

Portrait de Daniel Arasse en enfant de Venus

Gérard Wajcman

Impossible de faire la somme de toutes les références. Trop nombreuses. Pour ce qui importe ici, l'entreprise serait de toute façon superflue, inutilement répétitive. Tracés de mains diverses et diversement orientés, quelques traits suffisent pourtant à esquisser une figure reconnaissable, égale, quasi unanime malgré les différences de manière. On peut citer quelques réflexions. Yves Hersant parle d'une «  rotique arassienne », défendant que le « regard rapproché », théorisé et pratiqué par l'historien, est profondément lié à un plaisir du toucher, lui ouvrant la possibilité d'« entrer » dans les  uvres ; Bernard Lafargue, de son côté, le tient pour un « esthéticien de Vénus », mettant en évidence dans le jeu de l'art une *cosa mentale* « en forme de caresse » – dans son regard vaste, panoramique, cet auteur voit l'onde des conséquences d'une telle conception se propager jusqu'à des confins philosophiques, en ajoutant à l'esthétique dionysiaque de Nietzsche, qui retrouvait l'ivresse du créateur, celle de ses « effets » sur les regardeurs ; quant à Catherine Bedard-Arass , elle relève que dans les dernières années, les plaisirs de la peinture étaient chez lui redoublés par la photographie, par les photographies qu'il prenait afin de pouvoir les regarder en toute intimité.

Pour s'énoncer chaque fois avec hauteur, ces réflexions viennent cependant toutes ensemble jeter sur l'entreprise scientifique, encyclopédique et méthodique de l'historien au travail, une lumière différente, plus sensible, faisant surgir une figure inusitée, celle d'un homme de savoir et de pensée aux prises avec sa jouissance. Emergeant de mille traits divers, un portrait convergent, cohérent de Daniel Arasse vient à se former. On pourrait l'intituler : *Portrait du savant en enfant de Vénus*.

Avant toute réflexion sur ce qui est de cette façon mis au jour, et sur les conséquences qui pourraient en découler, ce qui frappe d'emblée, c'est que ce qui est ainsi portraiture, c'est aussi bien l'historien, sa méthode, sa doctrine, que l'homme lui-même, tout ensemble, indissolublement. Quelle que soit la façon et la raison, que cela s'exprime avec pudeur ou embarras, ce dont chaque commentateur sérieux porte délibérément ou ingénument témoignage, c'est que Daniel Arasse constitue un exemple rare dans le monde du savoir, véritable hapax, où parler de l'œuvre ne semble pouvoir se faire sans y impliquer l'homme en personne, où l'auteur et son œuvre paraissent ent s l'un sur l'autre. L'intime, la pensée et l'objet de la pensée viendraient ici se comp n trer. Qu'on ne peut rien démêler, c'est ce que tous viennent à conclure au final. Qu'on ne doit rien démêler, c'est ce que je donne pour point de départ.

En termes plus académiques, on aurait ici un exemple où la vie et l'œuvre ne peuvent être disjoints. La psychanalyse a du coup son mot à dire, en appelant sur ce cas la notion freudienne de sublimation, quitte à l'appliquer à un homme de science plutôt qu'à un artiste à qui, d'habitude, on la réserve. Il y aura

Regards Croisés.

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

● bénéfique à l'invoquer, même si c'est aller au devant d'un problème. Parce que, avançant sur cette voie, on en viendra fatalement à mesurer en quoi Daniel Arasse démentit de fait la notion, en tout cas sur un point. Disons qu'il est une objection vivante à ce que ce concept véhicule comme une fonction combinée : pousse-au-sublime et remède à l'amour tout à la fois.

Mais avant d'y venir, il reste une autre face essentielle de la sublimation, qui touche aux rapports de l'auteur à son œuvre. Daniel Arasse dira là-dessus son mot. Dans ce registre, la psychanalyse est intervenue dans un débat plus vaste et général. La conception freudienne se laisserait en effet aisément admettre dans l'horizon symboliste et positiviste de la fin du XIXe siècle, théorie de plus affirmant que toutes les activités humaines, des plus matérielles aux plus éthérées, trouvent leur fondement dans les appétits vitaux de l'espèce. Les psychanalystes, pour leur compte, y ont vu une matière propre à renouveler la perspective de Sainte-Beuve, allant chercher d'autres traces du plus intime qui se trouvait révélé par l'œuvre. Cela a donné toute une littérature psychanalytique appliquée – « trop appliquée » ajoutait à propos le psychanalyste Eric Laurent – où toujours l'énigme du « don merveilleux » de l'artiste ne cessait de se dérober, immanquablement, dirais-je. Le psychanalyste reste là-dessus incurablement stupide.

Disons-le tout de suite, aucune révélation sur le « don merveilleux » de Daniel Arasse à espérer ici. Ce n'est de toute façon pas ce qui était visé. On n'attend plus aujourd'hui du discours de la psychanalyse sur la sublimation de révélation sur les liens de la vie intime et de la création : nul ne doute qu'il y en ait. Nous n'en sommes plus à Proust contre Sainte-Beuve. C'est les deux à la fois. D'un côté, l'inflation des biographies, de l'autre, l'examen minutieux de l'acte de création, traquant dans le plus minime repentir une perspective nouvelle sur le « don merveilleux ». C'est à la fois la mort de l'auteur et son apothéose.

Reste un point majeur où la psychanalyse se voit sollicitée, soit l'élucidation des modes de jouissance de chacun. Et à cet égard, Daniel Arasse appelle le psychanalyste à sa tâche.

Mais pour son compte, y voyant un enjeu pour son œuvre propre et, au-delà d'elle, pour sa discipline toute entière, Daniel Arasse n'a pas hésité à saisir la question des rapports de l'œuvre à l'auteur à bras-le-corps, y prenant un parti fort et clair. Il a fait mieux, il a non seulement élaboré une doctrine à ce sujet, mais celle-ci constitue un fondement de sa doctrine globale. « La façon dont émerge la conscience du rôle que joue dans l'histoire la personnalité des artistes, écrit-il dans *Le Sujet dans le tableau*, fait de cette dernière, en tant que telle, un objet d'étude pour l'histoire de l'art – en tant que telle, c'est-à-dire comme un phénomène historique invitant à s'interroger sur les conditions et les pratiques qui ont autorisé et accompagné la prise de conscience que la personnalité de l'artiste se refléterait dans son œuvre. »

L'intuition qui m'anime est qu'il serait à la fois judicieux, légitime et fertile d'appliquer cette thèse de Daniel Arasse à Daniel Arasse lui-même.

J'ai dit ailleurs que, tout en se montrant soucieux de l'apport freudien, Daniel Arasse avait ouvert sa voie propre, réalisé une *Aufhebung* personnelle de cette dialectique de la vie et de l'œuvre, trouvant une façon nouvelle de soulever et surmonter cette tension dans le cadre de ce qu'il a construit comme « une iconographie analytique ». Je veux dire que, même si, dans *Le sujet dans le tableau*, Daniel Arasse revendique « un usage "analytique" de l'iconographie inspiré largement par les concepts élaborés par Freud à propos du "travail du rêve" », je défendrais que l'appareil théorique qu'il édifie est étayé moins sur la psychanalyse que par l'histoire

de l'art elle-même. Attentif à Freud, mais tout autant de ne pas verser dans l'anachronisme, Daniel Arasse adosse en vérité sa question du *sujet dans le tableau*, de la révélation de l'intime surgissant au cœur même des œuvres, moins sur des notions empruntées à la psychanalyse que, finalement, sur un fait qu'il élève à la dimension d'un « phénomène historique », soit une formule « à la mode à Florence à la fin du Quattrocento » et attribuée à Brunelleschi, qui énonce : *Ogni dipintore dipinge se*.

Deux remarques en ce point. D'une part, donc, se montrant du coup plus brunelleschien que scrupuleusement freudien, Daniel Arasse n'accomplit pas en vérité l'entreprise de psychanalyse appliquée qu'il envisage. Ceci ne peut tirer de moi qu'une exclamation : *Grâce au ciel !* Les psychanalystes ont eux-mêmes, par le passé, suffisamment démontré, le plus souvent malgré eux, le maigre profit d'interpréter les tableaux de peinture comme des rêves — c'est le moins qu'on puisse dire au vu de résultats qui dans le domaine vont du dérisoire au désastreux. De ce que Freud a pu penser le rêve structuré comme un tableau (thèse profonde sur laquelle on ne s'est étonné que peu penché), certains auront hâtivement conclu à la réciproque, qu'on pouvait légitimement interpréter un tableau comme un rêve. S'insinue ici une erreur qu'on aura mis un certain temps à isoler, soit de penser qu'une œuvre d'art se résoudrait dans un discours, fut-il celui de l'inconscient. On doit pour l'essentiel cette mise au clair à Jacques-Alain Miller, qui donnait ainsi à comprendre en quoi et pourquoi Lacan ne s'était pas aventuré dans cette voie en impasse. Outre que dans les années soixante sa théorie de l'objet et du regard a ouvert une autre voie – dont on est loin d'avoir encore mesuré la profondeur et toute la puissance –, je tiens que dans tout son enseignement Lacan se sera moins occupé d'appliquer la psychanalyse à l'art que l'art à la psychanalyse. Ce n'est pas là une simple figure de style, mais la définition d'une orientation analytique rigoureuse : « Le seul avantage qu'un psychanalyste ait le droit de prendre de sa position, écrivait Lacan en 1965, c'est de se rappeler avec Freud qu'en sa matière, l'artiste toujours le précède et qu'il n'a donc pas à faire le psychologue là où l'artiste lui fraie la voie ». Il redira la même chose en 1977, dans un style plus direct : « Je crois qu'il y a plus de vérité dans le dire qu'est l'art que dans n'importe quel bla-bla ».

On mesure combien l'enjeu mis au jour par Daniel Arasse excède ici le champ de l'histoire de l'art. Parce que s'il s'affronte au fait que « l'iconographie habituelle » traite « ingénument le tableau comme un texte », on peut voir comme un écho le fait que les psychanalystes auront dû de leur côté, je l'ai dit, tirer les conséquences que la psychanalyse appliquée *habituelle* – qui ne fut d'ailleurs pas le fait de Freud lui-même mais de ses suivants – traite aussi ingénument le tableau comme un texte, du langage.

De tout cela je conclus que, aux yeux du psychanalyste, l'invention remarquable et précieuse de Daniel Arasse tient justement à ce qu'il ne fait pas exactement ce qu'il dit, qu'il se montre pour finir plus brunelleschien que freudien, qu'il s'attache à opérer une subversion du sujet dans l'histoire de l'art de l'intérieur même de l'histoire de l'art. Il applique en somme l'histoire de l'art à l'histoire de l'art. Si l'orientation lacanienne suppose de tirer de l'art des lumières sur la psychanalyse, j'en tire qu'il y a une utilité, une exigence extrême pour la gouverne de l'analyste, de lire Daniel Arasse.

Maintenant, pour ne pas perdre le fil de l'idée germinale qui m'anime ici, qu'il n'y aurait pas chez cet historien de l'art de disjonction entre l'homme et l'œuvre, et avant de cerner la nature de ce qui les noue, l'hypothèse se précipite dans une nouvelle forme : il s'agirait désor-

- mais d'appliquer la formule de Brunelleschi mise en œuvre par Daniel Arasse   Daniel Arasse lui-même.

Daniel Arasse peintre de lui-même.

On ne peut négliger qu'il y a dans la thèse qu'il défend un point d'Archimède susceptible de soulever un pan entier de l'histoire de l'art telle qu'elle s'est construite au XXe siècle. Pour le dire brièvement, le panofskysme s'est déployé dans l'idée d'une signification dernière des formes, une signification symbolique située dans la sphère littéraire et culturelle. Or, à bas bruit, Daniel Arasse introduit l'idée d'un au-delà de la signification dernière du tableau. Un au-delà du dernier mot, au-delà de l'interprétation signifiante, textuelle. Cet au-delà de la signification du tableau, c'est ce que circonscrit le *ogni dipintore dipinge se*, soit ce que Daniel Arasse nommera *le sujet*. Tout son projet se déploie dans l'espace tracé aux premières pages de *Le sujet dans le tableau* : dire « comment dans certains cas, le sujet-thème et le sujet-auteur se donnent réciproquement figure ». Que le tableau représente le sujet, c'est la doctrine qu'il forge. Elle emporte un approfondissement de la question de la représentation aussi bien que de la notion de tableau. Moyennant quelques ajustements dans l'usage des concepts, je ne peux manquer de remarquer que Daniel Arasse croise ici Lacan qui, dans *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, donne, dans son champ propre, une stricte définition du tableau : « nous avons nommé tableau la fonction où le sujet a à se repérer comme tel ». Daniel Arasse plus lacanien qu'il ne pouvait le croire, sans le vouloir.

L'introduction qu'il opère d'une nouvelle dimension de la notion de représentation dans l'histoire de l'art, cet au-delà de la signification signifiante qu'il ouvre dans le tableau ouvre en même temps à un au-delà du panofskysme. Cela ne suppose en rien sa répudiation. Il s'agirait plutôt, comme dans l'histoire des mathématiques et de la logique, d'éprouver les limites d'une théorie, c'est-à-dire de mettre en évidence ses points d'impossibles, ses impasses apor tiques pour construire une autre théorie qui cette fois les intègre. Le *sujet* est le nom d'un des impossibles panofskyens que Daniel Arasse a isolé.

Dans toute la complexité qu'il a pu donner à la notion, le *détail* en est un autre. Le détail serait d'ailleurs le nom de tous ces éléments dont l'œuvre de Daniel Arasse fait le compte, tous ces objets de peinture négligés, délaissés et comme exclus par les doctrines d'histoire de l'art. Par là, la théorie du *détail* de Daniel Arasse semble consonner avec ce que Freud dit dans son « Moïse de Michel-Ange » en parlant de Morelli, que la technique de celui-ci en matière d'attribution est « apparent e de très près » à la technique de la psychanalyse qui, elle aussi, écrit-il, « a coutume de deviner par des traits dédaignés ou inobservés, par le rebut (« refuse ») de l'observation, les choses secrètes ou cachées. »

On pourrait, de là, défendre que la cohérence de l'œuvre de Daniel Arasse, ce qui fait œuvre tient à ce qu'il s'est attaché à étudier des « rebuts de l'observation » de l'histoire de l'art. Le *refuse*, voil  de quoi le *détail* serait le nom. Daniel Arasse, historien des rebuts de l'histoire de l'art.

Dans cette logique, on serait conduit à considérer l'inconscient lui-même comme un de ces rebuts de l'histoire de l'art auquel Daniel Arasse aura prêté attention,  ouvrant à l'élever à

la dignité d'objet pleinier de l'histoire de l'art. De même, dans un autre registre, la guillotine, à quoi il a consacré un livre, trouverait aussi, de la même façon, sa raison dans son œuvre et sa place dans l'histoire de l'art. La liste complète des objets arassiens, c'est-à-dire des rebuts de l'histoire de l'art que Daniel Arasse a pu relever de leur indignité, reste à faire.

Au détail, au sujet, à la guillotine ou à l'inconscient, il importe d'ajouter encore un autre nom à la liste des *refuses* qui forment la série des objets arassiens : le plaisir.

À de nombreuses reprises, Daniel Arasse a envisagé la mise en œuvre d'un tel projet d'étude du plaisir en peinture. Il toucherait sans doute à plusieurs ordres. Le plaisir que la peinture peut procurer, en premier lieu, mais aussi l'image du plaisir que la peinture peut figurer. Pas de réciprocité automatique entre les deux : il n'y a pas que l'image du plaisir qui donne du plaisir. La question de savoir si l'image du plaisir donne toujours du plaisir demanderait d'ailleurs à être examinée ; et la représentation du plaisir qui cause du plaisir constitue de toute façon déjà en soi une question. Un autre étage pourrait s'ajouter : est-ce que le plaisir que peut susciter la peinture chez le regardeur ne suppose pas toujours quelque chose comme un plaisir du peintre lui-même, sa jouissance ? Etc.

Toutefois, le plaisir auquel je veux donner place en premier lieu ici, c'est celui de Daniel Arasse lui-même. C'est à cela que les auteurs cités au début de cette réflexion faisaient des allusions, ce dont je tirais que la question de la peinture chez Daniel Arasse implique Daniel Arasse. Plus exactement, s'agissant de plaisir, les histoires de peinture chez Daniel Arasse impliquent son corps. Regardeur à la fois d'exception et infatigable, l'idée se sera imposée que le désir de savoir et de vérité en peinture qui animait l'historien de l'art ne pouvait être séparé d'une satisfaction quasi physique, une jouissance du regard sur la peinture, palpable jusque dans sa parole qui transmettait son savoir. Ainsi était l'art de l'historien de l'art Daniel Arasse.

Traversé par une jouissance de peinture, de regarder et de parler de peinture, je dirais qu'il a fait don de son corps à l'histoire de l'art, disons qu'il a fait don du corps. Je ne parle pas bien entendu ici de l'image du corps, de sa représentation, mais du corps qui jouit, de la chair, du corps désirant, du corps pulsionnel, du corps dans sa vie même. C'est-à-dire que par delà la puissance d'une pensée capable d'animer, d'orienter, d'éclairer, de changer notre propre regard, en obligeant à prendre en compte la jouissance du regardeur, Daniel Arasse a imposé de reconnaître la jouissance comme motrice chez l'historien d'art, essentielle, consubstantielle même à son acte, à sa pratique. Faire place à la jouissance c'est accomplir une véritable subversion, forçant à lever ce qui apparaît comme refoulement constitutif de l'histoire de l'art, qui ne pourrait en un sens accéder à la consistance d'une discipline scientifique sérieuse qu'à la condition justement d'exclure le désir, le plaisir, la jouissance, le corps de l'historien de son champ.

Quoi qu'il en soit, le plaisir, la jouissance et le corps de l'historien d'art apparaissent ainsi parmi les rebuts obscurs, les *refuses* de l'histoire de l'art que Daniel Arasse se sera efforcé de ramener en pleine lumière, accédant ainsi, avec lui, par lui, grâce à lui à la dignité d'objets de l'histoire de l'art, et obligeant ainsi les historiens d'art à les accueillir.

Dernier virage. Le moment est venu d'appliquer Daniel Arasse à Daniel Arasse, de voir à son sujet, « comment, ainsi qu'il le démontrait dans *Le Sujet dans le tableau*, dans certains cas, le sujet-thème et le sujet-auteur se donnent réciproquement figure ».

J'évoquerais pour cela ses travaux sur un tableau dont tout laisse à penser qu'il fut pour lui une œuvre d'élection. Soit la *Venus d'Urbain* de Titien.

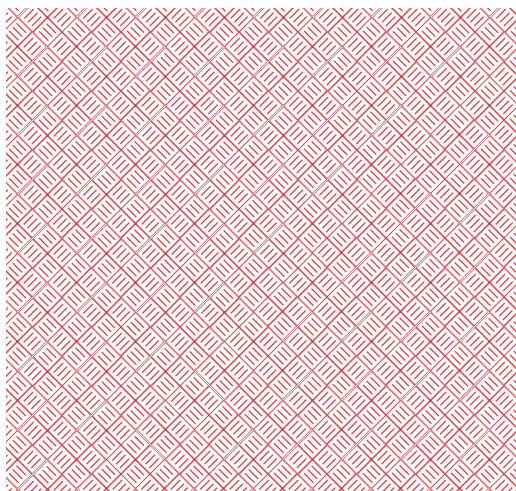
● Par delà ce que son regard d'historien nous fait voir comme représentation d'une scène intime de plaisir, en révélant par exemple combien la main pudique de Venus serrant compulsivement le voile dans son entrejambe montre finalement mieux ce qu'elle cherche à cacher, je m'en tiendrai à un autre trait. Daniel Arasse interprète en effet la présence du cassone ouvert à la droite du tableau comme la marque d'un acte remarquable, décisif accompli par Titien dans cette toile. Peignant Venus nue étendue sur sa couche, le tableau raconterait l'extraction par le peintre de l'image du corps nu féminin couché de l'intérieur du coffre de mariage qui était, jusque là, le seul endroit où il se trouvait représenté. Ainsi dans la v nust , la sensualité éclatante d'un tableau, Titien aurait accompli un geste inaugural de dévoilement, bouleversant, fondateur, arrachant en somme la nudité du corps  rotis  des profondeurs sombres et confinées d'un coffre pour l'exposer librement au regard (même si ce regard était à l'origine celui désirant d'un seul homme, commanditaire du tableau). Geste de peintre, il s'apparente quasiment en peinture à la révélation brutale d'un refoulement.

Arracher le corps jouissant au secret, celui du regardeur de peinture, de l'historien d'art seulement, pour le rendre à la plus grande visibilité, c'est l'acte même que Daniel Arasse accomplit dans son œuvre. En cela, n'hésitant pas à montrer sa jouissance de regardeur de peinture, il sort du même coup avec fracas du cadre étroit et glacé du sublimateur éthéré, le regard en principe éperdument levé vers le ciel pur des idées et dédaignant toute matière. Baissant les yeux pour contempler Venus nue, voici Daniel Arasse en Titien, ou incarnant les Heures, ces êtres mythologiques figurés dans le tableau en servantes penchées sur le coffre, qui avaient justement pour rôle d'ouvrir les portes éternelles de l'Olympe. Daniel Arasse a rempli cette tâche éternelle d'ouvreur des portes de l'Olympe de l'art.

Quoi conclure quant au rapport de Daniel Arasse avec l'hypothèse de la psychanalyse ? En 1796, Laplace publiait *L'exposition du système du monde*, le livre dans lequel il expliquait la naissance du système du système solaire. L'ayant lu, Napoléon rencontra l'astronome :

– *Votre travail est excellent, mais il n'y a pas trace de Dieu dans votre ouvrage.*

Sire, aurait répondu Laplace selon Victor Hugo, je n'ai pas eu besoin de cette hypothèse.



Pistes de lecture proposées par la rédaction:

Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.

Daniel Arasse, *Le Sujet dans le tableau. Essais d'ic nographie analytique*, Paris, Flammarion, 2005.

Daniel Arasse, *Histoires de Peintures*, Paris, France-Culture, Denoël, 2004.

Sigmund Freud, « Le Moïse de Michel-Ange » [1914], in: Pierre Cotet, André Bourguignon et Jean Laplanche ( ds.), * uvres complètes – psychanalyse*, vol. XII 1913–1914, Paris, PUF, 2005, p. 131 sq.

Jacques Lacan, *Le Séminaire*, tome 11: *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse* [1964], texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1973.

Yves Hersant, « L'érotisme arassien », Colloque *Daniel Arasse*, Paris, INHA, 8, 9 et 10 juin 2006. Communication orale consultable en ligne, Diffusion des savoirs de l'École Normale Supérieure : <http://www.diffusion.ens.fr/en/index.php?res=conf&idconf=1367#>.

Jean-Noël Bret, Bernard Lafargue, « Avant-propos. La pensée jubilatoire des œuvres d'art dans sa réflexion même », in: *Daniel Arasse. La pensée jubilatoire. Figure de l'art* 16/2009, p. 13–28. Texte disponible en ligne: <http://marincazaou.pagesperso-orange.fr/esthetique/fig16/FigArts16.html>.

Pauline Martin et Maddalena Parise (éds.), *L'œil photographique de Daniel Arasse. Théories et pratiques d'un regard*, Paris, Fage Eds, 2012.

Gérard Wajcman, « Daniel Arasse et l'hypothèse de l'inconscient », in: Frédéric Cousinié (éd.), *Daniel Arasse. Historien de l'art*, Paris, INHA, Les Editions des cendres, 2010, p. 215–226.

