarazione, non di guerra, ma d'amicizia che i francesi rivolgono alla città di Firenze. Infatti da un paio di anni i «cugini», attraverso l'attività dell'Istituto francese di piazza Ognissanti, ce la stanno mettendo proprio tutta.

A dire il vero l'istituto ha già antiche origini. Nacque a Firenze nel 1908 e fu anche il primo all'estero. Ha fatto scuola e dietro il suo esempio ne sono sorti ben altri sette, precisamente a Torino, Milano, Genova, Roma, Napoli, Catania e Palermo. Ma, come dire, quello fiorentino è senz'altro il più prestigioso non solo d'Italia, ma di tutto il mondo. Non fosse altro per il fatto che vanta una biblioteca di prima importanza: ovvero ben settantamila volumi in particolar modo testimoni della letteratura francese della fine dell'Ottocento. Uno dei periodi aurei che tanto influenzò la cultura europea e, forse, soprattutto quella italiana.

In questa meravigliosa biblioteca si possono sfogliare rarissime edizioni che si trovano soltanto alla Biblioteca Nazionale di Parigi. Fino agli anni Cinquanta l'istituto ha svolto una funzione di alto livello di presenza intellettuale con corsi, conferenze, ricerche e pubblicazioni. Poi è passato, per ragioni organizzative, sotto la protezione del ministero degli affari esteri e quindi collegato con l'Ambasciata di Francia. Questo gli ha permesso di allargare le sue iniziative. Non solo l'attività di biblioteca o dei corsi di lingua, ma anche incontri franco-italiani su temi riguardanti filosofia, letteratura, storia, storia dell'arte, psicanalisi nonché organizzazione di serie cinematografiche, concerti e conferenze di cultura generale. Tanto per dare un'idea ricordiamo i convegni sulla storia della Toscana ai quali hanno partecipato non solo studiosi francesi e italiani, ma anche altri europei



Daniel Arasse

e americani; la mostra della disegnatrice satirica Claire Bretécher; le rassegne cinematografiche con la partecipazione di famosi attori e registi francesi (per l'anno prossimo dovrebbe venire Jeanne Moreau); le ricerche a livello storico in collaborazione con le università di Firenze, Pisa, Bologna, Perugia e Urbino. In questi giorni si sta progettando una serie di films dedicati al tema del *viaggio* mentre a gennaio è prevista una mostra dal simpatico e provocatorio titolo *Cino Raffaello*, ovvero un omaggio di artisti europei, e non, al sommo pennellatore. Ma l'intenzione dell'istituto sarebbe anche quella di proporre la sua attività anche fuori Firenze, in città come Siena, San Gimignano, Cortona, Arezzo e Prato al fine di integrarsi il più possibile nel territorio in cui opera.

Ma, come si diceva all'inizio, è da un paio di anni che l'istituto fa sentire il suo peso nella vita culturale della nostra città. Questa svolta è stata impressa dall'arrivo del nuovo

direttore, Daniel Arasse, quarant'anni, parigino, ricorda un po' Brecht, jeans, camicia aperta e pipa sempre accesa. Sa di latino e greco. Prima di venire in missione a Firenze insegnava storia dell'arte al tempio della Sorbona. Ma la Toscana è sua amante da lungo tempo. Per dieci anni ha passato le vacanze estive a Sira. Dice di conoscere alla perfezione tutte le chiese del Casentino.

Scusi Arasse, non vorrà mica colonizzarci?

«No, no. Assolutamente. La nostra vuole essere proposta non imposizione o esportazione della nostra cultura. Noi vogliamo dare la possibilità di far conoscere la cultura francese e lo spirito francese nella cultura. Da qualche anno si è pensato di essere non solo presenza, ma di fare di questi istituti luoghi aperti di incontro a livello europeo. Si tratta semplicemente di voler mettere in contatto e scambio la nostra cultura con quelle dei paesi di cui siamo ospiti. Insomma vogliamo o no raggiungere la cosiddetta coscienza euro-

pea?». E Firenze le sembra pronta a questo salto di qualità?

«Certo. Da due anni che sono qui vedo che c'è richiesta di cultura europea fatta dai fiorentini. Il problema è quello di farla senza cadere nel provincialismo».

Cosa vuol dire fare cultura a Firenze?

«Io dico, e lo dico spesso agli amici politici fiorentini, che non c'è cultura senza rischio. Magari un rischio ragionevole. Vuol dire, ad esempio, si finanziare gruppi teatrali già bravi e famosi, ma anche dare una chance ai giovani che fanno proposte valide. Quanto quelle di Milano o Roma. Firenze ha il merito di attirare molta gente che si muove in senso culturale. Si tratta di garantire uno spazio per le nuove proposte e questo oggi si può fare solo con l'appoggio pubblico. Questa seconda, me è la politica culturale. Si finanzia l'artista meritevole senza chiedere un tornaconto "politico", ma lasciandolo libero di creare».

Qual è il male di Firenze?

«Non è un male. E' costretto a vivere di "rendita" del passato. E' inevitabile. Ma di viebbe essere capace di "reiderez" di nuovo. Solo così potrà tornare a dirsi città europea».

La recente visita di Jack Lar ha dato dei frutti?

«Sì. Per esempio nell'86 nell'87 Firenze sarà riconosciuta ufficialmente città europea. Il culmine della potenza europea fiorentina non è Quattrocento, ma la fine del Cinquecento quando il duce Ferdinando sposò Cristina e Lorena. In quell'occasione furono delle feste di cui abbiamo tutti i documenti. vengo al dunque: l'idea è quella di articolare, in occasione di Firenze europea, una proposta di altissimo livello e di risonanza mondiale. Ma, intendiamoci, non un'effimera celebrazione del passato e delle sue feste, ma un'occasione per dare corpo a questa idea della cultura europea con base irrinunciabile per il nostro futuro».

Lei è d'accordo nel dire che Firenze è oggi morta?

«No, non sono d'accordo. Solo che Firenze, come Parigi, ha un'immagine così alta che si vorrebbe che facesse di più o tutto. Per questa ragione qualche volta *La Nazione* mi fa arrabbiare, o meglio il corrispondente da Parigi Giovanni Serafini. Per lui Parigi è morta, va tutto male, non esiste più una cultura. La realtà è che oggi non è solo Parigi che fa cultura in Francia, ma anche Lione, Avignone, Marsiglia... ma Parigi, parola di parigino, non è morta. Certo che i luoghi della cultura non sono più quelli di cento o cinquant'anni fa. Avrei veramente piacere di invitare Serafini ad un confronto pubblico su questo problema, senza cattiveria s'intende. Ma non posso sentire parlar male di Parigi come non posso di Firenze. Sono due città che hanno ancora da dire molto».

Ha un messaggio per i fiorentini?

«Sappiano che l'Istituto francese è sempre aperto. Li aspetto. Au revoir».

Annexe 7

Lettre type de Daniel Arasse
Florence, archives de l'Institut français.
Page 1/1



BOCCHIO...
Université de Grenoble
à l'Institut français de Florence

LE DIRECTEUR

Florence, date du cachet postal

L'Institut Français de Florence (Université
de Grenoble) est un Centre culturel, universitaire et
de recherches. Il ne peut pas être assimilé à une Agence
de voyage; nous vous serions donc reconnaissants de
vous adresser à la plus proche de votre domicile .

Le Directeur de l'Institut
Français de Florence

(Daniel Arasse)

Programme du cycle cinématographique *Dieu et le cinéma*, 22 -27 Novembre 1987

Florence, archives de l'Institut français.

Page 1/1

DIEU ET LE CINEMA
 SPAZIO UNO / ISTITUTO FRANCESE

22-23-24 novembre
 projections au SPAZIO UNO

25-26-27 novembre
 projections au SPAZIO UNO et à l'INSTITUT FRANCAIS

22 *martedì*
 ore 18,00
Bernardette
 di H. King (Usa 1941; v.it.)
 ore 20,30
Incontro/dibattito con
Padre Virgilio Fantuzzi
 (critico cinematografico
 de «La Civiltà Cattolica»)
Daniel Arasse
 (Direttore dell'Istituto
 Francese di Firenze)
Don Danilo Cubattoli
 ore 22,30
La passione
 di **Giovanna D'Arco**
 di C.T. Dreyer (Francia 1928; dtd. it.)

23 *mercoledì*
 ore 18,30
Nostra Signora di Fatima
 di J. Braham (Usa 1952; v. it.)
 ore 20,30
Il settimo sigillo
 di J. Bergman (Svezia 1956; v. it.)
 ore 22,30
La saggezza nel sangue
 di J. Huston (Usa 1979; v. it.)

24 *giovedì*
 ore 18,30
Un giorno nella vita
 di A. Blasetti (Italia 1946)
 ore 20,30
Giovanna D'Arco al rogo
 di R. Rossellini (Italia/Francia 1946)
 ore 22,30
Il cardinale
 di O. Preminger (Usa 1963; v.it.)

25 *venerdì*
Spazio Uno
 ore 18,00
Christus
 di G. Antamoro (Italia 1915)
 ore 20,00
Jesus Christus Superstar
 di N. Jewison (Usa 1973; v. it.)
 ore 22,30
Il Messia
 di R. Rossellini (Italia/Francia 1973;
 v.it.)

Istituto Francese
 ore 20,30
Les visiteurs du soir
 di M. Carné (Francia 1942; v.o.)
 ore 22,30
Suzanne Simonin,
la religieuse di Diderot
 di J. Rivette (Francia 1966; v.o.)

26 *sabato*
Spazio Uno
 ore 16,15
Mission
 di R. Joffé (GB 1986; v. it.)
 ore 18,30
... E venne un uomo
 di E. Olmi (Italia 1965)
 ore 20,30
Viridiana
 di L. Buñuel (Messico 1961; v. it.)
 ore 22,30
Je vous salue, Marie
 di J.L. Godard (Francia 1984; v.it.)

Istituto Francese
 ore 16,30
La Bible
 di M. Carné (Francia 1977; v.o.)
 ore 18,30
Le diable boiteux
 di S. Guitry (Francia 1948; v.o.)
 ore 20,30
Possession
 di A. Zulawski (Francia 1981; v.o.)
 ore 22,30
Loren Morin, prêtre
 di J.P. Melville (Francia/Italia 1961;
 v. francese)

27 *domenica*
Spazio Uno
 ore 16,00
Giovanna D'Arco
 di V. Fleming (Usa 1948; v.it.)
 ore 18,00
Cielo sulla palude
 di Augusto Genina (Italia 1949)
 ore 20,30
Therese
 di A. Cavalier (Francia 1986; v.it.)
 ore 22,30
I diavoli
 di K. Russell (GB 1971; v.it.)

Istituto Francese
 ore 16,30
Thomas l'imposteur
 di G. Franju (Francia 1965; v.o.)
 ore 18,30
Je vous salue, Marie
 di J.L. Godard (Francia 1984; v.o.)
 ore 20,30
Le journal d'un curé de campagne
 di R. Bresson (Francia 1951; v.o.)
 ore 22,30
Les anges du peché
 di R. Bresson (Francia 1951; v.o.)

Programme de la troisième édition de France Cinéma
2-8 novembre 1988. Florence, archives de l'Institut français. Page 1/1



FRANCE CINEMA
INCONTRI DI FIRENZE

FRANCE CINEMA - INCONTRI DI FIRENZE 1988 (2-8 novembre)

La terza edizione degli "Incontri di Firenze con il Cinema Francese" si svolgerà a Firenze dal 2 all'8 novembre 1988.

In programma:

- Una panoramica della produzione francese della stagione 1987-88. I premi della giuria, tutta italiana, hanno lo scopo di segnalare ai nostri distributori le opere più interessanti.

- L'annuale retrospettiva sarà consacrata a Louis Malle, l'"emigrato" del cinema francese ritornato alla ribalta con "Au revoir les enfants".

- Un significativo omaggio sarà dedicato a Yves Montand. Il popolarissimo attore e chansonnier di origine italiana sta attualmente interpretando se stesso in un film autobiografico diretto da Jacques Demy, ma farà il possibile per essere presente a Firenze.

Nei giorni 4 e 5 novembre si terrà un vivace Convegno sui problematici rapporti tra cinema francese e cinema italiano (produzione, distribuzione, esercizio); intervverranno noti produttori, distributori, esperti dei due paesi, cugini, purtroppo, solo sulla carta.

Il Convegno fiorentino - a cui hanno già aderito, per parte francese, Jérôme Clément del C.N.C., Marin Karmitz, i responsabili di "Canal Plus" e della SEPT - offrirà, ci auguriamo, un contributo concreto al miglioramento degli scambi fra le cinematografie europee nell'anno europeo del cinema e della televisione.

L'Annunciazione in Toscana nel Rinascimento,
Colloque, Institut français de Florence / Villa I Tatti, 29 au 31 octobre 1986.
Florence, archives de l'Institut français.
Page 1/2



Villa I Tatti



...en l'Autre...
Istituto
Francese di Firenze

Presidenti di seduta

Carlo DEL BRAVO (Firenze), Hubert DAMISCH (Paris), Alessandro PARRONCHI (Firenze)

Relatori

Daniel ARASSE (Istituto Francese di Firenze), Eugenio BATTISTI (Università di Roma), Michael BAXANDALL (Warburg Institute di Londra), Leonard BOYLE (Biblioteca Vaticana), Omar CALABRESE (Università di Bologna), Georges DIDI-HUBERMAN (Istituto Universitario Europeo di Firenze), Samuel EDGERTON (Williams College, USA), Caroline ELAM (Westfield College, Inghilterra), William HOOD (Oberlin College, USA), Christiane KLAPISCH-ZUBER (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris), Catherine LOWE (Univ. of California, San Diego, USA), Louis MARIN (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris), Odile REDON (CNRS de Paris), Claude REICHLER (Università di Losanna), Jacqueline RISSET (Università di Roma), Jean-Claude SCHMITT (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris), Tom SETTLE (Polytechnic University, Brooklyn, USA), Paola VENTRONE (Firenze), Gérard WAJEMAN (Università di Parigi), Charles WOOD (Dartmouth College, USA), Elvira GARBERO ZORZI (Università di Bologna).

Partecipanti alle Tavole Rotonde

Anna BENVENUTI-PAPI (Università di Firenze), Sergio BERTELLI (Università di Firenze), Fabio BISOGNI (Villa I Tatti), Sofia BOESCH-GAJANO (Università di Roma), Eve BORSOOK (Villa I Tatti), Maurice BROCK (Università di Tours), Salvatore CAMPOREALE (Villa I Tatti), Louise CLUBB (Villa I Tatti), Anna ESPOSITO (Università La Sapienza di Roma), Gaudenz FREULER (Università di Zurigo), Chiara FRUGONI (Università di Pisa).

Le sedute del Convegno si terranno all'Istituto Francese, Piazza Ognissanti 2, nella sala di Conferenze al 1° piano, e alla Villa I Tatti, via di Vincigliata 24

Informazioni: Villa I Tatti: (055) 603.251
Istituto Francese, (055) 298.902 - 287.521

**L'ANNUNCIAZIONE IN TOSCANA
NEL RINASCIMENTO**

Convegno Internazionale di Studi
organizzato da

VILLA I TATTI
The Harvard University Center
for Italian Renaissance Studies

e
ISTITUTO FRANCESE DI FIRENZE

Firenze, 29-31 Ottobre 1986

Mercoledì 29 Ottobre

ISTITUTO FRANCESE

PRIMA SEDUTA

Presidente: Alessandro PARRONCHI

- 15.30 Apertura del Convegno
J. RISSET:
"Come figura in cera si suggella".
L'image de l'art dans le Purgatoire.
- 16.30 E. BATTISTI:
Simultaneità di situazioni e momenti asincroni nelle rappresentazioni toscane dell'Annunciazione
- 17.30 C. LOWE:
From graven image to visible speech: the sound of stony words (Purg. X)
- 18.15 O. CALABRESE:
Aspetti dell'Annunciazione (Il tempo e lo spazio dell'evento)
- 21.30 In occasione del Convegno, il cinema dell'Istituto Francese organizza una proiezione del film di J.-L. GODARD: **Je vous salue Marie**, alla quale i partecipanti sono cordialmente invitati.

Giovedì 30 Ottobre

VILLA I TATTI*

- 9 Apertura della giornata
M. BAXANDALL:
Sant'Antonino on the Annunciation: Pictorially Enforced Significations
- 10.30 - 13 TAVOLA ROTONDA - IDEA
Presidente: Christiane KLAPISCH-ZUBER
Con: L. BOYLE (L'Annunciazione nella teologia), O. REDON (Le choix du temps), C. REICHLER (L'annunciation comme "mythe iconique"), T. SETTLE (L'Astronomia nell'Annunciazione), C. WOOD (The Gynecological aspects of the Annunciation)
- 13 Pranzo offerto ai congressisti
- 15 TAVOLA ROTONDA - IMMAGINI
Presidente: William HOOD
Con: S. EDGERTON (More on Antoninus and the Annunciation), C. ELAM (Aspetti urbanistici della chiesa della Santissima Annunziata), J.-C. SCHMITT (L'Annunciation dans l'iconographie médiévale), J.P. CA-VAILLÉ (La main de l'ange. Sur la légende de l'image miraculeuse de la Santissima Annunziata), G. WAJEMAN (Voix et regards dans les Annonciations)
- 21.30 REFETTORIO DELLA CHIESA D'OGNISSANTI
Concerto di musica per flauto e clavicembalo, con Alain MARION e Daniele ROI
I partecipanti sono cordialmente invitati

*La realizzazione di questa sessione è stata possibile grazie al finanziamento dell'Eugene V. & Clare E. Thaw Charitable Trust

Venerdì 31 Ottobre

ISTITUTO FRANCESE

SECONDA SEDUTA

Presidente: Carlo DEL BRAVO


- 9.30 S. EDGERTON:
"Quomodo siet istud quoniam virum non cognosco": Some thoughts of Filippo Lippi's London Annunciation (Ancient Science, medieval Theology and Renaissance Art).
- 10.30 W. HOOD:
The Annunciations at San Marco in Florence
- 11.15 G. DIDI-HUBERMAN: L'Annunciation selon Fra Angelico: Storia et Figura
- 12.30 Conclusione: Hans BELTING (sous réserve)

TERZA SEDUTA

Presidente: Hubert DAMISCH

- 15.30 P. VENTRONE:
Elementi teologico-dottrinari nell'interpretazione dell'"ingegno" brunelleschiano
- 16.15 P. GARBERO ZORZI:
"L'ingegno" dell'Annunciazione di San Felice in Piazza nelle descrizioni dei contemporanei
- 17.00 D. ARASSE: La perspective de l'Annunciation
- 18.00 Pausa
- 18.30 Chiusura del Convegno
L. MARIN:
Figurabilité de l'incarnation

Lettre de Daniel Arasse à Götz Pochat, sur le projet *L'iconologie et ses effets*.
3 mars 1989, Florence, archives de l'Institut français
Page 1/3

RIALE  FIORENTINO spa

Florence, le 3 mars 1989

Monsieur Götz POCHAT
Technischen Hochschule
5100 AACHEN

Cher Collègue,

Il y a 50 ans exactement paraissaient les Studies in Iconology d'Erwin Panofsky. L'importance fondamentale de cet ouvrage pour l'évolution de l'histoire de la peinture n'est plus à démontrer et il convient sans doute de célébrer dignement cet événement intellectuel dont le retentissement dépasse désormais le seul domaine de l'histoire de la peinture et de l'art.

C'est à cette fin que nous nous adressons à vous.

En collaboration avec la maison d'édition "Casa Usher" (Florence)/"Maison Usher" (Paris) qui en assurera la publication, nous nous proposons en effet de faire paraître, en 1990, un recueil d'études intitulé L'iconologie et ses effets. Cet ouvrage serait moins un bilan d'un demi-siècle d'études iconographiques et iconologiques inspirées d'Erwin Panofsky, qu'un regroupement et un recoupement des propositions théoriques et méthodologiques qui se sont développées à partir des indications des Studies in Iconology, complétées en 1955 par Meanings in Visu.

Il nous paraît en effet que l'un des mérites majeurs d'Erwin Panofsky tient à ce que son oeuvre a ouvert la voie, dans les années 50, à un large renouvellement des approches traditionnelles de l'oeuvre d'art; il a ainsi engagé l'histoire de l'art à s'affirmer de plus en plus nettement comme un point de croisement et de vérification privilégié des diverses sciences humaines.

Avec L'iconologie et ses effets, nous ne cherchons aucune exhaustivité. Laquelle serait possible? Mais nous souhaitons ouvrir le plus largement possible l'éventail des études: en associant l'approche des contenus iconographiques et iconologiques à l'histoire récente des conditions matérielles

./.

Direzione editoriale
Amministrativa:
Via degli Artisti, 8 c
50132 Firenze
Tel. (055) 578936, 587822
Telex 578936
Sede legale:
Lungarno Serristori, 25
Firenze
Tel. (055) 224722

Capitale sociale:
Lit. 400.000.000
Part. IVA e Cod. fisc.
03327750489
CCIAA 352710
Registro Società
Tribunale di Firenze 36033
CCP 24902504

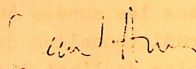
de la production artistique et à celle des conditions politiques, mentales et esthétiques de la "réception", et des effets, politiques et privés, que cette réception engage.

Pour que réussisse cette entreprise dont l'ambition voudrait être digne de l'oeuvre qu'elle célèbre, votre participation est nécessaire et nous vous demandons de bien vouloir honorer de votre présence le projet L'iconologie et ses effets.

Si, comme nous l'espérons, vous répondez favorablement à notre proposition, nous vous demanderons de nous faire parvenir, pour le mois de novembre 1989, votre texte, sur quelque argument de peinture que ce soit; malgré l'importance des travaux d'Erwin Panofsky sur la sculpture ou la théorie de l'architecture, nous voudrions en effet limiter L'iconologie et ses effets au champ, déjà très vaste, de la seule peinture. Votre participation devrait se situer entre 15 et 30 pages dactylographiées et comporter 10 à 15 illustrations.

Dans les trois mois qui suivront la publication du volume par la "Maison Usher", un séminaire d'études sera organisé à Paris ou à Rome, et nous espérons que vous voudrez bien également y participer.

Dans l'attente de votre réponse et en vous remerciant de l'attention que vous avez portée à cette longue lettre, nous vous prions de croire à l'expression de nos meilleures salutations et de nos sentiments iconologiques les plus chaleureux.



Daniel ARASSE

Comité d'organisation: Claudia Cieri-Via et Augusto Gentili, Università "La Sapienza", Piazzale Aldo Moro 5, Roma / Philippe Morel, Villa Médicis, Trinità dei Monti 1, Roma / Daniel Arasse, Institut Français de Florence, Piazza Ognissanti 2.

Secrétariat: Gabriella Bruni et Thérèse Tucciarelli, Institut Français de Florence, Piazza Ognissanti 2, 50123 Florence - Tél. 055/28.75.21 - 29.89.02

Annexe 11

Lettre de Daniel Arasse aux contributeurs de *L'iconologie et ses effets*
17 juillet 1989, Florence, archives de l'Institut français
Page 3/3

Prot. 259 DA.tt

Le Directeur

Florence, le 17 juillet 1989

- Balthizi
- Pochat
- Aikema

Cher Collègue,

Je vous remercie d'avoir répondu favorablement à la proposition d'écrire un texte autour de Panofsky pour le recueil intitulé "Oltre l'iconologia".

Des difficultés nées à l'intérieur de la Casa Usher et du Gruppo Editoriale Fiorentino nous obligent malheureusement à repousser ce projet; il pourrait prendre une forme différente, en collaboration avec la Société Italienne de Sémiotique et nous ne manquerions pas de vous en avertir dès que cette nouvelle formule se préciserait.

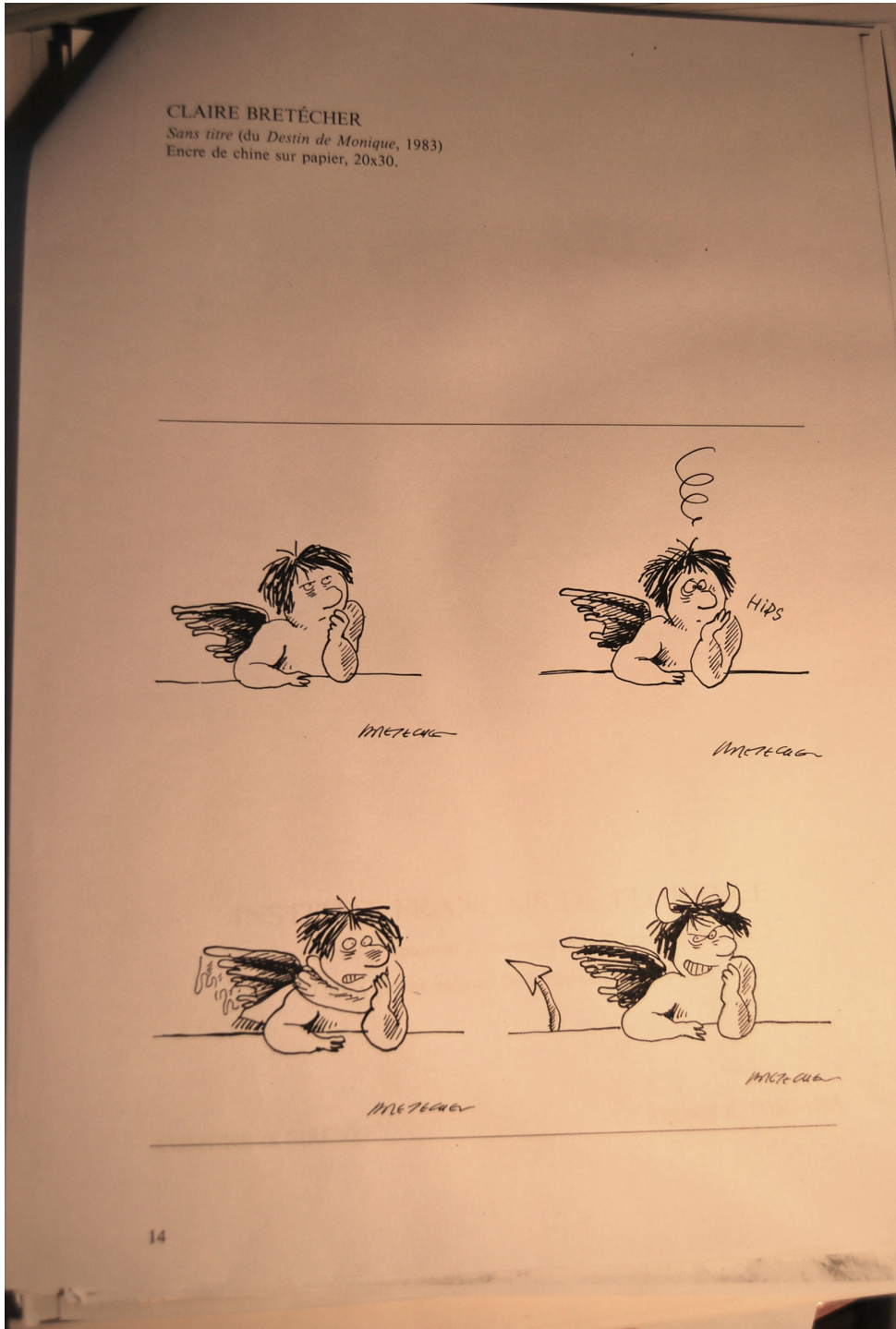
J'espère ne pas vous avertir trop tardivement de ce contretemps que nous déplorons et je vous prie de croire, au nom du comité d'organisation, à l'expression de nos sentiments les plus cordiaux.

Daniel ARASSE

Annexe 12

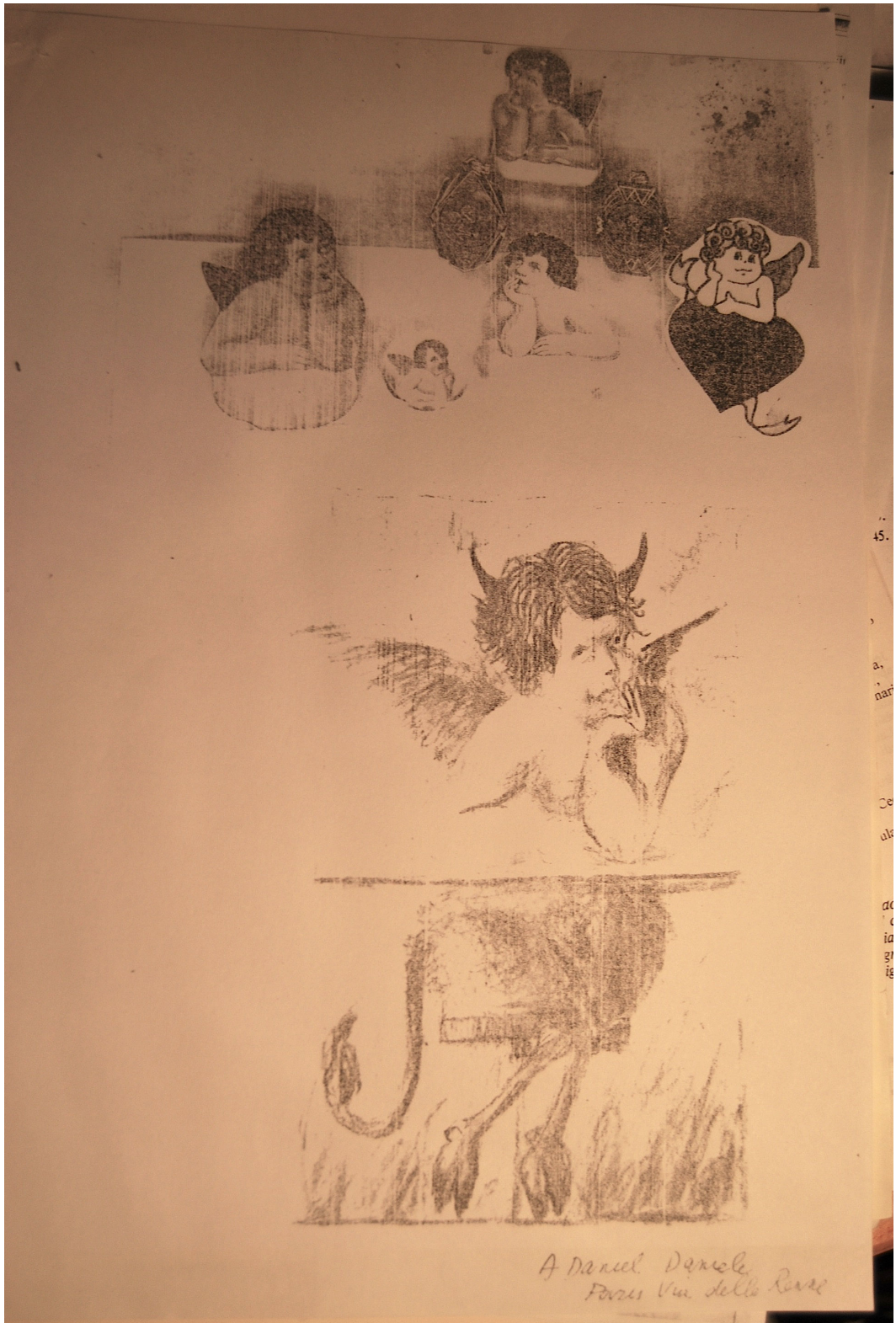
Claire Brétécher, *Ciao Raffaello*, catalogue de l'exposition (Florence, Institut français, 1985),
Florence, Institut français, p. 14.

Page 1/2



Annexe 12

Compilation de *putti* destinée à Daniel Arasse (expéditeur non identifié).
Florence, archives de l'Institut français. Page 2/2



Lettre à Daniel Arasse, expéditeur non identifié, 17 novembre 1986.

Florence, archives de l'Institut français.

Page 1/1

Al signor Daniel Arasse

Prestigioso Direttore dell'Istituto
Francese di Firenze

Non più gentilissimo signore,
mi fa meraviglia e grandissimo stupore
come Ella, carpendolo la mia fiducia, forse con
eccessiva leggerezza accordatale in occasione
della mostra dei Nobili a casa loro, intenda
esporre, nelle stesse stanze che hanno visto
le nostre Nobili sembianze esposte all'ammira-
zione del volgo, intenda, ripeto, esporre quell'orrido
e abominevole istrumento che il suo barbaro paese
usò contro i Nostri simili, colpevoli solo di appartenere
per nascita alla classe superiore - Sappia signore
che ho dato disposizione affinché nessuno dei
miei congiunti ed affini metta più piede nel
palazzo che Ella indegnamente occupa!

N. H. Roberto Daniele. Dei Maestro di
San Donato, di Torre a Long, etcetera etc

Firenze 17. Novembre 1986

Lettre de Daniel Arasse à Tony Cartano, 29 novembre 1982.
Florence, archives de l'Institut français.
Page 1/1

344 DA.gb.

Florence, le 29 Novembre 1982

Monsieur Tony CARTANO
198, boulevard Saint Germain
75007 PARIS

Cher Monsieur,

Je réponds dès aujourd'hui à votre courrier du 25 novembre. J'ai effectivement reçu la lettre de M. Lever et j'espérais lui écrire rapidement, dès que j'aurais reçu - ou plutôt réceptionné - à Florence le déménagement de mes affaires parisiennes. Je l'attends toujours: les retards et les desordres actuels de l'administration font que, si je suis personnellement à Florence depuis le 20 octobre, l'ensemble de mes meubles, livres et dossiers est encore à Paris. Et la société de déménagement Bailly vient de me faire savoir qu'un délai est encore à craindre...

Vous comprendrez qu'il m'est dès lors pratiquement impossible de terminer pour la fin janvier la rédaction de l'ouvrage sur La politique de la guillotine. Tout mon travail est bloqué depuis bientôt 1 mois $\frac{1}{2}$ et je me vois contraint de vous demander de repousser la date de remise à la fin mars (en espérant avoir la possibilité de vous faire parvenir le texte avant cette date).

Croyez bien que je suis moi-même extrêmement ennuyé de cette situation qui n'est pas dans mes habitudes et qui ne concerne pas que le seul travail que j'avais avec vous, mais l'ensemble de mes textes en chantier.

Il est vrai que je peux aussi vous confirmer une bonne nouvelle: les Services Culturels Français en Italie ont très bien accueilli l'idée d'une exposition sur le thème La guillotine et la Terreur qui se tiendrait à Florence à l'automne 1983 avant d'être présentée dans divers centre et instituts français en Italie (Rome, Naples, Milan, Turin, sans doute) pour revenir à Paris au printemps 1984. Cette opération constituerait une belle promotion de l'ouvrage dans la mesure où le catalogue que je redigerai, richement illustré, en serait comme le complément naturel.

Malgré cela, je ne peux que vous redire l'embarras dans lequel je me trouve, à votre égard comme à l'égard d'autres éditeurs, et j'espère qu'il vous sera possible de trouver une solution à cette délicate situation.

Avec mon meilleur souvenir

Daniel Arasse

ILLUSTRATIONS

Figure 1

Masolino da Panicale, *Vie de saint Jean Baptiste*, fresque, 1435. Castiglione Olona, Baptistère.



Figure 2

Masolino da Panicale, *Banquet d'Hérode*, fresque, 1435. Castiglione Olona, Baptistère.



Figure 3

Masolino da Panicale, *La fondation de Sainte Marie Majeure*, détrempe sur bois, 1420. Naples, Museo Nazionale di Capodimonte.



Figure 4

Masolino da Panicale, *Vie de saint Jean Baptiste*, fresque, 1435.
Castiglione Olona, Baptistère.



Figure 4 bis

Masolino da Panicale, *Baptême du Christ*, fresque, 1435.
Castiglione Olona, Baptistère.



Figure 5

Pietro di Giovanni d' Ambrogio, *Saint Bernardin de Sienne*, détrempe sur bois, 1444.
Sienne, Basilica dell'Osservanza.



Figure 6

Priamo della Quercia, *Saint Bernardin de Sienne*, détrempe sur bois, vers 1450. Volterra, Pinacoteca.



Figure 7

Vecchietta, *Saint Bernardin de Sienne*,
bois polychrome, 1475. Florence, Museo Nazionale del Bargello.



Figure 8

Pietro di Giovanni d'Ambrogio, *Saint Bernardin de Sienne*, 1448. Lucignano, Museo Civico.



Figure 9

Dario di Giovanni, *Saint Bernardin de Sienne*, détrempe sur bois, 1470.
Los Angeles, County Museum of Art.



Figure 10

Sano di Pietro, *Saint Bernardin de Sienne*, détrempe sur bois, 1445.
Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.



Figure 11

Carlo Crivelli, *Le Bienheureux Jacques de la Marche*, 1477, détrempe sur bois.
Paris, Musée du Louvre.



Figure 12

Squarcione (ou atelier), *Saint Bernardin de Sienne*, détrempe sur bois, 1460. Bergame, Accademia Carrara.



1460 - BERGAMO - S. Bernardino da Siena - Scuola dello Squarcione - Accad. Carrara

Figure 13

Carlo Crivelli, *Saint Bernardin de Sienne entouré de Saint Jacques et du beato Ugolino Magalotti da Fiegni (?)*, détrempe sur bois, 1482, Brera, Pinacoteca, panneau de prédelle du polyptyque de San Domenico di Camerino.



Figure 14

Philippe de Champaigne, *Saint Jean-Baptiste dans le désert*, huile sur toile, 1657. Grenoble, Musée de peinture.



Figure 15

Patrick Faigenbaum, *famille Laparelli Pitti*.
Source : *Nobili Fiorentini a casa*, catalogue d'exposition, p. 53.



Figure 16

Patrick Faigenbaum, *famille Niccolini*.

Source : *Nobili Fiorentini a casa*, catalogue d'exposition, p. 59.

Niccolini

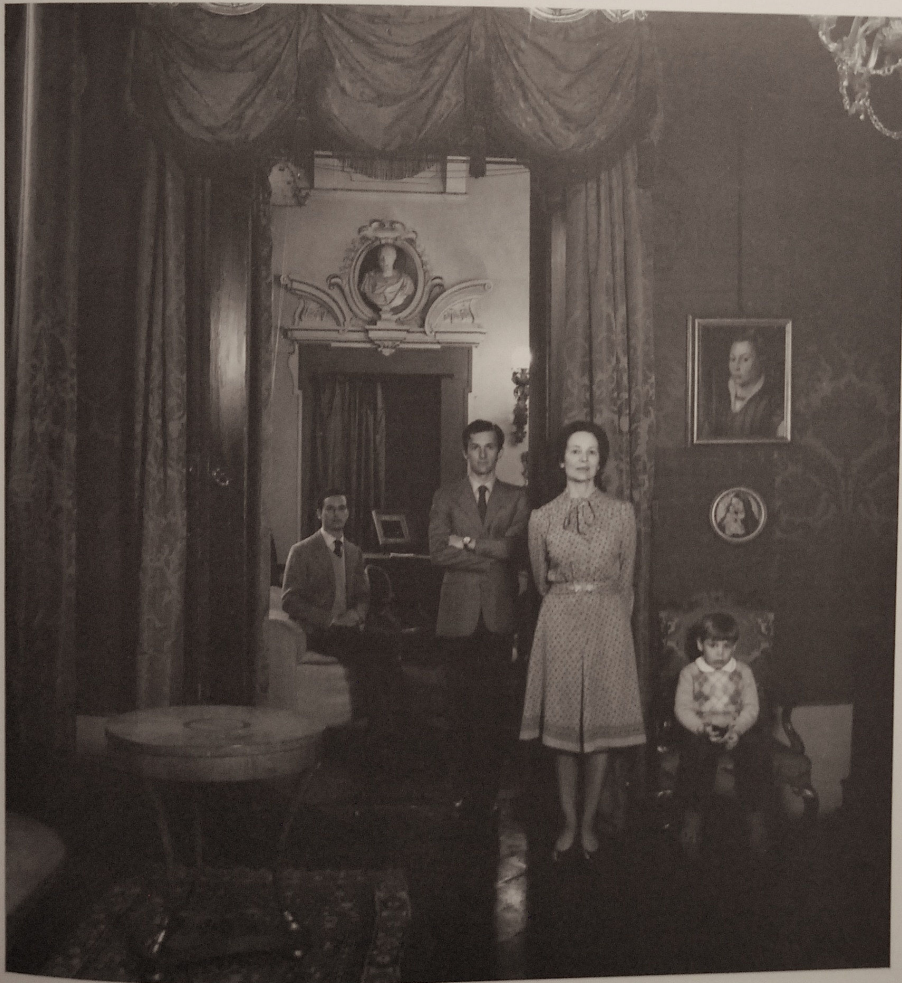


Figure 17

Patrick Faigenbaum, *famille Capponi*.

Source : *Nobili Fiorentini a casa*, catalogue d'exposition, p. 91.

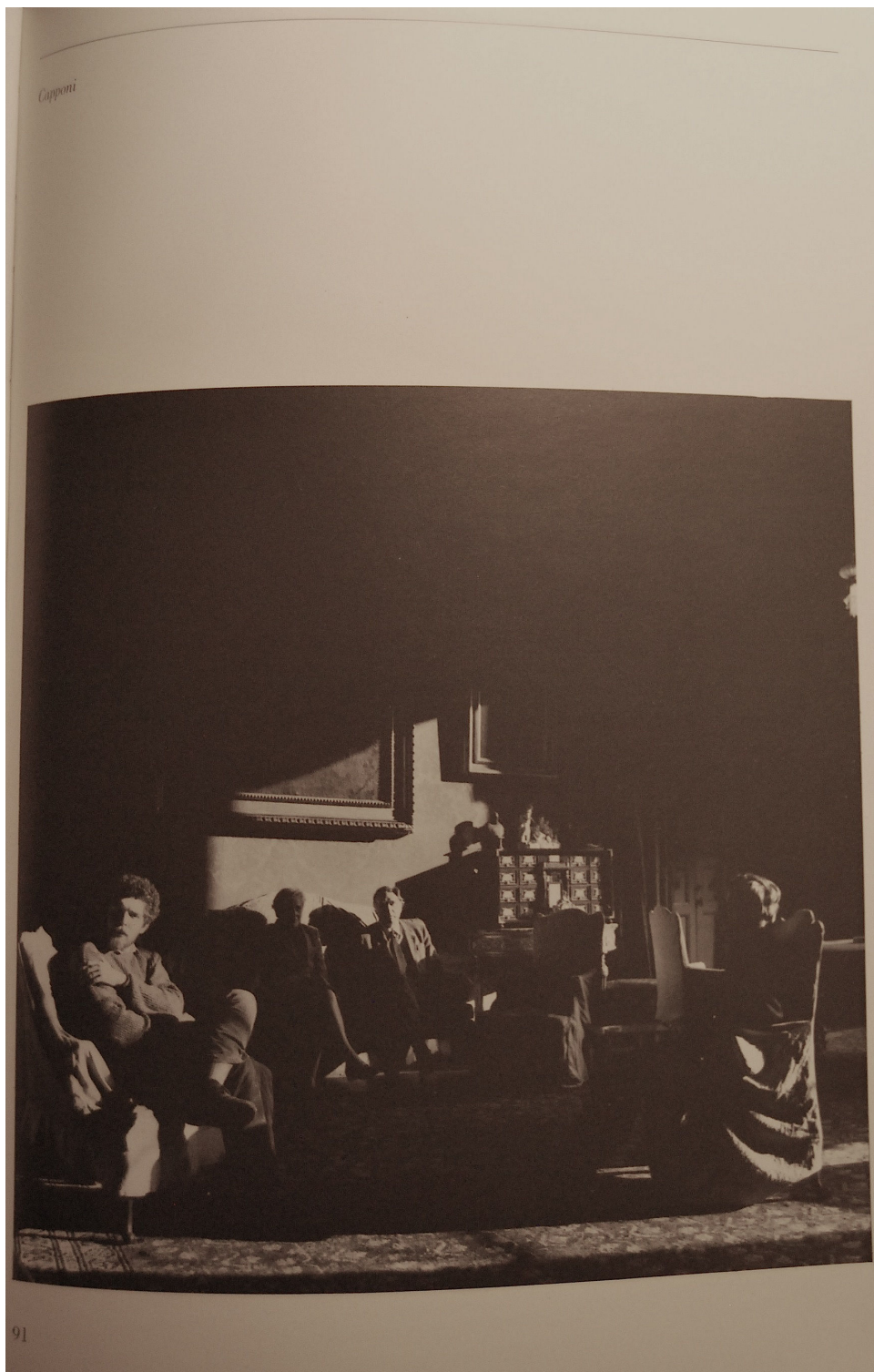


Figure 18

Piero della Francesca, *Annonciation*, fresque, 1447-1460. Arezzo, San Francesco.

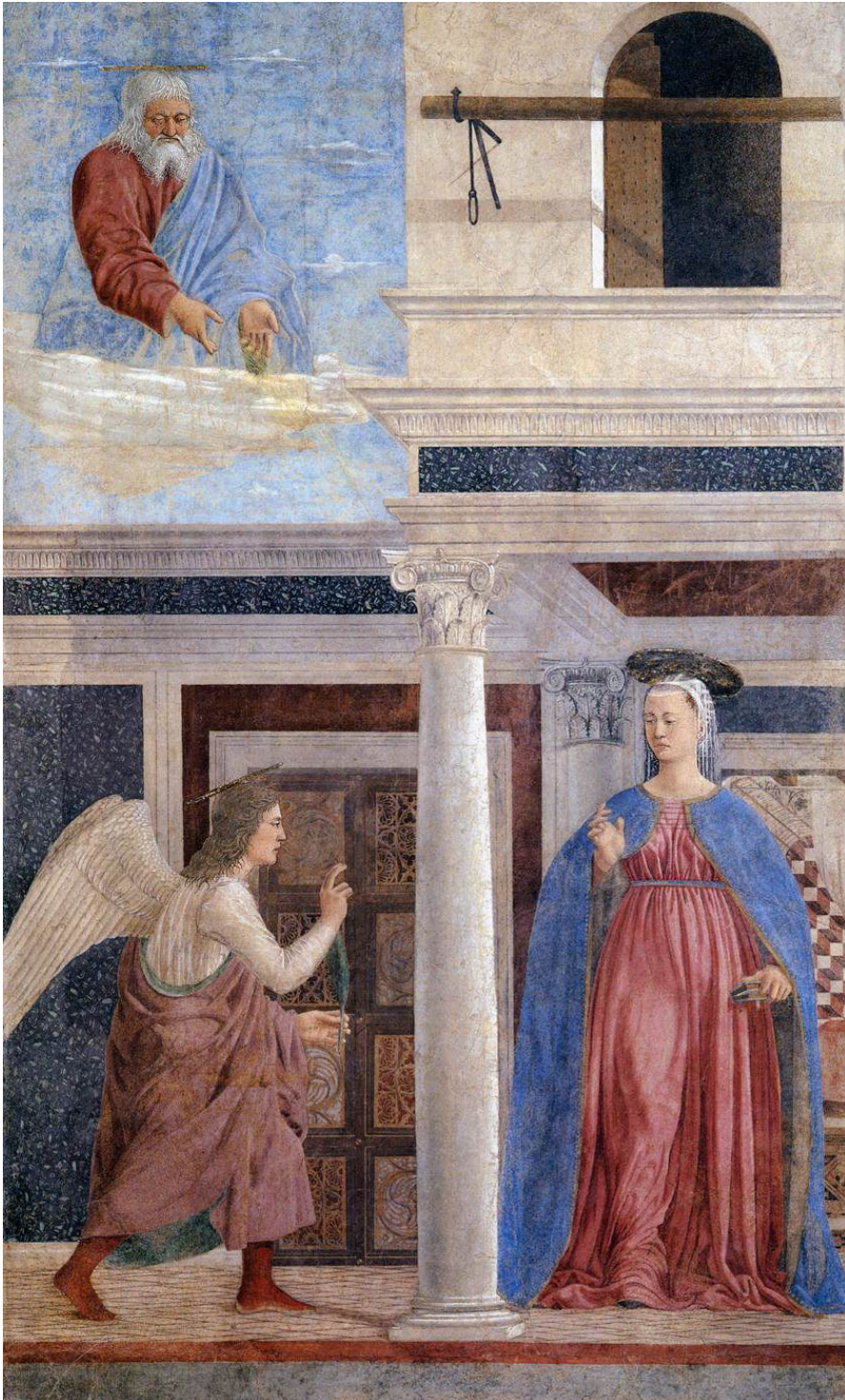


Figure 19

Duccio, *Annonciation*, détrempe sur bois, 1308-1311. Londres, National Gallery.



Figure 20

Carlo Crivelli, *Annonciation avec saint Emidius*, détrempe sur bois, 1486.
Londres, National Gallery.



Figure 21
Benedetto Bonfigli, *Annonciation*, détrempe sur bois, 1450-1453. Pérouse, Galleria nazionale dell'Umbria.



Figure 22

Jacopo Bellini, *Annonciation*, pointe d'argent, 1440-1470.
Londres, British Museum, carnet de dessins, fol. 30v-31.

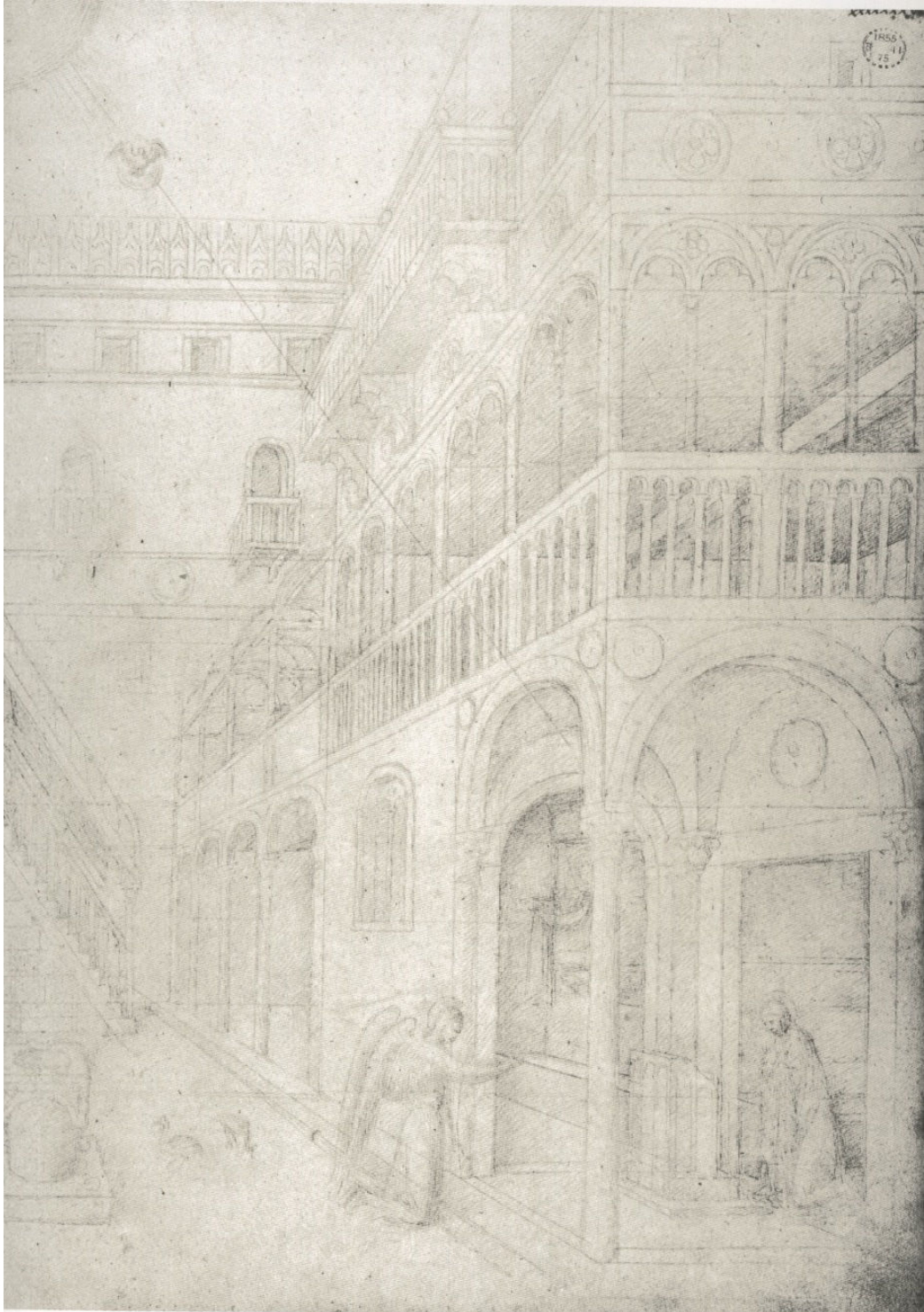


Figure 23

Filippo Lippi, *Annonciation*, 1450-1460. Londres, National Gallery.



Figure 23 bis

Filippo Lippi, *Annonciation*, 1450-1460, Londres, National Gallery. Détail.



Figure 23 ter

Filippo Lippi, *Annonciation*, 1450-1460. Londres, National Gallery.
Détail.

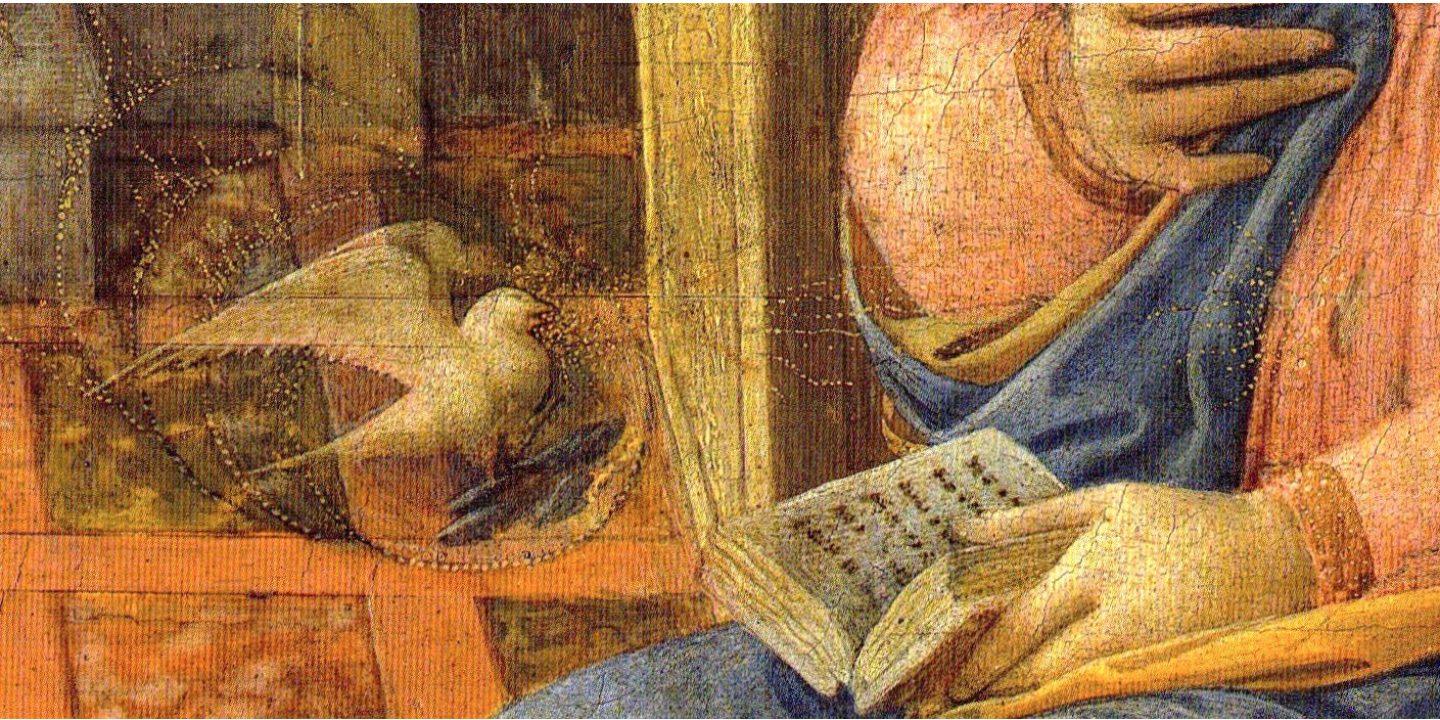


Figure 24

Lorenzo Lotto, *Portrait d'un jeune homme dans son étude*, huile sur toile, 1530.
Venise, Galleria dell'Accademia.



Figure 25

Lorenzo Lotto, *Portrait de Lucina Brembate*, huile sur toile, 1518.
Bergame, Accademia Carrara.



Figure 26

Lorenzo Lotto, *Retable de Santo Spirito*, huile sur toile, 1521. Bergamo, Santo Spirito.



Figure 26 bis

Lorenzo Lotto, *Retable de Santo Spirito*, huile sur toile, 1521. Bergame, Santo Spirito. Détail.



Figure 27

Lorenzo Lotto, *Retable de saint Barthélemy*, huile sur toile, 1513-1516. Bergame, San Bartolomeo.



Figure 27 bis

Lorenzo Lotto, *Retable de saint Barthélemy*, huile sur toile, 1513-1516. Bergame, San Bartolomeo.
Détail.



Figure 28

Piero di Cosimo, *Le mythe de Prométhée*, huile sur toile, 1515. Munich, Alte Pinakothek.

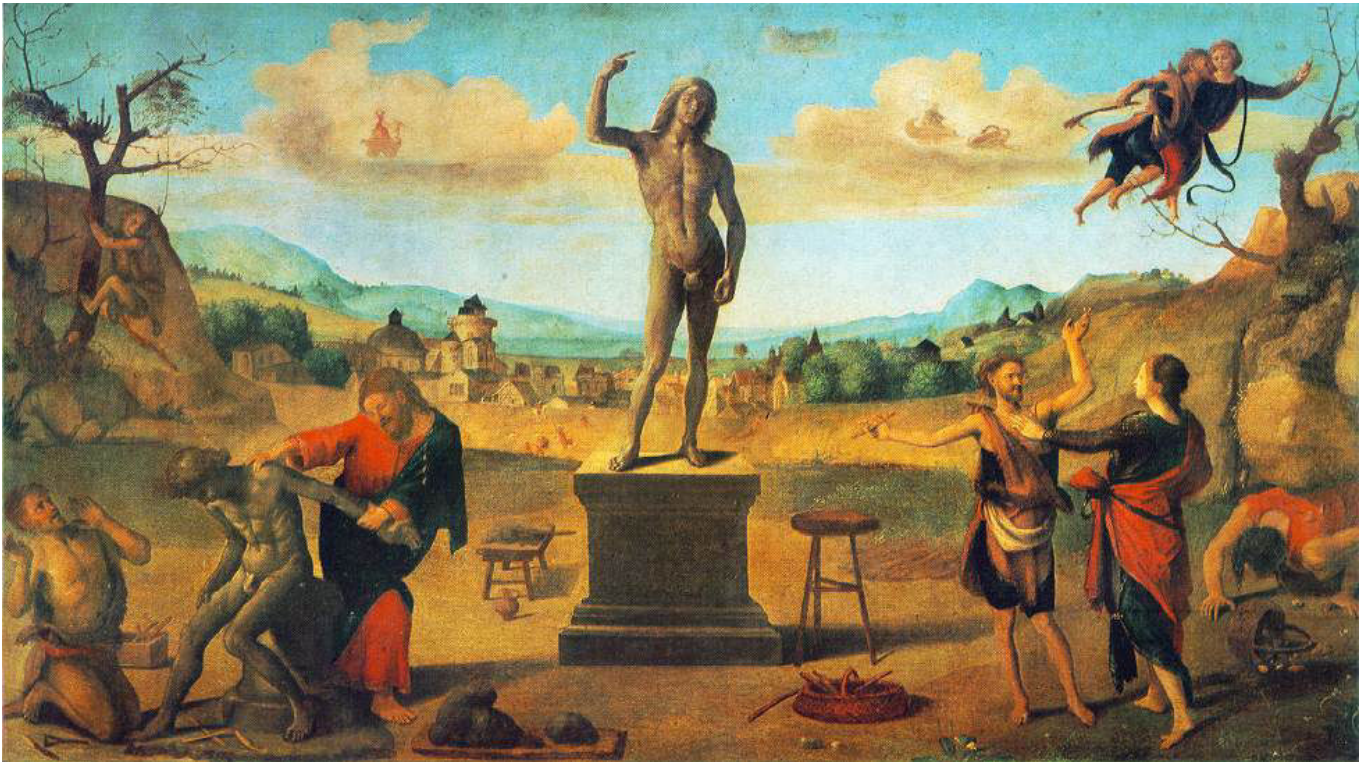


Figure 29

Piero di Cosimo, *Le mythe de Prométhée*, huile sur toile, 1515.
Strasbourg, Musée des Beaux Arts.



Figure 30

Piero di Cosimo, *Combat des Centaures et des Lapithes*, huile sur toile, 1490.
Londres, National Gallery.



Figure 31

Piero della Francesca, *La preuve de la vraie Croix*, fresque, 1447-60. Arezzo, San Francesco.



Figure 31 bis

Piero della Francesca, *La preuve de la vraie Croix*, fresque, 1447-60. Arezzo, San Francesco. Détail.



Figure 31 ter

Piero della Francesca, *La preuve de la vraie Croix*, fresque, 1447-60. Arezzo, San Francesco. Détail.



Figures 32 et 33

Piero della Francesca, *Bataille d'Héraclius et Chosroès*, fresque, 1447-60. Arezzo, San Francesco. Ensemble et détail.



Figure 34

Caravage, *Méduse*, huile sur cuir marouflé sur bouclier en peuplier, 1598-1599.
Florence, Galerie des Offices.



Figure 35

Giovanni Bellini, *Pietà*, détrempe sur bois, 1460. Milan, Pinacoteca di Brera.



Figure 36

Raphaël, *Madone Sixtine*, huile sur toile, 1513-1514. Dresde, Gemäldegalerie.



Figure 37

Titien, *Vénus d'Urbain*, huile sur toile, 1538. Florence, Galerie des Offices.



Figure 38

Antonello da Messina, *Saint Sébastien*, huile sur bois transposée sur toile, 1476-78. Dresde, Gemäldegalerie.



Figure 38 bis

Antonello da Messina, *Saint Sébastien*, huile sur bois transposée sur toile, 1476-1478. Dresde, Gemäldegalerie.
Détail.

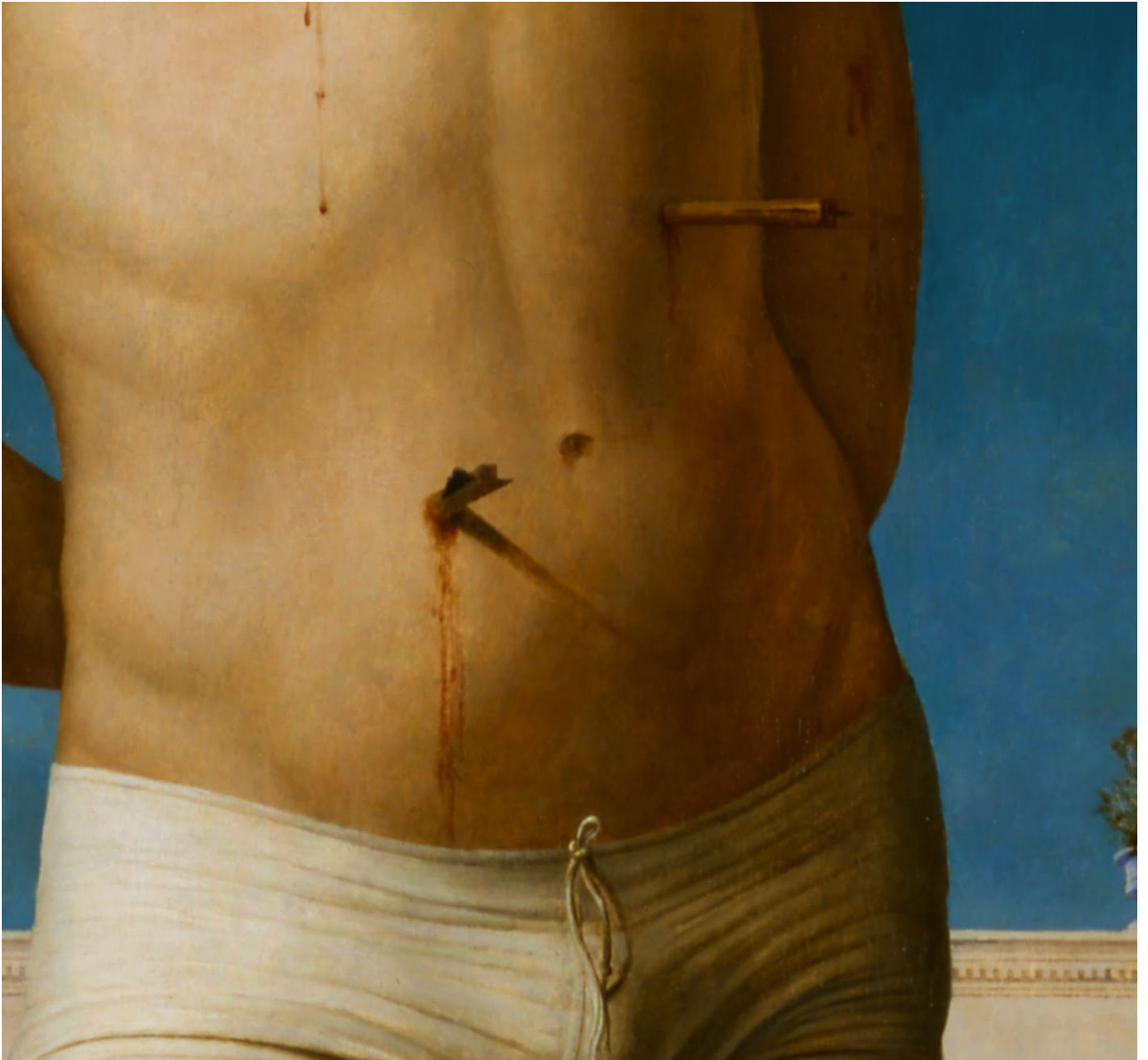


Figure 39

Anonyme lombard, *Saint Sébastien*, fresque, milieu XV^e. Castiglione Olona, Varese, Lombardie.



Figure 40

Fra Angelico, *Annonciation*, détrempe sur bois, 1433-1434. Cortona, Museo Diocesano.



Figure 40 bis

Fra Angelico, *Annonciation*, détrempe sur bois, 1433-1434. Cortona, Museo Diocesano. Détail.



Figure 41

Hans Holbein le Jeune, *Christ mort*, huile sur bois, 1521. Bâle, Kunstmuseum.
Détails.



Figure 42

Benvenuto da Garofalo, *L'Immaculée Conception*, 1528-1536, Milan, Pinacoteca di Brera. Détail.



Figure 43

Johannes Vermeer, *La dentellière*, 1669-1671, Paris, Musée du Louvre.



Figure 43 bis

Johannes Vermeer, *La dentellière*, 1669-1671, Paris, Musée du Louvre.
Détails.

