

Daniel Arasse et la Kunstwissenschaft : une théorie de l'histoire rapprochée de la peinture

Audrey Rieber

Même s'il n'a jamais érigé sa pratique en méthode, Daniel Arasse n'en estimait pas moins que toute histoire de l'art implique une décision théorique quant à son objet. Cette conviction le rattache à la tradition des historiens d'art germaniques (Warburg, Panofsky, Wölfflin, pour ne citer qu'eux) qui, de la fin du XIXe siècle aux premières décennies du XXe siècle, ont cherché à fonder leur approche en dialoguant avec la *Kunstwissenschaft*. Exemple de ce point de vue est l'article de Panofsky « Sur la relation entre l'histoire de l'art et la théorie de l'art. Contribution au débat sur la possibilité de "concepts fondamentaux de la science de l'art" » (1924). En plaçant Arasse dans ce fécond débat entre histoire de l'art et science de l'art, nous n'entendons pas limiter l'impact sur son travail de l'histoire de l'art française (celle d'André Chastel par exemple) ou d'autres mouvances théoriques telles le structuralisme, la sémiotique ou l'archéologie de Michel Foucault, mais explorer une autre strate de sa réflexion. En plus d'avoir introduit en France certains grands textes d'épistémologie d'histoire de l'art (il a traduit Riegl et Panofsky, fait éditer la conférence de Warburg sur les fresques du palais Schifanoia de Ferrare), son intérêt prédominant pour la singularité de l'objet d'art pris dans l'histoire justifie un rapprochement avec cette *Kunstwissenschaft* qui rompt à la fois avec les considérations de l'esthétique philosophique sur le goût et la sensibilité (qui, en plus d'être anhistoriques, ne portent pas prioritairement sur l'art) et avec les analyses factuelles et normatives de l'histoire de l'art antérieure. Procédant de manière arassienne, en cherchant les écarts et les résistances plus que les affinités, je montrerai comment son intérêt pour la singularité concrète de l'objet d'art l'a conduit à déplacer certaines des positions de ses prédécesseurs.

Aussi curieux que cela puisse paraître, rares sont les historiens d'art à s'occuper d'« art ». Si les œuvres communément considérées comme artistiques jouent un rôle important dans leurs analyses, elles ne sont pas leur unique objet : Riegl étudie les tapis, Panofsky les enseignes et les calendres, Wölfflin déclare son intérêt pour la mode et Warburg pour les productions culturelles dans leur ensemble. Arasse, lui, s'intéresse bien à l'œuvre d'art, c'est-à-dire à un objet historique singulier. Cette singularité de l'œuvre d'art tient tout d'abord à sa concrétude. À la question : « Pourquoi y a-t-il de l'art plutôt que rien ? », il commence par répondre que la thèse de Hegel faisant de l'art un besoin de l'esprit lui plaît. Il refuse néanmoins de spéculer sur ce besoin et cet esprit, et définit l'art comme « une représentation, qu'elle soit figurée ou non figurée, figurative ou non figurative,

Regards Croisés.

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

● une représentation à travers un objet concret ». L'œuvre d'art est donc un *objet d'art*, en un sens non métaphorique. Matérielle et concrète, elle n'est pourtant pas un donné, car sa singularité doit être reconstruite à partir d'une batterie de connaissances historiques, techniques, fonctionnelles, sociales, etc. La reconstitution du Codex Huygens par Panofsky (ou mieux son invention au sens archéologique) en est un très bon exemple. Mais la constitution historique du singulier repose à son tour sur une grille d'interprétation impliquant une théorie de l'histoire de l'art¹. Avec l'idée d'un va-et-vient entre pôles apparemment opposés, Arasse renoue avec deux problèmes classiques de l'herméneutique : celui du rapport entre théorie et empirie et celui du rapport entre singularité et totalité (l'analyse d'un objet x (tableau, dessin) en référence à un tout y (atelier, style) implique des connaissances sur y qui seront modifiées par la prise en compte de x). Dans la lignée de Dilthey (repris par Panofsky), il raisonne en termes de cercle organique, celui-ci valant aussi bien pour l'interprétation que pour l'observation et la description des œuvres d'art. Même si Arasse met par ailleurs en garde contre la violence du découpage linguistique, il estime que l'activité de l'œil est indissociable de la théorie de l'art explicite ou implicite du regardant. Loin donc d'opposer histoire et théorie de l'art, il convient de « proposer une réflexion sur leur articulation, du point de vue d'un historien »². Cette précision mérite d'être relevée ; elle indique que l'historien utilise les concepts théoriques de manière spécifique et aussi qu'il a besoin d'une théorie propre. Celle-ci n'est donc pas, contrairement à ce qu'on aurait pu penser, la *Kunstwissenschaft* mais la « théorie de / l'histoire de / l'art ». En distinguant ces deux discours, Arasse n'entend ni les opposer irréductiblement ni suggérer que l'histoire de l'art pourrait se passer de théorie, mais souligner que science de l'art et histoire de l'art affrontent des problèmes fondamentaux différents, l'approche historique ayant en propre d'être confrontée de manière aigüe à la spécificité individuelle de ses objets.

Si Arasse prend ses distances avec le projet de la *Kunstwissenschaft*, c'est également parce qu'il considère que, si l'histoire de l'art est bien une *Wissenschaft*, c'est uniquement comme science humaine ou, mieux, humaniste. D'une part, ses protocoles d'énoncé ne constituent qu'une imitation, parfois factice, de ceux des disciplines institutionnellement reconnues comme scientifiques, d'autre part, « l'histoire de l'art n'est pas une "science de l'art" ». « Si, donc, l'histoire peut être une "science", c'est en tant que "discipline humaniste", pour reprendre une formule déjà ancienne, forgée par Erwin Panofsky après qu'il eut pris ses distances avec la science de l'art à laquelle il avait apporté sa propre contribution³. » Le point, ici, n'est ni de savoir s'il est légitime d'attribuer à la *Kunstwissenschaft* une prétention scientifique (elle est une science philosophique, spéculative au sens que Hegel peut donner à cette expression) ni d'évaluer la thèse d'une évolution entre le Panofsky « allemand » et « américain », mais d'insister sur la reprise par Arasse du thème de l'histoire de l'art comme science humaine et discipline humaniste. Concernant le premier point, Dilthey, puis Cassirer et Panofsky, s'accordent à dire que les principes herméneutiques visant à garantir l'objectivité des sciences de la culture doivent assurer une place contrôlée à la subjectivité. Arasse déplace néanmoins cette perspective – et se démarque de la *Kunstwissenschaft* qui se fonde par différence avec l'esthétique et ses considérations sur le sentir – en introduisant le facteur du plaisir. Il en fait le moteur de son enquête (la question qui l'anime, dit-il, est de savoir ce qui fait qu'un lieu de peinture le touche) et un garde-fou de l'interprétation : parce qu'un désir travaille la méthode, sa méconnaissance risque

de la ruiner (il vise notamment le désir, qu'il considère troublant, de livrer une interprétation objective basée sur les textes et jouissant du prestige sécurisant du savoir écrit).

L'insistance de Daniel Arasse sur la dimension visible et visuelle de l'objet d'art explique, elle aussi, sa prise de distance par rapport aux méthodologies historiques en vigueur. Il aurait certes pu trouver chez Konrad Fiedler des arguments de poids pour défendre la pure visibilité du phénomène artistique, mais le théoricien de l'art exclut la pertinence d'un discours historique sur l'œuvre d'art. Pour rendre ses droits au visible (et à l'œuvre d'art son histoire), Arasse doit donc élaborer une méthodologie spécifique. En faisant reposer l'interprétation du détail visuel sur la façon dont il s'inscrit dans un réseau figuratif, il reprend le principe du cercle organique entre la partie et le tout. Il le révisé néanmoins en analysant le détail à partir et au sein du visible, ce qui n'est pas sans conséquence sur l'articulation entre texte et image dans l'interprétation d'une œuvre d'art. En écho à Alberti qui considère que ce qui ne relève pas de la vue ne concerne en rien le peintre, Arasse estime que l'historien de l'art ne s'attache qu'au visible dans l'art, c'est-à-dire aux œuvres d'art qui doivent donc être les documents de leur propre travail. Prenant part dans le débat sur le logocentrisme d'une histoire de l'art (iconologique) qui ne verrait dans l'œuvre d'art que l'illustration d'un contenu allégorique antérieur et extérieur à l'image, Arasse soutient l'irréductibilité du visuel au discursif. Si, dans les faits, ses analyses s'appuient sur une grande érudition, y compris livresque, et s'il reconnaît la pertinence de certaines analyses iconographiques – elles permettent, « contre la banalisation que voudraient en faire certains, de sauvegarder la précision d'élaboration conceptuelle dont l'image est porteuse et d'établir sa singularité » –, il soutient fermement que l'œuvre d'art n'est par principe ni un document ni un signe, ce que la prise en compte du détail pictural rend particulièrement manifeste. Dissolvant le regard d'ensemble, le détail de peinture ruine la définition mimétique de l'art qui repose sur le point de distance. Attirant l'attention sur l'opacité de la matière peinte et restituant le pouvoir de sollicitation sensorielle de la peinture, il rend caduque la transparence transitive que réclame la conception de la peinture comme représentation. Menée indépendamment des normes du langage, l'interprétation doit donc aussi être immanente : si Panofsky et Schapiro manquent l'interprétation du *Retable de Mérode*, c'est, d'une part, parce qu'ils épèlent son contenu au lieu de considérer l'agencement spécifique de ses motifs, méconnaissant ainsi que l'identification du thème repose moins sur son iconographie au sens strict que sur sa structure propre de représentation, et, d'autre part, parce qu'ils rapportent ses éléments (la soi-disant souricière) à des données extérieures au retable : à une image pour le premier, à un texte pour le second. Or l'œuvre d'art est forme, mise en forme, information et sa configuration signifie au spectateur son processus interne d'élaboration.

Cette « structure réflexive de toute œuvre d'art »⁴, qui requiert qu'on l'analyse à partir d'elle-même, conduit également à reconsidérer les rapports entre pensée et visualité. Pour Arasse, la peinture est une représentation qui n'a besoin ni de conceptualiser ni de verbaliser, mais qui peut donner figure à ce qui n'est ni verbalisable ni conceptualisable. C'est ainsi que, dans les années 1440, à Florence, les peintres trouvèrent le moyen de figurer (non de représenter) l'Incarnation dans l'Annonciation par un désordre de la perspective. La peinture, ici, pense, non par des concepts mais par des figures. En reprenant la formule proposée par Hubert Damisch dans *L'origine de la perspective* (1987), « dans la peinture, non seulement

● ça montre, mais ça pense », l'historien n'entend aucunement minimiser la dimension allégorique indubitable de certaines œuvres d'art. Il prend en cela ses distances avec Wölfflin et les historiens d'art formalistes qui considèrent que seul l'examen de la forme permet de rendre compte de ce qui, dans une œuvre, est spécifiquement artistique. Se démarquant d'un dualisme trop facile, Arasse ne valorise pas la forme au détriment du contenu. Alors qu'il se demande ce qui, dans une peinture, le touche, il répond en invoquant le choc visuel coloriste, qui produit une émotion pure et non verbalisable, et la densité de pensée qui est confiée à la peinture⁵. Néanmoins, même dans le cas d'une peinture « à sujet », il estime qu'il faut veiller à ne pas occulter sa spécificité visuelle derrière un écran textuel qui fait qu'« on n'y voit rien » pour montrer en quoi, justement, l'image échappe au discours. L'interprète ne doit pas chercher à retrouver le texte dans l'œuvre picturale mais, après en avoir identifié les thèmes et les textes, préciser comment l'image introduit une différence, comment, loin d'illustrer ou de traduire le texte, elle le fait travailler. Tout le problème est alors de savoir comment l'historien peut, par le discours, rendre raison d'une œuvre d'art, fruit d'une pensée artiste, dont le principe d'élaboration et de réception n'est pas discursif.

Le privilège accordé par Daniel Arasse au phénomène singulier trouve son paradigme dans son intérêt pour le détail iconique (petite partie d'un tout) et surtout pictural (trace de celui qui le fait). Le détail, tout particulièrement lorsqu'il est exceptionnel et bizarre, est à la fois objet et principe méthodologique de l'interprétation. « Dès lors qu'il est pris en considération, le rapport de détail renouvelle toute une part de la problématique historique établie⁶. » Cela est d'autant plus le cas qu'il est aussi symptôme au sens freudien, l'*unicum* étant le lieu où l'artiste, le spectateur et l'historien investissent l'œuvre de leurs désirs. Or, saisir l'instance singulière et intime qui travaille à s'approprier le message de l'œuvre en le déformant secrètement requiert de recourir à une iconographie analytique qui, par son usage critique de la typologie, est à même de reconnaître que les images sont aussi produites par l'association d'idées, d'idées en images. À l'inverse de l'iconographie traditionnelle qui établit des différenciations claires et rassurantes, l'iconographie analytique reconnaît la logique associative propre du figural sans chercher à résorber l'étrangeté de ses productions. L'étude des formations par analogie qui, plus que les ressemblances et les différences, piste les échos et les correspondances, montre comment un type en vigueur peut faire l'objet de condensations, de déplacements et de surdéterminations. La mise au jour de ces opérations qu'on peut rapprocher de celles du travail du rêve interprété par Freud n'a pas pour objet de livrer une interprétation psychanalytique de l'art ou de ses créateurs, d'étudier la personnalité des artistes par une analyse de leur style ou encore de repérer leurs idiosyncrasies stylistiques (forme des ongles ou des oreilles) à des fins d'attribution, comme le fait Morelli. Il s'agit bien plutôt de découvrir le « sujet dans le tableau » en élaborant des instruments spécifiques à mêmes d'interpréter les anomalies figuratives comme la marque portée par le sujet de l'énonciation dans le sujet ou le dispositif de l'énoncé⁷.

L'idée d'une singularité (symptomatique) de l'œuvre d'art n'est néanmoins pas sans poser des problèmes de méthode à l'historien. Dans quelle mesure en effet une histoire rapprochée de la peinture peut-elle proposer autre chose qu'une rhapsodie de détails ? Et si l'œuvre et ses détails sont aussi les symptômes d'un sujet, comment mettre en rapport son histoire avec celle

de la collectivité ? Le premier problème engage la possibilité d'une histoire du singulier. À la difficulté d'écrire une histoire de l'exception, les Riegl, Wölfflin, Panofsky, Warburg ont tous achoppé, proposant des réponses très diverses voire incompatibles. Certes, Arasse considère que loin d'aplanir la différence singulière de l'œuvre, l'approche historique en situe l'exception ; mais comment pense-t-il leur rapport ? Il ne conçoit en aucune façon le déroulement du temps comme incohérent. Même s'ils sont déclinés en différents styles, il existe à chaque époque une forme de base, des schèmes d'organisation, un système dominant et général, et l'on peut donc légitimement étudier les transformations de ces grandes unités historiques et le passage d'un paradigme à l'autre. Mais l'historien du détail ne se contente pas d'établir un lien *entre* l'objet singulier qu'il étudie et l'histoire ou la culture dans lesquelles il s'inscrit : à rebours du projet traditionnel de l'historien qui est de situer l'œuvre d'art dans son contexte historique, il déplace le problème en pensant les stratifications historiques *de* l'objet, c'est-à-dire son anachronisme. L'œuvre d'art, dit-il, mélange différentes temporalités : notre temps, celui de sa production (lui-même hétérogène, car mêlant des éléments avancés et rétrogrades) et celui qui s'est écoulé entre les deux. Ce dernier laisse sur l'œuvre une marque à la fois matérielle – due à l'action du temps (patine, craquelures) et aux accidents de l'histoire (découpes, transformations) – et spirituelle, puisque le temps mental écoulé entre la production de l'objet et sa réception actuelle laisse sa trace dans l'œuvre. Notre rapport aux objets d'art relève donc d'une « contemporanéité anachronique », renforcée par les conditions modernes de leur visibilité (distance, éclairage, muséographie, reproduction mécanique, innovations techniques). C'est un thème méthodologique récurrent de l'histoire (de l'art) que de mettre en garde contre notre rapport irréductiblement anachronique à l'œuvre et de tendre asymptotiquement à le réduire (voir le motif de la recreation chez Panofsky, de l'empathie chez Warburg, de la familiarité chez Paul Veyne). Si Arasse reconnaît que cette prudence est fondée (parler de la psychologie de Michel-Ange ou de Léonard, c'est manquer son but, car ceux-ci se pensaient en termes de tempérament, d'humeurs, d'astrologie et de caractères), il estime néanmoins qu'il est vain et réducteur de vouloir s'en tenir à ce qui a été historiquement vu et voulu. Même si le texte des *Mots et les choses* est historiquement faux, on ne peut plus regarder les *Ménines* en faisant abstraction de leur interprétation par Foucault. D'ailleurs, le rapport des artistes à l'histoire ne diffère pas de celui du philosophe : Manet regardant le Titien n'a que faire des catégories de l'histoire de l'art parce qu'il se les approprie.

La stratification anachronique des époques jointe aux nouvelles conditions du regard permet par ailleurs de voir ce qui n'est pas visible à l'œil nu et même ce qui n'a pas été peint pour être vu. Il est désormais possible de voir non pas mieux mais autre chose et d'explorer des détails inédits qui, quoique anachroniques, n'en sont pas moins inscrits dans la matérialité de l'œuvre d'art. L'ouverture de ce nouveau champ d'étude ébranle certaines des catégories de l'historien d'art telle celle du motif. Le nombril-œil du *Saint Sébastien* d'Antonello de Messine, par exemple, est irréductible à un motif, c'est-à-dire à une forme qui représente un objet et sert à identifier le thème représenté : il n'est pas l'attribut spécifique du saint martyr et se déplace de thème à thème, contrairement au principe de l'iconographie classique. Son analyse, ensuite, renforce le statut précédemment défendu du linguistique et du plastique, puisque ce qui se donne à voir au plus près de la surface peinte suggère une histoire où les productions visuelles elles-mêmes priment, en tant que documents et outils d'interprétation,

● sur les textes. D'ailleurs, même quand elles existent, les sources littéraires ne sont pas toujours transparentes et peuvent superposer des textes hétérogènes. Contre la tendance d'une certaine histoire de l'art à lire l'œuvre au lieu de la voir, Arasse défend l'irréductibilité de l'image au texte et de la peinture au discours qui prétend la traduire. La singularité, la matérialité, la visualité et l'anachronisme s'entrelacent donc : « Le regard rapproché, hors contexte et anachronique, disloque le discours d'une histoire de l'art qui se révèle, à rebours, comme une histoire faite à distance, une histoire où, mises à part les considérations techniques ou attributionnistes, l'historien prend soin de se tenir à l'écart des œuvres⁸. »

Mais comment fonder une histoire de l'art sur cette étude rapprochée ? Comment faire l'histoire d'œuvres anachroniques ? L'histoire rapprochée doit tout d'abord être conçue comme une microhistoire, « une histoire travaillant sur des éléments infimes, qui sont situés en marge des grandes questions de l'histoire générale mais dont les enjeux recoupent, avec une précision presque clinique, ceux de la grande histoire ». Sur la façon dont Arasse conçoit cette histoire générale, on trouve d'importants éléments dans son article sur Focillon. Il y rejette fermement le déterminisme et toute conception mécaniste du cours de l'histoire qui morcellent le développement historique en actions et réactions innombrables provoquant partout fissures et désaccords. Il refuse également l'idée d'une succession linéaire des styles (qu'une étude des associations et résonances exclut de toute façon) pour privilégier les rythmes différenciés des devenirs où se juxtaposent des formes lentes, retardataires et annonciatrices. C'est au nom de cette historicité polyphonique qu'il conteste l'hypothèse d'un déroulement cyclique d'inspiration idéaliste – les schémas historiques de Vasari et... de Focillon – ainsi que la conception formaliste qui repère dans l'histoire de grandes polarités stylistiques invariantes. Enfin, il privilégie une histoire interne, relativisant le concept mécaniste d'influence en vertu du principe selon lequel l'artiste n'en retient que ce dont il a besoin ; plus que d'imitation ou de reprise, il faut parler d'une réponse du peintre à ses sources.

Reste à savoir, et ce sera notre dernier point, comment lier l'histoire du sujet à l'histoire chorale de l'humanité. On songe bien sûr ici à la psycho-histoire de Warburg. Mais la réponse d'Arasse ne saurait être rabattue sur l'anachronisme warburgien, où le *Nachleben*, la survivance, joue une place centrale. C'est une nouvelle fois à partir de l'œuvre même qu'argumente Arasse. Anachronique par rapport aux conditions de visibilité et de réception de l'époque, l'histoire rapprochée de la peinture restitue la proximité au tableau qu'avait l'artiste lorsqu'il le peignait. Elle montre donc le sujet à l'œuvre dans le tableau, non au sens où elle déchiffrerait allégoriquement le thème de la peinture ou psychanalytiquement le désir du peintre, mais où le détail aberrant marque la présence intime et secrète de l'artiste (ou du commanditaire) dans son œuvre. Or, loin d'être anecdotique ou psychologique, la présence du peintre dans l'énoncé du tableau est, au XVI^e siècle, indissociable de la constitution de ce sujet classique que le *cogito* cartésien définira deux siècles plus tard. La peinture peut donc aller au-delà des conditions historiques de la pensée de son temps puisque, n'étant pas verbalisée, elle peut figurer autre chose que ce qui est alors conceptualisé. C'est ainsi que la perspective montre l'infini dans l'espace avant qu'il soit conceptualisable et les *Ménines* le sujet critique comme fondement de la représentation plus d'un siècle avant son élaboration par Kant. En ce sens, l'histoire du sujet dans le tableau ne peut être comprise ni comme un miroir ni comme le précurseur de l'avène-

ment de la subjectivité moderne, car ce serait nier la spécificité du médium pictural et la façon inédite dont il produit du sens.

Si, retenant la leçon de Warburg enjoignant l'historien d'art à ne pas s'embarrasser de frontières policières, Arasse entend fertiliser sa discipline en l'ouvrant aux « "inventions" de la théorie de l'art et des sciences humaines »⁹, c'est une certaine résistance ou exigence de la pensée : le refus d'aplanir l'écart, de réduire le sens d'une œuvre à une signification dominante, de banaliser l'anachronisme par la contextualisation historique, de dissoudre le voir dans le savoir au détriment de la spécificité d'une pensée figurative, qui le conduisent à réviser certains des concepts épistémologiques centraux de l'histoire de l'art tels qu'ils ont été élaborés en dialogue avec la *Kunstwissenschaft*.

1. Daniel Arasse, Préface de Erwin Panofsky, *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, trad. D. Arasse, Paris, Flammarion, 1997, p. 6 et 7.
2. Daniel Arasse, « L'art dans ses œuvres. Théorie de l'art, histoire des œuvres », dans Danièle Cohn (dir.), *Y voir mieux, y regarder de plus près. Autour d'Hubert Damisch*, Paris, Éditions rue d'Ulm / Presses de l'École Normale Supérieure, 2003, p. 16.
3. Daniel Arasse, « Observer l'art. Entre voir et savoir », dans Yves Michaud (dir.), *Le renouvellement de l'observation dans les sciences*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 97–98.
4. Daniel Arasse, « Lire *Vie des formes* », dans Henri Focillon, *Cahiers pour un temps*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 163.
5. Daniel Arasse, *Histoires de peinture* [2004], Paris, Gallimard, Folio Essais, 2008, p. 23–26.
6. Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 6.
7. Daniel Arasse, *Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique* [1997], Paris, Flammarion, 2006.
8. Daniel Arasse, « La contemporanéité anachronique de l'œuvre d'art », dans Laurent Gervereau (dir.), *Peut-on apprendre à voir ?*, Paris, ENSBA & L'Image, 1999, p. 288–289.
9. Daniel Arasse, *Symboles de la Renaissance*, Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1982, vol. 2, Présentation, p. 9.

