

# L'écriture du détail : allers-retours entre peinture et littérature

**Klaus Speidel**

---



## **Pour citer cet article**

Klaus Speidel, « L'écriture du détail : allers-retours entre peinture et littérature », dans *Fabula-LhT*, n° 3, « Complications de texte : les microlectures », dir. Marc Escola, Septembre 2007, URL : <https://fabula.org/lht/3/speidel.html>, article mis en ligne le 14 Septembre 2007, consulté le 23 Avril 2024, DOI : <http://doi.org/10.58282/lht.951>

---

# L'écriture du détail : allers-retours entre peinture et littérature

**Klaus Speidel**

---

*Il en était arrivé à s'effrayer de la plupart des pensées, pour la simple raison qu'elles étaient plausibles. Si tant de choses n'étaient pas écrites tout au long, exhaustives et précises à étouffer, il aurait certainement, en les lisant, respiré plus à l'aise, il aurait pu dire de temps en temps : « ça s'ouvre » au lieu du sempiternel réflexe conditionné : « c'est cela »<sup>1</sup>.*

(Botho Strauß)

*Il y a des pensées qui n'ont pas besoin de corps, de forme, de miroir, d'expression, etc. Il suffit, pour les montrer ou les faire entendre, de les désigner vaguement et de les faire bruire – au premier mot, on les entend, on les voit.<sup>2</sup>*

(Joseph Joubert)

## Couper l'écriture : remarques sur la forme

Il ne faut pas toujours développer. Il faut parfois « faire bruire » des pensées. Mais si elles sont effectivement entendues, c'est que le lecteur ou auditeur a fait preuve d'une écoute active. Je crois que ceux qui ont déjà réfléchi eux-mêmes sur les questions que j'aborderai ici et ceux qui sont disposés à le faire, les entendront, les verront. Les autres n'y verront peut-être qu'un texte décousu, sans queue ni tête. Il m'a semblé qu'un texte sur la notion de détail était un lieu propice à ce type d'écriture : c'était la seule façon d'écrire qui permette d'explorer la richesse de la notion, d'en épouser les divers usages. Trop nombreuses sont les acceptions divergentes du terme, trop diverses les pratiques et trop différents leurs effets.

Dans un texte sur la lecture, Schopenhauer met en garde : « de même qu'un ressort finit par perdre son élasticité par suite de la pression continue d'un corps étranger, ainsi l'esprit perd la sienne par suite de l'imposition constante de pensées

---

<sup>1</sup> Botho Strauß, L'Incommencement. Réflexions sur la tache et la ligne, Colette Kowalski (trad.), Paris, Gallimard, Arcades, 1996, p. 19.

<sup>2</sup> Joseph Joubert, Recueil des pensées de M. Joubert, éd. François-René de Chateaubriand, 1838, 134 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k704177>).

étrangères<sup>3</sup>. » Un auteur qui renonce à écrire ses pensées « tout au long<sup>4</sup> » laisse place à la pensée du lecteur :

Que l'on fût prêt à réprimer, voire à sacrifier tout un faisceau, un vivant mélange de pensées qui surgissent en même temps, pour une certaine effervescence de clarté, voire pour une seule conséquence logique implacable, c'était bien la preuve, lui semblait-il, que ce n'est nullement la saine raison qui nous gouverne, mais seulement la raison rectifiée. Les vraies idées étaient le décousu même, sorties du rythme des pensées fuyantes, d'une vie de l'esprit infralogique [*subideell*] où aucune conception ni son contraire ne pouvait s'arrêter ou se fixer<sup>5</sup>.

Strauß, connu en France surtout pour ses pièces de théâtre, est aujourd'hui l'un des adeptes d'une forme de *micro-écriture* mêlant fragments de narration, aphorismes et poèmes en prose. Il est intéressant de voir comment la tradition aphoristique allemande qui surgit à la suite de Lichtenberg traverse constamment les frontières entre philosophie et littérature<sup>6</sup>. Récemment elle a même trouvé un écho dans la théorie de l'art en France. C'est ainsi que Régis Michel peut écrire dans son introduction au *Traité du trait* : « On ne s'étonnera guère qu'Hubert Damisch, lecteur de Wittgenstein, opte ici pour la même frugalité, volontiers lapidaire, où se dissout, dans le hiatus et l'ellipse, l'arrogance de la scolastique<sup>7</sup>. » Damisch y mime la forme fragmentée de Wittgenstein et ses remarques ressemblent à celles des *Recherches Philosophiques*. Michel décrit l'écriture de Damisch comme « conjecture » d'une « pensée critique, laquelle a le doute pour registre, et le conditionnel pour mode : salubre antidote au vieux positivisme, qui ne connaît que la certitude et l'assertion<sup>8</sup> ». Si on peut penser que c'est de cette manière-là qu'il faudrait écrire sur l'art en général, il est certainement justifié de penser qu'elle se prête particulièrement à un travail sur le détail où le manque de données explicatives multiplie les possibilités d'interprétation.

L'exemple de Damisch – et dans une mesure qui reste à définir, celui d'Arasse<sup>9</sup> – montrent que ce ne sont ni la volonté ou la capacité qu'a un auteur de « réprimer

---

<sup>3</sup> Arthur Schopenhauer, *L'Art de ne pas lire*, Biarritz, Éditions Distance, 1992, p. 10-11 (extrait du chapitre XXIV des *Parerga et Palipomena*, intitulé dans la traduction due à Auguste Dietrich : *La lecture et les livres*).

<sup>4</sup> Voir la citation de Botho Strauß plus haut.

<sup>5</sup> Botho Strauß, *L'Incommencement*, *op. cit.*, p. 19, traduction modifiée. Kowalski traduit : « un vivant mélange de pensées que la lecture faisait surgir ». Mais Strauß ne fait pas mention de lecture à cet endroit. Il dit juste : « Daß man bereit war [...] ein ganzes Bündel, ein lebendiges Gemenge von mit aufsteigenden Gedanken zu unterdrücken » (*Beginnlosigkeit*, München, dtv, 1997, p. 15). Je pense que Strauß parle de l'écrivain plutôt que du lecteur.

<sup>6</sup> Je crois que mon concept d'*aphorisme* correspond au concept de *fragment* chez Blanchot. J'appelle *maxime* ce qu'il appellerait « aphorisme », c'est-à-dire la forme qui vise à affiner et à condenser au maximum au lieu de donner à penser.

<sup>7</sup> Régis Michel : « Retour à Wittgenstein ? », dans Hubert Damisch, *Traité du trait : tractatus tractus*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995, p. 7.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>9</sup> La forme du livre *Le Détail* d'Arasse s'apparente plus à celle d'autres ouvrages traditionnels en histoire de l'art que celle de *Traité du trait* de Damisch.

un faisceau de pensées qui surgissent en même temps » pour pouvoir couler ses réflexions dans un moule préexistant, ni le fait qu'il cherche la « précision qui étouffe » qui en font un penseur et chercheur enrichissants. Il m'a toujours semblé absurde qu'on puisse accepter de choisir ses outils indépendamment du travail qu'on veut faire. Non seulement la scientificité est, en effet, indépendante de la forme d'écriture académique traditionnelle, mais encore le traitement de certaines matières – et le détail dans la peinture en est une – appelle une autre forme d'écriture.

## L'excès de description et l'excès de peinture

Avec ces réflexions sur la liberté du lecteur, nous sommes entrés dans le vif du sujet, car si le détail « risque de ruiner la visée du tableau », c'est précisément que le « regard s'y prend et s'y perd dans la fascination du mimétique<sup>10</sup> ». Et cette fascination peut mener loin (de l'objet sur lequel elle porte) – qu'il s'agisse de peinture ou de littérature :

Je lis dans *Bouvard et Pécuchet* cette phrase, qui me fait plaisir : « Des nappes, des draps, des serviettes pendaient verticalement, attachés par des fiches de bois à des cordes tendues. » Je goûte ici un excès de précision, une sorte d'exactitude maniaque du langage, une folie de description (que l'on retrouve dans les textes de Robbe-Grillet). On assiste à ce paradoxe : la langue littéraire ébranlée, dépassée, *ignorée*, dans la mesure même où elle s'ajuste à la langue « pure », à la langue essentielle, à la langue grammairienne (cette langue n'est, bien entendu, qu'une idée)<sup>11</sup>.

Dans ce détail détaché du texte de Flaubert, l'excès de la langue descriptive ruine la description et déclenche le plaisir du lecteur. Arasse décrit un phénomène équivalent en peinture<sup>12</sup> : il arrive que le « détail iconique » – le détail dans sa fonction représentative – « joue au détriment de l'image et en arrive à détourner le tableau de sa fin<sup>13</sup> ». La « fascination » d'un « comble » de représentation peut arrêter le spectateur en sorte qu'il oublie le « tout ensemble ». Par un excès de transparence, le détail iconique « risque de ruiner la visée du tableau<sup>14</sup> ».

---

<sup>10</sup> Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, Champs, 1996, p. 270 (par la suite : LD).

<sup>11</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, Points, 1973, p. 44.

<sup>12</sup> Il nomme ce phénomène « paradoxe » et lui accorde suffisamment d'importance pour en faire le titre d'un chapitre. On retrouve le terme à plusieurs reprises dans le texte (voir par exemple LD, p. 270-271)

<sup>13</sup> LD, p. 270.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

En peinture, le détail iconique se distingue du détail pictural qui, lui, « ne fait pas image ; il ne représente pas et ne donne rien d'autre à voir que la matière picturale posée sur la toile, maniée et manipulée parfois jusqu'à en être triturée<sup>15</sup> ». Le *détail iconique* est donc lié aux concepts d'image, de représentation, de renvoi et de transparence. Dans un tableau traditionnel, il est au service de l'ensemble. Le *détail pictural* est lié à la peinture, la matière, l'immanence et l'opacité. « Les deux types sont différents d'esprit, et leur mise en évidence par le peintre correspond souvent à des choix artistiques diamétralement opposés<sup>16</sup> ». Mais ils ont pourtant le même effet sur le spectateur. Leur attrait est tel que celui-ci « quitte le lieu qui lui est attribué et s'approche de la surface peinte. De près, leur différence semble s'effacer<sup>17</sup> ». Le déplacement du spectateur y est avant tout physique : il s'approche de la toile. Mais une fois qu'il a rompu la distance qui permettait le « bon fonctionnement de la *machine représentative* », le tableau se décompose. « De loin, la grille du "tout ensemble" localise chaque partie et la soumet à sa règle de raison, à sa légitimité ; de près, le regard n'est "assujéti à aucun point", il est affaire de goût et non de règles<sup>18</sup> ». On voit la picturalité du détail iconique lorsqu'on s'approche de la surface.

Les pas vers la toile n'ont pas d'équivalent direct dans la lecture. Pour lire, il faut garder la distance convenable et si on s'approche trop du support physique des lettres, on n'arrive simplement plus à lire. Mais il n'y a pas de plaisir des sens qui remplacerait le plaisir du sens : sauf exception, les lettres d'imprimerie noires n'ont pas d'attrait particulier. S'il y a un plaisir des mots comme mots au-delà de leur sens, il n'est guère de nature visuelle. Le plaisir de la proximité physique d'un texte advient seulement lorsqu'il est lui-même conçu comme visuel, par exemple dans l'enluminure du Moyen Âge.

## De raisins secs et de chapeaux

L'excès iconique, qui défait l'ensemble, trouve pour équivalent littéraire l'excès de description. Mais des détails qui ruinent l'ensemble existent aussi dans l'écrit critique, historique ou théorique : une phrase trop bien tournée peut parfois nous frapper par sa précision et son fini au point de nous freiner au lieu de faciliter notre lecture. Un texte tissé nœud à nœud qui ne consiste qu'en phrases précises, un texte où chaque mot est *juste* et *à sa place*, ne se lit pas forcément mieux qu'un

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>16</sup> *Ibidem.*

<sup>17</sup> *Ibidem.*

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 251.

texte qui a été cousu de manière plus lâche. Des auteurs considérés comme difficiles le sont souvent parce que leur écriture est très « serrée ». Cela est, par exemple, le cas de Karl Kraus et d'Adorno.

C'est souvent *parce que* l'auteur veut être sûr de son coup, parce qu'il veut nous forcer à le suivre que nous ne le faisons pas. D'où surgit le paradoxe d'un texte qui ne vise pas l'efficacité et qui l'atteint. Ce n'est pas forcément le texte épuré, où la forme est au seul service des idées qu'un auteur veut transmettre, qui nous « donne » les meilleures idées :

Les raisins secs peuvent bien être ce qu'il y a de meilleur dans un gâteau; un sac de raisins secs n'en est pas pour autant meilleur qu'un gâteau; et qui est capable de nous offrir un plein sac de raisins secs n'est pas encore capable pour autant d'en faire un gâteau, sans parler de quelque chose d'encore meilleur. Je pense à Kraus et à ses aphorismes, mais aussi à moi-même et à mes remarques philosophiques. // Un gâteau, ce n'est pas seulement des raisins secs dilués<sup>19</sup>.

Les problèmes des raisins de Wittgenstein est d'abord un problème d'écrivain. Mais il y a des raisins secs qui ne le sont que pour les lecteurs. « Un détail "vu" peut ne pas avoir été "fait"<sup>20</sup> », mais pour ne manger que les raisins secs d'un gâteau, il faut d'abord le *défaire* :

Le récit le plus classique (un roman de Zola, de Balzac, de Dickens, de Tolstoï) porte en lui une sorte de *tmèse* affaiblie : nous ne lisons pas tout avec la même intensité de lecture ; un rythme s'établit, désinvolte, peu respectueux à l'égard de l'*intégrité* du texte ; l'avidité même de la connaissance nous entraîne à survoler ou à enjamber certains passages (pressentis « ennuyeux ») pour retrouver au plus vite les lieux brûlants de l'anecdote<sup>21</sup>.

Toute lecture ferait donc le détail par une découpe du texte, mais « d'une lecture à l'autre, on ne saute jamais les mêmes passages<sup>22</sup> ». C'est (en partie) pour cela que l'on peut se confronter presque infiniment aux grands textes (l'autre partie étant qu'on lit toujours *autrement* les passages qu'on a déjà lus et qu'on croyait déjà compris). Ce plaisir, me semble-t-il, a un équivalent dans la peinture. Arasse aimait à parler des moments où « le tableau se lève », expression à laquelle il donnait un sens variable, mais qui désigne (notamment) l'expérience d'un sens nouveau qui apparaît à un moment précis pour un spectateur comme *le* sens même du tableau. Et dont il dit qu'il « demande parfois une longue attente », des années passées à voir et revoir un tableau<sup>23</sup>. Dans un livre récent, Timothy Clark rend compte des visites

---

<sup>19</sup> Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen/Remarques mêlées*, *op.cit.*, p. 85, traduction modifiée.

<sup>20</sup> *LD*, p. 7.

<sup>21</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op.cit.*, p. 20-21 (la *tmèse* désigne en grammaire la disjonction des deux éléments d'un mot composé, en particulier en français, des éléments d'une locution conjonctive, par intercalation d'un ou plusieurs mots).

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 22.

journalières de deux peintures de Poussin pendant plusieurs semaines<sup>24</sup>. Dans son récit des visites, il évoque souvent des événements de sa journée qui jouent parfois un rôle important et imprévisible dans ses découvertes :

La t<sup>m</sup>èse, source ou figure du plaisir, met ici en regard deux bords prosaïques ; elle oppose ce qui est utile à la connaissance du secret et ce qui lui est inutile ; c'est une faille issue d'un simple principe de fonctionnalité ; elle ne se produit pas à même la structure des langages, mais seulement au moment de leur consommation ; l'auteur ne peut la prévoir : il ne peut vouloir écrire *ce qu'on ne lira pas*<sup>25</sup>.

Ce que Barthes omet ici – peut-être parce qu'au point où nous en sommes de son texte cela va de soi – est le fait que *son* secret dans l'œuvre n'est pas identique au *mien*. Différents « secrets » sont *contenus* dans l'œuvre, certes, mais qui plus est : il y en a que je *fais*<sup>26</sup>. Les choses les plus étranges peuvent m'y intéresser et il est parfois fort improbable que l'auteur les ait gérées comme secrets de manière consciente. Ainsi la petite fille d'une amie a deux ans et doit porter des chapeaux pour protéger une cicatrice sur le front. *Son* secret du moment, ce sont les chapeaux. Par conséquent, elle ne voit que les chapeaux dans toute histoire dessinée ou filmée qu'elle regarde. C'est *son* détail, et elle le poursuit avec une assiduité admirable, affirmant par endroits sa présence (« Chapeau ! ), s'interrogeant ailleurs sur sa disparition (« Où est chapeau ? ») – qui sait quels sont vos chapeaux dans ce texte ?

## Pause pour contempler le paysage

Nous sommes arrivés à un point de notre réflexion où plusieurs voies s'ouvrent simultanément devant nous. Si le format le permettait, je vous proposerais différentes options pour la poursuite de l'aventure à la manière de ces romans et jeux où le lecteur ou joueur tient le rôle du héros et doit faire ses choix (« Si tu veux poursuivre le lapin blanc, continue à lire page 329. Pour continuer sur le chemin du château et garder tes forces, poursuis à la page 252 »)<sup>27</sup>. Mais puisque le texte n'est toujours pas – à l'instar de certains rêves d'explorateurs<sup>28</sup> – un paysage, je vais parcourir les voies de manière consécutive. Nous commencerons cette promenade qui vire parfois vers la randonnée par un retour de l'histoire récente pour analyser

---

<sup>23</sup> Voir Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, France Culture/Denoël, 2004, p. 24-25 où il parle du moment où *La Madone Sixtine* se lève et avoue qu'il a mis vingt ans pour « aimer » la Joconde.

<sup>24</sup>

<sup>25</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op.cit.*, p. 21.

<sup>26</sup> C'est là que l'image du gâteau aux raisins cesse d'être utile.

<sup>27</sup> Sans changer essentiellement les choses, l'image du jeu d'ordinateur serait tout aussi adaptée.

la notion. Nous nous y rendrons compte de la futilité de l'examen d'une tache sur une nappe d'Emmaüs juste à temps pour revenir en France et revivre les derniers instants de l'écrivain Bergotte. Avec Marcel Proust, nous allons grignoter quelques raisins secs et réfléchir sur la forme brève littéraire pour affronter ensuite son équivalent en peinture. Nous chercherons les différences *visibles* entre critique et littérature et analyserons un analyste. La poursuite d'une mouche nous mènera aux limites de la description avant d'écouter Louis Marin nous parler d'un œil qui brûle.

Le long du chemin, j'attirerai votre regard sur quelques détails particulièrement *racontars*(Fragonard) et sur une peinture littéraire (Magritte). Vous l'aurez compris : nos visites seront loin d'être exhaustives et sont autant d'encouragements à des séjours prolongés. Commençons par quelques distinctions.

## « Un point de détail » – mais de quelle histoire ?(distinctions)

Au contraire du *détail géométrique* qui est objectivement petit (n'occupe que  $n$  %) par rapport à un ensemble *qu'on a déterminé*, ce qu'on peut appeler *détail perceptif* est toujours *subjectivement* perçu comme détail à l'intérieur d'un ensemble. Tout détail géométrique n'est pas perceptif et *vice versa*. Ce qu'on appelle « détail » au deuxième sens peut varier d'une personne à l'autre, d'un moment à l'autre et d'une société à l'autre. Ce qui est un détail pour moi n'en est pas nécessairement pour vous. Un détail au premier sens est au contraire stable par rapport à son ensemble de référence<sup>29</sup>.

Il existe un troisième type de détail (et sens du terme) : le *détail sémantique*. Un détail sémantique serait un détail qui a peu d'importance *pour le sens d'un ensemble* de référence (notamment un tableau, un texte, une partie de l'histoire, une action). Et en ce sens, le détail l'est également subjectivement. Dans toutes les acceptions du mot « détail », la seule vraie constante est *le rapport à un ensemble de référence* (rapport de taille, rapport de visibilité, rapport de sens). Dire que quelque chose est un détail, c'est le mettre (consciemment ou pas, explicitement ou pas) en rapport avec un *ensemble* de référence. Et comme pourrait le montrer une nouvelle analyse

---

<sup>28</sup> Wittgenstein appelle ses *Recherches philosophiques* un « album » qui réunirait des « esquisses de paysage » pour proposer « à l'observateur le tableau », l'image [*Bild*], « d'un paysage » (Ludwig Wittgenstein, « Préface », *Recherches Philosophiques*, traduction collective, Paris, Gallimard, NRF, 2004, p. 21-22). Voir également Jean-Pierre Richard, *Microlectures II. Pages, paysages*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

<sup>29</sup> Voir notamment *LD*, p. 163-166 : Arasse y rejoint Stanley Meltzoff dans sa réévaluation du décor architectural au fond du tableau *La Calomnie* (av. 1495) de Sandro Botticelli, alors que les commentateurs de l'époque n'avaient pas pris en compte ce « détail (apparemment secondaire) ». Selon Arasse, il est pourtant « résolument "moderne" et affirme le prestige de la peinture ». Arasse suggère donc que sa perception du détail coïncide mieux avec celle de Botticelli que celle d'Alberti et Lucien (voir *LD*, p. 163).



de la fameuse remarque de Jean-Marie Le Pen sur le « détail », le choix de l'ensemble est tout sauf anodin. On l'a accusé de négationnisme pour avoir répondu à une question qui concernait les chambres à gaz en disant : « Je ne dis pas que les chambres à gaz n'ont pas existé, je n'ai pas pu moi-même en voir, je n'ai pas étudié spécialement la question, mais je crois que c'est un point de détail de la Seconde Guerre mondiale. » Il me semble que le choix de l'ensemble de référence pose autant problème ici que l'usage du terme « détail ». Car les chambres à gaz n'étaient pas *un moyen de guerre* (au même titre que, par exemple, la destruction du port de Hambourg ou le bombardement de Dresde<sup>30</sup>). Par conséquent, un livre sur la Seconde Guerre mondiale n'est pas la source la mieux adaptée pour obtenir des informations sur les chambres à gaz. Le Pen défend, pourtant, sa position essentiellement en renvoyant à ces livres (dont il affirme qu'ils ne contiennent que quelques lignes sur les chambres à gaz). L'habileté de Le Pen consiste à assimiler l'assassinat massif d'une partie paisible de la population à des actions de guerre. C'est seulement lorsqu'il a franchi ce pas qu'il peut renchérir en disant que les chambres à gaz sont « un détail » par rapport aux autres moyens de guerre<sup>31</sup>.

La détermination de l'ensemble de référence ne pose guère de problèmes en peinture : c'est presque toujours par rapport à *l'ensemble d'une toile* qu'on juge un élément comme détail. Mais le « Cas Le Pen » avait un second enjeu, plus clairement lié à notre corpus : si celui-ci revendique un usage purement *descriptif* du terme « détail » pour se défendre, c'est qu'il y existe un usage *évaluatif*. Quelque chose peut être un détail parce qu'il est petit par rapport à l'ensemble (« quelques lignes dans un livre de quatre cents pages » ou deux centimètres carrés dans un ou plusieurs mètres carrés), mais il peut aussi l'être parce qu'il n'est *pas important* (*Le Robert* donne d'ailleurs « ensemble » et « important » comme antonymes de « détail »). Dans la vie quotidienne, les deux sens sont souvent associés : ce qui est petit par rapport à son ensemble (par exemple un petit parti au sein du parlement) est donc moins important. Si un critique ou un historien est interpellé par un détail, c'est qu'il pressent que l'élément choisi est inégalement placé sur l'échelle de la petitesse et celle de l'importance. Dans la critique littéraire comme en histoire de l'art, l'ensemble de référence est généralement une œuvre (un poème, un aphorisme, un roman, un tableau etc.). Mais lorsque la critique féministe relève par exemple l'usage d'un certain type de mots dans un texte, elle juge l'importance de ces mots (ces détails) non pas de manière immanente, en essayant de déterminer

<sup>30</sup> Le choix de cet exemple n'est pas arbitraire : l'extrême droite en Allemagne parle effectivement d'un « holocauste par les bombes » [« Holocaust durch Bomben »] et fait donc le mouvement inverse de Le Pen pour identifier une action de guerre (quoique contestable) avec le génocide juif.

<sup>31</sup> Lorsque Raffi, l'un des personnages du film *Ararat* (2002) d'Atom Egoyan essaie de convaincre son interlocuteur de l'absurdité de l'idée que le génocide arménien était une action de guerre, il dit : « *But Turkey wasn't at war with the Armenians, just like Germany wasn't at war with the Jews. They were citizens. They were expecting to be protected.* » (« Mais la Turquie n'était pas en guerre avec les Arméniens, pas plus que l'Allemagne ne l'était avec les Juifs. Ils étaient des citoyens qui s'attendaient à être protégés »).

leur importance pour l'œuvre comme œuvre d'art, mais par rapport à une autre échelle, extérieure à celle de l'art. C'est ce qui se passe, par exemple, lorsqu'on lit *Madame Bovary* pour y trouver des indices sur la condition des femmes de son époque. L'intérêt qu'on y prend est alors socio-historique, la pertinence de tel ou tel élément sera alors jugé selon des critères sociologiques ou historiques.

Il en est de même dans l'usage que la critique psychanalytique fait des détails : elle ne peut leur donner d'autre importance que celle que fixent les *critères psychanalytiques*. Mais si la psychanalyse vise moins une connaissance des objets qu'une connaissance des individus, ce ne peut être que *par coïncidence* qu'elle donne de l'importance à un détail qui en a aussi selon des critères de compréhension de l'œuvre en tant qu'œuvre<sup>32</sup>. Évidemment, la fameuse théorie de l'attribution de Giovanni Morelli juge l'importance des détails également à partir d'un critère extérieur, celui de l'indice : un détail est d'autant plus important qu'il pointe plus distinctement en direction du nom de son créateur<sup>33</sup>.

## Une nappe tachée ou une toile touchée ?

Pour que le concept de *détail pictural* ne reste pas vide, Daniel Arasse renvoie à « la touche sombre que Bernardo Strozzi lâche comme une tache sur la nappe de ses Pèlerins d'Emmaüs et dont l'effet est à ce point réussi qu'elle ne manque pas d'être reproduite dans les copies de l'œuvre<sup>34</sup> ». Mais qu'est-ce qui a été reproduit ? La touche du peintre ou la tache sur la nappe ? Comment être sûr que le succès du détail ne tenait pas plutôt à son « effet de réel » comme tache sur une nappe<sup>35</sup> ? Le tableau n'est pas reproduit dans l'édition de poche. La première édition nous donnait à voir la reproduction en noir et blanc d'une copie (anonyme) du tableau. Simple malheur éditorial ? Pourtant, il ne fait pas de doute que l'élément est important. D'un geste inconscient, l'un des pèlerins semble même nous le montrer du doigt. Mais peut-être qu'une meilleure reproduction ne nous aurait pas aidé à déterminer s'il s'agissait de l'image d'une tache ou d'une touche de peinture. Faut-il alors faire le voyage à Grenoble pour voir l'original et vérifier ? Je crois que non. Nous n'avons pas besoin de voir le tableau pour trancher la question parce que nous ne pouvons pas la trancher. Toute tache peinte, représentée, est aussi une

---

<sup>32</sup> Cette appréciation est un peu sommaire et une approche psychanalytique peut nous révéler des choses sur une œuvre comme telle à partir d'un point de départ concret qui a été déterminé par des critères proprement psychanalytiques ou une intuition nourrie de concepts analytiques.

<sup>33</sup> Voir Giovanni Morelli, *De la peinture italienne*, Nadine Blamoutier (trad.), Paris, Éditions de la Lagune, 1994. Les premières publications de Morelli sur sa méthode datent de 1870.

<sup>34</sup> *LD*, p. 268.

<sup>35</sup> Je suis trop peu historien pour trancher cette question. Et il ne m'intéresse pas de savoir si l'association d'Arasse présuppose un anachronisme. Il ne s'agit pas simplement d'une question historique.

tache de peinture sur la toile, le plus souvent même une touche (de pinceau). Si Gombrich a peut-être raison de souligner l'impossibilité de voir simultanément la peinture et l'image, c'est que les deux sont deux « aspects » d'un même détail<sup>36</sup>. À partir de Wittgenstein on peut dire : dans beaucoup de cas, mais peut-être pas dans tous les cas, on peut voir quelque chose comme tache représentée *ou* comme tache représentante<sup>37</sup>. Le *détail pictural* n'est pas moins virtuel que le *détail iconique*.

Avec l'introduction d'un « voir comme » *pictural*, nous nous éloignons de Wittgenstein. Wittgenstein ne semble pas concevoir la possibilité d'un *voir comme pictural*. Chez lui, c'est *l'ensemble de lignes* qui est vu comme une boîte avec telles ou telles qualités. On ne voit pas l'ensemble de lignes comme ensemble de lignes. Pourtant il y a bien un sens à dire : « Maintenant, je ne vois plus un visage, je vois uniquement un cercle<sup>38</sup> ». C'est-à-dire que l'on peut effectivement voir une illustration comme ensemble de traits ou de touches<sup>39</sup> : voir un détail pictural, c'est voir un détail sous un certain aspect. En appelant son livre (qui est à bien des égards d'inspiration wittgensteinienne) un *Traité du trait*, Hubert Damisch met ainsi en avant *l'impensé* de Wittgenstein.

## Le détail comme relation

Le détail pictural et le détail iconique n'existent que dans l'œil du spectateur et ne sont distincts que dans l'œil du spectateur. Cette remarque, qui peut sembler être une revendication ontologique (irréaliste), rend compte d'une observation linguistique. Le terme « détail » prend effectivement la place du sujet ou de l'objet d'une phrase et on l'utilise souvent pour *désigner* la partie d'un objet (au sens de chose). L'objet est alors l'ensemble par rapport auquel le détail est un détail. Par conséquent, on tend à penser qu'un détail est également *une chose*, localisée dans l'espace. En réalité, on *établit une relation* entre deux entités lorsqu'on dit « x est un détail ». En principe, on doit pouvoir indiquer quel est l'ensemble de référence. On peut établir une analogie entre le terme « détail » et des termes comme « père » et,

<sup>36</sup> Voir Ernst Hans Gombrich, *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris, Éditions Gallimard, NRF, 1996, p. 5-6.

<sup>37</sup> Concernant le miroir dans *L'Immaculée Conception* (vers 1530) de Benvenuto da Garofalo, Arasse propose une analyse plus convaincante qui rend compte du fait que le détail en question est en même temps iconique et pictural (*LD*, p. 292).

<sup>38</sup> Pour le *voir comme voir* Ludwig Wittgenstein, *Recherches Philosophiques, op. cit.*, II, xi, p. 275-320.

<sup>39</sup> Il me semble que le fait que Wittgenstein utilise uniquement *des dessins* pour introduire le concept de *voir comme* dans les *Recherches Philosophiques* ne pose pas problème. Les nombreux débats qui ont opposé les défenseurs du dessin à ceux qui défendaient le coloris, restaient des débats *sur la peinture* et la différence entre « voir la ligne » et « voir la tache de peinture » est au même niveau ontologique, alors qu'entre « voir la ligne comme ligne » et « voir la ligne comme visage » il y a, pour ainsi dire, un fossé ontologico-perceptif énorme. Le choix de Wittgenstein pourrait bien être motivé par le souci d'une complexité minimale de ses exemples. Comme le souligne Gombrich, il faut tâcher de comprendre les effets d'un dessin simple avant d'essayer de comprendre le fonctionnement de l'« illusion » chez Vélasquez (*op.cit.*, p. 6).

éventuellement, « conscience ». On n'est père qu'à condition d'être *père de* quelqu'un et toute conscience est, probablement, *conscience de* quelque chose. Le traitement linguistique que les trois termes appellent serait similaire. La phénoménologie considère traditionnellement la conscience comme *entité individuelle intrinsèquement relationnelle*. Variant le principe d'intentionnalité de la phénoménologie, on pourrait alors dire « tout détail est détail de quelque chose<sup>40</sup> ». Arasse est bien conscient de l'importance de l'agent qui fait le détail lorsqu'il dit du *détail-dettaglio* « 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<sup>41</sup> ». Comme historien, Arasse se doit de prouver que les détails qu'il *perçoit* avaient aussi été *conçus* (dans les deux sens du terme) par les créateurs pour être remarqués. C'est bien la raison pour laquelle il ne peut pas se contenter de dire que le détail de Strozzi est un détail pictural *pour lui*. Les historiens lui reprocheraient d'être arbitraire. Il faut donc qu'il cherche les marques d'une *perception partagée* entre l'historien et l'artiste. C'est là une contrainte énorme car dans le cas de chacun des détails de la peinture traditionnelle qui intéressent par leur aspect iconique, il s'agit non seulement de dire que le peintre les a conçus *pour que* nous les regardions *isolément*, mais encore de trouver *le pourquoi* de ce désir. Or cela pose un problème énorme. Les détails sont les endroits *par excellence* de l'« intimité de l'auteur en personne<sup>42</sup> » et marquent souvent un « écart<sup>43</sup> » que la commande lui interdit dans la conception de l'ensemble d'une toile. Si, par exemple, il peut difficilement prêter son visage au Christ sur la croix (faire un autoportrait *en Christ crucifié*), l'artiste peut éventuellement inclure sa face dans le reflet du casque de l'un des soldats. Mais puisque de tels détails peuvent résulter d'une intervention personnelle, nullement codifiée, les documents concernant les détails manquent probablement plus que d'autres. Arasse constate même que « l'objet de cette recherche peut sembler inaccessible<sup>44</sup> ». Pourtant l'intérêt d'un tel détail géométrique peut être énorme. L'historien conscient de la difficulté de trouver une « explication "objective" (un texte ou un document)<sup>45</sup> » doit alors chercher une manière de faire de l'histoire sans documents *spécifiques*. Car si *le plaisir* est essentiel pour Arasse, il ne renonce pas à cette « volonté d'objectivité » qui est le propre de l'entreprise scientifique. Ainsi, Arasse accepte *largement* les conventions de la science (dont le nombre de notes de

<sup>40</sup> Pour un résumé de la théorie phénoménologique traditionnelle sur ce point et la proposition d'un traitement linguistique du d'expressions concerné, voir Claude Panaccio, « L'intentionnalité comme phénomène linguistique », *Revue Philosophiques*, Vol. VIII, n° 2, octobre 1981.

<sup>41</sup> *LD*, p. 240.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 294. « Intimités » est le nom d'un grand chapitre et « intimité » est l'un des termes essentiels du livre d'Arasse.

<sup>43</sup> *LD*, p. 10-12, 14 et *passim*.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 9.

bas de page est un indicateur assez fidèle) et ses règles de discours. Mais parfois, le lecteur entend la jubilation de l'amateur épris d'un morceau de peinture qui soutient toute l'entreprise arassienne<sup>46</sup>. 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 une importance qu'on leur aurait accordée dans des écrits précédents, 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 critère 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 une raison de son succès et de l'embarras dans lequel se trouve celui qui voudrait en saisir *l'essence* une fois pour toutes<sup>47</sup>. Mais ce n'est 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<sup>48</sup>.

## Passer plusieurs couches de couleur : les formes brèves littéraires

Un retour au détail pictural nos ramènera directement à la littérature : c'est grâce à un critique d'art que Bergotte remarque « un petit pan de mur jaune » dans un tableau de Vermeer « qui », comme le dit Arasse, « défait à son profit exclusif l'unité de la *Vue de Delft*, et emporte celui qui le regarde ». L'écrivain meurt. « C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune<sup>49</sup>. » La comparaison de sa propre pratique avec celle qu'il reconnaît dans ce petit détail (qui est *pictural* – pour lui) augmente fatalement le trouble de l'écrivain. Lui, qui a été si prolifique que « toute la nuit funèbre [...] ses livres, disposés trois par trois veillaient comme des anges », est troublé par un détail « d'une beauté qui se suffisait à elle-même<sup>50</sup> ». « J'aurais dû »,

<sup>46</sup> N'est-ce pas avec *On n'y voit rien*, livre le moins scientifique d'Arasse, livre où le plaisir de l'écrivain se fait aussi grand que celui de l'analyste (et prend parfois le dessus), que le plaisir du lecteur (amateur) d'Arasse est à son comble ?

<sup>47</sup> Pour une critique de l'utilité de la question de l'essence voir Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, *op. cit.*, § 37 et § 92.

<sup>48</sup> Voir *ibid.*, § 68-71, § 76-77. Parler de ses bords flous n'est pas simplement parler de la généralité d'un concept.

<sup>49</sup> Marcel Proust, *La Prisonnière*, dans *À la recherche du temps perdu*, III, Paris, Gallimard, Folio, 1988, p. 692. Pour une analyse de ce passage par Arasse, voir *LD*, p. 241-242.

<sup>50</sup> Marcel Proust, *La Prisonnière*, *op. cit.*, p. 692.

se dit-il, « rendre ma phrase en elle-même précieuse ». Il aurait fallu écrire, donc, pour être lu en détail. Et, pour pouvoir « passer plusieurs couches de couleur », il faut prendre le temps et – par conséquent – accepter d'être un peu moins prolifique.

Proust, ne parle-t-il pas ici de sa propre pratique ? N'est-il pas un maître de ces phrases précieuses enchâssées dans un vaste ensemble ? En lisant Proust, je ne suis jamais allé bien loin, non pas parce que je me serais ennuyé – au contraire. Un passage comme le suivant, ne vaut-il pas qu'on s'y arrête ?

Notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres. Même l'acte si simple que nous appelons « voir une personne que nous connaissons » est en partie un acte intellectuel. Nous remplissons l'apparence physique de l'être que nous voyons de toutes les notions que nous avons sur lui, et dans l'aspect total que nous nous représentons, ces notions ont certainement la plus grande part<sup>51</sup>.

Ce passage, supporte-t-il moins bien l'isolement qu'une maxime de La Rochefoucauld ? Le détachement du détail de son ensemble n'est-il pas légitime ici ? Je pense que Montandon a raison de noter que :

Placé dans un recueil d'aphorismes, tout devient [...] aphorisme en raison de la situation créée et en raison de la lecture qui en sera faite pour cette raison. Ce rôle de la situation, de la focalisation contextuelle, l'orientation de la lecture et de la réception déterminent ce qui est aphoristique et ce qui ne l'est pas. C'est dire que dans ce cas (si elle peut éventuellement l'être dans d'autres) la détermination générique ne peut se faire intrinsèquement<sup>52</sup>.

À l'autre extrémité du spectre, Friedemann Spicker refuse pourtant la présentation d'un fragment comme aphorisme s'il n'avait pas été isolé par l'auteur lui-même. Il cite plusieurs exemples de phrases de Nietzsche, Matthias Claudius et Bacon publiées comme aphorismes et n'ayant pourtant pas été conçues comme tels. Spicker condamne ainsi ce qu'il appelle la « production secondaire d'aphorismes »<sup>53</sup>. Je pense qu'on peut rendre compte des intuitions de Spicker et de celles de Montandon si l'on accepte qu'on peut dire de certains *aphorismes* qu'ils sont *d'un écrivain qui, semble-t-il, n'en ont jamais écrits*. Il suffit de proposer des critères différents pour les deux attributs<sup>54</sup>.

« Et pourtant, c'est le rythme même de ce qu'on lit et de ce qu'on ne lit pas qui fait le plaisir des grands récits : a-t-on jamais lu Proust, Balzac, *Guerre et paix*, mot à

---

<sup>51</sup> Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, I, Paris, Gallimard, Folio, 2003, p.19.

<sup>52</sup> Alain Montandon, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, p. 69. Sous l'apparence de manuel scolaire, le petit livre de Montandon cache une réflexion qui fait partie du meilleur de ce qui a été écrit au sujet des formes brèves.

<sup>53</sup> Voir Friedemann Spicker, *Aphorismen der Weltliteratur*, Stuttgart, Reclam, 1999, p. 305-307.

<sup>54</sup>

mot<sup>55</sup> ? » Le gâteau est important : sans lui nos découvertes n'auraient pas de rythme. Et effectivement, Proust ne serait pas Proust s'il n'avait publié que ses raisins secs dans un recueil d'aphorismes. Ce n'est que parce que Proust a écrit des « grands récits » (ou un grand récit) que Barthes peut éprouver le « Bonheur de Proust : d'une lecture à l'autre, on ne saute jamais les mêmes passages ». Mais s'il est vrai qu'« un auteur [...] ne peut vouloir écrire *ce qu'on ne lira pas* », Montaigne dit qu'« un suffisant lecteur découvre souvent des écrits d'autrui des perfections autres que celles que l'auteur y a mises et aperçues, et y prête des sens et des visages plus riches<sup>56</sup> ». Et Michel Charles constate à partir de ce passage que « l'auteur qui sait le rôle de la fortune, va l'utiliser : il va inventer un mode d'écriture tel que, dans tous les cas, il y gagnera : jouer *par avance* de la variation des points de vue du lecteur<sup>57</sup> ». L'auteur saura placer ses raisins secs. Et côté lecteur ? Même les « gestes manqués » d'un écrivain doivent être « mis au profit de son écriture<sup>58</sup> ».

Force est ici de rappeler que le choix des auteurs n'est pas anodin. Barthes, qui parle de « Proust, Balzac, *Guerre et paix* », aurait-il pu dire : « a-t-on jamais lu La Rochefoucauld, La Fontaine, *Un coup de dés* mot à mot » ? Certainement pas. On lit effectivement une maxime, une fable, un poème mot à mot – ou presque. La lecture détaillée des éléments dissociables – *une* maxime, *une* fable, *un* poème – du recueil provoque dans la lecture de l'ensemble – plutôt que de les exclure – des pauses de lecture, des sauts et des dérives. Dans l'unité isolée, les mots portent le poids particulier d'un élément fait de *plusieurs couches de peinture* : « Quand les œuvres sont très courtes, le plus mince détail est de l'ordre de grandeur de l'ensemble. // La proportion des *égards* et des beautés dans un sonnet doit être énorme<sup>59</sup>. » Ce *rhumb* de Paul Valéry condense l'une des différences essentielles entre les œuvres que Barthes lit et écrit et celles qu'il voudrait écrire<sup>60</sup>. Il vaut la peine de voir comment s'agencent les mots dans le passage de Valéry. En parlant « d'œuvres [...] très courtes » au début de l'aphorisme, Valéry part simplement de la variable toute extérieure de la longueur. On comprendrait « mince détail » à la lumière de cette première expression si la fin de la phrase n'était pas là pour lui donner un autre sens, le détail y est subitement gonflé à « la grandeur de l'ensemble ». Pour résoudre le paradoxe qui en résulte, il faut jouer sur deux registres. Le détail est un détail dans l'un, mais n'en est pas dans l'autre : détail parce qu'il est *bref*, il n'en est

<sup>55</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, op.cit., p. 21.

<sup>56</sup> Michel de Montaigne, « Divers evenemens de mesme conseil », *Essais I*, XXIV, Paris, PUF, 1965, p. 127.

<sup>57</sup> Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Éditions du Seuil, Poétique, 1977, p. 297.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>59</sup> Paul Valéry, « Autres rhumbs », *Tel quel*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2001, p. 338.

<sup>60</sup> Sur l'une de ses fameuses fiches, il note le 4 janvier 1980 : « Idée fascinante de faire l'œuvre vraiment pour moi, sans ce corset imaginaire de la publication / – Mais alors, je serai désormais sans publier ? / – Je pense faire à côté de l'œuvre, un livre bref (Fragments, Aphorismes) [...] (cf. *Plaisir du Texte*) » (photographie de la fiche non-publiée : *Le Magazine Littéraire*, n° 455, juillet-août 2006, p. 97).

pas parce qu'il est *grand* (*fig.*). S'il échappe ici à la petitesse, c'est qu'on le juge proportionnellement à son ensemble. Le critère décisif est la longueur relative de la partie par rapport au tout. Avec « les égards » à la fin de l'aphorisme, Valéry rend explicite la leçon pour les écrivains.

Notons que l'aphorisme n'exclut pas qu'un vers qui fait partie d'un ensemble plus long soit également *grand* et *visible*. Une phrase comme « To be or not to be... » peut effectivement finir par tenir lieu de l'ensemble dont elle forme partie...

Le terme de mise en abyme vise à regrouper un ensemble de réalités distinctes. Ces dernières [...] se ramènent à trois figures essentielles, qui sont la réduplication simple (fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude), la réduplication à l'infini [...] et la réduplication aporistique (fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut).<sup>61</sup>

La réévaluation d'une œuvre peut passer par celle d'un détail, ce qui constitue l'une des raisons de son attrait.

## Au-delà de la narration : les formes brèves picturales

En peinture, il existe des équivalents des formes brèves littéraires, pour beaucoup non-narratives. Un peintre peut isoler un élément de l'ensemble auquel nous le rattachons naturellement. Le « détail » au sens descriptif du livre d'art n'a alors pas de raison d'être : le créateur a lui-même fait le gros plan. On peut penser à *L'Origine du monde* (1866) de Courbet qui fascine autant par le rendu des détails que la *Tête de vache* (1645-1650) de Paulus Potter<sup>62</sup>. Ce rapprochement peut paraître incongru. Mais le traitement pictural peut être similaire dans des tableaux dont les sujets diffèrent de manière considérable (comme on peut se servir de l'alexandrin pour écrire un poème de guerre ou d'amour).

Si une société de *vaccivores* n'est guère choquée par les nombreuses têtes de vaches découpées de la peinture, les mains et pieds des *Fragments anatomiques* (1818-1819) de Géricault (et à plus forte raison ses *Têtes coupées*, 1818-1819) n'ont rien perdu de leur impact. L'analyse d'Henri Zerner nous renverrait presque immédiatement vers la littérature : plutôt que d'y voir des études préparatoires, Zerner comprend le tableau comme contrepoint *radicalement non-narratif* au grand projet du *Radeau de la Méduse*<sup>63</sup>. À partir de là, on peut effectivement dire que ce tableau, dont Delacroix tire la leçon que « l'originalité du peintre n'a pas toujours

<sup>61</sup> Lucien Dallenbäch, *Le Récit spéculaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 51.

<sup>62</sup> Voir *LD*, p. 272, p. 354-365.



besoin d'un sujet<sup>64</sup> », préfigure l'abstraction. Mais c'est une abstraction dans un sens différent du sens le plus commun, plutôt celle d'une image-mot de Magritte que celle d'un tableau de Kandinsky. *La Clef des songes* (1927) de Magritte représente quatre cases séparées l'une de l'autre par un cadre en bois peint en trompe l'œil. Dans chacune des cases, l'image d'un objet se détache d'un fond noir. Le nom d'un objet écrit en blanc comme à la craie sur un tableau noir l'y rejoint. À gauche en haut l'image d'un sac est *sous-titré* « le ciel », à côté, « l'oiseau » rejoint l'image d'un canif ouvert, à gauche en bas l'image d'une feuille d'arbre est associée à « la table ». En bas à droite l'image d'une éponge naturelle est, finalement, *sous-titrée* « l'éponge »<sup>65</sup>. Lorsqu'il met ainsi à mal la désignation visuelle brute de ses images par des mots, Magritte prolonge le projet de Géricault qui consiste à mettre à mal le réflexe de reconnaissance au cœur même du jeu de la figuration. Il est évident qu'un tel projet implique qu'on accepte d'abord les règles de ce jeu. Et en effet, on ne peut que se réjouir de voir disparaître le vieux préjugé qui faisait de Magritte un peintre pompier parce qu'il était « un peintre d'images » et s'intéressait plus aux qualités représentatives que picturales de « la pâte ». Le tableau de Magritte interroge nos réflexes de dénomination, pour nous inviter à un jeu de découpes inhabituelles de notre quotidien. Magritte nous rappelle que « dans un tableau, les mots sont de même substance que les images ». Mais l'inverse n'est pas vrai : dans un texte, les images sont rarement de même substance que les mots. Les difficultés des historiens de la peinture sont donc très différentes de celles qu'affrontent les critiques littéraires.

## Marquer la différence : l'écrit littéraire dans l'écrit critique

Isomorphie de surface entre l'objet traité et les outils avec lesquels on le traite : le critique écrit pour rendre compte d'un écrit. Ce sont des mots qui sont traités avec des mots. Il n'y a rien d'inhérent qui distinguerait les mots de ces deux groupes. Les mêmes mots et les mêmes agencements de mots pourraient en principe être utilisés par le texte cité et le texte qui cite. C'est en outre parce que l'uniformité des mots sur une page risque toujours de primer sur leur différence que nous possédons de nombreux procédés pour introduire une rupture entre ce qu'on

<sup>63</sup> Voir Henri Zerner, « La problématique de la narration chez Géricault », *Géricault*, Éditions Carré, Art et esthétique, 1997, p. 62-63.

<sup>64</sup> Note prise le 13 janvier 1857, cité par Henri Zerner, art. cit., p. 62

<sup>65</sup> Bien plus *compliqué* que le tableau qui porte l'inscription très lisible « Ceci n'est pas une pipe » que Magritte peint deux ans plus tard, une *explication* de *La Clef des songes* demanderait bien plus de pages que celles que Foucault a consacrées au deuxième tableau (Voir Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Éditions Fata Morgana, 1986).

appelle en allemand « le texte primaire » (Primärtext) et « le texte secondaire » (Sekundärtext), entre la littérature et la critique.

Le minimum de différenciation touche aux guillemets. Ils peuvent être précédés ou suivis d'un nom (qui a agencé les mots de la manière donnée ? qui a utilisé le mot de la manière dont il est utilisé ici ?). Une note peut donner la *référence* de la citation qui doit permettre à celui qui a accès au livre dans l'édition citée, de resituer la citation dans son contexte d'origine, voire même de la retrouver et de vérifier si l'agencement de mots correspond à celui du texte *secondaire*, de vérifier que rien n'a été omis etc. En pratique, la référence n'a pas cette fonction. Combien de mes citations avez-vous « vérifiées » ? Avez-vous seulement vérifié qu'une référence précise est donnée pour toutes les citations ? *En pratique*, mon usage des références me permet de m'inscrire dans un ordre de discours, l'ordre du discours scientifique ou critique. Et en vue des licences que je me permets, en m'adressant, par exemple – et au moins pour la sixième fois<sup>66</sup> – à vous, cher lecteur, un usage conséquent de références est d'autant plus indispensable.

Pour renforcer la différence entre le texte primaire et secondaire, on peut avoir recours à des procédés typographiques plus ou moins « visuels » : on peut mettre la citation en retrait gauche, en réduire la police, etc. Il est évident que la différence entre mots dits et mots cités ne va pas de soi. La théorie littéraire essaie donc de permettre la discrimination immédiate par différents dispositifs formels<sup>67</sup>. Parfois la citation se démarque simplement du reste parce qu'elle se donne dans une forme spécifique, lorsque, par exemple, elle est donnée en vers. Mais cette spécificité peut être plus ou moins annulée, par des signes comme « / » et « // ». Si un texte critique ne traite pas d'un texte bref ou lorsqu'elle se sert d'autres textes critiques, la différence devient souvent de moins en moins visible. Les éléments cités se confondent alors de plus en plus avec l'argumentaire critique (cela se traduit notamment par des phrases commencées par une citation et finissant dans les mots du critique). Parfois le texte commenté finit par devenir simple référence. Il est alors reléguée en marge, dans une note ou il est donné entre parenthèses (éventuellement en termes de « Voir... »).

---

<sup>66</sup> Deux fois en suggérant que « vous l'aurez compris », une fois (et avec quel plaisir !) dans la parenthèse sur le paysage, une fois en vous interrogeant sur « vos » chapeaux.

<sup>67</sup> On veut parfois montrer que l'on participe encore à un même discours que celui qu'on cite. On commence alors par exemple une phrase par des mots que l'on dit pour la terminer par des mots que l'on cite (qu'on peut donner en italiques).

# Le désir des analystes et la poussée de l'écriture : plaisirs de voyeur

Comment lire la critique ? Un seul moyen : puisque je suis ici un lecteur au second degré, il me faut déplacer ma position : ce plaisir critique au lieu d'accepter d'en être le confident – moyen sûr pour le manquer –, je puis m'en faire le voyeur : j'observe clandestinement le plaisir de l'autre, j'entre dans la perversion ; le commentaire devient alors à mes yeux un texte, une fiction, une enveloppe fissurée<sup>68</sup>.

Jean-Pierre Richard introduit et résume l'une de ses analyses ainsi :

Soient ces vingt et un vers détachés, par une coupure bien sûr tout arbitraire, du poème de Hugo, *Dieu*. Je me propose de les lire selon un parti pris : y suivre le développement d'une rêverie du vide, les divers moments de la relation qui s'y invente entre le *je*, le je-corps, et la négativité spatiale ; retracer la cohérence de ces scènes, déceler leur lien catégoriel, leur ordre d'enchaînement [...] <sup>69</sup>.

Ce passage – que j'ai découpé plus arbitrairement dans l'écrit de Richard qu'il ne découpe lui-même les écrits des autres – commence par la confiance d'un critique qui sait ce qu'il fait et ce qu'il fera. Certes, la découpe est arbitraire et a un parti pris<sup>70</sup>. Mais finalement, c'est peut-être le parti pris de *Dieu*, l'objet d'analyse. Car si le critique va « retracer la cohérence de ces scènes, déceler leur lien catégoriel, leur ordre d'enchaînement », c'est bien qu'il maîtrise son art. Il paraît clair que l'objet révélera tout ce que le critique veut savoir. Cependant, au moment-même où il allait couronner son succès par avance, Richard hésite. Reprenons juste avant le moment où nous nous étions arrêtés. Il s'agissait donc de :

retracer la cohérence de ces scènes, déceler leur lien catégoriel, leur ordre d'enchaînement: et cela jusqu'au point, peut-être, où l'insistance de la vision, à moins que ce ne soient l'urgence du désir, ou la poussée de l'écriture, en viennent à déborder la logique de tous les dispositifs jusque-là machinés, et comme à décatégoriser le paysage, l'ouvrant à ce que Hugo nomme *l'inouï*<sup>71</sup>.

Le point tournant de ce passage (que j'ai *délibérément* divisé en deux) est sans doute le « peut-être ». C'est là que surgit le doute (après un commencement tout en confiance). Et la formule qui suit n'a déjà plus la force qu'elle aurait pu avoir. En nous présentant dès l'ouverture de son texte le moyen de la mise à nu de son objet

---

<sup>68</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 31.

<sup>69</sup> Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, Paris, Editions du Seuil, Poétique, 1979, p. 43-44.

<sup>70</sup> Richard suggère dès l'introduction que ses découpes sont arbitraires (*ibid.*, p. 10).

<sup>71</sup> Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, op.cit., p. 43-44.

– l'« insistance de la vision » – il aurait pu apostiller le présage du triomphe à venir. Et l'objet se serait certainement rendu.

Mais, vraiment clairvoyant, Richard nous avertit des difficultés du travail<sup>72</sup>. Peut-être que ce ne sont *que* « l'urgence du désir ou la poussée de l'écriture » du critique qui accomplissent l'acte final de l'analyse en *débordant* les *catégories* et *dispositifs* proposés par l'analyse elle-même. Dans le texte poussé à bout, qu'est-ce qui se donnerait à voir ? Une chimère surgie d'un délire de l'écriture ? Une réponse sous pression sans valeur de preuve ?

*Peut-être*. Mais Richard connaît le désir d'entendre le patient dire ce que l'analyste pense déjà. Et si l'analyste esquisse une analyse de lui-même dans l'acte d'analyse, il est bien dans une position de supériorité double : supérieur au texte mais aussi à son propre traitement du texte. Et lorsque la décatégorisation finira par se condenser dans « l'inouï », une catégorie *hugolienne*, ce sera bien la preuve qu'il n'y aura eu nulle trahison. Comme chez Descartes, *Dieu* est au-delà du doute.

## Experts présomptueux et spectateurs candides : plaisirs de la découverte

Évidemment, l'historien de l'art n'est pas libre de désir. Dans le commentaire que fait Arasse du *Verrou* (1776-1780) de Jean-Honoré Fragonard, ce n'est pas le verrou qui constitue le détail. Cela ne surprend guère. Mais pourquoi cela ne surprend-il pas ? Ce verrou, n'est-il pas visiblement *le* détail du tableau ? Si. Et c'est bien parce qu'il l'est *visiblement*, et – qui plus est – lisiblement, qu'il n'a pas d'intérêt pour l'historien. Nous apprenons ici l'importance du détail avant même de regarder l'image<sup>73</sup>. Il est son sujet, le tableau est organisé autour de ce verrou et il constitue l'élément essentiel de la narration. Et c'est le tableau comme récit plus que la peinture qui fait partie du patrimoine culturel français. Lorsqu'on vous demande de décrire *Le Verrou*, vous racontez une histoire.

Le cas du verrou confirme ce constat de Butor : « nous ne voyons jamais les tableaux seuls, notre vision n'est jamais pure vision. Nous entendons parler des œuvres, nous lisons de la critique d'art, notre regard est tout entouré, tout préparé par un halo de commentaires<sup>74</sup>. » Et quel regard est davantage préparé que celui de l'expert ? Le travail scientifique ne vise-t-il pas un savoir maximal sur un sujet

---

<sup>72</sup> Dans la relecture, le doute est le mien : Richard parle-t-il de la vision du « je » du poème ou de celle du critique ? Est-ce la poussée de l'écriture critique ou celle de Hugo ? Je le prends pour indéterminé et retiens la lecture la plus bienveillante : celle où la critique est consciente de ses biais.

<sup>73</sup> Voir Michel Butor, *Les Mots dans la peinture*, Paris, Flammarion, Les Sentiers de la Création, 1969, p. 10-17.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 5-6.

précis ? Mais certains procédés picturaux sont particulièrement susceptibles d'être mis en échec par trop de connaissances préalables. Catherine Bédard a raison de rappeler que la possibilité de n'avoir rien compris à ce qu'on a vu « n'est pas [...] l'apanage du spectateur inculte mais peut tout autant l'être d'un professionnel trop présomptueux<sup>75</sup> ».

« Présomptueux » – le choix du terme ne pourrait pas être plus précis. Il nous ramène au terme latin *praesumere*: le professionnel trop présomptueux serait celui qui présume, qui anticipe trop pour bien voir ce qui se présente à lui au présent. Ce sont ses connaissances qui lui permettent d'anticiper et souvent c'est parce qu'il a tellement de tableaux « dans l'œil » que l'historien est *frappé* par un élément qu'un regard novice ne voit pas. Mais on lit trop peu – ne serait-ce parce que ce sont les experts qui font les livres ? – qu'il y a des trésors qui ne sont accessibles qu'au spectateur candide<sup>76</sup>. C'est lui qu'ils visent, c'est lui qu'ils souhaitent enchanter (et il est probable que Magritte a davantage peint pour ceux qui aiment ses cartes postales que pour les sémiologues). Icare dans le tableau de Brueghel est un tel élément. On appelle aujourd'hui le tableau *Paysage avec la chute d'Icare* (vers 1558). Et pourtant, ce tableau ne dégage tout son charme qu'à condition que les deux jambes d'Icare soient une *découverte*. Et l'un des plus grands plaisirs que *Le Verrou* nous offre, n'est-il pas celui de découvrir ce « qui s'y passe » ?

Mais le plaisir de la découverte est par nature éphémère et périssable. Et si le verrou était tout ce qu'il y a à voir, et qu'il était uniquement là pour être découvert, il n'y aurait plus rien dès qu'on l'aurait vu une fois. À partir du moment où la présence et le sens du verrou sont devenus « un acquis social » qui rend presque impossible la découverte individuelle, il n'y a plus rien à dire sur lui. Tant que le verrou est *le* détail du tableau, il n'a pas d'intérêt pour le spécialiste. Pour faire preuve de son art, celui-ci peut alors *compliquer* ce centre à la périphérie du tableau : il lui faut pousser le verrou plus loin – quitte à sortir de la chambre<sup>77</sup>. Arasse prend le chemin inverse et s'enfonce dans la profondeur de la chambre. L'obscurité du lit qui occupe plus de la moitié de la toile devient une scène où l'enjeu du tableau se montre simultanément par anticipation. Concernant le lit où d'autres ne voyaient qu'un « reste<sup>78</sup> », il constate : « ni narratif, ni vide, ce désordre est plein de sens "virtuel"<sup>79</sup> ». Aux yeux d'Arasse,

<sup>75</sup> Catherine Bédard, « Clair-obscur » (préface), dans Daniel Arasse, *Anachroniques*, Gallimard, NRF, 2006, p. 12.

<sup>76</sup> Ce type d'« effets de découverte » est au centre de mon travail de thèse avec Jacqueline Lichtenstein.

<sup>77</sup> Pierre Fresnault-Deruelle réinterprète le verrou. Il accepte son sens narratif, mais, puisque celui-ci est « trop évident », il doit y avoir plus : ainsi le jeune garçon devient un héros qui ferme la porte « aux sollicitations du dehors ». Fragonard « y ruinerait [...] par excès ce à quoi il semble paradoxalement vouloir tant sacrifier : la peinture de genre » ([http://mucri.univ-paris1.fr/mucri10/article.php3?id\\_article=34](http://mucri.univ-paris1.fr/mucri10/article.php3?id_article=34)).

<sup>78</sup> *LD*, p. 376.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 376.

les oreillers se dessinent peu à peu pour faire surgir le profil d'une poitrine féminine qui s'enfoncerait dans l'ouverture rougeoyante de la draperie du fond et, en s'entrouvrant, les plis de cette dernière font deviner une secrète intimité, augure la figure d'un sexe féminin. Au premier plan du lit, rendu visible par le rejet de la couverture, l'angle satiné du drap évoque une cuisse et un genou habillés du même tissu que le jupon de la fille<sup>80</sup>.

En se concentrant sur le lit, Arasse attribue de l'importance à un élément qui avait été négligé auparavant, non pas à cause de sa taille, mais parce qu'il paraissait *secondaire*. Vu comme fait (le fait qu'il soit défait), le lit semblait seulement clarifier une situation qui était déjà définie par la fermeture du verrou. Dans ce sens, il n'était qu'un détail secondaire aux yeux des interprètes antérieurs. C'était un détail de leur perception du tableau, un *détail perceptif*. Mais si le détail fait uniquement effet de détail *dans un regard*, il y a parfois des possibilités de partage. Avec une bonne reproduction, il est assez facile de *voir* le bout de drap *comme* cuisse et genou. Je dois avouer que j'ai mis plus de temps pour arriver à « deviner [...] la figure d'un sexe féminin dans la draperie du fond ». On peut même se demander s'il ne s'agit pas de l'un des endroits où Arasse lui-même devient victime de « la souricière de son propre désir<sup>81</sup> ».

## D'une mouche qui s'envola dans une description (et d'un Cupidon sans peur)

Le rapport du langage à la peinture est un rapport infini. Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans déficit qu'elle s'efforcerait en vain de rattraper. Ils sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe<sup>82</sup>.

Outre les difficultés évoquées dans le texte de Richard, les écrits qui parlent d'images soulèvent un problème d'hétérogénéité : le langage est leur outil, mais les images sont leur objet. La *différence* entre primaire et secondaire est donnée, il faut arriver à les raccorder. L'idéal serait l'assimilation complète. Mais les procédés de cette assimilation sont beaucoup moins mécaniques que ceux de la différenciation

---

<sup>80</sup> *Ibidem*.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 394.

<sup>82</sup> Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 25.

du texte cité. Il faut transférer l'image dans le domaine du texte. Et le moyen du transfert est la description. « Or le nom propre, dans ce jeu, n'est qu'un artifice : il permet de montrer du doigt, c'est-à-dire de faire passer subrepticement de l'espace où l'on parle à l'espace où l'on regarde, c'est-à-dire de les refermer commodément l'un sur l'autre comme s'ils étaient adéquats<sup>83</sup>. » Mais ils ne le sont pas et le transfert donne lieu à des incidents. Ainsi, Arasse est surpris de constater « que Vasari en personne puisse imaginer [...] que Cupidon couché contre sa mère soit effrayé par le lapin<sup>84</sup> » dans le tableau *Mars et Vénus* (1490-1500) de Piero di Cosimo. Alors que, Arasse le voit bien, « loin d'en avoir peur, le petit Amour qui pointe de l'index Mars endormi semble plutôt interroger sa mère et s'impatienter de l'assoupissement prolongé du dieu militaire<sup>85</sup> ». Il serait intéressant de relever les différentes formules avec lesquelles les historiens qualifient ce qu'ils voient. Ainsi, il est évident pour Arasse que l'Amour pointe Mars endormi, mais il l'est un peu moins qu'il interroge sa mère. Vasari – qui possédait pourtant l'œuvre en question<sup>86</sup> – s'« imagine » seulement la peur de Cupidon. Il ne la voit pas. « Vasari l'historien a laissé sa propre rêverie et ses propres associations se développer et investir l'image<sup>87</sup> ». Ce n'est peut-être pas un reproche qu'Arasse lui fait, « incité qu'il y était par le type de rapport que propose cette peinture à celui qui la regarde<sup>88</sup> ». Simplement : Amour n'est pas effrayé. Et pourtant je crois savoir que si on découpait Cupidon et le lapin pour les montrer à différentes personnes, il y en aurait quelques-uns qui les *verraient comme* Vasari a vu. Même à ce niveau de la perception (que voit-on sur le tableau ?) le détail n'a un sens précis que dans son ensemble : on peut voir Cupidon interroger sa mère parce qu'on voit Mars endormi et parce qu'on connaît leur relation et que l'on sait vaguement ce qui s'est passé auparavant.

Au moins, les images sont là et on peut les regarder de ses propres yeux pour vérifier si l'autre a bien vu. Arasse évoque à deux reprises *Le Veilleur (au chapeau)* (1631-1636) de Georges de La Tour. D'abord il remarque « son sens aussi variable qu'incertain : la mouche peinte par Georges de La Tour sur le genou du *Veilleur* est trop discrète pour être un "trompe-l'œil", mais trop voulue pour être anodine – ou constituer un simple hommage de la peinture à la réalité<sup>89</sup> ». La mouche de de La Tour illustre la difficulté de trouver une explication à tout détail qu'on perçoit et qu'on peut décrire distinctement. Heureusement cela ne pose aucune difficulté de

---

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> *LD*, p. 307.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 329.

<sup>86</sup> Voir *ibid.*, p. 307.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 126.

la décrire. La place du détail dans le discours de l'analyste est négative : voici un détail que l'on n'a pas su expliquer et que je n'expliquerai pas non plus. Conséquence éditoriale : deux petites illustrations en noir et blanc. Le tableau où l'on reconnaît à peine la mouche et puis le *zoom* sur la mouche qui montre qu'elle est bien là. Plus loin, « cette mouche déjà évoquée<sup>90</sup> » revient comme « l'emblème même du détail descriptif [...], peinte de telle sorte qu'on ne puisse décider si elle est fictivement posée sur la toile ou, dans l'espace de la toile, sur l'instrument du musicien<sup>91</sup> ». À se demander ce que la mouche a fait entre les pages 126 et 216. Comme le « 1 », elle s'est légèrement déplacée. Mais les peintures mènent une vie secrète. Et lorsqu'on regarde une meilleure reproduction du tableau, on constate que la mouche s'est encore envolée pour finir par se poser sur *le manteau* du veilleur – qui, quant à lui, a gardé ses yeux fermés. Ou aurais-je mal vu ?

Le détail est ce qui donne du plaisir, sinon de la jouissance au spectateur. Arasse ne distingue pas toujours aussi strictement que lorsqu'il parle du « moment privilégié où le plaisir du tableau tend à devenir jouissance de la peinture<sup>92</sup> ». Lorsqu'il se demande ce qui se passe « dans ces moments privilégiés où un détail se voit<sup>93</sup> » pour traiter des effets du détail sur ses spectateurs, l'historien peut parler de leurs silences et Arasse le fait<sup>94</sup>. Mais si la jouissance rend muette, elle n'est pas le propre de l'historien qui n'existe que lorsqu'il parle. S'il veut *expliquer*, l'historien ne doit pas s'abandonner à la jouissance. Mais il peut se permettre le *plaisir*. Dans un excellent article sur le rôle du plaisir chez Arasse, Guillaume Cassegrain en fait même l'élément essentiel de la méthode arassienne : « la dérive imposée par le plaisir suspend l'idée d'une interprétation définitive d'une peinture qui viendrait clore le débat à tout jamais [...]. Le plaisir, en introduisant de la licence dans la règle, bouleverse les limites méthodologiques traditionnelles<sup>95</sup> ».

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 215-216.

<sup>91</sup> *Ibidem.*

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 7. Cette question introduit la première série de questions qui concerne l'amateur (aussi : le théoricien en tant qu'amateur) et le théoricien lorsqu'il s'intéresse à l'amateur.

<sup>94</sup> Voir *ibid.*, p. 7, 14, 60, 62, 90.

<sup>95</sup> Guillaume Cassegrain, « La peinture à son plaisir. Vers une méthode », à paraître 2007, dans les actes du Colloque Arasse à l'INHA. Des enregistrements vidéo du colloque sont disponibles sur le site de la diffusion des savoirs de l'École normale supérieure (<http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=cycles&idcycle=293>).



## D'un regard qui se pose sur un œil en flammes (et de la liberté de l'interprète)

Dans une interview, Louis Marin évoque une remarque critique de l'historien de l'art Edgar Wind. Dans son texte sur une médaille *aphoristique* d'Alberti, qui montre « un œil vu de profil avec des flammes mystérieuses et la légende "*Quid tum*", "quoi alors" », Marin avait montré que ce « quoi alors », a un sens nouveau « à chaque tour entre l'image et l'œil et le texte<sup>96</sup> ». Face à ce travail où Marin établissait des relations diverses entre le détail textuel et l'ensemble de l'image, Wind avait remarqué que si « *Quid tum* » pouvait avoir des sens si divers dans l'étude, « c'est que n'avait pas été trouvé *le* texte de l'époque qui donnait *le sens* de la formule et par là même de l'œuvre<sup>97</sup> ». Mais Marin, ne serait-il pas bien ennuyé si un tel texte existait ? La médaille n'est-elle pas plus intéressante comme *fabrique de pensées* qu'elle ne pourrait l'être si elle n'avait qu'un, *le sens* qui lui aurait été conféré par un penseur ? « Trouver *le* texte, c'est l'idéal de l'iconographie. Peut-être qu'il n'y avait pas de texte du tout et qu'Alberti avait fabriqué sa médaille avec sa légende pour faire errer le sens, comme "la fabrique de pensées" qu'évoque Freud à propos du chef d'œuvre du tisserand de Goethe, c'est-à-dire du rêve<sup>98</sup>. » Et les grandes œuvres – surtout celles qui sont petites – ne sont-elles pas d'une grande richesse par le fait même qu'elles se transforment à la lumière des interprétations changeantes ?

Si le détail est le lieu privilégié pour le plaisir de l'historien ou critique, c'est qu'il s'agit pour lui d'un lieu de liberté. Si les documents manquent et le sens est sous-déterminé, l'analyste peut laisser libre cours à son imagination du vraisemblable et s'amuser à agencer ses connaissances de manière inventive.

<sup>24</sup> Timothy Clark, *The Sight of Death*, New Haven, Yale University Press, 2006.

---

<sup>96</sup> Louis Marin, « Le concept de figurabilité, ou la rencontre entre l'histoire de l'art et la psychanalyse », *De la représentation*, édition établie par D. Arasse, A. Cantillon, G. Careri, D.Cohn, P.-A. Fabre, F. Marin, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1994, p. 64.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 64-65.

## PLAN

---

- Couper l'écriture : remarques sur la forme
- L'excès de description et l'excès de peinture
- De raisins secs et de chapeaux
- Pause pour contempler le paysage
- « Un point de détail » – mais de quelle histoire ?(distinctions)
- Une nappe tachée ou une toile touchée ?
- Le détail comme relation
- Passer plusieurs couches de couleur : les formes brèves littéraires
- Au-delà de la narration : les formes brèves picturales
- Marquer la différence : l'écrit littéraire dans l'écrit critique
- Le désir des analystes et la poussée de l'écriture : plaisirs de voyeur
- Experts présomptueux et spectateurs candides : plaisirs de la découverte
- D'une mouche qui s'envola dans une description (et d'un Cupidon sans peur)
- D'un regard qui se pose sur un œil en flammes (et de la liberté de l'interprète)

## AUTEUR

---

Klaus Speidel

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : [klausspeidel@gmail.com](mailto:klausspeidel@gmail.com)