



Atelier des 5 sens :

La vue

**offert par Nicole Moine et Claire Prévotat,
universitaires**

Titre : On n'y voit rien

11 décembre 2012

46 personnes

Intervention de Nicole MOINE

Chers amis,

Après avoir remercié Marie-Hélène et présenté à ceux qui ne la connaissaient pas encore Claire Prévotat il convenait pour un atelier consacré au plaisir de la vue, de justifier, alors que ni l'une ni l'autre n'étions des spécialistes d'Histoire de l'Art, le choix du titre, bizarre au premier abord, donné à cette conférence « On n'y voit rien », simple écho à celui choisi par Daniel Arasse pour un petit livre qui a connu un grand succès en édition de poche.

Il faut rappeler immédiatement que cet ouvrage a un sous-titre qui nous plonge immédiatement dans l'univers paradoxal d'Arasse, puisqu'il est intitulé « Descriptions ». Curieux livre en effet, non seulement par son titre, mais aussi dans sa composition puisqu'il comprend six chapitres sans introduction ni conclusion, et enfin dans son genre littéraire puisqu'il s'agit de six fictions narratives différentes, toutes écrites sur un ton alerte et en apparence familier, dont rendent compte les premiers mots, significatifs, qu'il faut citer :

1) une lettre à une amie : « Cara Giulia, cette lettre un peu longue risque de t'ETONNER , de t'irriter peut-être... Comme je te l'ai trop vite dit, je n'arrive pas à comprendre

comment il t'arrive parfois de REGARDER la peinture de façon à ne pas VOIR ce que le peintre et le tableau te MONTRENT.

2) une confrontation plus ou moins imaginaire avec un collègue ou avec soi-même : « Je vous vois venir, vous allez encore me dire que j'exagère, que je me fais PLAISIR, que je surinterprète... »

3) une autobiographie à la troisième personne : « D'abord quand il a vu à la National Gallery de Londres *l'Adoration des mages* de Bruegel il a RECONNU ce qu'il SAVAIT, comme toujours... Il n'arrivait pas à être SURPRIS. »

4) une méditation ironique et provocante : « Dire que Marie-Madeleine était une fausse blonde, franchement ça ne RESOUDRAIT rien. D'accord, l'HYPOTHESE ne manque pas d'INTERET. La différence entre une vraie blonde et une fausse c'est une bonne QUESTION.

5) un dialogue en phrases rapides et presque triviales avec un grand spécialiste du Titien, Charles Hope : - Une PIN- UP ?

- Et rien d'autre, une Pin-Up purement et simplement » Et ce texte le plus long de l'ouvrage s'achève par : « Oh, Charles ! j'y renonce. C'est sans espoir. Vous ne voulez rien VOIR.

6) un sixième chapitre en forme de promesse ou de testament : « *Les Ménines*. Encore ? Non ! Non ! Par pitié ! ça suffit avec *Les Ménines* » avec ces derniers mots du livre : « Décidément il va falloir t'y mettre à écrire ce texte sur *Les Ménines*. SERIEUSEMENT ».

Rien de plus étranger donc à un manuel classique d'Histoire de l'Art, rien de plus émouvant aussi puisque l'auteur s'engage personnellement, se moque de lui et de ses confrères, se met en scène et à travers ses interlocuteurs s'adresse à nous et vient nous bousculer. Un colloque organisé peu de temps après sa mort parlait à juste titre de « Daniel Arasse ou la PENSEE JUBILATOIRE des œuvres d'art ».

Nous ne voulions ni faire un résumé d'un livre inclassable et déjà connu de certains d'entre vous, ni instaurer un débat contradictoire qui nous semblait artificiel. Nous avons préféré vous présenter d'abord une biographie d'Arasse par lui-même (Claire) puis vous montrer trois tableaux célèbres tels que vous ne les avez peut-être jamais vus (Nicole), enfin aborder l'un des thèmes récurrents de la peinture italienne, l'Annonciation, dont Arasse fut un spécialiste incontesté et auquel il consacra en 1999 un ouvrage capital (Claire), avant de conclure sur le plaisir de voir (Nicole).

XXXXXXXXXXXXXXXXX I) autobiographie

II) Les tableaux préférés.

En 2003 lors de sa première émission de *Histoires de peintures* sur France Culture Arasse commença par ces mots : « Je n'ai pas vraiment un tableau préféré. Plusieurs me viennent à l'esprit : *La Madone Sixtine* de Raphaël par exemple, mais je pourrais dire aussi *La Joconde*, curieusement, ou aller du côté du XVIIIe siècle. Je trouve que *Le verrou* de Fragonard est un tableau tout à fait extraordinaire et fascinant. En descendant encore dans le temps il y a *L'origine du monde* de Courbet. Quel beau tableau. ! ».

Comment ne pas être abasourdi ? Un immense savant, qui a visité tous les grands musées de la planète, qui connaissait des milliers de chefs-d'œuvre, donnait dans son

tiércé gagnant deux tableaux du musée du Louvre : *La Joconde*, le tableau le plus célèbre du monde et une plaisante toile libertine.

1) Arasse avait conscience de l'étonnement qu'il susciterait chez ses auditeurs en mentionnant *La Joconde* et il commença, en effet, par avouer que si Léonard de Vinci avait mis au moins 5 ans pour peindre *La Joconde* il lui en avait fallu 20 pour l'aimer. Il expliqua pourquoi il est en effet difficile d'apprécier ce tableau, qu'on a beaucoup trop vu et qui a été maintes fois parodié (depuis 1919 M. Duchamp LHOQQ). Son évolution tient à deux circonstances : la lecture d'un article de K. Clark (1973), où ce grand spécialiste de Vinci avait écrit que « la Joconde avait l'air d'une déesse sous-marine », mais aussi la commande d'un livre sur Léonard (publié en 1997, 2002) : il ne pouvait donc échapper à *La Joconde*.

Il s'est alors demandé comment ce tableau était fait et il a vu apparaître sur ce panneau de bois (77 x 53 cm) beaucoup de choses qu'on ne voit pas toujours :

-une femme assise dans une loggia sur un fauteuil (cf le dessin de Raphaël de 1504) et qui nous regarde

- un paysage auquel elle tourne le dos. Ce paysage est étrange, par son existence même. A une exception près Vinci peint ses portraits sur un fond neutre (cf. *La belle Ferronnière* de 1495-99 qui permet de voir d'autres différences : le parapet en avant de la figure, le regard de la femme qui nous échappe, l'absence de mains visibles). Il l'est aussi dans ce qu'il montre : un paysage immense fait de rochers, de terre, d'eau, sans arbre, sans trace de la présence humaine à l'exception d'un pont. Un paysage fantastique qu'on ne peut localiser. Comment comprendre un tel paysage pour le portrait d'une jeune femme qui vient de donner à son époux Francesco Giocondo, riche marchand florentin, deux héritiers mâles viables, lequel décide de déménager et de commander à un peintre réputé le tableau de son épouse ? Comment le comprendre si on se rappelle, grâce au dessin de Raphaël, que le choix de ce paysage ne remonte pas à la première conception du tableau ?

Il faut alors se souvenir que Vinci a mis des années pour réaliser cette œuvre, fruit d'une longue méditation et que, vite occupé à un projet grandiose, il ne le livra jamais à son commanditaire mais le conserva pour lui. L'intuition géniale d'Arasse est d'avoir vu et compris que le mystère de ce si fameux tableau résidait dans la relation qui unissait le personnage de Mona Lisa et l'arrière-plan du paysage, la douceur d'une femme souriante et épanouie et l'âpreté d'un paysage. Si elle n'est pas immédiatement évidente, encore qu'on ait noté depuis longtemps la lumière crépusculaire qui baigne l'ensemble du tableau, sans qu'aucune couleur vive n'en rompe l'unité, Arasse signale d'autres correspondances plus subtiles comme le repli du terrain à droite qui continue le mouvement du tissu sur l'épaule gauche, comme les méandres du paysage avec les boucles de la chevelure ou les plis de la manche gauche.

Mieux encore Arasse fait remarquer que si on regarde bien ce paysage on doit avouer qu'il est incohérent : à droite en effet de hautes montagnes et un lac plat comme un miroir, alors qu'à gauche le paysage est plus bas et l'eau s'étale avec des bords sinueux. Il n'y a aucun passage possible entre ces deux parties, sinon par la présence de la Joconde, par l'existence de ce fameux sourire : Mona Lisa est vue de $\frac{3}{4}$ tandis que son visage est presque de face, ce qui suppose une torsion, un mouvement, ce qui lui permet de nous fixer, ce qui fait que la bouche se relève légèrement du côté le plus élevé du paysage. L'impossible transition s'effectue dans le sourire. Et puis il y a ce pont, un peu incongru. Un pont est fait pour franchir une rivière et la rivière c'est de l'eau qui coule, symbole par excellence du temps qui passe, de l'éphémère. Or sont éphémères la beauté de la

jeune femme (Cf Vinci lecteur d'Ovide), le sourire qui ne dure qu'un instant sinon il se transforme en rictus, le mouvement de torsion.

Pour Arasse ce tableau est remarquable parce qu'il n'a plus pour sujet une épouse féconde mais le temps. Et Arasse a raconté comment un soir il a eu une illumination. Travaillant sur les nombreuses cartes que Léonard de Vinci avait réalisées en 1500-1502 il a trouvé une vue cavalière de la Toscane qui tente de répondre aux deux problèmes que se posait alors ce savant : la présence de l'eau en haut des montagnes et l'existence présumée dans la nuit des temps d'un cours d'eau qui aurait relié le lac Trasimène et la zone marécageuse du val d'Arno Arasse a compris soudain que l'arrière-plan du tableau c'est la Toscane d'avant l'histoire et que le sourire de la Joconde c'était ce cours d'eau qu'il avait inventé sur la carte.

La Joconde est un condensé de toute la pensée de Léonard de Vinci, lui qui affirmait que la peinture « est avant tout une chose mentale », formule que ne cessait de citer Arasse.

2) Une importante exposition consacrée à Fragonard s'est tenue à Paris et New-York en 1997, à l'origine d'un somptueux et épais catalogue, rédigé par P. Rosenberg, célèbre historien de l'Art, devenu Académicien. *Le verrou* (peint avant 1778) s'y voit attribué cinq pages d'une éblouissante érudition : on apprend tout sur l'histoire du tableau, les esquisses préparatoires, la postérité en gravures et copies. Mais que nous donnent-elles à voir ? : la célèbre composition, réduite à une grande diagonale qui va de la pomme à gauche jusqu'au verrou et effleure les visages des jeunes gens enlacés ; Le chaud clair obscur qui n'est pas sans rappeler Rembrandt et les couleurs somptueuses. D'autres critiques ont noté la présence d'objets symboliques (la pomme d'Eve à gauche, le bouquet de mariée jeté à terre à droite). Tout cela est juste mais pour Arasse *Le verrou* est un tableau « tout à fait extraordinaire et fascinant ». Et il explicite son jugement : Dans la partie droite un jeune homme enlace la jeune femme qui se pâme et le repousse, tandis que de sa main droite il pousse un verrou du bout du doigt (de manière assez irréaliste) ; toute la partie gauche du tableau est occupée par un lit dans un grand désordre. Reprenant la formule d'un spécialiste : « A droite le couple, à gauche rien » Arasse remarque que ce rien occupe la moitié du tableau et que s'il n'y a pas de sujet il y a des plis, des draperies, dont on ne sait pas comment elles sont suspendues, magnifiquement peints. C'est ce « rien » qu'observe Arasse et ce « rien » se révèle singulièrement plein :

Le désordre de la literie est incompréhensible narrativement : en effet il semble indiquer que fut consommé l'acte que tenterait d'empêcher la jeune fille et que voudrait protéger la fermeture du verrou (un verrou de chambre de bonne avec un somptueux lit à baldaquin !)

Les oreillers déplacés loin de la tête du lit (située à l'extrême gauche dans l'ombre) ont des bords anormalement dressés faisant surgir une poitrine féminine

En regardant dans la direction des seins la draperie du fond s'entrouvre laissant deviner l'intimité d'un sexe féminin

L'angle satiné du drap au premier plan évoque un genou une cuisse habillés du même tissu que la robe de la jeune femme.

La grande chute du rideau s'achève en deux gonflements sphériques possible métaphore du sexe masculin

Ainsi dans le « rien » il y a le genou, les seins, le sexe d'une femme et le désir masculin. Le « rien » c'est l'objet du désir. La partie gauche du tableau n'est pas narrative : on voit ou on ne voit pas ; il n'y a rien mais quelque chose est proposé. Et pour Arasse la peinture c'est fondamentalement cela. Le tableau ne nomme pas. C'est au spectateur de

VOIR ou de ne pas VOIR. La peinture travaille dans l'innommable, dans l'en deçà du verbal. Le désordre du lit est plein de sens virtuel : il figure la pulsion de deux personnes à l'instant où le désir s'empare d'elles et les emporte irrésistiblement.

Or les conditions dans lesquelles ce tableau a été peint méritent d'être rappelées : Son commanditaire, le marquis de Veri possédait déjà un tableau de Fragonard peint vers 1775, de même taille (73 x 93cm) : *l'Adoration des bergers* et il souhaitait un tableau qui fasse « pendant ». Tous les critiques se sont étonnés de ce contraste vraiment étrange entre une scène religieuse et une autre remplie du désir amoureux. Pour Arasse il ne faut justement pas opposer les deux tableaux comme *La faute* ou *La rédemption* ; ils sont complémentaires, traversés par un mouvement équivalent, celui qui emporte et soulève le couple enlacé, celui qui jette un berger prosterné aux pieds de l'enfant. Le sujet traité par le peintre Fragonard c'est le désir, la force irrésistible de l'amour dans sa double dimension physique et spirituelle.

Ainsi la grandeur de la peinture réside en ce que, si une signification l'habite, celle-ci n'a pas à être dite. La « peinture, c'est de la pensée non verbale ». Pour cela *Le verrou* est un tableau fascinant, d'autant que la peinture est toujours objet de curiosité et de désir.

3) *La Vénus d'Urbino* peint par Le Titien en 1538 (119 x 165 cm à la Galerie des Offices à Florence) est un tableau qu'Arasse a souvent commenté et celui auquel il a consacré le chapitre 5 de *On n'y voit rien*, peut-être le plus difficile à lire.

Dès 1980 au cours d'un grand colloque sur Le Titien, auquel participait également à Venise Charles Hope, Arasse avait souligné combien l'œuvre, que son commanditaire désignait comme « la femme nue » posait de problèmes. Premier nu couché du Titien qui avait alors 50 ans, ce tableau était-il un tableau de mariage ou une image érotique, justifiant « une Pin-Up purement et simplement » de son interlocuteur ? Pour résoudre le problème Arasse s'efforce de faire VOIR ce que l'autre refuse de VOIR.

Il s'agit incontestablement d'un tableau qui s'inscrit dans un contexte matrimonial :

Par ce qu'il s'inspire d'un tableau de mariage, la *Venus* de Giorgione (avant 1510) tout à fait convenable : tableau mythologique dans un cadre naturel, avec des gestes inspirés de l'Antique (*Vénus pudique*, geste du bras de l'*Ariane* endormie) et qui endormie n'est pas consciente d'être exposée aux regards. Remarquons que si les deux tableaux ont des dimensions comparables, exposent au premier plan un corps nu couché et jouent sur les mêmes contrastes de couleurs = rouge et vert, des différences n'en sont pas moins notables : La *Venus* du Titien ouvre les yeux et se trouve dans un palais.

Parce que Le Titien a disposé dans le tableau des « attributs iconographiques » indiscutables (couronne de roses, fleur de *Vénus* ; chien, symbole de fidélité ; pot de myrte à la fenêtre ; coffres de mariage). Même si pris isolément chaque motif peut être réfuté leurs conjonction rend l'interprétation conjugale difficile à réfuter.

Parce que, si la *Vénus* de Giorgione était une nudité chaste, celle-ci, éveillée dans sa chambre a un geste de la main gauche qui fait davantage penser à la masturbation qu'à un geste de pudeur. Mais Arasse rappelle que cette pratique était vivement conseillée, dans l'intimité du mariage, tant par les médecins que par les prêtres car elle préparait à l'acte sexuel et à la procréation de beaux enfants.

Reste la question : pourquoi Le Titien a-t-il effectué des changements, passant d'un cadre naturel à un palais, d'une femme endormie à une femme éveillée ? Et surtout pourquoi Manet, dont on sait qu'il avait fait une copie de ce tableau, a-t-il choisi justement ce nu du Titien, qui en a peint tant d'autres, comme modèle à *l'Olympia* (1863), symbole même de la modernité en peinture ?

Les réponses pour Arasse sont dans la composition du tableau et il nous demande de la considérer avec une grande attention, en oubliant ce que le grand Panofsky en avait écrit. Ce dernier insistait sur la composition, basée sur des horizontales (matelas, corps étendu, bord brun du pavement) et des verticales (bord de rideau noir à l'aplomb exact du sexe de Vénus, courtes verticales du second plan : colonne, encadrement de la fenêtre, tentures, corps des servantes). Panofsky se trompe doublement :

Le panneau noir n'est pas un rideau : aucun pli, aucune ondulation et surtout devant existe déjà un rideau vert ; ce ne peut être un mur ; c'est un écran , un dispositif que Le Titien avait déjà utilisé en 1512 dans *la Sainte conversation*, dispositif qui a pour but de séparer deux lieux (celui de la Vierge et celui du donateur), et d'en mettre un en valeur : ici la femme nue dont le sexe se trouve justement dans l'alignement de la ligne verticale.

Le rebord du carrelage n'est pas un rebord qui séparerait le lit de la salle dont la perspective est si étudiée. Il faudrait supposer une marche pour passer du lit au lieu occupé par les servantes (pas de duplex dans un palais vénitien !)

L'écran noir et le rebord brun ne sont que des LIGNES et leur rôle est de séparer deux lieux contigus et juxtaposés : le lieu du lit, mis en valeur, rapproché du spectateur, qui n'a pas de lien avec l'arrière plan sinon il faudrait croire que Vénus est couchée sur des matelas posés à même le sol (à cette époque les lits sont fort élevés) et le lieu de la salle carrelée dont la perspective éloigne considérablement les servantes (cf leur très petite taille).

Rien ne relie ces deux espaces : il y a l'apparence globale vraisemblable d'une pièce mais la réalité c'est une dualité irréductible ou pour le dire autrement il y a « un tableau dans le tableau » : un corps magnifique d'une part et une salle avec des servantes de l'autre. C'est cette dualité qu'Arasse veut faire VOIR ; c'est elle qui est intéressante. Comment la comprendre ?

On peut la lire comme l'opposition entre un espace intime (lit défait ; petit chien) et un espace public (servantes, fenêtre sur l'extérieur) ou encore opposition entre l'espace de la nudité et celui du vêtement (coffre, vêtement sur le bras de la servante). Arasse a d'ailleurs formulé ces remarques dans un chapitre de *l'Histoire du Corps*, dirigé par A. Corbin en insistant sur l'érotisation de ce nu féminin, qui n'est pas seulement nu mais déshabillé

Toutefois à cette réflexion anthropologique Arasse en préfère une autre : le spectateur regarde le tableau depuis un espace qui est le sien ; avec la perspective un autre espace s'ouvre, celui de la salle carrelée ; Vénus n'est ni dans l'un ni dans l'autre. Venus est sur la toile et nous regarde. Manet est le peintre de la modernité parce que pour lui c'est tout le tableau qui fait face au spectateur. Dans *Olympia* le bouquet de fleurs, la servante font autant face au spectateur qu'Olympia qui nous regarde (d'ailleurs la ligne verticale subsiste mais elle est légèrement décalée sur la droite ; il n'y a plus aucune profondeur). On a souvent dit que le tableau dans le tableau donnait à voir le scénario selon lequel le tableau était conçu. Existente bien des correspondances entre le coffre et le corps horizontal de Vénus, le fond noir du couvercle relevé et l'écran noir, la servante qui plonge dans le coffre et le commanditaire qui voudrait toucher ce corps admirable mais ne le peut pas.

Citons la conclusion du chapitre plus sérieuse qu'elle n'en a l'air : « La servante agenouillée touche mais n'y voit rien ; nous voyons mais nous ne pouvons pas toucher et pourtant la figure nous voit et se touche ». VOIR ou TOUCHER, le mystère de l'amour comme de la peinture.

III) Annonciation

Conclusion :

Cette présentation à deux voix voulait prouver combien Arasse aimait la peinture, et suggérer le bonheur qu'elle lui procurait. Il a dit lui-même - et ses proches en ont témoigné - que devant un tableau les larmes pouvaient lui monter aux yeux.

Rappelons pour conclure sur quoi reposait ce plaisir des yeux, qui l'amenait à contempler un tableau pendant des heures, et à en scruter les moindres détails :

1) **se laisser surprendre** : D. Arasse a pris des milliers de diapos dans les musées et églises qu'il visitait, d'une œuvre dans son ensemble, et surtout des détails, pour les projeter chez lui et découvrir ce qu'il n'avait pas cherché, ce qui pouvait surgir et apparaître soudain, sans qu'il ne s'y attende. Et cet inattendu était pour lui une source de plaisir inouï. Un de ses livres les plus importants s'intitule d'ailleurs *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture* (1992 et 2008) ; le plaisir de la peinture, comme le diable, se cache souvent dans les détails.

2) **regarder** : certes Arasse était doté d'un regard aigu et singulier ; souvent, il a vu ce que personne n'avait vu avant lui. Mais regarder c'est effectuer un parcours, un va et vient du détail à l'ensemble et vice versa ; c'est se rapprocher, se mettre à nouveau à distance, scruter puis embrasser du regard. Regarder exige donc du temps. Dans *Histoires de peintures*, Arasse se révoltait contre les conditions actuelles de la vision des œuvres d'art, en particulier contre ces expositions qui donnent trop de place aux scénographes et où les visiteurs agglutinés font « qu'on y voit de moins en moins ».

3) **réfléchir** : pour Arasse, regarder c'est réfléchir. En regardant un tableau Arasse réfléchit, mobilise toute sa culture, immense, comme l'a montré Claire ; mais il savait, et il l'a dit : réfléchir n'est jamais triste. Pour lui un tableau était un « événement », un mystère ; pour le mieux cerner, pour l'explicitier, il faut avoir recours à des hypothèses, tenter d'atteindre la vérité dont il est porteur, « vérité » qui ne se livre pas immédiatement, et ne se livrera d'ailleurs jamais dans sa totalité. En cela Arasse se sentait et se disait historien. Il croyait que plus le temps s'écoule, plus l'œuvre devient visible ; c'est ainsi qu'il a osé affirmer que l'*Olympia* de Manet permettait de mieux voir la *Vénus d'Urbino* du Titien. Car ce sont d'abord les artistes qui voient et apprennent à voir. Il rêvait donc d'une histoire de l'Art qui serait une histoire du regard, la vérité de l'œuvre passant par la restitution de tous les regards qu'elle a suscités.

Se laisser surprendre, regarder, réfléchir. Quiconque lit les publications d'Arasse est convié à partager ce plaisir des yeux et de l'esprit.

