

Portrait de Daniel Arasse

Danièle Cohn

Daniel Arasse n'a renié aucune des strates qui ont contribué à constituer la marque de son travail. Et ceci pourrait être une première description de sa personnalité intellectuelle : Daniel Arasse n'a jamais perdu de temps à renier, récuser des fidélités antérieures. Épris de liberté, esprit libre, il s'est comporté vis-à-vis des théories en cours, du *Zeitgeist*, en prédateur spinoziste : tout ce qui le renforçait était digne de son intérêt, et exerçait un attrait. Homme de son temps, il a su recueillir le bénéfice de traditions très diverses ; héritier, il a su engranger la nouveauté et contribuer à refonder l'histoire de l'art pour lui donner un avenir. Avec un appétit intellectuel et sensoriel d'éternel jeune homme, il a su devenir un classique et rendre sa discipline palatable au plus grand nombre.

La génération de Daniel Arasse fut celle du structuralisme et de la sémiotique et l'empreinte dans son œuvre en est parfaitement dessinée. Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Umberto Eco furent, en cette matière, ses références. Les séminaires d'Urbino – haut lieu estival de la sémiotique européenne –, le séminaire d'histoire de l'art tenu à l'École Normale Supérieure avec Hubert Damisch et Louis Marin qui devinrent des amis proches et avec lesquels il n'eut de cesse de dialoguer, de disputer, furent des lieux d'élaboration décisifs de sa pensée. Michel Foucault l'influença beaucoup parce que l'historien en Daniel Arasse pouvait se reconnaître dans l'entreprise foucauldienne d'archéologie du savoir, de délimitation des grandes formations discursives. Mais Daniel Arasse fut aussi l'élève d'André Chastel, et son orientation originaire vers la Renaissance italienne doit beaucoup à l'enseignement de ce maître-là. Seule la philosophie de l'époque – Gilles Deleuze, Jacques Derrida, François Lyotard – exerça sur lui une influence moindre.

L'histoire de l'art comme discipline s'est déployée en faisant jouer une polarité constitutive entre une voie formaliste et une voie historiciste. La tradition française dans laquelle Daniel Arasse – par force et consentement – prend place, comme la tradition allemande dont il fut l'un des passeurs – par le biais de ses interprétations et de ses traductions qui sont partie prenante de son travail – ont articulé, l'une et l'autre, cette polarité, en croisant souvent leurs chemins, éclairant des objets qui, pour Daniel Arasse, furent la plupart du temps italiens. Ses tout premiers articles le démontrent. Ils sont consacrés à « La Structure de l'espace dans l'art de Masolino da Panicale »¹, un article au titre très francastelien, aux « Théories des peintres »², aux « Salons de Diderot. Le philosophe critique d'art »³ d'un côté ; à Aloïs Riegl de l'autre (« Notes sur Aloïs Riegl et la notion de "volonté d'art" » et « Œuvre de la nature et œuvre d'art », article de Riegl, que Daniel Arasse traduisit de l'anglais⁴). Dans les années de formation de Daniel Arasse, Erwin Panofsky devient la figure centrale de la science de l'art allemande. Nombre de ses essais et articles écrits en anglais sont à

Regards Croisés.

Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et esthétique
Numéro 1 / 2013.

● partir de 1967 traduits en français. Daniel Arasse commentera au long cours les thèses et les analyses panofskyennes, il le traduira à son tour de l'anglais. Ernst Gombrich est un autre médiateur auquel il reste fidèle et qu'il traduit aussi (« *Icones symbolicae* : l'image visuelle dans la pensée néoplatonicienne ») tout comme Meyer Shapiro, qu'il traduit également et qui l'initia très tôt à une filiation critique de l'iconologie (« *Muscipola diaboli* : le symbolisme du retable de Mérode »⁵). Du côté français, Hippolyte Taine, Henri Focillon, Robert Klein et tant d'autres que l'on me pardonnera de ne pas citer lui sont donnés par André Chastel, avant qu'il n'y revienne par lui-même.

Dans « *L'art dans ses œuvres, théorie de l'art, histoire des œuvres* », Daniel Arasse a cette formulation lapidaire : « L'historien de la peinture n'a à faire qu'avec ce qui, de la peinture, se voit : des peintures, objets d'histoire perçus dans l'histoire »⁶. Suivant Panofsky (dans *Le problème du style dans les arts plastiques*) contre Wölfflin (dans *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*), Daniel Arasse considère que les concepts de regard, d'œil et d'optique n'ont pas de signification propre absolue. Histoire de l'art et esthétique ne sont pas réductibles à une psychologie de la perception.

La caractéristique d'une histoire de l'art « arassienne » est une focalisation systématique et principielle sur l'exception. Mais cette exceptionnalité n'est en rien anhistorique, elle est inscrite dans l'historicité qu'elle fait voir à nouveaux frais, dessinant des séries inédites et des enchaînements fondés sur ce qui apparaît « intempestif ». « Chaque cas affronte l'approche historique à la même délicate question : comment concevoir et interpréter historiquement l'exception », écrit-il encore dans *Le sujet dans le tableau*⁷. Au fur et à mesure que son travail devenait œuvre, Daniel Arasse a mis l'accent sur la singularité, celle d'une forme, d'une œuvre, d'une série d'œuvres, d'un artiste, dans ce que ce dernier révèle d'une valeur individuellement significative⁸. Sa curiosité se porte vers « l'instance singulière et intime qui travaille à s'approprier en le déformant secrètement le message de l'œuvre »⁹. Il en fait le moteur de l'enquête, et voit dans le déchiffrement de l'énigme, un motif d'excitation donc de satisfaction présente et à venir.

Daniel Arasse a formulé à plusieurs reprises théoriquement la part du singulier – écart au type, anomalie, bizarrerie – et a fait jouer l'intrication du singulier aux significations, le sens derrière les significations. Sa démarche, son *Annonciation italienne* le démontre¹⁰, s'avère guidée par une attention constante à l'étrangeté des images qu'il examine et une patience sans faille vis-à-vis de ce qui, grâce à cette étrangeté, donne à voir la singularité. La singularité s'avère la marque d'un sujet au sens plein et moderne de ce mot, d'un sujet désirant, mortel, qui constitue une sorte d'échappement, révélateur à terme d'un *Kunstwollen*, d'un *Zeitgeist* dont la structure est un ensemble de... dissonances. La recherche du détail, l'attention à la singularité, à la disjonction sont des règles d'une méthode du voir qui sont autant de garde-fous contre une précipitation herméneutique. L'auteur de ce grand livre qu'est *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*¹¹, en a fait dès 1992 (ce qu'il ne faut pas oublier vu le succès de cette idée de détail) une règle pour la direction de son esprit, un précepte de sa morale provisoire, comme si l'attention au détail était la source, à préserver coûte que coûte, du gai savoir comme de tout plaisir de peinture possible. Il faut, bien entendu, souligner ce lien entre détail et plaisir de peinture. Le détail arassien est un détail de peinture, il n'est pas un élément grossi – avec mesure ou démesure – d'une image de tableau, d'un tableau que l'on ne voit

pas. Rien dans le détail arassien qui rappelle ici la construction par André Malraux d'une histoire de l'art à coups d'effets de focale. Ce dernier, très influencé par le petit livre de Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dont il avait été l'un des premiers lecteurs, et par le cinéma et la réflexion sur le montage, et le cadrage que le septième art suscitait et qu'il avait pratiqué lui-même dans *Teruel*, a ainsi fait jouer, dans *L'Irréel*, la photographie dans la peinture, provoquant par un changement d'échelle des rapprochements d'autant plus significatifs qu'ils étaient analogiques, des similitudes qu'on aurait envie de dire « au sentiment », vraisemblables mais illusoire parce que les détails perdent tout rapport avec l'œuvre singulière et deviennent des pièces maîtresses d'un musée imaginaire de l'humanité. Chez Daniel Arasse, il en va, comme le dit si bien le sous-titre, d'une histoire rapprochée de la peinture. La combinaison d'une singularité repérée et préservée avec une vigilance historique sans faille s'avère dans son ouvrage le meilleur garde-fou contre une projection abusive qui transformerait l'affinité préalable en prétexte d'investissement narcissique. Ce que l'on pourrait – après coup – appeler son « anachronisme », son caractère « *unzeitgemäss* », pour renvoyer à Nietzsche, s'est traduit par une absence d'investissement dans l'*iconic turn* et les constructions faites du côté de la *Bildwissenschaft* comme des *visual studies*. Il préférerait voir et revoir de la peinture, la prendre à bras le corps, l'aimer et la faire aimer. L'idée d'œuvre ne lui faisait pas peur, bien au contraire : historien de l'art, il ne s'est pas voulu anthropologue des images.

Valéry note dans son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, un essai que Daniel Arasse n'a pas manqué de lire et de relire quand il s'attela à son tour à un livre sur Léonard : « la plupart des gens y voient par l'intellect bien plus souvent que par les yeux ». Daniel Arasse fut de ceux qui voyaient fort bien par l'intellect, mais refusaient la séduction d'une théorie parfois envahissante et fragile philosophiquement : il lui suffisait d'être un historien qui « y voyait » intensément – par les yeux. Intensément, et joyeusement car la science ne pouvait l'intéresser que si elle était cette *gaya scienza* que Nietzsche avait donnée en héritage à la génération à laquelle appartenait Daniel Arasse, une filiation que Daniel Arasse avait endossée et à laquelle il fut fidèle.

1. Daniel Arasse, « Structure de l'espace dans l'art de Masolino da Panicale », in *L'Information de l'histoire de l'art*, XII, n°5, nov.-déc. 1967, p.223–224.
2. Daniel Arasse, « Théories des peintres et analyse des œuvres », in *Encyclopedia Universalis*, Paris, 1968.
3. Daniel Arasse, « Les Salons des Diderot. Le philosophe critique d'art », in Diderot, Denis, *Œuvres complètes*, Paris, Club Français du Livre, tome VII, p.I-XVIII.
4. Daniel Arasse, « Notes sur Alois Riegl et la notion de "volonté d'art" », introduction à « Œuvre de la nature et œuvre d'art », *Scolies*, I, 1971.
5. Meyer Shapiro, « *Muscipola diaboli* : le symbolisme du retable de Mérode », traduction française de Daniel Arasse, in *Ibidem*.
6. Daniel Arasse, « L'art dans ses œuvres, théorie de l'art, histoire des œuvres », in Cohn, Danièle (dir), *Y voir mieux y regarder de plus près, autour d'Hubert Damisch*, Paris, Editions rue d'Ulm, 2003, p.15.
7. Daniel Arasse, *Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, collection Idées et Recherches, 1997, p.5.
8. *Ibidem*, p.10.
9. *Ibidem*, p.15.
10. Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 1999.
11. Daniel Arasse, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.

