

**Histoires de peintures****Daniel Arasse**

France Culture/Denoël, 2004

Compte rendu de François René CHARDON

Daniel Arasse était historien d'art. *Histoires de peintures* est la retranscription des 25 émissions radiophoniques qu'il donna avant sa mort durant l'été 2003. De son propre aveu, « *il ne s'intéresse qu'aux tableaux qui l'intéressent* ». Cette apparente désinvolture est compensée par l'étendue de la période qu'il étudie : de 1250 à 1920. L'unité de ces sept siècles réside, selon Daniel Arasse, dans le principe qui sous-tend la représentation : l'imitation de la nature. Ce programme a pu être réalisé par la mise en place de la perspective. Celle-ci devient progressivement et pour longtemps la structure d'organisation de la peinture. Le thème de l'Annonciation a été pour les artistes de la Renaissance l'occasion d'illustrer et de perfectionner la perspective. Daniel Arasse nous propose d'utiliser le caractère exemplaire de ces tableaux pour nous faire découvrir les différentes dimensions recouvertes par la notion d'image durant cette période.

L'image de l'Annonciation, c'est une *histoire*. Les différents protagonistes : la Vierge, l'ange, Dieu, la colombe du Saint-Esprit, parfois Adam et Eve, se trouvent réunis dans le jardin clos qui, à l'image de Marie, est fermé. Cette

histoire a une durée, une temporalité qui se trouve condensée en un seul tableau. Le drame commence par l'expulsion du paradis terrestre d'Adam et Eve : la chute. Très longtemps plus tard, se réalise la rencontre de l'ange et de Marie, la soumission de la Vierge au désir divin et enfin l'incarnation : promesse du rachat. En racontant cette histoire, l'image aide à la *remémoration*. Elle est un art de la mémoire et elle devient un lieu de mémoire. L'image de l'Annonciation possède aussi une dimension *métaphysique* qui longtemps a été réservée à l'écrit. Elle doit en effet représenter un mystère, celui d'un dieu qui se fait homme. L'image doit rendre visible l'invisible. Les solutions géniales apportées à ce dilemme par les artistes du Quattrocento nous deviennent accessibles grâce à l'érudition de Daniel Arasse. Sa science iconologique est inséparable de l'attention maniaque qu'il accorde aux détails d'une œuvre. C'est souvent grâce à cela qu'il débusque le secret d'un tableau ou d'un peintre. Ainsi sur le *Saint Sébastien* d'Antonello de Messine, il note que le nombril du martyr est curieusement décentré. Cette découverte lui permet alors de comprendre que l'ombilic de saint Sébastien est un œil ! Parfois le détail a été peint pour ne pas être vu.

Utilement, l'historien nous rappelle que les conditions de vi-

sibilité des œuvres ont considérablement changé. L'éclairage des tableaux s'est longtemps satisfait de la lumière des chandelles. Les conditions d'accrochage ont également modifié notre regard. Ainsi, sur un tableau originellement placé en hauteur, hors de portée d'un examen précis, l'artiste a représenté la Vierge, et dans les plis de sa robe, au niveau du ventre (lieu sacro-saint s'il en est), il y a un trou, une boutonnière ! Le peintre, Filippo Lippi, était moine. Pour peindre la Vierge il avait pris pour modèle une religieuse qu'il finit par enlever de son couvent. Les enjeux théologiques considérables de ses œuvres ne l'ont donc pas empêché de laisser transparaître, à travers la robe de Marie, l'indice de son désir d'homme amoureux de son modèle.

*Le Verrou*, tableau de Jean Honoré Fragonard, est l'occasion pour Daniel Arasse de nous indiquer à nouveau comment secret, détail et désir amoureux font toujours bon ménage. Une pomme posée sur un chevet, un pan de rideau qui tombe verticalement sur un lit défait, deux oreillers dressés... Voilà les indices, à vous d'écouter ou de lire la suite.

Parfois enfin, le détail est très visible mais parfaitement incongru : un énorme escargot de Bourgogne qui rampe paisiblement entre l'ange et la Vierge d'une *Annonciation* de Francesco del Cossa !

Ces 25 leçons peuvent être entendues comme autant de brillantes introductions à l'histoire de la peinture. Mais comme souvent, quand l'érudition d'un auteur sert une pensée originale et innovante, alors le propos prend une dimension transdisciplinaire. L'étude que Daniel Arasse consacre à *la Joconde* illustre à merveille tout le profit qu'un thérapeute systémique peut tirer d'une nouvelle lecture de ce chef-d'œuvre. Le tableau est un portrait, ce genre pic-

tural pose bien évidemment la question du sujet et de sa définition. Il n'est donc pas surprenant que les exégèses traditionnelles aient tenté de trouver « en » Mona Lisa les réponses à ces questions. Qui était-elle ? Une courtisane, une prostituée, une femme de cour ? Certains, prétextant l'homosexualité de Léonard, y ont reconnu un homme ! Et son sourire, cet énigmatique sourire (c'est en effet un des tout premiers sourires de la peinture occidentale). Que n'a-t-

on glosé sur sa signification. Ces pseudo mystères, Daniel Arasse les balaise d'un revers de la main. Le commanditaire est connu, c'est un bon bourgeois florentin, Messere Giocondo, et le modèle, c'est son épouse. Elle sourit parce que c'est une femme heureuse, elle vient de donner à son époux deux héritiers mâles. Alors, Daniel Arasse nous indique simplement : « *Je me suis demandé comment le tableau était fait. Je vais en faire la description et vous verrez qu'apparaissent beaucoup de choses qu'on ne voit pas.* » Mona Lisa est dans une loggia. Contrairement à la tradition flamande du portrait, elle est dans l'espace du spectateur car le parapet, qui habituellement fait écran, est derrière elle. Le paysage de l'arrière-plan est étrange. Il n'y a que des rochers, de la terre et de l'eau. C'est un chaos, un paysage préhumain où le seul indice d'une civilisation est un pont qui traverse une rivière. Quelle peut être la relation entre cette lande des origines et cette femme assise ? C'est là où l'on retrouve le sourire. L'arrière-plan du tableau est incohérent. A droite, on a des montagnes très hautes, et tout en haut, un lac plat comme un miroir. Dans la partie gauche, le paysage est beaucoup plus bas. Comment concevoir le passage entre ce haut plateau et cette plaine ? En fait, c'est le sourire qui comble le hiatus, qui fait la transition. Du côté droit, en

