

L'Identité à l'œuvre. Titre, portrait et nom dans la peinture et au cinéma

Nussbaum Valentin

Originaire de La Chaux-de-Fonds (NE)

Et Grosshöchstetten (BE)

Né le 02 juin 1971

Thèse de Doctorat présentée devant la
Faculté des Lettres de l'Université de
Fribourg, en Suisse

Approuvée par la Faculté des Lettres, sur
proposition des professeurs Victor I.
STOICHITA et Dario GAMBONI,
Fribourg, le 5 juillet 2005. Le Doyen
Richard FRIEDLI

Table des matières

I^{ère} Partie : La genèse du titre	3
Prologue	4
- Portrait d'un homme mort, (cum titulo « Jesus Nazarenus Rex Judeorum »)	4
- « Ce que j'ai écrit, je l'ai écrit »	10
- I.N.R.I.	14
 Chapitre I : Coexistence et résistance entre image et texte dans la théorie artistique	
De la Renaissance au XVIII^{ème} siècle	26
- Le <i>Repas chez Lévi</i> de Véronèse et la question du titre la Renaissance	26
- Le tableau comme espace homogène	30
- La peinture comme langage universel	34
 Chapitre II : La nécessité du titre. Les conflits entre l'intérêt public et la tradition théorique au XVIII^{ème} siècle	45
- L'Enseigne, le livret et le cartel	45
- « Tableau que me veux-tu ? » Diderot et la question des intitulés	65
- Agogie et didascalies. Le titre dans les pièces de Couperin	74
- Écrêteaux et numéros. La naissance de la signalétique dans l'espace urbain	85
- À quel sujet ? L'abbé du Bos et l'identification du sujet dans la peinture	90

II^{ème} Partie : Portrait et nom	98
Chapitre III : Le portrait et la figuration du nom à la Renaissance	99
- Venir au monde. La place inaugurale du portrait dans les <i>Vies</i> de Vasari	99
- Le portrait comme principe d'émancipation dans la <i>Vie</i> de Fra Filippo Lippi	109
- Le nom dépeint. Visages et patronymes dans la chapelle Sassetti	123
- Autant en importe le nom, autant en emporte le temps. Les enjeux de la reconnaissance dans l'art du portrait au Nord des Alpes	135
 Chapitre IV : À l'ombre de portraits en fleurs. La refiguration du portrait dans le dernier tiers du XIX^{ème} siècle	155
- « On dirait qu'elles vont rire... ». La fin du portrait c(r)iant de vérité	155
- « Une fleur pour le peintre » La floraison du portrait dans l' <i>Aesthetic Movement</i>	166
- Symphonies en blanc. Whistler et la figure de l'évidement	179
- Fantin-Latour et Moore. La poétique florale dans l'entourage whistlérien	183
 Chapitre V : L'aura de Laura. L'écho du portrait au cinéma	198
- Laura et l'idéal pétrarquéen dans les films d'Otto Preminger et Fritz Lang	198
- Doubles. Les fleurs d'Hitchcock et la Madone de Brian de Palma	222
- Encore Laura. David Lynch et la place du portrait idéal dans la création de <i>Twin Peaks</i>	238
 Conclusion	257
 Bibliographie	261
 Liste des illustrations	297
 Annexe (illustrations)	

I^{ère} Partie :

La genèse du titre

Prologue

Portrait d'un homme mort, (cum titulo « Jesus Nazarenus Rex Judeorum »)

Entre 1521 et 1522, Hans Holbein le Jeune peignit un panneau rectangulaire, haut de trente centimètres et demi et long de deux mètres. Il représente avec un réalisme saisissant le cadavre du Christ allongé dans un étroit tombeau de pierre (fig. 1). Reposant sur un linceul blanc, ce corps raide et maigre ressort dans toute son horreur, le visage figé dans une dernière grimace. Il y a d'abord la tête renversée en arrière dont les cheveux sont ébouriffés, les yeux vitreux et la bouche encore entrouverte marquée par la tension du dernier soupir. Il y a ensuite plus à droite le flanc entaillé d'une plaie profonde ; puis au centre, à hauteur du pagne blanc, la main droite crispée et tordue sur une blessure béante, d'où émerge encore tendu et contracté le majeur ; enfin tout au bout, les deux pieds transpercés et partout, à chaque extrémité – tête, main et pieds – la couleur verdâtre de la chair qui se putréfie.

L'œuvre qui est exposée aujourd'hui dans les collections du musée des Beaux-Arts de Bâle, l'*Öffentliche Kunstsammlung*, est présentée d'une façon bien différente de celle qui devait être la sienne à son origine. Le panneau accroché à une hauteur de deux mètres est enchâssé dans un cadre qui ressemble étrangement à un entablement architectural (fig. 2).¹ Celui-ci, divisé

¹ Le cadre date de la première moitié du siècle passé cf. Paul H. BOERLIN (éd.), *Sammeln in der Renaissance Das Amerbach Kabinett Die Gemälde*, Basel : Öffentliche Kunstsammlung, 1991, p.19, n°27. Documents graphiques à l'appui, l'œuvre était déjà placée à cette hauteur Cf. Oskar BÄTSCHMANN, « Hodler peintre », in *Ferdinand Hodler. Collection Adda et Max Schmidheiny*, Vevey / Zürich : Musée Jenisch / Institut suisse pour l'étude de l'art, 1990, pp. 9-28. Voir en particulier fig. 1, p. 9. On rappellera également que Dostoïevski, lorsqu'il vit l'œuvre à Bâle en 1867, monta sur une chaise afin de l'étudier de plus près. Sur les détails de la réception du panneau auprès de Dostoïevski se référer à l'article de Victor I. STOICHITA, « Ein Idiot in der Schweiz : Bildbeschreibung bei Dostojewski », in Gottfried BOEHM / Helmut PFOTENHAUER (éd.), *Beschreibungskunst – Kunsbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München : Wilhelm Fink, 1995, pp 425-444. (Voir en particulier p. 430) La forme ainsi que la hauteur d'accrochage tendent non seulement à nier l'idée originelle du sépulcre, mais aussi à rendre plus difficile l'identification du cadavre (à une telle distance, les stigmates passent presque inaperçus) en instaurant une distance qui ne devait originellement pas exister entre le spectateur-fidèle et le Christ. On remarquera en revanche que la copie de Hans Bock l'Ancien a été exposée au *Kunstmuseum* de Soleure à hauteur de hanche dans un cadre noir beaucoup plus simple datant de 1902. Cf. Peter VIGNAU-WIBERG, *Museum der Stadt Solothurn. Gemälde und Skulpturen*, Solothurn : Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1973, p. 21. Ce parti pris restitue mieux l'idée et la fonction originelle de l'image de piété. On ne doit du reste pas s'étonner que l'agencement du musée de Bâle ait privilégié l'idée chez les spécialistes selon laquelle le panneau n'était qu'un fragment d'un retable (en l'occurrence une prédelle cf. par exemple Alfred WOLTMANN, *Holbein und seine Zeit. Excursus, Beilagen, Verzeichnisse der Werke von Hans Holbein d. Ä., Ambrosius Holbein, Hans Holbein d.J. (Zweite umgearbeitete*

en deux parties horizontales, insère et protège dans sa partie supérieure qui fait office de corniche une ancienne inscription peinte sur papier. Il y est écrit sur toute la longueur en majuscules dorées agrémentées de *putti* portant les insignes de la Passion : « IESVS NAZARENVS REX IVDEORUM » (fig. 10).

Pour des questions à la fois matérielles, stylistiques et iconographiques, l'inscription n'accompagnait pas originellement le panneau.² Elle fut par contre ajoutée lorsque le *Christ mort* changea de statut et de fonction en intégrant le cabinet de curiosité de la famille Amerbach, probablement peu après 1529, lorsqu'il fut sauvé de l'iconoclasme protestant bâlois. Cet ajout s'explique par les problèmes de lecture que causa la décontextualisation de l'œuvre. Car si dans sa fonction liturgique le caractère humanisé et éminemment réaliste du cadavre du Christ ne laissait aucun doute quant à son identification, la pertinence et l'à propos de cette interprétation devint beaucoup plus problématique, hors contexte et dans un climat où l'image religieuse était en voie d'aliénation.

On peut à ce titre parler d'un phénomène de désacralisation. Un phénomène dont l'ampleur se mesure déjà à la lecture de l'inventaire établi par Basilius Amerbach en 1586 et qui ira *crescendo* au fil du temps. Révélatrice à la fois du caractère équivoque de la représentation et des précautions prises quant à l'identification du sujet, la notice concernant le panneau de Holbein qualifie d'ailleurs l'œuvre évasivement comme étant « une image d'un homme mort de H. Holbein sur bois et couleurs à l'huile » (« Ein todten bild H. Holbein vf holtz mit ölfarben »). Ce n'est que dans un second temps, en note marginale, que l'*homme mort* est

Auflage), 2 vols., Leipzig : E.A. Seemann, 1876, vol. 2, p. 174 : « das vielleicht einst als Staffei eines Altarwerks gedient hat. »)

² Le fait que l'inscription ait été peinte sur un matériau aussi fragile que le papier écarte l'idée qu'elle formait un tout avec le panneau lorsque celui-ci servait de couvercle, ou remplaçait la sculpture d'un sépulcre, comme ce fut le cas pour la peinture de Hans Bock l'Ancien. On sait que Holbein avait expressément utilisé pour le tableau un bois d'une épaisseur exceptionnelle afin d'en assurer la parfaite stabilité lorsqu'on le manipulait durant la liturgie pascalle. (Cf. Paul H. BOERLIN (éd.), *Sammeln in der Renaissance ...*, p.19, n°27 : « Holbein pflegte für seine Bilder dünne Tafeln erlesenen Holzes zu verwenden. Dass dagegen der Tote Christus auf ein sehr massives Brett gemalt ist, muss in der Funktion begründet sein : Das Bild musste stabil sein, da mit ihm manipuliert wurde. » Il apparaît deuxièmement que le style des *putti* qui portent les insignes de la Passion ne correspond ni à celui de Hans Holbein, ni à son frère Ambrosius (comme certains l'ont affirmé). Ce qui exclut donc le fait que le *titulus* ait fait partie du programme iconographique originel (Idem, ibidem : « Sie stammen (entgegen gelegentlichen Vermutungen) sicher nicht von Hans Holbein d.J. (und auch nicht von Ambrosius, der ja vermutlich schon 1519 gestorben ist) ; Entstehungszeit etwa 2.Drittel des 16. Jahrhunderts. Der Streifen gehört demnach nicht zu Holbeins Konzept des *Toten Christus* ». On doit dès lors exclure les interprétations de Herbert von EINEM : « Holbeins *Christus im Grabe* » in *Öffentliche Kunstsammlung Basel Jahresbericht*, 1961, pp. 51-77, et de Heinz KLOTZ : « Holbeins *Leichnam Christi im Grabe* » in *Öffentliche Kunstsammlung Basel Jahresbericht*, 1964-66, pp. 110-132, qui basent leur argumentation sur le caractère originel de l'inscription.

identifié, notamment à travers la référence à l'inscription « Iesus Nazarenus rex » (« cum titulo 'Iesus Nazarenus rex' ») qui l'accompagnait alors.³

Comme on peut s'en rendre compte également, la décontextualisation et l'"incompréhension" à l'égard du panneau de Holbein n'a pas cessé de croître par la suite.⁴ La littérature consacrée depuis le siècle passé au *Christ mort* – sans compter comme nous l'avons observé, la façon dont il a été accroché – se sont fait l'écho d'une lecture de l'image de plus en plus distante de sa signification sacrée originelle. Une distanciation qui, pour certains comme le prince Mychkine dans l'*Idiot* de Dostoïevski, a été jusqu'à exprimer l'incrédulité même.⁵ Ce qui ne doit pas nous étonner puisque la tradition iconographique orthodoxe, dont le prince est familier, ne met pas l'accent sur la douleur et la laideur du Christ mais sur sa beauté transcendante.

A l'origine le panneau avait une fonction liturgique. Il devait participer étroitement aux cérémonies pascales. Destiné à faire partie d'un Saint-Sépulcre, soit en remplacement d'une sculpture du *Christ mort*, soit comme couvercle dudit Sépulcre, il était montré durant la Semaine Sainte pour être le centre des représentations de la Passion, comme ce fut le cas d'une copie que Hans Bock l'Ancien avait faite dans les années 1580-90 et qui fut employée à cet effet dans un couvent soleurois (fig. 3).⁶ Loin d'être exceptionnelle, l'œuvre s'inscrivait

³ *Inuentarium der stucken oder sachen so in der nüwen Cam:mer gegen miner studierstuben über, begriffen, dessen in mim testament meldung beschicht* in Elisabeth LANDOLT Hans-Rudolf HAGEMANN, Susanne von HOERSCHELMANN et Felix ACKERMANN (éd.), *Sammeln in der Renaissance Das Amerbach Kabinett Beiträge zu Basilius Amerbach*, Basel : Öffentliche Kunstsammlung, 1991, p. 145

⁴ La rumeur qui circule au sujet de l'élaboration de l'œuvre et qui veut que Holbein se soit servi d'un cadvre de noyé repêché du Rhin est l'exemple même de cette désacralisation. Cf. Alfred WOLTMANN, *Holbein und seine Zeit...*, vol. 2, p.174, : « *Es ist nichts Anderes und will nichts Anderes sein, als das Abbild eines gewaltsam Gestorbenen, und zwar offenbar eines Ertrunkenen, wie aus den Hautanschwellungen, besonders an den Fingergelenken, und aus der grünlichen Färbung einiger Körpertheile hervorgeht.* » Et John ROWLANDS, *Holbein. The Paintings of Hans Holbein the Younger. Complete Edition*, Oxford : Phaidon Press, 1985, pp.127-128, n°11.

⁵ Lire par exemple la réaction du prince Mychkine dans l'*Idiot* de Dostoïevski s'écriant : « *Ce tableau! s'écria le prince sous l'impression d'une idée subite, ce tableau! Mais à cause de ce tableau il y en a qui peuvent perdre la foi !* » (Traduction de Pierre PASCAL), 2 vols., Paris : GF-Flammarion, 1983, vol. 1, p. 326. Sur le problème de la réception du *Christ mort* de Holbein auprès de l'auteur russe cf. Victor I. STOICHITA, « Ein Idiot in der Schweiz ... ». Heinz KLOTZ, « Holbeins *Leichnam Christi*... » a voulu voir dans cette image qui privilégie la figure du Christ, l'émanation d'une pensée réformée. Selon lui le tableau aurait été exposé dans l'hôtel de ville de Bâle.

⁶ Peter VIGNAU-WIBERG, *Museum der Stadt Solothurn...*, pp.21-22, n°4 : « Der Tote Christus im Grabe Hans Bocks war um die Mitte des 17. Jahrhunderts im Besitz des Ratsherrn Zäslin in Basel. Von der Familie Zäslin erwarb der Bischof von Basel, Conrad von Rigenbach, das Gemälde, der es dem Abt des Klosters Beinwil schenkte, damit es in der Heiligen Woche des Grab des Erlösers ziere. » Voir aussi Oskar BÄTSCHMANN / Pascal GRIENER, *Hans Holbein*, (Traduit de l'anglais), Paris : Gallimard, 1997, p.88 et note n°3, p. 218. La popularité de l'œuvre de Holbein peut se lire à travers les nombreuses copies qui en ont été faites. Cf. Paul H. BOERLIN (éd.), *Sammeln in der Renaissance...*, pp.19-20, n°27. Le catalogue cite notamment une autre copie

dans une tradition dont l'impulsion fut donnée par les franciscains au cours du XIV^{ème} siècle. Elle obéissait à une volonté de frapper directement l'imagination et la sensibilité des fidèles en exaltant la vision toute matérielle du martyr, de la souffrance et de la mort du Christ, tout en présentant la prémonition de son salut.

Il nous reste différents exemples de cet intérêt pour la représentation de l'ensevelissement du Christ. Les nombreuses *Mise au Tombeau* sculptées aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles constituent, avec le type particulier des Saint Tombeaux rhénans (contenant une statue du Christ mort), les modèles dont l'image peinte par Holbein se rapproche le plus.⁷ Mais l'un des plus anciens témoins ayant participé à la liturgie pascale se trouve notamment à l'abbaye cistercienne de la Maigrauge à Fribourg (Suisse) (fig. 4 et fig. 5). Il date du premier tiers du XIV^{ème} siècle et consiste en un sarcophage de bois qui illustre sur ses faces externes et internes différents épisodes ayant trait à l'Ensevelissement et à la Résurrection (comme la Déploration et les Saintes Femmes au Tombeau). A l'intérieur de ce sépulcre historié prend place une statue du Christ mort en bois polychrome. Le réalisme et la crudité de la représentation se mesurent à la taille grandeur nature du supplicié et aux marques de souffrance que l'on observe sur son visage grimaçant (bouche et yeux ouverts), ainsi que sur son corps (énormes plaies sanguinolentes).⁸

Le *Christ au sépulcre* de la Maigrauge demeure l'exemple d'une image de piété dont la signification et la fonction liturgique sont restées longtemps intactes, puisqu'il devait servir jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle au cérémonial de la Semaine Sainte de la communauté des Cisterciennes de Fribourg.⁹ Le panneau de Holbein représente en revanche le modèle même d'une image qui, très tôt décontextualisée et sécularisée, a subi des altérations tant plastiques que sémantiques. Elles ont d'ailleurs marqué l'œuvre de son nouveau statut de pièce de collection. L'intitulation du *Christ mort* ainsi que la nouvelle mise en scène dont bénéficia le

appartenant à l'*Öffentliche Kunstsammlung* de Bâle, Inv. n°737, la copie de Hans Bock l'Ancien du *Kunstmuseum* de Soleure, datée de 1580-90, Inv. n°131, une autre au même musée, une se trouvant à la Bibliothèque abbatiale de Saint-Gall, une (du 17^e s.?) légèrement modifiée à Waldshut dans la chapelle Gotteshacker, et deux de Johann Rudolf Huber (1668-1748) respectivement peintes en 1706 et 1707 pour le Dr. Zwinger et le comte Trautmannsdorff. Cf. aussi Alfred WOLTMANN, *Holbein und seine Zeit...*, vol. 1, pp. 99, n°14.

⁷ Sur l'importance des groupes sculptés de la *Mise au Tombeau*, se rapporter à l'ouvrage de Michel MARTIN, *La statuaire de la Mise au Tombeau du Christ des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles en Europe occidentale*, Paris : Picard, 1997.

⁸ Pour une étude approfondie de cet ensemble, voir Sylvie ABALLÉA, *Le saint-sépulcre de l'abbaye cistercienne Notre-Dame de la Maigrauge*, 2 vols., Mémoire de licence, Faculté des Lettres, Université de Genève, oct. 1986.

⁹ Cf. Sylvie ABALLÉA, *Le saint-sépulcre...*, p. 96.

panneau au sein de la collection Amerbach ne sont certainement pas étrangers à cet état de fait. Car si l'on peut constater que l'intitulation du *Christ mort* a été justifiée par les circonstances de sa décontextualisation, l'étiquetage de l'œuvre – il faut le préciser – a également eu pour effet de redimensionner le regard porté sur elle en l'intégrant dans un système cohérent de la collection. A en croire certains signes, il semblerait que le panneau a été assimilé à un portrait et a fonctionné en tant que tel dans une série regroupant d'autres tableaux du même genre, une fois accroché dans le cabinet Amerbach.

On en a l'indice à la lecture de l'inventaire établi en 1586 par Basilius Amerbach. Dans l'énumération des tableaux accrochés aux murs du cabinet, le *Christ mort* occupe le second rang. Il fait suite au *Portrait de la femme et des deux enfants de Holbein* (fig. 6) et précède le *Portrait de Bonifacius Amerbach* (fig. 7) ainsi que les deux portraits représentant *Lais de Corinthe* (fig. 8) et *Vénus et Amour*, (fig. 9) tous de la main de Hans Holbein le Jeune.¹⁰ Sachant que les inventaires étaient soumis à certaines règles et reflétaient soit l'ordre topographique dans lequel les œuvres étaient exposées, soit le modèle de classement à partir duquel elles avaient été scientifiquement regroupées, on est en mesure de déduire que l'insertion du panneau au milieu d'un groupe de portraits n'était pas due au hasard.¹¹

Comme on peut d'autre part l'observer, le désir d'intégrer le *Christ mort* s'est concrétisé à travers son inscription (fig. 10). Celle-ci s'inspire en effet de l'intitulation originale du portrait de *Lais*. Ce portrait arbore dans sa partie inférieure un parapet sur lequel a été « gravé » en majuscule le nom du modèle et la date d'exécution du tableau : « LAIS CORINTHIACA

¹⁰ « Endlich hangen und stand an den wänden in diser Camer nün vnd vierzig gros vnd klein gemolte tafeln. - Als nemlich Holbeins fraw vnd zwei kinder von im H. Holbein conterfehert vf papir mit ölfarben, vf holz gezogen. Ein todten Bild H. Holbeins vf holz mit ölfarben [en marge :] cum titulo Jesus Nazarenus rex etc. - Meins Vater conterfehert in der iugend H Holbeins vf holz mit ölfarb. - Zwei täfelin daruf eine [tracé au-dessus : 'zwei'] Offenburgin conterfehert ist vf eim geschriben Lais Corinthiaca. Die ander hat ein kindlin by sich H. Holb. beide, mit ölfarben vnd in ghüsenn ». Citation reprise de Elisabeth LANDOLT / Hans-Rudolf HAGEMANN / Susanne von HOERSCHELMANN / Felix ACKERMANN (éd.), *Sammeln in der Renaissance...*, p.145.

¹¹ Les tableaux qui font suite sont d'auteurs différents et sont essentiellement des peintures d'histoire. Sur le problème de l'inventaire et du catalogue voir Thomas KETTELSSEN, *Künstlerviten - Inventare - Kataloge. Drei Studien zur Geschichte der Kunsthistorischen Praxis*, Ammersbeck bei Hamburg : an der Lottbeck Peter Jensen, 1990, et Roland RECHT, « La mise en ordre. Note sur l'histoire du catalogue », in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 56-57, 1996, pp. 21-35. En particulier p. 24. L'une des plus célèbres *Wunderkammer* de la fin du XVI^{ème} siècle, celle de l'archiduc Ferdinand du Tyrol installée au château d'Ambras en 1576, avait réparti les tableaux de la collection en deux groupes : les portraits des personnes qui entretenaient une relation avec la famille du propriétaire d'une part, et la peinture d'histoire, d'autre part. On rappellera également l'édition en 1565 des *Inscriptions* de Samuel Quicchelberg, premier ouvrage donnant des prescriptions à caractère muséologique. Sur le sujet lire la traduction et l'article de Patricia FALGUIÈRES, « Fondation du Théâtre ou méthode de l'exposition universelle : les Inscriptions de Samuel Quicchelberg (1565) », in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 40, 1992, pp. 91-116.

1526 » (fig. 11). Outre l'emploi de majuscules similaires, l'analogie entre les deux intitulés concerne la ponctuation qui sépare chaque terme de l'inscription. On remarquera ainsi que des petits triangles s'intercalent de la même façon entre *IESVS*, *NAZARENUS*, *REX* et *IVDEORVM*. Ce détail se retrouve à l'identique entre *LAIS*, *CORINTHIACA* et la date 1526.

Une telle analogie stylistique s'explique mieux si l'on rappelle quelle était alors la réputation du peintre dans les milieux cultivés de l'époque. Comme l'ont développé Oskar Bätschmann et Pascal Griener une première fois dans un article de la *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, puis dans leur ouvrage consacré à Hans Holbein, l'artiste a été et s'est comparé lui-même à Apelle, le célèbre peintre de l'Antiquité.¹² Une identification prestigieuse, dont le cabinet Amerbach s'est très probablement fait l'écho, en réunissant le *Christ mort* et *Laïs* dans la série de portraits que nous venons d'énumérer.

A l'instar du peintre grec, la renommée de Holbein s'était essentiellement forgée autour de ses qualités de portraitiste. Le tableau représentant Laïs devait jouer à cet égard un rôle symbolique important dans la collection. Il marquait l'attachement et la filiation directe avec Apelle. Car la courtisane corinthienne, pour avoir été sa maîtresse, constituait un renvoi ponctuel au peintre légendaire.¹³ En ce qui concerne le *Christ mort*, le rejaillissement du mythe apellien devait aussi trouver son expression, notamment parce qu'en tant que portrait de mourant le tableau faisait directement allusion à ce qu'Apelle avait peint de plus remarquable. Ce dernier en effet ne s'était pas seulement illustré dans les portraits de vivants, comme celui d'Alexandre le Grand – pour lequel il avait par décret obtenu le monopole – ou ceux du roi borgne Antigone, du tragédien Gorgosthénès, ou encore celui d'Archelaus avec sa femme et sa fille; il s'était aussi attelé à représenter les morts. Un genre de portraits que Pline l'Ancien tenait en très haute estime, ne sachant s'il ne fallait pas justement les prendre pour ce que le peintre avait fait de meilleur.¹⁴

¹² Oskar BÄTSCHMANN / Pascal GRIENER, *Hans Holbein...*, Chap. I, *L'artiste qui rivalise avec les légendes*, pp. 13-35.

¹³ Si le problème de la courtisane a été traité dans l'article de Jürg MEYER zur CAPELLEN, « Hans Holbeins *Laïs Corinthiaca* », in *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, vol. 41, n°1, 1984, pp. 22-34, et par Jürgen MÜLLER, « Von der Verführung der Sinne. Eine neue Deutung von Hans Holbeins *Lais von Korinth* in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel », in *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, vol. 55, n°2-4, 1998, pp. 227-236, c'est en revanche Oskar BÄTSCHMANN / Pascal GRIENER, *Hans Holbein...*, p. 27 qui ont rappelé le rapport existant avec Apelle.

¹⁴ PLINIE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, Livre XXXV §§ 79-97 (Texte établi, traduit et commenté par Jean-Michel CROISILLE), Paris : Belles Lettres, 2002, pp.71-87. Sur les portraits des mourants voir §90, pp. 80-81 : « Sunt inter opera eius et expirantium imagines. Quae autem nobilissima sint, non est facile dictu. » (« Il y a également parmi ses œuvres des portraits de mourants. Il n'est du reste pas facile de dire lesquels de ces portraits sont les plus remarquables. »). Même si cela est beaucoup plus tardif, la réputation d'Apelle comme peintre de

Dans le contexte humaniste du cabinet Amerbach, la collection des œuvres du nouvel Appelle qu'avait été Hans Holbein pouvait se mesurer à son caractère exhaustif. Vu sous cet angle, on comprend mieux les tenants et aboutissants de l'étiquetage du *Christ mort*. Les collectionneurs désireux de recontextualiser l'œuvre et animés par le jeu des correspondances entre Holbein et le légendaire Apelle ouvraient un nouveau chapitre, en transformant une image de piété en un portrait de mourant. Ils pouvaient dès lors s'enorgueillir de posséder avec ce panneau un ensemble de portraits susceptible de rivaliser avec le mythe. Cet ensemble ne se bornait pas aux seules représentations des vivants, ce qui était déjà remarquable, mais à aussi à celle d'un « homme mort », ce qui l'était d'avantage.

Le *Christ mort*, représentation ambiguë si l'en est, dont l'identité, suivant le choix du point de vue, alterne entre le sacré et le profane, entre le divin et l'humain, entre l'image de culte et le portrait de collection, n'est dans ce dernier cas que le résultat extrême d'une indécision problématique qui touche au plus profond l'identité même du personnage représenté, à la fois Dieu et homme, tel qu'il apparaît dans le récit des Evangiles. La représentation humanisée à l'extrême de Holbein ne faisait que répercuter une question théologique, dont l'insistance marquée pour la douleur et la mortalité du Christ permettait dans le contexte particulier de la *devotio moderna*, qui prend souche au Nord des Alpes au cours du XVI^{ème} siècle, de permettre au croyant de s'identifier de façon plus concrète avec la Passion exemplaire du Sauveur. Reste que l'incrédulité avec laquelle les spectateurs ont pu accueillir la représentation de Holbein sous-tend en fait le récit évangélique de Jean, où justement, la question de l'identité du Christ est soulevée à plusieurs reprises et est débattue par les différents protagonistes lors du procès. A cet égard la rédaction finale du *titulus*, la pancarte qui est finalement affichée sur la Croix, scelle en partie le débat.

« Ce que j'ai écrit, je l'ai écrit »

Lorsqu'on lui remet Jésus, Pilate, gouverneur et préfet de Judée, tente à plusieurs reprises de saisir ce qui fait de l'accusé un criminel. Après un procès complexe qui cherche tant bien que

mourants était par exemple parfaitement connue de Nicolas Poussin. Cf. Lettre à Chantelou du 25 avril 1644 : « Je travaille gaillardement à l'*Extrême Onction*, qui est en vérité un sujet digne d'un Apelle (car il se plaisait fort à représenter des transis) », in Nicolas POUSSIN, *Lettres et propos sur l'art*, (Textes réunis et présentés par Anthony BLUNT), Paris : Hermann, 1989, p. 104.

mal à établir les charges qui pourraient être retenues contre lui, le gouverneur finit par prononcer le verdict et la sentence : Jésus sera crucifié sur le Golgotha. Comme nous l'apprend le récit de Jean (XIX, 17-22), Pilate affiche le motif de la peine sur la Croix, un écriteau dont le terme latin *titulus* est désigné dans l'Evangile en question sous la forme grécisée de *titlos*.¹⁵ En voici l'occurrence dans sa traduction française :

« Ils prirent donc Jésus / Et portant lui-même sa croix / Jésus sortit vers le lieu dit « du crâne » / Qui en hébreu se dit Golgotha / Où ils le crucifièrent / Et avec lui deux autres / Un de-ci, un de-là / Et au milieu Jésus. / Pilate écrivit aussi un écriteau [*titulus*] / Et le fixa sur la croix. / Il y était écrit / « Jésus le Nazôréen, le roi des Juifs » / Cet écriteau [*titulus*] beaucoup de Juifs le lurent / Parce que le lieu où Jésus fut crucifié / Était proche de la ville / Et c'était écrit en hébreu, en latin et en grec. / Les Grands Prêtres des Juifs dirent à Pilate : / “N'écris pas : le roi des Juifs, mais qu'il a dit : / “Je suis le roi des Juifs” / Pilate répondit : / “Ce que j'ai écrit, je l'ai écrit”. »¹⁶

La rédaction et l'affichage du *titulus* sur la Croix constituent à n'en pas douter un épisode important dans le récit de Jean. Plusieurs indices nous le montrent. D'une part, il s'agit d'une mesure judiciaire d'exception. Alors que trois personnes sont suppliciées, seul Jésus a droit à cet expédient. Il s'agit d'autre part d'une sanction exemplaire qui doit en porter la marque universelle. Le titre écrit en plusieurs langues (latin, grec et hébreu) se doit d'attirer l'attention du plus grand nombre. Enfin, il s'agit d'une initiative problématique. Le contenu du titre est contesté malgré son caractère officiel et provoque la désapprobation d'une partie des protagonistes. Les Grands Prêtres ne s'entendant pas sur la désignation inscrite par Pilate désirent en effet la modifier, ce à quoi se refuse Pilate. La fin de non recevoir s'articule en ces termes : « Ce que j'ai écrit, je l'ai écrit ».

Sans intervenir dans des questions purement théologiques, – ce qui dépasserait ici les prérogatives de cette étude – le récit de Jean ouvre de nombreuses portes à travers lesquelles nous allons nous insérer. Le passage cité permet de situer plutôt sur un plan métaphorique quelques enjeux liés à l'identité et aux fonctions de l'intitulation. Comme le révèle le récit de

¹⁵ Gérard MORDILLAT / Jérôme PRIEUR (éd.), *Corpus Christi, Vol. III : Roi des Juifs*, Paris : Arte éditions / Mille et une Nuits, 1997, p. 11.

¹⁶ Je reprends ici la traduction de Gérard MORDILLAT / Jérôme PRIEUR (éd.), *Corpus Christi, Vol. III...*, p. 4

Jean, l’affichage du *titulus* vise à cerner l’identité du crucifié. Une identité qui ne fait pas l’unanimité et dont la complexité s’immisce au cœur même des désaccords entre Pilate et les Grands Prêtres. Elle prend source dans la complexité même du christianisme et de la reconnaissance d’une doctrine basée sur un Dieu fait homme, dont le sacrifice constitue le chemin menant à la Rédemption. Toute la difficulté réside donc dans la reconnaissance du Christ et de sa royauté.

La question de l’identité de Jésus, une identité particulièrement trouble qui met à mal aussi bien la légitimité des Grands Prêtres juifs, que la souveraineté romaine en Judée, constitue le corps même de sa condamnation.¹⁷ Selon le commentaire des exégètes et historiens du christianisme réunis par Gérard Mordillat et Jérôme Prieur, les charges retenues contre Jésus lors de son procès devant les Grands Prêtres portent sur une usurpation de titre. Selon les synoptiques, Jésus aurait blasphémé en revendiquant le titre royal de « Fils de Dieu », de Messie (« Christ ») et en professant en qualité de prophète.¹⁸ Lorsqu’il se retrouve devant Pilate et selon le dialogue qui s’instaure avec lui dans le récit de Jean, cette question de l’identité revient en force, d’où une procédure confuse et des échanges verbaux qui jouent à plusieurs reprises sur les mots et la désignation royale.¹⁹

Ne voyant pas en quoi et à quel titre Jésus serait un criminel, Pilate s’excuse par sept fois devant les accusateurs juifs. Il va successivement argumenter l’irrecevabilité de l’accusation, plaider le non-lieu, proposer l’amnistie, déqualifier la peine et le châtiment à travers la flagellation, transférer la juridiction, juger l’incompétence territoriale et enfin soumettre la grâce du condamné.²⁰ Finalement, sous l’insistance et l’intransigeance des Grands Prêtres, la

¹⁷ Gérard MORDILLAT / Jérôme PRIEUR, *Corpus Christi, Vol. II : Procès*, Paris : Arte éditions / Mille et une Nuits, 1997, p. 24

¹⁸ Gérard MORDILLAT / Jérôme PRIEUR, *Corpus Christi, Vol. II : Procès*, Paris : Arte éditions / Mille et une Nuits, 1997, pp. 16-18 et 20-21

¹⁹ Gérard MORDILLAT / Jérôme PRIEUR, *Corpus Christi, Vol. II : Procès...*, p. 32. Cf. Jean 18, 33-38 : « Pilate rentre donc à nouveau dans le prétoire. / Il appelle Jésus et lui dit : “Tu es le roi des Juifs ?” / Jésus répondit : “Dis-tu cela de toi-même ou d’autres te l’ont-ils dit de moi ?” / Pilate répondit : “Est-ce que je suis juif, moi ? Ta nation et les Grands Prêtres t’ont livré à moi. Qu’as-tu fait ?” / Jésus répondit : “Mon royaume n’est pas de ce monde. Si mon royaume était de ce monde, mes gens auraient combattu pour que je ne sois pas livré aux Juifs, mais mon royaume n’est pas d’ici” / Pilate lui dit : “Donc tu es roi ?” Jésus répondit : Tu le dis : je suis roi. Je ne suis né, et je ne suis venu dans le monde, que pour rendre témoignage à la vérité. Quiconque est de la vérité écoute ma voix.” / Pilate lui dit : “Qu’est-ce que la vérité ?” Et, sur ce mot il sortit de nouveau et alla vers les Juifs. Et il leur dit : “Je ne trouve en lui aucun motif de condamnation”»

²⁰ Gérard MORDILLAT / Jérôme PRIEUR, *Corpus Christi, Vol. II : Procès...*, pp. 36-37. Cf. respectivement Jean 18, 31 : « “Jugez le vous-même” dit-il aux Grands Prêtres » ; 18, 38 : « “Je ne trouve aucun motif de condamnation” » ; 18, 39 : « “C’est pour vous une coutume que je vous relâche quelqu’un pendant la Pâque” » ; 19, 1 « Alors donc, Pilate prend Jésus et le flagelle » ; 19, 6 : « “Prenez-le vous-même et crucifiez-le car moi je ne trouve en lui aucun motif” » ; 19, 9 : « “D’où est-tu” » ; 19, 12 : « Dès lors Pilate cherchait à le relâcher ».

crucifixion se fait sur le fondement des premières charges : celles d'un titre et d'une identité prétendument usurpés: (Jean 19, 15) « Pilate leur dit : “Crucifierai-je votre roi ?” Les Grands Prêtres répondirent : “Nous n'avons pas d'autre roi que César !” Alors donc il le leur livra pour qu'il soit crucifié. »

Si sur un plan théologique la question du titre se doit d'illustrer toute la complexité et les paradoxes de la reconnaissance d'un sauveur universel, elle montre sur un plan profane des mécanismes exemplaires. L'inscription dont Pilate est l'auteur reflète un acte de dénomination et par-là même un acte de désignation et d'identification, dont le caractère péremptoire se décline dans la triple inscription linguistique (latin, grec et hébreu). Le *titulus* forme le support d'un acte de parole (un baptême) que l'écrit enregistre et conserve. Comme on doit également le constater, la dénomination, aussi péremptoire qu'elle soit, est sujette au déni ou à la reformulation. Pilate a beau en tant que gouverneur représenter une autorité politique forte, il est néanmoins soumis aux contestations des Grands Prêtres désireux qu'ils sont de rectifier la dénomination.

Ainsi, le débat porte sur la question de l'auctorialité et de la légitimité de la dénomination. En disant : « N'écris pas : le roi des Juifs, mais qu'il a dit : “Je suis le roi des Juifs” », les contradicteurs mettent en exergue l'instance identificatrice ou intitulante. En somme, ils reviennent à interroger la responsabilité de l'autorité identifiante, c'est-à-dire Jésus lui-même. Le récit et le dialogue qui tourne autour du *titulus* mettent ainsi en exergue deux moments différents : celui, d'une part, de la dénomination à proprement parler ; celui, d'autre part, de l'autorité qui a entériné avec plus ou moins d'écart cette dénomination par l'inscription. C'est autrement dit le moment de l'intitulation. L'affichage du *titulus* (à la fois écriteau, inscription, étiquette ou titre) n'est en définitive qu'une preuve matérielle d'un acte de parole préexistant, d'un nom donné, d'un baptême qui au-delà de l'acte de langage, a été officiellement inscrit.

La dispute entre Pilate et les Grands Prêtres jette les bases d'un texte éminemment théâtral. Il porte en soi toutes les caractéristiques d'un discours partagé entre performativité et retranscription, entre parole et écriture, entre dialogue et description. Il est difficilement traduisible en image. Il reste pourtant des exemples témoignant d'une mise en images de ce passage littéraire. Il existe en effet dans l'art du Nord de l'Europe quelques exemples qui

remontent au Moyen-âge.²¹ Susceptible d'enrichir le dialogue entre les deux protagonistes, la dispute sur le *titulus* fut prisee par les représentations dramatiques des Mystères, qui très probablement renouvelèrent durant le XV^{ème} siècle la formule iconographique. Mais au-delà de quelques exemples isolés, la formule ne fit pas recette. Il reste toutefois un exemple vénitien dans lequel l'affichage du *titulus* occupe la partie centrale de la toile. C'est sur cet exemple particulier qu'il faut s'arrêter un instant.

I.N.R.I.

Entre 1565 et 1568, le peintre Jacopo Robusti – dit le Tintoret – réalisa pour le chœur de l'église vénitienne de *San Cassiano* une série de trois toiles. Elles représentent *la Crucifixion* (fig. 12), *la Descente aux Limbes* (fig. 13) et *la Résurrection* (fig. 14). La première toile qui est aussi la première image du cycle eucharistique que le croyant peut voir en entrant dans l'église (le portail principal n'est pas situé dans l'axe de la nef mais perpendiculairement) met en scène le sacrifice du Christ. A la fois inaugurale sur le plan symbolique et visuel, la Crucifixion ne se dévoile pourtant pas de façon frontale, mais oblique. Au lieu de situer au centre de la composition la Croix et le Crucifié, le peintre a préféré laisser la place à un épisode périphérique, mettant ostensiblement l'accent sur la transmission et l'affichage du *titulus*, la pancarte qui désigne et identifie le condamné. Cette action placée au centre de la composition fait l'objet d'un passage de témoin entre deux bourreaux, l'un recevant la pancarte des mains de l'autre alors qu'il se trouve au milieu de l'échelle. Par le déplacement opéré, l'enjeu du récit est donc quelque peu transformé. Ce qui est en train de se dérouler sous les yeux du spectateur, c'est le moment précis où l'identité de Jésus le Nazaréen, roi des Juifs, est divulguée en toutes lettres, un titre qui devient par là même acte d'accusation.

Pour qui est un tant soit peu familiarisé avec l'iconographie de la Crucifixion, ce détail n'aura pas manqué de l'interpeller.²² Sans précédent ni subséquent dans le large corpus imagé de la

²¹ Else Kai SASS, « Pilate and the Title for Christ's Cross in Medieval Representations of Golgotha », in *Hafnia Copenhagen Papers in the History of Art*, 1972, pp. 4-67

²² Rodolfo PALLUCCHINI / Paola ROSSI, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, 2 vols., Milano : Electa, 1990, vol. 1, p. 194, n°303. Michael MATILE, « 'Quadri laterali', ovvero conseguenze di una collocazione ingrata. Sui dipinti di storie sacre nell' opera di Jacopo Tintoretto » in *Venezia Cinquecento*, vol. 6, n°12, 1996, pp.151-206, p. 170. Tom NICHOLS, *Tintoretto. Tradition and Identity*, London : Reaktion Books, 1999, p. 147. Gertrud SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst. Die Passion Jesu Christi, II*, Gütersloh : Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1968, p. 98. Elle est la seule à relever l'iconographie particulière de la toile :

Passion, il apparaît comme une exception et une véritable trouvaille du peintre. Une invention que l'on pourrait évidemment attribuer à la virtuosité et au don de fantaisie dont fait preuve le vénitien dans maintes toiles. Toutefois il ne s'agit pas ici d'accumuler les détails et les épisodes narratifs dans une stratégie de l'*horror vacui*, comme c'est le cas dans la Crucifixion de la *Scuola di San Rocco* réalisée en 1565 (fig. 15). Le Tintoret ne s'est en effet pas ingénié à combler les vides de la composition. Il les a plutôt mis en valeur. A tel point même qu'on ne semble voir que cela entre les groupe de la Vierge et saint Jean à l'extrême gauche, celui des deux hommes à la pancarte au centre et celui du Christ et des deux larrons, à droite. Faisant preuve de beaucoup de retenue et de concision, le peintre s'est concentré sur l'essentiel pour privilégier la représentation d'un ciel qui occupe la majeure partie de la composition, et sur lequel ressort avec d'autant plus d'éclat le *titulus* que se transmettent les deux « bourreaux ».

Doit-on alors comprendre que le Tintoret a voulu ménager un maximum de lisibilité à la scène, en dépit ou à cause des libertés qu'il prend par rapport au schéma traditionnel de la Crucifixion ? A-t-il voulu préciser linguistiquement une identité qui ne se donnait pas à voir au premier coup d'œil ? Comme nous allons le voir, la composition et les significations qui sous-tendent la Crucifixion de *San Cassiano* s'inscrivent dans un contexte plus large que la toile en question. Les réponses se nichent dans l'ensemble du cycle ainsi que dans les prérogatives de la chapelle du Saint Sacrement qui l'accueille.

Mais revenons tout d'abord à notre fond. La part belle laissée au ciel peut s'expliquer au sein même du cycle peint à *San Cassiano*. Elle contrebalance le caractère sombre et souterrain de la Descente aux Limbes qui lui fait face dans le chœur de l'église (fig. 13). Le ciel de la Crucifixion entre donc en dialogue avec la « caverne » souterraine des Limbes et marque d'un point de vue formel et symbolique une opposition tranchée entre les deux scènes. Toutefois, ce ciel peut aussi être compris comme une prémonition du Salut. Une prémonition que l'intervention et la délivrance opérée par le Christ dans sa Descente aux Limbes laisse également percevoir.²³ Elle se cristallise dans la représentation de la Résurrection du maître-autel, dont sont témoins les saints titulaires de l'église saint Cassien d'Imola et sainte Cécile

« Tintoretto hebt als Hauptmotiv die Anbringung der Inschrifttafel hervor, mit der Pilatus gegen den Willen der jüdischen Priester Jesus von Nazareth als König der Juden bezeichnete ».

²³ Gertrud SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst. Die Auferstehung und Erhöhung Christi, III*, Gütersloh, : Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1971, p. 65.

(fig. 14).²⁴ L'idée de Salut et de transcendance formulée sur les deux panneaux latéraux est appuyée chaque fois par une composition basée sur une diagonale ascendante, la convergence de chaque diagonale amenant le regard du spectateur sur la Résurrection du maître-autel.

Comme on vient de le voir, la simplicité apparente de la composition de la Crucifixion se justifie par la position qu'occupe la toile dans le cycle et par rapport à la Résurrection du maître-autel. Elle se justifie également par sa position inaugurale lorsque le fidèle entre dans l'église,²⁵ répétant par station successive le chemin à suivre depuis l'angle inférieur gauche de la toile. On peut suivre le geste de saint Jean qui montre la voie, relayé par les deux personnages se passant la pancarte, pour enfin aboutir au Crucifié. Une voie qui plonge ensuite et en face dans le tréfonds des Limbes, pour émerger triomphante et éclater au grand jour de la Résurrection.

Au-delà des contingences compositionnelles, il faut aussi s'interroger plus avant sur l'action centrale de la toile. Outre l'épisode atypique déjà mentionné, Tintoret a placé sur la ligne d'horizon une série de soldats dont on ne voit que la tête et les piques. Le caractère répétitif du motif qui rythme la portion inférieure de la composition offre une frise sur laquelle repose le ciel immense. Là encore, on ne rencontre pas de précédent, ni dans son œuvre, ni dans l'œuvre d'autres artistes.

Ces deux éléments isolés, il s'agit de s'interroger sur leur signification. Reprenons d'abord la pancarte (fig. 16). Remarquons que les lettres majuscules abrégées de l'inscription de Pilate, font écho à la bannière des armées romaines dont on distingue seulement les deux dernières lettres, Q et R. Si dans le cas du *titulus* la forme abrégée ne présente pas un écart iconographique – le plus souvent c'est cette forme qui est employée – dans le cas présent elle semble prendre un tout autre relief que l'on qualifiera d'abécédaire. Remarquons également que cette pancarte fait système avec l'éponge, l'échelle et la tunique, chacune occupant le centre de la composition. D'un point de vue narratif et symbolique cette confrontation du *titulus*, de l'éponge, de l'échelle et de la tunique déposée au pied de la Croix, renvoie en un raccourci, une allusion, ou pour mieux dire en une abréviation aux différents épisodes de la Passion et aux outrages subis par Jésus. (Le procès, la condamnation et la Crucifixion pour le

²⁴ Originellement l'église était dédiée à sainte Cécile, dont on possédait la tête comme relique. Le saint patron dont on possédait le corps devint saint Cassien. Cf. Maurice E. COPE, *The Venetian Chapel of the Sacrament in the Sixteenth Century*, New York / London : Garland Publishing, 1979, p. 86, note n°1.

²⁵ Michael MATILE, « 'Quadri laterali'... », p. 170.

seul *titulus*, les soldats tirant la tunique du Christ aux dèes et la mort du Christ consommée par l'éponge de vinaigre).

Dans l'axe de lecture de l'image, ces éléments fonctionnent comme un résumé de la Passion. Ils permettent d'en remémorer les étapes essentielles. Il s'agit là d'une intégration très subtile des *arma christi* dont le caractère dévotionnel remonte à une tradition médiévale bien établie.²⁶ Ce type de représentation assez courante à la fin du Moyen-âge et qui se retrouve souvent sur des feuilles volantes ou alors dans des recueils, à l'image d'un feuillet tiré du livre de prière de Georg Truchsess daté de la fin du XV^{ème} siècle, montre comment l'héraldique séculière a été importée dans le domaine du sacré. Née sur les champs de bataille comme signe de reconnaissance, elle devient dans le domaine de l'iconographie chrétienne le support d'identification du Christ à travers ses « faits d'armes » lors de la Passion. Dans cet exemple, le Christ et la Vierge tiennent de part et d'autre un écu surmonté du heaume et d'un cimier parlant fait d'une couronne d'épines et d'un bras bénissant. Sur l'écu, les armes de la Passion sont énoncées de part et d'autre de la Croix. Au même titre qu'un seigneur séculier, l'identité du Roi des Juifs est désignée par ses insignes. Il a ainsi sa propre bannière surmontée de ses propres armoiries (fig. 17).²⁷ Sur un plan iconique, les *arma christi* sont le pendant linguistique des abréviations.²⁸ Elles permettent en un seul coup d'œil, en un procédé mnémotechnique, de restituer l'essentiel du récit ou du discours (fig. 18). Face à la toile du Tintoret (fig. 12), le croyant a déjà pu identifier le Christ et son sacrifice. Sans même qu'il ait dû voir la Croix, il sait déjà de quoi il retourne et peut interioriser et se remémorer le parcours douloureux du Crucifié.

On peut se demander si la signification du *titulus*, de la bannière et de la frise des lances n'a pas une portée plus profonde et plus cachée. Dans cette optique il faut s'intéresser au contexte plus général de l'église et en particulier à sa dédicace. Comme on l'a déjà dit, la Crucifixion est exposée sur la paroi latérale du chœur de l'église *San Cassiano*. Elle constitue un prologue à la représentation de la Résurrection dont saint Cassien, en particulier, est le témoin

²⁶ Sur « l'invention » iconographique des *Arma Christi* et leur développement au Moyen-Âge et au-delà, lire Rudolf BERLINER, « Arma Christi » in *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, vol. 6, 1955, pp. 35-152 et Robert SUCKALE, « "Arma Christi". Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder » in *Städte-Jahrbuch*, Neue Folge, vol. 6, 1977, pp.177-208.

²⁷ Sur le caractère héraldique des *Arma Christi* cf. Rudolf BERLINER, « Arma Christi... », pp. 52-53 et suivantes. Sur la liberté du choix et de la combinaison des armes cf. Robert SUCKALE, « "Arma Christi" : Überlegungen... », p. 185

²⁸ Robert Suckale relève la dimension abécédaire des *Arma Christi*. Cf. Robert SUCKALE, « Arma Christi... », p. 191.

privilegié. Le fidèle en entrant dans l'église est d'abord confronté à cette Crucifixion inhabituelle. Ce n'est que dans un second temps qu'il est confronté à son saint patron. Il est piquant de relever que saint Cassien a subi un martyr pour le moins inhabituel et qui n'est pas sans rapport avec le problème de l'inscription. En effet, pour avoir remplacé les leçons de grammaire dispensée à ses jeunes élèves par la divulgation de l'Evangile, saint Cassien fut martyrisé par les styles et les poinçons des écoliers qui poussèrent le vice à inscrire dans sa chair les lettres de l'alphabet.²⁹

Ce martyr aux résonances presque surréalistes trouverait son précédent dans la Crucifixion. Ainsi, en confrontant *titulus*, échelle, tunique et éponge, Tintoret semble mettre sur pied d'égalité les quatre objets (fig. 16). Mais c'est l'inscription, à la fois par sa situation centrale et par son activation qui devient l'« instrument » et témoin principal du martyr du Christ.³⁰ Un « instrument » qui, rappelons-le, est aussi d'un point de vue judiciaire le motif originel de la condamnation. Quant à l'étonnante frise des lances, elle trouverait un écho dans le martyr des styles et poinçons des écoliers de saint Cassien. La présence de la lance dans la Crucifixion n'est en soi pas inhabituelle. Elle est même canonique, puisqu'elle constitue l'un des derniers outrages infligés au Christ. Reste que dans sa multiplicité si originale et portée par une ribambelle de jeunes hommes, elle acquiert une résonance que seul le parallèle tout à fait inédit avec le martyr du saint patron de l'église pourrait expliquer.

L'hypothèse n'est pas gratuite, car on peut légitimement penser que le Tintoret devait être familiarisé au supplice peu habituel de saint Cassien. On sait en tout cas que ce saint n'était pas un inconnu pour lui. En effet, lorsque le peintre signale pour la première fois sa qualité de peintre indépendant, il le fait sur un acte daté du 22 mai 1539 et signe en tant que « Maître Giacomo, peintre dans le Campo di S. Cassiano ».³¹ Son appartenance à la paroisse de *San Cassiano*, alors qu'il n'a qu'une vingtaine d'années, constitue une preuve de proximité. D'autre part, selon Rodolfo Pallucchini et Paola Rossi, il semblerait que la décoration de l'église de *San Cassiano* ne se limitait pas aux trois toiles de l'école du Sacrement. Ils mentionnent, en s'appuyant sur les sources du XVIII^{ème} siècle, une œuvre aujourd'hui

²⁹ Johann Evang. STADLER / Franz Joseph HEIM (éd.), *Vollständiges Heiligen-Lexikon*, vol. 1, Augsburg, 1858, p. 573. *Bibliotheca Sanctorum*, Istituto Giovanni XXIII nella Pontificia Università Lateranense, vol. 3, 1968, pp. 910-11.

³⁰ La plupart des reliques de la Passion ont été intégrées dans les *Arma Christi*. Pour ce qui est du *titulus*, dont la relique arrive à Rome en 1492, il n'est généralement pas représenté de façon autonome. Il est le plus souvent dépendant de la Croix, à laquelle il est fixé.

³¹ Tom NICHOLS, *Tintoretto...*, p. 6

disparue représentant sur un seul tableau saint Cassien et sainte Cécile et qui réunissait les volets d'un ancien orgue.³²

Ce n'est pas la première fois que le Tintoret multiplie les niveaux de lecture et intègre dans une scène donnée des allusions anachroniques au saint dédicataire d'une chapelle ou d'une église. Dans le Serpent d'airain de la *Scuola de San Rocco* par exemple, deux des Israélites du premier plan sont mordus au haut des cuisses par des serpents. Ce détail a un rôle stratégique, car il rappelle la partie anatomique où apparaissent d'abord les bubons pestilentiels, marques distinctives dont saint Roch est à la fois la victime et le protecteur.³³ On pourrait également noter toutes les occurrences où l'artiste prend en compte l'environnement spatial des œuvres, et sa façon d'intégrer la scène représentée au lieu qui l'entoure. C'est le cas à *San Cassiano* comme dans la *Scuola de San Rocco*, où la Fuite en Egypte trouve son havre de paix dans la *Scuola* elle-même (fig. 19). Une signification rendue par la frontalité de la Vierge et de Joseph qui semblent sortir de l'espace de la représentation pour venir dans celui de la *Scuola*.³⁴ Il a également été démontré que le décor architectural de la toile représentant le *Vol du corps de saint Marc* comme l'intrusion des porteurs dans l'espace du spectateur permettaient d'indiquer concrètement l'arrivée du corps du saint dans son nouveau havre et « reliquaire », c'est-à-dire la ville de Venise et la Basilique *San Marco* (fig. 20). On peut en effet reconnaître la façade des Procuraties qui délimitent latéralement la place Saint Marc, ainsi que l'église *San Geminiano* qui faisait alors face à la Basilique. Pour ce qui est du cycle de *San Cassiano*, la présence des saints titulaires de l'église en tant que témoins directs de la Résurrection du maître-autel montre à quel point le contexte « expositionnel » se devait de restituer une réalité sacrée qui lui était propre.

Il apparaît également que l'analogie qui s'instaure entre le sacrifice christique et le martyre de saint Cassien peut s'expliquer en termes d'imitation. Anne Corneloup a analysé de façon très convaincante comment la doctrine de l'*imitatio* permet d'expliquer la présence répétée du donateur et *guardian grande* de la *Scuola* – le médecin et érudit vénitien Tommaso Rangone – dans la série de toiles dédiées à saint Marc réalisées par le Tintoret pour la *Scuola Grande di*

³² Rodolfo PALLUCCHINI / Paola ROSSI, *Tintoretto...*, p. 262 : « in un sol quadro le figure di S. Cassiano e di Santa Cecilia, ch'erano ne' portelli del vecchio organo » (sull'arco della Capella a sinistra della Maggiore) ». Les auteurs citent A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Venezia, 1771, p. 155.

³³ Tom NICHOLS, *Tintoretto...*, p. 182

³⁴ Tom NICHOLS, *Tintoretto...*, p. 223

San Marco entre 1548 et 1565.³⁵ Le cycle en question illustre en effet de façon très concrète l'exemplarité de son donateur, à travers la conversion qui opère progressivement dans son attitude et son rapport au corps du saint. La présence quadruplement anachronique d'un Rangone, d'abord témoin inhibé et craintif dans la première toile devenu communiant spirituel avec la relique du saint patron dans la dernière toile, apparaît à travers l'évolution progressive et vertueuse d'un dévot digne d'être imité par ses contemporains.³⁶ Cette illustration d'un parcours exemplaire où l'imitation s'exprime dans la progressive assimilation de Tommaso Rangone avec le corps du saint, n'est qu'une « transposition » du principe qui gouverne l'accession à la sainteté. C'est par l'imitation du Christ que les saints sont sanctifiés. Dans le cas de saint Cassien, c'est à travers l'analogie du martyr « scriptural » qu'il y a véritable communion avec le Christ et sa Passion.

D'ailleurs le choix de l'iconographie de la chapelle du Sacrement de l'église San Cassiano peut surprendre si on la compare aux autres chapelles du même nom, qu'elles aient été ou non décorées par le peintre.³⁷ Que cela soit à *San Marcuola*, *San Felice*, *San Trovaso*, *San Polo*, *San Moisé* ou *San Simeone Grande*, l'accent placé sur la symbolique eucharistique et purificatrice est à chaque fois rendu à travers la représentation couplant la Cène et le Lavement des pieds. Ce lien clairement compréhensible dans le cas des églises citées n'est pas aussi direct à *San Cassiano*. Paul Hills a suggéré de façon probante que l'iconographie de *San Cassiano* est intimement liée aux nouvelles directives post-tridentines concernant l'aménagement du chœur des églises.³⁸

Dans la règle de la Confrérie de 1562 il n'était plus question d'y enterrer les morts, comme c'était le cas jusqu'alors dans cette église. Suivant le Concile de Trente, les murs latéraux des églises ne devaient plus servir la gloire individuelle à travers des monuments funéraires, mais devaient illustrer la portée de l'Écriture et des Sacrements.³⁹ Le choix de la Descente aux Limbes, sujet rare avant la Contre-réforme, comme celui de représenter dans cet épisode les

³⁵ Anne CORNELOUP, « Le corps de saint Marc et celui de Rangone. Ou le principe d'*imitatio* selon Tintoret », in *Studiolo*, vol. 2, 2003, pp. 107-135.

³⁶ Anne CORNELOUP, « Le corps de saint Marc... », pp. 128-129.

³⁷ Maurice E. COPE, *The Venetian Chapel of the Sacrement in the Sixteenth Century*, New York / London : Garland Publishing, 1979. L'auteur rappelle que la Crucifixion illustre le sacrifice même du Christ. Il cite un exemple d'un disciple et suiveur du Tintoret – Antonio Vassilacchi dit l'Alliense – qui reprend le thème de la Crucifixion dans l'église de San Marziale en 1586. Là, le sacrement de l'Eucharistie est illustré par un relief peint représentant le calice et l'hostie placé au pied de la Croix. (p. 167 et p. 441, ill. 130)

³⁸ Paul HILLS, « Piety and Patronage in Cinquecento Venice : Tintoretto and the Scuole del Sacramento » in *Art History*, vol. 6, n°1, 1983, pp. 30-43.

³⁹ Paul HILLS, « Piety and Patronage ... » p. 36.

âmes des membres émérites de la Confrérie délivrées par le Christ, apportait un compromis judicieux entre l'ancienne et la nouvelle fonction des murs de l'église.⁴⁰

Reste que l'iconographie de la Crucifixion pose toujours problème, car l'allusion à l'ancienne fonction mortuaire du chœur n'explique pas tout. Il apparaît toutefois que la gestuelle qui occupe le protagoniste tendant à son comparse l'éponge et le *titulus* semble correspondre à celle que tout prêtre accomplit lors de la messe en élevant l'hostie. Cette gestuelle qui accompagne d'ailleurs le dévoilement de l'hostie du corporal trouve son écho dans la position de la tunique, posée dans l'axe, juste au dessous du « sacrificateur ».⁴¹ Si la Cène, qui rendait claire l'allusion au mystère eucharistique, n'est pas représentée ici, le mystère de la Transsubstantiation quant à lui l'est à travers l'élévation du *titulus* qui, au même titre que l'hostie, représente le corps du Christ. On peut mesurer à quel point le rituel de l'élévation de l'hostie était central dans les Confréries du Saint Sacrement en prenant l'exemple d'une autre église vénitienne. A *San Salvatore*, une mosaïque déploie en effet dans l'abside les emblèmes de la Confrérie du Sacrement : un calice surmonté d'une hostie en élévation adorés par un évêque et un chanoine agenouillés.⁴²

Que l'acte liturgique soit esquissé dans la Crucifixion de *San Cassiano* à travers l'élévation du *titulus* ne doit pas nous étonner plus que de raison. Il apparaît en effet que le choix des programmes iconographiques des Confréries du Sacrement, en couplant en particulier la représentation de la Cène et du Lavement des pieds, sont l'incarnation même de ce fait.⁴³ Il s'agissait, comme cela sera réaffirmé après le Concile de Trente, de transmettre le mystère de la transsubstantiation, autrement dit celui de la présence réelle du Christ dans le Sacrement. Une présence réelle et entière transmise lors de la communion dont les fruits permettent au communiant d'entrevoir la promesse du salut, pour autant qu'il se « lave » auparavant de ses péchés, en les confessant.⁴⁴

Les effets de sens créés et activés dans cette Crucifixion atypique mettent en lumière ce que le cycle décoratif de la chapelle du Sacrement à *San Cassiano* ne cesse d'affirmer dans son ensemble : celui de la problématique de la transsubstantiation. En représentant d'un côté la

⁴⁰ Paul HILLS, « Piety and Patronage ... » p. 37.

⁴¹ Rappelons que le calice, la patène et l'hostie reposent au début de la Messe sur le corporal, en référence au corps du Christ mort enveloppé dans le suaire. Cf. Maurice E. COPE, *The Venetian Chapel...*, pp. 35-36.

⁴² Paul HILLS, « Piety and Patronage ... », p. 34.

⁴³ Maurice E. COPE, *The Venetian Chapel...*, pp. 137-139.

Crucifixion et de l'autre la Descente aux Limbes, le Tintoret représentait deux épisodes annonciateurs mais toutefois inachevés d'une transformation ou d'une métamorphose qui allait être pleinement accomplie dans la Résurrection de l'autel principal.

Le choix de la Crucifixion comme celui de la modalité de sa représentation n'est donc pas anodine. La centralité de l'élévation du *titulus* rappelle au croyant un rapport typologique entre le martyr du Christ et celui du saint dédicataire de l'église, en l'occurrence saint Cassien. Elle rappelle en même temps la perpétuelle transformation qui s'accomplit dans le rituel eucharistique, pour ne pas dire qu'elle énonce très subtilement le mystère de l'incarnation du verbe devenu chair. En intégrant les instruments du martyr dans un contexte narratif, Tintoret rappelle également le caractère purificateur et rédempteur des *arma christi*.⁴⁵ Cette dimension était particulièrement importante pour toute Confrérie du Saint Sacrement, dont les règles insistaient sur le secours apporté aux malades et aux démunis ainsi que sur le salut des morts.⁴⁶

L'épisode de la Crucifixion peint par Tintoret constitue sur le plan narratif, dévotionnel et symbolique un exemple intrigant. La simplicité et le nombre restreint des protagonistes représentés, comme la structure clairement scindée de la composition, semblent partir d'une réflexion extrêmement riche sur le plan symbolique des fonctions de l'image sacrée. Avant de cerner la figure du Christ, le spectateur se voit proposer un chemin qui passe par des stations différentes où s'intériorise la Passion. C'est ainsi qu'il est d'abord confronté par la douleur de la Vierge. Une douleur qu'il peut mesurer ensuite à travers les instruments du supplice mis en scène au centre de l'image. Ce n'est qu'en troisième instance que la « réalité » du corps du Christ est extériorisée et montrée. Symbolique jusque-là, la figure du Christ crucifié n'apparaît effective que dans un troisième temps.

Il y a donc une gradation dans la représentation du Sacrifice qui suit les signes indexicaux que sont le geste de monstration de Jean, l'échelle, et l'écriteau. Chaque palier fait prendre conscience au croyant de la réalité de ce sacrifice et ce, à des niveaux de réalités différents : la douleur exprimée par la Vierge, les instruments de la Passion, le corps du Christ sur la Croix. Ce chemin de Croix qui est donné à voir au spectateur de façon si syntaxique et didactique

⁴⁴ Maurice E. COPE, *The Venetian Chapel...*, p. 257.

⁴⁵ Sur les « arma christi » et leur pouvoir thérapeutique et protecteur consulter Rudolf BERLINER, « Arma Christi... » et Robert SUCKALE, « Arma Christi ». Überlegungen... ».

⁴⁶ Paul HILLS, « Piety and Patronage ... » pp. 32-33.

n'aurait certainement pas été renié par le grammairien et maître d'école saint Cassien. Mais le parcours échelonné de la Crucifixion se prolonge dans le corps même du cycle, en particulier dans le passage ascensionnel des Limbes, pour se clore dans la verticalité transcendante de la Résurrection du maître-autel. Le croyant pouvait donc suivre pas à pas et de façon contrastée les épreuves du Christ et son changement d'identité, allant de l'homme de douleurs, bafoué, humilié et mortifié, au Dieu ressuscité et triomphant.

Les différentes anecdotes relatives à la représentation du Christ et à son identification à travers le *titulus*, que cela soit sur le cadre du Christ mort de Holbein, dans le texte de Jean ou dans la Crucifixion du Tintoret, ont toutes, à leur niveau, valeur de métaphore dans l'étude qui va suivre. Les questions d'identité que nous avons parcourues s'inscrivent dans un contexte propre à l'image religieuse. Elles constituent néanmoins le prologue aux interrogations qui touchent plus spécifiquement le sujet de la représentation dans l'art occidental et le statut que notre culture a finalement accordé à l'image. Il s'agit en effet de s'interroger sur les questions d'identité et les processus qui président au marquage de l'œuvre d'art, notamment par l'intitulation, la dénomination et l'identification du sujet.

Le parcours proposé dans les pages et chapitres qui suivent va donc s'intéresser aux mécanismes permettant de conférer à l'œuvre d'art son identité, son unicité et de fait, son autonomie esthétique. A cet égard plusieurs pistes seront suivies pour aborder la question sous différents angles. La première est linguistique. Il s'agit d'une part, de mesurer le poids de l'assignation du nom dans la construction identitaire de l'œuvre, en s'intéressant au moment de la genèse historique des titres. La seconde piste est thématique et anthropologique. Elle tente de cerner la spécificité d'un art – la peinture – qui s'est construit originellement autour de la représentation de la figure humaine. Une attention toute particulière sera accordée au portrait et aux questions d'identités qui affectent autant le modèle que le support qui le représente. Comme on le verra, la question de l'identité de l'œuvre ne peut être abordée sans celle de l'identité dans l'œuvre. Cette distinction difficile, qui n'est pas sans provoquer une certaine équivoque, est elle-même répercutée sur le statut paradoxal du titre de tableau, à la fois légende et nom propre, qui identifie simultanément l'œuvre et la représentation.⁴⁷

⁴⁷ Bernard Bosredon définit la spécificité du titre à travers les trois fonctions qu'il remplit, *appellative*, *descriptive* et fonction d'*étiquetage*. Bernard BOSREDON, *Les Titres de tableaux : une pragmatique de l'identification*, Paris : PUF, 1997, p.93 : « Les titres de peinture assument deux fonctions sémantico-référentielles principales : une fonction de légende d'une part, une fonction appellative d'autre part . [...] »

Si la venue au monde d'un individu est généralement saluée et inaugurée par un baptême qui, rituellement, annonce l'existence et l'identité du nouveau venu, le même phénomène semble s'être appliqué aux œuvres d'art. Plusieurs indices nous montrent en effet que des opérations de dénomination se sont déroulées au moment de l'entrée de l'art dans la sphère publique. A l'image de l'évolution des systèmes patronymiques, l'identité conférée à l'œuvre par le titre s'est d'abord faite confidentielle, pour ensuite devenir plus officielle et plus répandue. Il s'avère également que la reconnaissance de l'œuvre, dont la dénomination constitue l'indice manifeste, suit d'un point de vue historique et culturel une évolution parallèle à celle de l'individu. Il a fallu la venue au monde de l'individu, pour que l'identité artistique ainsi que celle des œuvres d'art puissent se construire. En cela, la période de la Renaissance constitue le moment privilégié de cette prise de conscience.

Dans cette optique portrait et nom sont intimement liés et ce n'est pas un hasard si les mythes fondateurs de l'art répètent à plusieurs reprises que la naissance artistique s'est cristallisée autour de la création du portrait. De ce point de vue, le portrait semble le terrain privilégié de l'étude de l'identité à l'œuvre. De par la place inaugurale qu'il occupe dans ces mythes, il a construit en bonne partie l'identité de l'œuvre d'art et de ses spécificités iconiques. Mais c'est là où débute toute l'ambiguïté. Quelle autonomie le portrait peut-il avoir en dehors et en dépit de ce qu'il représente ? Au-delà de cette question, se pose aussi les différentes fonctions que le genre a occupées au fil du temps. Il a fallu que les artistes se détachent des fonctions identificatrices du portrait, pour que ce dernier devienne définitivement autonome, qu'il acquière sa propre identité esthétique et ne soit plus un simple support ou un simple vecteur utilitaire. C'est cette évolution que se propose aussi d'aborder ce travail.

A partir de ces réflexions générales, il s'agit de détailler quelque peu l'organisation de l'argumentation. La première partie de cette étude s'attache à aborder la genèse du titre. Il s'agit de cerner le moment historique de l'intitulation des œuvres d'art. Une attention particulière sera accordée aux phénomènes que l'on peut objectivement observer quant à l'étiquetage des œuvres d'art, sans pour autant négliger les conflits théoriques et esthétiques qu'une telle entreprise suscite. Il s'agira de cerner comment le titre en tant que paratexte est accueilli dans le contexte plus spécifique du XVIII^{ème} siècle, au moment où la peinture

Légendes, les titres[...] commentent, expliquent ou désignent la dépicition en assurant de surcroît un rôle d'identifieur unique. »

s'adresse à un public élargi. La seconde partie se propose de cerner le sujet de l'œuvre, en focalisant l'attention sur le portrait. Le portrait, à cet égard, joue un rôle catalyseur où l'identité y est pleinement à l'œuvre. On verra que les questions relatives à l'identité du modèle, à celle de l'œuvre et à celle de la création artistique sont liées. Ces questions se rencontrent à des moments clés de l'histoire de l'art, notamment à la Renaissance, dans le dernier tiers du XIX^{ème} et au sein du médium cinématographique au XX^{ème} siècle. A chaque fois le portrait occupe un rôle central. Il est le genre et la forme à travers lesquels la culture occidentale s'est exprimée et définie visuellement. On analysera donc chacune de ces périodes à travers des exemples ponctuels et concrets afin de comprendre les enjeux majeurs qui s'y présentent.

Chapitre I

Coexistence et résistance entre image et texte

Le Repas chez Lévi de Véronèse et la question du titre à la Renaissance

Le samedi 18 juillet 1573, Paolo Caliari dit « le Véronais » fut appelé à comparaître devant le tribunal du Saint-Office de Venise. La faute était grave car l'artiste s'était rendu coupable d'hérésie, pour avoir peint une *Cène* litigieuse dans le réfectoire du couvent dominicain des *Santi Giovanni e Paolo*. En effet, en représentant un festin aux multiples convives, en lieu et place de la stricte intimité du Dernier Repas tenu par le Christ au milieu de ses apôtres, Véronèse avait transformé l'épisode sacré en un « bruyant » événement mondain (fig. 21). Pour l'œil inquisiteur chargé de débusquer toute illustration non conforme aux principes de simplicité et de lisibilité nouvellement prônés par le Concile de Trente, l'agitation, le brouhaha et le faste déployés par les trop nombreux convives attablés de part et d'autre du Christ, constituaient le type même des abus à bannir. Non seulement le sujet représenté n'était pas clairement identifiable, mais il pouvait inciter à la débauche.⁴⁸

L'interrogatoire mené par les juges de l'Inquisition s'attacha à définir les responsabilités du peintre. Celui-ci plaquant l'innocence, tenta évidemment de se justifier. Mais il eut beau invoquer la licence du peintre, au même titre que celle des poètes et des fous, d'inventer certaines figures,⁴⁹ il eut beau expliquer ensuite que ses inventions n'avaient été insérées là

⁴⁸ Le Concile de Trente dans son *Décret sur l'invocation, la vénération et les reliques des saints, et sur les saintes images* de 1563 stipule entre autres que : « [...] les images n'auront ni à être peintes ni à être ornées d'une beauté profane provocante. Les fidèles, quand ils célébreront les saints et visiteront les reliques, n'en feront pas abusivement des occasions de gloutonnerie ou d'ivresse, comme si les jours de fêtes où l'on honore les saints devaient être passés dans la débauche et les débordements. Enfin les évêques devront veiller à ces choses avec grande diligence et grand soin pour que rien de désordonné, rien qui ait l'air intempestif et tumultueux, rien de déshonnête ne se produise, puisque c'est la sainteté qui convient à la maison de Dieu (Ps 93,5). » Citation reprise Jacqueline LICHTENSTEIN (éd.), *La peinture*, Paris : Larousse, 1995, p. 121.

⁴⁹ Le procès-verbal de l'interrogatoire a été publié, entre autres, par Michelangelo MURARO, « La *Cène* de Véronèse : les figures, l'interrogatoire, l'histoire », in *Symboles de la Renaissance*, vol. 3, *Arts et Langage*, Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1990, pp. 185-221. Ici pp. 190-191 : « Nous autres, peintres, nous prenons la même liberté que prennent les poètes et les fous ». (Le procès-verbal a été également publié dans ce même article, pp. 219-221. Sa référence exacte est : Archivio di Stato di Venezia, *Santo Uffizio*, busta 33, 1572/73.

que dans le but de remplir l'espace resté libre sur l'immense toile,⁵⁰ il eut beau enfin revendiquer le fait que les personnages ajoutés n'occupaient pas le même espace que celui du Christ,⁵¹ rien n'y fit. Les vues du Saint-Office étaient impénétrables et le peintre fut condamné à « corriger et amender » sa peinture.

Les conséquences du jugement rendu par le tribunal de l'Inquisition furent bien différentes de celles que l'on pourrait imaginer, car la toile n'eut à subir que de rares retouches – en l'occurrence, le saignement du nez d'un convive disparut – et dans l'ensemble rien ne fut effacé de la composition initiale. Les hallebardiers « vêtus à l'allemande » sont toujours placés dans l'escalier sans issue (fig. 23), le bouffon tient toujours à son poing un perroquet (fig. 24) et les « nains et autres ivrognes » tant décriés par les juges, agrémentent aujourd'hui encore la composition de leur présence. Pourtant, tout a été changé. La *Cène* n'en est plus une et, par un tour de passe-passe, le *Dernier Repas* s'est transformé en *Repas chez Lévi* grâce à l'adjonction d'une inscription en caractères lapidaires sur la balustrade des escaliers de la loggia (fig. 22).

La solution d'insérer la légende *FECIT D. COVI MAGNU LEVI - LUCAE CAP. V* (autrement dit « Lévi servit au Seigneur un grand festin ») était pour le moins ingénieuse, car elle dressait un compromis particulièrement favorable aux intérêts des trois parties concernées, à savoir le peintre lui-même, les commanditaires et le tribunal du Saint-Office. Le premier s'épargnait à la fois l'humiliation et la peine d'une refonte totale de la composition, les seconds évitaient une variante amoindrie et surtout dépourvue de toute magnificence, tandis que l'Inquisition voyait les principes de convenance préservés par le choix d'un banquet plus approprié aux fastes déployés inconsidérément par le peintre. Bref, en marquant d'un signe explicite et lisible le changement de sujet de l'image, Véronèse n'affirmait pas seulement que la scène représentée était *Le Repas chez Lévi* (raconté par l'Évangile de Luc, Chap. V), mais il concédait aussi implicitement que ceci n'était plus la *Cène*.

L'anecdote de cette toile et de l'apposition de sa légende est saisissante. Elle a soulevé de nombreux commentaires qui, pour la plupart n'ont pas rendu totalement justice à la démarche entreprise par Véronèse. Certains, comme Michelangelo Muraro par exemple, ont restreint la

⁵⁰ Michelangelo MURARO, « La *Cène* de Véronèse... » pp. 190-91 : « la commande était d'orner le tableau comme il me semblait bon ; or il est grand et peut, m'a-t-il semblé, contenir de nombreuses figures. »

⁵¹ Michelangelo MURARO, « La *Cène* de Véronèse... », pp. 190-191 : « Je l'ai fait parce que je présuppose que ces figures sont en dehors du lieu où se déroule la *Cène*. »

démarche du peintre vénitien à une pratique devenue aujourd'hui banale – celle de désigner et d'explicitier une image au moyen d'un titre – sans se demander si le concept d'intitulation pouvait être appliqué à la génération d'un Véronèse.⁵² Toutefois, s'il est absolument indéniable que la légende inscrite sur la toile du *Repas chez Lévi* fonctionne en partie comme un titre, puisqu'elle désigne à la manière d'une étiquette le contenu de la scène représentée, il est en revanche injustifié de considérer son apposition comme un « simple » changement. En effet, comme nous allons le démontrer, l'intitulation de la toile de Véronèse constitue un cas, sinon unique, du moins exceptionnel dans la peinture narrative italienne du XVI^{ème} siècle et ce, en raison notamment des énormes réticences qui s'étaient immiscées dans le domaine pictural envers la juxtaposition physique du texte et de l'image.

L'idée même d'inscrire une légende sur un tableau narratif, comme c'est le cas ici, constitue une alternative tout à fait particulière et en porte-à-faux vis-à-vis de l'esthétique qui se développe alors au Sud des Alpes. A vrai dire, l'inscription de Véronèse est une sorte d'excroissance ou de corps étranger au sein du discours pictural. Elle va à l'encontre de la théorie artistique élaborée en Italie à partir de la Renaissance qui fait du tableau narratif un espace unitaire et autonome. L'intrusion de l'écrit dans l'image du Vénitien, même si elle renoue bien involontairement avec une pratique médiévale « multimédiale » dont la Renaissance avait voulu – et avait fini – par se distancer presque totalement, constitue une véritable gageure. Même plus : Véronèse (ou ses conseillers), en réassociant les deux modes discursifs – linguistique et iconique – a pensé à ce qui pour l'époque était devenu impensable.

L'intitulation des œuvres picturales pose de façon spécifique le problème de la contiguïté du texte et de l'image et de là, la compatibilité de deux langages hétérogènes. Il faut donc préalablement à toute autre considération s'interroger sur leurs conditions de coexistence. La période médiévale, par exemple, a longtemps favorisé un mode de représentation où le texte et l'image faisaient bon ménage. L'emploi fréquent des phylactères ou celle du *titulus*, qui à certains égards constitue la forme ancestrale du titre, en tant que légende ou inscription explicative commentant une image, sont à cet égard significatifs.⁵³ La culture renaissante

⁵² Michelangelo MURARO, « La Cène de Véronèse... », p. 206 : « la vraie modification imposée par l'Inquisition se réduit donc à un simple changement de titre. » Voir aussi Terisio PIGNATTI / Filippo PEDROCCO, *Véronèse. Catalogue complet des peintures*, (Traduit de l'italien), Paris : Bordas, 1992, p. 195, n°113 : « le peintre fut contraint de changer le titre en *Repas chez Lévi*. »

⁵³ Sur le problème spécifique du *titulus* qui traite de la façon dont les images au Moyen-Âge pouvaient être commentées et explicitées par une inscription, (souvent versifiée d'ailleurs) consulter l'ouvrage d'Arwed ARNULF, *Versus ad picturas. Studien zur Titulusdichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der*

italienne va par contre imposer une nouvelle approche et établir des critères esthétiques différents. Désormais, et ce jusque vers la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle, l'image remplacera le rôle prédominant que le texte s'était vu confié durant le Moyen-âge pour n'intégrer l'écriture qu'en de très rares occasions. Devenue techniquement problématique, la cohabitation des deux modes de représentation n'était en quelque sorte plus du tout souhaitée.

Pour mieux comprendre ce phénomène, il nous faut nous pencher sur les raisons de cette incompatibilité, en abordant dans un premier temps les arguments techniques qui firent disparaître les mots de la figuration, pour ensuite nous attarder sur les doctrines et l'élaboration de la théorie artistique qui s'attachèrent à donner une nouvelle orientation et un rôle prééminent à la peinture.

Antike bis zum Hochmittelalter, München / Berlin : Deutscher Kunstverlag, 1997. On peut citer également les mentions faites par Julius von SCHLOSSER, *La littérature artistique. Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne* (Traduction de l'allemand), Paris : Flammarion, 1984, pp. 73-80.

Le tableau comme espace homogène

Formellement, la culture humaniste italienne marque un renoncement aux stratégies polyfocales de l'image. En effet, la promotion et l'apparition du tableau, c'est-à-dire la forme quadrangulaire du support peint, ainsi que l'emploi des principes de la perspective à point de fuite unique, eurent pour effet de transformer le champ de la représentation et de privilégier une approche monofocale et unifiée de l'image. C'est ce que Meyer Schapiro désigne « comme une totalité unifiée, [un] objet visuel cohérent offert au regard – “eusynoptique” ». ⁵⁴ Désormais la peinture possède les outils capables de faire illusion, autrement dit, de transformer une surface bidimensionnelle en un espace tridimensionnel cohérent et homogène. Le gain de la profondeur et l'affinement des qualités mimétiques de l'image associés à une approche privilégiant le point de vue unique contribuèrent pour beaucoup à proscrire les superpositions de plans ou de niveaux de réalité différents, et de limiter le recours à certaines formes symboliques de représentation comme le fond doré, certains éléments stylisés ou l'emploi des mots. ⁵⁵

Dans son désir d'objectivité, l'image construite d'après les règles de la pyramide perspective et conçue comme une « fenêtre ouverte » ⁵⁶ ne pouvait que mal s'accommoder d'une représentation offrant simultanément plusieurs points de vue, et à plus forte raison d'offrir deux réalités aussi dissemblables que celles faisant partie de l'ordre du visuel et du textuel. ⁵⁷ Aussi pour des questions de pertinence, projeter des mots dans l'espace perspectif revenait à détruire les qualités illusionnistes de la représentation et à remettre sérieusement en question toute idée de profondeur, en réduisant cette dernière à une simple surface. D'autre part, pour des questions de cohérence, associer des mots à un système de représentation basé sur la

⁵⁴ Meyer SCHAPIRO, « L'écrit dans l'image », in *Les mots et les images. Sémiotique du langage visuel*, (Traduit de l'anglais), Paris : Macula, 2000, pp. 125-204. Ici p. 128.

⁵⁵ Sur le problème de la monofocalité et de la polyfocalité se référer aux études très pertinentes de Werner Hofmann qui, même si elles sont orientées plus particulièrement sur la peinture aux alentours de 1800, donnent de nombreuses pistes sur les changements esthétiques qui marquent la peinture de la Renaissance. L'adoption du point de vue unique à cette période, puis le retour à des principes de multiréalité ou de polyfocalité à la fin du XVIII^{ème} siècle constituent l'essentiel de sa thèse. Werner HOFMANN, « Bildmacht und Bilderzählung », in *IDEA Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, vol. 10, 1991, pp. 15-64 ; et « Bifocalité et multiréalité dans la peinture autour de 1800 », in Olivier BONFAIT, *Peinture et rhétorique*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1994, pp. 129-148. On peut également consulter avec profit son ouvrage plus récent intitulé *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München : C. H. Beck, 1998.

⁵⁶ Leon Battista ALBERTI, *De la peinture. De Pictura (1435)*, Paris : Macula Dédale, 1992, Livre I, Chap. 19, p. 115 : « Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire, et là je détermine la taille que je veux donner aux hommes dans ma peinture. »

visualité pure revenait à risquer de briser l'équilibre d'une structure homogène, en y introduisant une entité qui lui était parfaitement étrangère, susceptible de lui faire écran.

Si l'on reprend la toile de Véronèse citée en début de chapitre, on remarquera que la légende a été insérée dans l'image de telle manière à ce qu'elle ne soit pas immédiatement comprise et considérée comme telle. « Gravée » dans la balustrade de pierre, l'inscription se fond dans la représentation et prend l'apparence d'un motif, au même titre que la balustrade elle-même (fig. 22). De sorte qu'elle fait d'abord illusion dans la représentation, avant d'être allusion à la représentation. Elle est image d'un texte avant d'être texte. On remarquera d'ailleurs que « l'illisibilité » et l'insignifiance linguistique de l'inscription est renforcée par son caractère lacunaire. Il faut donc passer par une double reconnaissance de l'inscription – par un décryptage à la fois visuel et syntaxique – pour enfin appréhender l'insertion scripturaire en qualité de légende, c'est-à-dire en tant que texte *devant être lu*.

Le soin donné aux qualités plastiques de l'inscription porte, comme on peut l'observer, quelque peu préjudice à sa lisibilité. Si Véronèse avait en revanche insisté sur l'aspect textuel de l'énoncé, c'est la lisibilité de l'ensemble de la composition picturale qui aurait été reléguée au second plan. L'illusion perspective aurait disparu, laissant apparaître le texte, cette fois distinct et extérieur à la représentation picturale, comme flottant sur la surface de la toile. Dans cette perspective – c'est le cas de le dire – l'effet de profondeur aurait été sérieusement remis en question, laissant ainsi douter de l'intelligibilité et de la pertinence mimétique de la représentation picturale.

Si l'on compare maintenant cette stratégie d'insertion scripturaire à celle utilisée dans l'art du Moyen-âge, on saisira mieux les différences qui les opposent. Il faut remarquer que la période médiévale a longtemps favorisé un mode de représentation mixte où mot et image étaient intimement liés. Cette situation tient avant tout au fait que la parole, « au commencement de tout », occupait une place prééminente dans la pensée d'alors.⁵⁷ En outre, si l'association des mots et des images ne devait poser aucun problème de compatibilité durant cette période, c'est aussi parce que l'espace de la figuration se concevait en termes pluriels. En effet l'emploi fréquent de supports compartimentés tels que les polyptyques montre que l'art du

⁵⁷ Meyer SCHAPIRO, « L'écrit dans l'image... », p. 129 : « Une autre difficulté, pour inclure du texte dans l'image, vient du fait que le mot écrit n'a pas, pour l'œil, la même relation à l'espace que les signes picturaux. »

⁵⁸ Cf. le Prologue de l'Évangile de Jean Chap. I, 1-18. Meyer Schapiro parle de l'art médiéval comme « un art du livre à double titre ». Cf. Meyer SCHAPIRO, « L'écrit dans l'image... », p. 127.

Moyen-âge était conçu selon des principes de juxtaposition et de multiplicité des points de vue.

En prenant par exemple comme point de comparaison le retable de Klosterneuburg conçu par Nicolas de Verdun en 1181,⁵⁹ il apparaît que la structure du champ de la représentation repose sur des principes tout à fait différents de celui du point de vue unique (fig. 26). Le polyptyque donne non seulement à voir en un seul coup d'œil 51 scènes différentes qui se déroulent en des lieux et des temps différents, mais il donne aussi à lire une série de textes qui quadrillent l'ensemble de la composition.

L'importance des mots est d'ailleurs marquante. Ils constituent l'ossature formelle, sémantique et thématique du retable. Ainsi, parfaitement détachées sur le fond doré, les inscriptions latines encadrent ostensiblement, aussi bien littéralement que de façon figurée, l'espace de la représentation. Elles structurent et rythment l'espace tout en l'explicitant sémantiquement. Elles dirigent et balisent ainsi d'abord le regard, en isolant la spécificité de chaque épisode narratif par un commentaire et un sous-titre. Elles regroupent ensuite tous ceux-ci sous trois registres horizontaux qui correspondent à trois séquences temporelles distinctes (*ante legem*, *sub gracia* et *sub lege*). Elles unifient enfin le tout, en signalant l'organisation typologique de l'ensemble à travers une dédicace explicative déployée horizontalement en lettres plus conséquentes (fig. 27).

Ce triple enchâssement verbal des images répond à une conception multimédiale de la représentation où le principe du compartimentage et de la superposition joue un grand rôle. Chaque épisode est conçu pour être d'abord lu, puis vu sous différentes facettes, sur différents plans : soit de façon isolée, soit dans un continuum, ou encore selon un jeu de correspondances typologiques. De la même manière, chaque élément de l'image est conçu selon un schéma de plans superposés. C'est sur le fond bleu symbolique et irréel que se détachent les éléments stylisés d'un paysage ou d'un décor, sur lequel s'activent les différentes figures ou personnages.

⁵⁹ Le « retable » servit à l'origine d'ambon, mais fut transformé en triptyque. On rajouta par ailleurs deux nouvelles séries de trois scènes juste avant et juste après l'épisode central de la *Crucifixion* afin d'obtenir une parfaite symétrie entre les deux volets latéraux et le panneau central. Pour avoir une idée complète de l'organisation de ce joyau de l'orfèvrerie et de l'émaillerie médiévale, lire Helmut BUSCHHAUSEN, *Der Verduner Altar. Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, Wien : Tusch, 1980. Pour le programme textuel, lire Arwed ARNULF, « Studien zum Klosterneuburger Ambo und den theologischen

Dès lors, la clarté et la pertinence du message figuré ne résident pas dans une représentation réellement mimétique, mais plutôt symbolique. C'est la multiplicité des voix, des plans, des registres qui fait office d'unité et de vérité. Ainsi l'homogénéité de la composition n'est pas à rechercher sur un plan purement formel et selon un axe monofocal, mais bien plutôt dans la convergence symbolique des différents messages figurés et verbaux mis en œuvre.

Au risque d'avoir comparé deux types d'images singulièrement différentes tant par le choix des matériaux, l'iconographie ou la fonction qu'elles ont remplie, il apparaît néanmoins que les stratégies employées dans la toile du Vénitien et dans le retable médiéval sont chacune exemplaires et distinctes. Comme on a pu le constater, le refus d'une esthétique procédant du collage et de l'assemblage au profit d'une représentation monofocale illusionniste basée sur des principes perspectifs « scientifiques » marque le véritable tournant formel de la Renaissance italienne qui permet à l'image de fonctionner de façon indépendante. Reste que si ce changement formel a influencé la disparition des mots hors de l'espace de la représentation, il ne saurait être le seul facteur déterminant.

La peinture comme langage universel

La façon dont les théoriciens humanistes et leurs successeurs ont promu et défendu l'autonomie de l'art pictural ne doit en aucun cas être négligée, car c'est bien au sein de leur argumentation qu'on saisira comment l'intitulation des œuvres est devenue inutile. Jugeons plutôt : lorsqu'en 1435 Leon Battista Alberti théorise pour la première fois l'art pictural humaniste dans son *De Pictura*, il le fait dans l'optique de présenter la peinture, alors considérée comme un art mécanique, comme une activité intellectuelle légitimement apte à figurer au nombre des arts libéraux. Ce n'est pas seulement l'emploi des sciences mathématiques et géométriques qui autorisent à assimiler l'activité du peintre à celle des arts libéraux, mais plus particulièrement son aptitude à produire un discours.⁶⁰ En décrétant et en proclamant la noblesse de la *storia*, c'est-à-dire en plaçant le tableau narratif au haut de la hiérarchie des genres,⁶¹ Alberti vise ce but. La peinture devient son égale, puisqu'elle peut produire un discours à la fois intelligible et articulé, au même titre que la poésie.

Sylvie Deswarte-Rosa a justement relevé dans son analyse du traité d'Alberti que l'humaniste tente continuellement de rapprocher la peinture de la rhétorique. Comme l'illustrent ses innombrables divisions tripartites, ce traité est construit et structuré non seulement selon les préceptes de l'art oratoire, mais il appréhende et structure la peinture selon ces mêmes règles.⁶² Alberti échafaude ainsi un système où l'art pictural possède à l'instar du langage écrit ses lettres, ses mots et ses phrases. Ces éléments se traduisent sur le plan visuel en surfaces délimitées, formant des membres et des corps qui se lisent en gestes et paroles, qui eux-mêmes finissent par délimiter les structures et la syntaxe d'un discours complexe, porteur d'un récit, d'une l'histoire.⁶³

⁶⁰ Sylvie DESWARTE-ROSA, « Le DE PICTURA, un traité humaniste pour un art *mécanique* », in Leon Battista ALBERTI, *De la peinture. De Pictura (1435)*, Paris : Macula Dédale, 1992, pp. 23-62, Ici p. 41 : « On ne soulignera jamais assez la distinction entre le livre I et les livres suivants, qui seraient deux façons successives d'élever la peinture au niveau des arts libéraux, par les mathématiques, puis par la poésie liée à la grammaire et à la rhétorique. »

⁶¹ Leon Battista ALBERTI, *De la peinture...*, Livre III, Chap. 60, p. 227 : « Mais comme l'œuvre suprême du peintre est l'histoire »

⁶² Sylvie DESWARTE-ROSA, « Le DE PICTURA... », pp. 39-40 : « Enfin, ce principe tripartite préside au choix de la structure d'ensemble du *De Pictura* qui reprend, nous l'avons vu, le soubassement tripartite du traité de Quintilien, passant des rudiments à l'assemblage progressif de la peinture pour déboucher sur des considérations plus larges sur le peintre et son œuvre. Cette machinerie intellectuelle, fondée sur un jeu de réciprocités, où le fonctionnement des parties correspond à celui de la totalité, crée une formidable unité conceptuelle. »

⁶³ Leon Battista ALBERTI, *De la peinture...*, Livre II, Chap. 35, p. 159 : « Les parties de l'histoire sont le corps, la partie du corps est le membre, et la partie du membre est la surface. Les premières parties d'un ouvrage sont

Pour Alberti peindre revient à écrire.⁶⁴ Il l'affirme d'ailleurs lorsqu'il parle de l'apprentissage de la peinture :

« Je voudrais que ceux qui débutent dans l'art de peindre fassent ce que je vois observé par ceux qui enseignent à écrire. Ils enseignent d'abord séparément tous les caractères des éléments, apprennent ensuite à composer les syllabes, puis enfin les expressions. Que nos débutants suivent donc cette méthode en peignant. Qu'ils apprennent séparément d'abord le contour des surfaces – que l'on peut dire les éléments de la peinture –, puis les liaisons de surfaces, enfin les formes de tous les membres »⁶⁵

Ce point de vue trouve d'ailleurs sa contrepartie, si l'on se place du côté du destinataire. Dans son ouvrage consacré à l'architecture, Alberti affirme que la vue d'un tableau se résume à sa lecture » :

« La contemplation de la bonne peinture [...] me donne une satisfaction de l'âme qui n'est pas inférieure à la lecture d'une belle histoire. Elles sont toutes deux œuvres de peintres : l'un peint avec des mots, l'autre enseigne avec le pinceau ; pour tout le reste, la situation des deux est identique. »⁶⁶

donc les surfaces, parce que d'elles sont faits les membres, des membres les corps et des corps l'histoire qui constitue le dernier degré d'achèvement de l'œuvre du peintre. »

⁶⁴ Sylvie DESWARTE-ROSA, « Le DE PICTURA... », p. 40 : « Alberti veut traiter la peinture comme une langue écrite. Plus qu'elle ne se conforme à la composition d'une période ou qu'elle n'adopte servilement le modèle d'un traité rhétorique, la peinture, telle l'écriture, s'analyse et se définit à l'aide d'une série interdépendante de notions de base et de règles qui en sont tirées. Alberti s'acharne à déceler un système totalisant analogue à celui de la langue écrite : la peinture comporte sa propre grammaire, avec un alphabet, une morphologie, une syntaxe et une sémantique. »

⁶⁵ Leon Battista ALBERTI ; *De la peinture...*, Livre III, Chap.55, p. 217. En 1648, quelques deux cent ans plus tard, André Félibien (1619-1695), dans le journal de son voyage à Rome, rapporte que Poussin, « en parlant de peinture, dit que de même que les vingt-quatre lettres de l'alphabet servent à former nos paroles et à exprimer nos pensées, de même les linéaments du corps humain à exprimer les diverses passions de l'âme. » Citation reprise de Sheila McTIGHE, *Nicolas Poussin's Landscape Allegories*, Cambridge : Cambridge University Press, 1996, p. 153. Lire notamment son quatrième chapitre (*Poussin's Classicism, or Libertinage in Representation*, pp. 136-181) et le paragraphe consacré aux relations qu'entretient Poussin avec le mot écrit (*Poussin and the Written Word*, pp.152-163).

⁶⁶ Leon Battista ALBERTI, *L'Architettura (De Re aedificatoria)*, Livre VII, Chap. 10. Citation reprise de Sylvie DESWARTE-ROSA, « Le DE PICTURA... », p. 54. Par ailleurs, Poussin, dans une lettre au collectionneur Paul Fréart de Chantelou (1600-1694) datée du 19 mars 1639, affirmera à propos du tableau représentant *Les Israélites recevant la Manne* : « au reste, si vous vous souviendrez de la première lettre que je vous écris, touchant les mouvements des figures que je vous promettais d'y faire, et que, tout ensemble, vous considériez le tableau, je crois que facilement vous reconnaîtrez quelles sont celles qui languissent, qui admirent, celles qui ont pitié, qui font action de charité, de grande nécessité, de désir de se repaître, de consolation et autres, car les sept

Vue sous cet angle, la peinture n'a plus rien à envier à la langue écrite, elle en est l'égale. Elle peut du reste même la surpasser, comme l'expliquera quelques décennies plus tard Léonard de Vinci dans ses écrits sur la peinture, poussant à son paroxysme le *paragone* entre les deux arts :

« La seule fonction propre du poète est d'inventer les paroles des gens qui parlent, et ce sont les seules choses qu'il puisse présenter à l'ouïe selon la nature, car elles sont par nature des créations de la voix humaine ; et dans toutes les autres matières, il est surpassé par le peintre. Mais la diversité à laquelle s'étend la peinture est incomparablement plus grande que celle qu'embrassent les paroles, car le peintre fera une infinité de choses que le langage ne saura jamais désigner faute de mots appropriés. »⁶⁷

L'artiste ne s'embarrasse pas de louanges dithyrambiques à l'égard de la peinture, puisqu'il conteste une primauté expressive jusqu'alors réservée au verbe. Il accorde à l'image des facultés qui dépassent le sens de l'ouïe. Un sens qui, dans son optique, présente bien des handicaps face à une vue surpuissante et conquérante. Cette exceptionnelle expressivité allouée par Léonard à la peinture illustre bien à quel point la peinture peut désormais fonctionner de façon totalement autonome. Reste que la pensée albertienne ne prendra véritablement son essor qu'au milieu du XVI^{ème} siècle, grâce à l'impression et la diffusion de son traité. Imprimé à Bâle dans sa version latine en 1540, puis à Venise sept ans plus tard dans une traduction italienne de Lodovico Domenichi, l'ouvrage lance une véritable mode. Comme l'a démontré Renselaer W. Lee dans son ouvrage sur la théorie humaniste de la peinture, les traités artistiques entre 1550 et 1750 vont ressasser à tour de rôle les similitudes

premières figures à main gauche vous diront tout ce qui est ici écrit et tout le reste est de la même étoffe : lisez l'histoire et le tableau, afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet. » La lettre est particulièrement intéressante notamment en ce qui concerne l'installation du tableau. Poussin, en priant son commanditaire de préserver l'unité du tableau par un cadre simplement doré, privilégie le concept de monofocalité : « Quand vous aurez reçu le vôtre [de tableau], je vous supplie [...] de l'orner d'un peu de corniche, afin que, en le considérant en toutes ses parties, les rayons de l'œil soient retenus et non point épars au dehors, en recevant les espèces des autres objets voisins, qui venant pêle-mêle avec les choses dépeintes, confondent le jour. Il serait fort à propos que ladite corniche fût dorée d'or mat tout simplement [...] » in Nicolas POUSSIN, *Lettres et propos sur l'art*, (Textes réunis et présentés par Anthony BLUNT), Paris : Hermann, 1989, p. 45.

⁶⁷ Léonard de VINCI, *Traité de la peinture*, (Textes traduits et présentés par André CHASTEL), Paris : Berger-Levrault, 1987, p. 92. Le traité de Léonard de Vinci, écrit entre 1490 et 1517, ne resta qu'à l'état de manuscrit. Il constitue l'une des défenses et éloges de la peinture les plus appuyés de la littérature artistique à ses débuts.

qui gouvernent la peinture et la poésie.⁶⁸ L'*ut pictura poesis* (« la poésie est comme la peinture ») du vers 361 de l'*Art poétique* d'Horace tint en quelque sorte de *leitmotiv* aux théoriciens humanistes. Puisque la poésie était comme la peinture, l'inverse serait aussi vrai. C'est ainsi que la théorie artistique naissante appliqua des concepts propres à l'art littéraire pour forger la doctrine de l'art pictural. L'aura de la poésie et de la rhétorique illumine désormais la peinture d'un jour nouveau. Il ne sera dès lors plus possible de considérer la peinture autrement que comme un discours articulé, dont la première tâche est de raconter des histoires.

Dans ce contexte de légitimation du discours pictural, la Contre-réforme eut d'ailleurs une influence énorme dans l'affermissement et la régulation de ces principes. La défense de l'image religieuse lors du Concile de Trente s'attela à redonner une force persuasive aux images saintes face à l'iconoclasme protestant. En préconisant un retour à la simplicité et en abhorrant toute nouveauté qui puisse mettre en danger la bonne compréhension des images, les prescriptions tridentines devaient réaffirmer le principe expressif des images :

« Il ne faut exposer aucune image porteuse d'une fausse doctrine, qui donne aux gens simples l'occasion d'une erreur dangereuse. [...] Ainsi les images n'auront ni à être peintes ni à être ornées d'une beauté profane provocante. [...] Pour que ces prescriptions soient très fidèlement observées, le saint concile décide qu'il n'est permis à personne de placer ou faire placer en aucun lieu ou église une image inhabituelle, si elle n'a été approuvée par l'évêque. »⁶⁹

Le but est de redonner à la peinture, malmenée par les expériences maniéristes par trop personnelles, une finalité claire, intangible et surtout persuasive. Comme l'écrit le cardinal Gabriele Paleotti en 1582, dans son *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* en réponse à l'iconoclasme protestant mais surtout face à un mouvement qui fait de l'écrit le pilier de sa doctrine, les images ont l'avantage sur les textes d'instruire les ignorants :

⁶⁸ Rensselaer W. LEE, *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la peinture : XV^{ème}-XVIII^{ème} siècles* (Traduit de l'anglais), Paris : Macula, 1991.

⁶⁹ *Le concile de Trente. Décret sur l'invocation, la vénération et les reliques des saints, et sur les saintes images* (1563). Citation reprise de Jacqueline LICHTENSTEIN (éd.), *La peinture* (Textes essentiels), Éditions Larousse, Coll. "Textes essentiels", Paris, 1995, pp. 120-121.

« Il est manifeste, et de soi, que les images chrétiennes ont une grande importance pour l'instruction du peuple [...] il faudra que ceux qui abhorrent les images enseignent de quelle façon on pourvoira au salut d'innombrables malheureux, qui ne savent pas lire et qui ne peuvent pas s'aider des mots pour pénétrer les mystères nécessaires au salut.

Et certes c'est par la voie de ces peintures que la sainte Eglise, dans tous les lieux de la chrétienté, porte communément secours à leur infirmité ; car, une fois qu'ils ont entendu au moins vulgairement les articles de la foi, au moyen ensuite des peintures ils les comprennent plus aisément et les conservent en mémoire ; au lieu de quoi ils resteront privés du moyen de jouir des saints sacrements, d'où il suit qu'ils auront toujours un très juste motif de se plaindre que l'usage des livres, à qui veut apprendre en quelque langue que ce soit, soit grecque, hébraïque, arabe slavonne ou indienne, n'étant pas prohibé, à eux seuls fut interdit le langage qu'ils peuvent saisir, c'est-à-dire les peintures qui à eux servent de livres. »⁷⁰

On comprend donc, qu'à travers la doctrine qui fait de la peinture une image lisible, toute ingérence scripturaire au sein même de cette lisibilité visuelle ne peut que contredire son éloquence. De plus, dans le contexte post-tridentin, une image religieuse ayant recours à l'inscription afin de pallier un manque de clarté ne remplit pas son devoir d'enseigner et de porter secours à l'infirmité des illettrés. Elle n'a au contraire pas atteint le but fixé. Par conséquent le recours à l'inscription ou au *titulus* n'est ni envisageable ni souhaité.

À l'aune de ce débat, on peut mesurer à quel point l'intitulation du *Repas chez Lévi* de Véronèse peut être considérée comme un échec, et que seul un compromis de dernière instance a pu pousser le peintre, les commanditaires et l'Inquisition à enfreindre le principe selon lequel une image devait être parlante par ses seules qualités visuelles. Comme le démontrent les propositions soumises à Véronèse par l'Inquisition, il existait d'autres solutions qui permettaient de préserver ce principe.

⁷⁰ Citation reprise de Jacqueline LICHTENSTEIN (éd.) : *La peinture...*, p. 125. L'édition reprend le texte traduit in *Les Images, l'Église et les arts visuels*, Paris : Cerf, 1991. La source, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (paru pour la première fois en 1582 et dont l'auteur est Gabriele PALEOTTI) a été publié dans une édition moderne in Paola BAROCCHI, *Scritti d'arte del cinquecento*, Milano / Napoli, 1971. Bien plus tard, au XVIII^{ème} siècle, Véronèse sera reçu comme un peintre ayant parfaitement appliqué ces principes. Cf. LA FONT DE SAINT-YENNE, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746*, (La Haye, 1747), Genève : Slatkine Reprints, 1970, p. 80 : « Un grand Peintre (Paul Véronese) a dit qu'il seroit à souhaiter que tous les Tableaux des Eglises

En effet, lorsque Véronèse fut convoqué par l’Inquisition, une tentative de conciliation avait déjà été proposée. Et c’est semble-t-il pour n’avoir pas accepté la solution d’un changement iconographique – en l’occurrence remplacer la figure d’un chien par celle de la Madeleine (fig. 25) – qu’il fut interpellé par l’Inquisition. En ajoutant la Madeleine, le peintre aurait transformé sa *Cène* en *Repas chez Simon*,⁷¹ car la présence même de cette femme en train d’oindre les pieds du Christ aurait été suffisante pour faire comprendre le « nouveau » sujet de la représentation. Mais le peintre jugea que cette transformation n’était pas appropriée.⁷² Ce d’autant moins que la suppression du chien aurait fait disparaître l’allusion centrale au *domini canus*, la « mascotte » des commanditaires dominicains de la toile. Il ne restait dès lors plus qu’une seule solution : celle consistant à reformuler la *Cène* de façon orthodoxe, c’est-à-dire effacer toutes les figures mises à l’index par l’Inquisition et qui n’avaient rien à voir avec l’intimité du *Dernier Repas*. On sait ce qu’il advint finalement par la suite, puisque Véronèse se refusa à effacer quoi que ce soit.

Nous sommes en mesure à présent d’évaluer à quel point l’intitulation de la toile de Véronèse se présente comme un cas exceptionnel et ce, pour des raisons à la fois formelles, esthétiques et idéologiques. Il est effectivement apparu dans le contexte Renaissant d’affirmation, d’émancipation et de légitimation de la peinture, que la désignation du contenu d’un tableau narratif au moyen d’une légende est sinon mal ressenti, du moins parfaitement incongru et inutile. Non seulement une telle démarche constitue une faute de goût par rapport aux principes perspectifs, mais elle fait écran et nie les principes d’autonomisation du langage pictural. Expliciter une peinture au moyen d’une inscription ou d’un titre semble impliquer que le langage pictural est dans une certaine mesure incapable d’être totalement opérant et de fonctionner de façon indépendante.

A travers l’intellectualisation du tableau, que cela soit à travers les règles mathématiques et géométriques de la perspective centrée sur un point de fuite unique, ou que cela soit à travers

fussent excellents, & pathétiques, il les appelloit des Prédicateurs muets qui font souvent plus d’impression que la parole. »

⁷¹ Luc VII, 36.

⁷² Questionné sur les causes de sa convocation, Véronèse répond au tribunal du Saint-Office: « C’est par ce qui m’a été dit par les Révérends Pères, à savoir le Prieur de Saint-Jean et Saint-Paul, duquel je ne sais pas le nom, lequel m’a dit qu’il était venu ici et que Vos Seigneuries illustrissimes lui avaient donné l’ordre de faire faire la Madeleine à l’endroit d’un chien ; et je lui ai répondu que j’aurais volontiers fait ceci ou cela pour mon honneur et pour celui du tableau. Mais que je n’avais pas le sentiment qu’il pût arriver qu’une telle figure de la Madeleine

le principe de la *storia* a permis de prouver la souveraineté de la peinture. Si Leon Battista Alberti en établit les règles, la Contre-réforme, embarquée dans sa croisade contre l'iconoclasme protestant, en réaffirme le principe : la peinture comparée à un livre ouvert peut, et se doit d'être lisible et accessible à tous. Elle a un rôle didactique à jouer. Toutefois, le Concile de Trente fixe implicitement les limites du pouvoir des images, en proscrivant toute image « inhabituelle ». Sans le respect du schéma iconographique traditionnel, l'intelligibilité et la reconnaissance des épisodes ne sont pas garanties. Cela sous-entend donc que l'éloquence de la peinture n'est pas absolue, parce qu'elle n'est pas en mesure de générer d'autre discours que celui qui s'appuie déjà sur des formules préétablies et conventionnelles.

Malgré cet écueil, la théorie artistique ne cessera pas jusqu'au XVIII^{ème} siècle de proclamer la toute puissance de l'image, tout en échafaudant par ailleurs des règles infaillibles censées encore perfectionner son potentiel expressif. A chaque fois qu'il s'est agi pour la discipline de légitimer son statut d'art libéral, c'est l'argument discursif qui a été brandi. A cet égard le cadre académique a été le plus acharné dans la défense de cette vision. Raconter visuellement une histoire est comme on l'a vu chez Alberti « l'œuvre suprême du peintre ». ⁷³ C'est à travers le mouvement des corps et des membres que les artistes peuvent exprimer toute la gamme des émotions et la communiquer au spectateur. L'auteur avait été le premier à consacrer sur le sujet une partie importante de son traité sur la peinture, (notamment dans le II^{ème} Livre, Chapitres 41-43) mais c'est dans le contexte plus tardif de l'instauration de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture en France au XVII^{ème} siècle que Charles Le Brun va renouveler les théories inaugurales. En 1668, en prêtant cette fois-ci une attention particulière à l'expression du visage, ⁷⁴ il s'essaye à en codifier le vocabulaire dans les conférences qu'il délivre les 7 avril et 5 mai de cette année.

allât bien, pour de nombreuses raisons que je dirai pour peu que me soit donnée l'occasion de pouvoir les dire. »

Citation reprise de Michelangelo MURARO, « La Cène de Véronèse... », p. 190.

⁷³ Leon Battista ALBERTI, *De la peinture...*, Livre III, Chap. 60, p. 227.

⁷⁴ Charles Le Brun, *L'expression des passions*, (Conférences de l'Académie royale de peinture et sculpture du 7 avril et 5 mai 1668), in Alain MÉROT (éd.), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^{ème} siècle*, Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, pp. 148-162. Ici p. 151 : « Mais s'il est vrai qu'il y ait une partie intérieure du corps où l'âme exerce plus immédiatement ses fonctions, et que cette partie soit celle du cerveau, nous pouvons dire de même que le visage est la partie de tout le corps où elle fait voir plus particulièrement ce qu'elle ressent. Et comme nous avons dit que la glande qui est au milieu du cerveau est le lieu où l'âme reçoit les images des passions, le sourcil est la partie de tout le visage où les passions se font le mieux connaître, quoique plusieurs aient pensé que ce soit dans les yeux. [...] La bouche et le nez ont beaucoup de part à l'expression. » La première édition du texte parut en 1698, avec des planches de Bernard Picart, d'après les dessins que Le Brun avait réalisés pour accompagner ses démonstrations.

L'idée d'expressivité tourne alors à l'obsession en France dans le dernier tiers du XVII^{ème} siècle. On observe ainsi dans les *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture* tenues par Henri Testelin de 1675 à 1679 la volonté de systématiser toutes les parties de la peinture selon ce principe. Ce n'est pas seulement la gestuelle ou l'expression faciale qui permettent d'être visuellement éloquent, mais c'est aussi le décor, les contrastes et les couleurs qui servent ce but et concourent à l'intelligibilité du sujet :

« Dans les divers sujets qu'un peintre peut avoir à représenter, il doit premièrement déterminer la situation du lieu, et à l'égard des actions des figures se proposer la diversité des mouvements qui peuvent convenir à son sujet, leur pondération ou soutien en équilibre, leur position sur un plan perspectif, le contraste, les jours et les ombres, et enfin les couleurs ; puis, qu'on doit également avoir égard à toutes ces choses dans le projet qu'on fait de l'ordonnance pour les disposer, de sorte qu'elles concourent ensemble à l'expression de la principale idée du sujet. »⁷⁵

L'unité d'expression, dont le principe – aspect nouveau – est un emprunt de la théorie poussinienne des modes de musique,⁷⁶ devient le maître mot, car elle seule permet « d'inspirer dans l'esprit des regardants des émotions convenables » et favoriser le déchiffrement du sujet :

⁷⁵ Conférence de Henri Testelin *Sur l'ordonnance*, (5 novembre 1678), in Alain MÉROT (éd.), *Les Conférences de l'Académie...*, p. 341.

⁷⁶ André Félibien dans la Préface aux *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667* (publiées en 1668) introduit la théorie que Poussin avait exposé dans une lettre adressée à Chantelou le 24 novembre 1647. Cf. Alain MÉROT (éd.), *Les Conférences de l'Académie ...*, pp. 45-59. Ici pp. 56-57 : « Il s'était imaginé que comme dans la musique l'oreille ne se trouve charmée que par un juste accord de différentes voix ; de même dans la peinture la vue n'est agréablement satisfaite que par la belle harmonie des couleurs, et la juste convenance de toutes les parties les unes auprès des autres. De sorte que considérant que la différence des sons cause à l'âme des mouvements différents, selon la manière d'exposer les objets dans une disposition de mouvements, et une apparence d'expressions plus ou moins violentes, et sous des couleurs mises les unes auprès des autres et mêlées diversement, ne donnaient à la vue diverses sensations qui pouvaient rendre l'âme susceptible d'autant de passions différentes. [...] Mais il faut avouer qu'il y avait quelque chose de singulier et d'incomparable dans M. Poussin, puisque ayant trouvé l'art de mettre en pratique toutes ces différentes manières, il les a si bien possédées et s'en est fait des règles si certaines, qu'il a donné à ses figures la force d'exprimer tels sentiments qu'il a voulu, et de faire que son sujet les inspire dans l'âme de ceux qui les voyaient, de la même sorte que dans la musique ces modes dont je viens de parler émouvaient les passions. » En ce qui concerne l'interprétation qu'en fit l'Académie cf. Jennifer MONTAGU, « The Theory of the Musical Modes in the Académie Royale de Peinture et de Sculpture », in *Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes*, vol. 55, 1992, pp. 233-248 ; Alain MÉROT, « Les modes ou le paradoxe du peintre », in Pierre ROSENBERG / Louis-Antoine PRAT (éd.), *Nicolas Poussin 1594-1665*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1994, pp. 80-86 ; et Frederick HAMMOND, « Poussin et les modes : le point de vue d'un musicien » in Olivier BONFAIT / Christoph Luitpold FROMMEL / Michel HOCHMANN / Sébastien SCHÜTZE (éd.), *Poussin et Rome*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1996, pp. 75-91.

« Le peintre devait tellement assujettir toutes les parties qui entrent en la composition de son tableau, qu'elles concourent à former une juste idée du sujet, en sorte qu'elles puissent inspirer dans l'esprit des regardants des émotions convenable à cette idée. [...] En la peinture l'on doit comprendre tout d'un coup l'idée du sujet ; ainsi un peintre se doit restreindre à ces trois unités, à savoir, ce qui arrive en un seul temps, ce que la vue peut découvrir d'une seule œillade, et ce qui se peut représenter dans l'espace d'un tableau, où l'idée de l'expression se doit rassembler à l'endroit du héros du sujet, comme la perspective assujettit tout à un seul point ; [...] Que suivant ces exemples et tous ceux des grands hommes qui ont excellé dans les beaux-arts, comme les poètes dans leurs fictions et dans leurs vers, les orateurs, les musiciens, lesquels assujettissent toutes les parties de leur composition à l'idée générale de leur sujet, et leur donnent un air si convenable, que tout ensemble exprime une passion »⁷⁷

L'exacerbation de la monofocalité et du point de vue unique est à son comble. Reste que derrière ce désir de tout faire concorder, se cache assurément l'exemple de la tragédie lyrique qui, mêlant poésie, musique, déclamation et pantomime, constitue alors le summum de l'expression artistique. Antoine Coypel en révélera clairement l'essence, au début du XVIII^{ème} siècle dans ce qui constitue en France, le bilan esthétique de l'art pictural classique : la peinture dont « le génie [...] est l'âme de tous les beaux-arts » semble réunir tous les mérites, et peut à juste titre lui être comparée:

« Car tous les arts ont certainement les mêmes principes ; par exemple, les poètes ne pourront, je crois, disconvenir du rapport des parties de la tragédie à celles d'un tableau héroïque. Les six parties de la tragédie qui lui sont essentielles, selon les anciens, et qui servent à ce poème pour imiter, de même que la peinture, un événement convenable et important, sont la fable, les mœurs, la diction, la décoration et la musique. [...] La musique qui faisait partie de la tragédie des anciens contient encore les mêmes principes que la peinture, et le peintre doit jeter une continuelle harmonie dans ses ouvrages, tantôt par le clair-obscur et tantôt par les tons des couleurs. Le peintre, aussi bien que le musicien, n'a-t-il pas les

⁷⁷ Conférence de Henri Testelin *Sur l'expression générale et particulière*, (6 juin 1675) in Alain MÉROT (éd), *Les Conférences de l'Académie ...*, pp. 315-317.

dessus, les hautes-contre, les tailles et les basses, tantôt par les degrés des clairs et des bruns et tantôt par les nuances des couleurs ? La variété de ces tons et de ces parties se multiplie à l'infini. Ce que les musiciens appellent modes ou dessins sont gracieux, forts ou terribles. Mêmes principes dans un tableau. Ce qui doit émouvoir le cœur en passant par l'oreille doit l'émouvoir aussi en passant par les yeux. Le coup d'œil d'un tableau doit déterminer son caractère. Le contrepoint, les grands dessins et le travail foncier d'un musicien se font par les mêmes principes que l'artifice du clair-obscur et le charme du coloris. Les accords parfaits de la musique doivent être dans un tableau par la sympathie parfaite des couleurs ; et le grand peintre doit aussi bien que le musicien, se servir à propos des dissonances, qui sont les fortes oppositions de clair-obscur et de coloris, et pour réveiller de temps en temps son ouvrage, le remplir d'une agréable variété qui ravit, étonne et surprend le spectateur. »⁷⁸

Cependant la comparaison ne s'arrête pas là, puisque Coypel, incite plus loin le peintre à tantôt s'inspirer des règles de la déclamation :

« Les règles de la déclamation sont nécessaires à la peinture pour accorder les gestes avec l'expression du visage. Le peintre ne pouvant malheureusement donner la parole à ses figures, doit y suppléer par la vive expression des gestes et des actions dont se servent ordinairement les muets pour se faire entendre. »⁷⁹ ;

et à tantôt connaître l'art des ballets et de la pantomime :

« Les peintres doivent avoir quelque connaissance de l'art des ballets, non seulement pour le choix noble et gracieux des attitudes, mais aussi pour imiter en partie ces pantomimes si célèbres parmi les Grecs, qui avec des pas réglés enseignaient l'histoire : les pieds et les mains y parlaient, et il y avait un si grand

⁷⁸ Antoine Coypel *Discours sur la peinture*, (1708-1721) *Sur l'esthétique du peintre*, in Alain MÉROT (éd.), *Les Conférences de l'Académie...*, pp. 395-519. Ici : pp. 406-407.

⁷⁹ Antoine Coypel *Discours sur la peinture...*, in Alain MÉROT, *Les Conférences de l'Académie...*, p.437. L'avantage du langage gestuel est réaffirmé plus loin, p. 490 : « Le geste est un langage commun à tous les hommes, par lequel on peut se faire entendre des nations les plus éloignées et les plus barbares. La nature et l'art font suppléer la parole : c'est pourquoi un ancien disait que les pantomimes avaient les mains parlantes. » Et p.

art et une expression si vive dans leurs postures, que les spectateurs déchiffraient aisément les circonstances mêmes les plus mystérieuses des actions de leurs divinités. »⁸⁰

Dès lors l'excellence de la peinture n'est plus à mettre en doute, car avec un tel arsenal d'outils expressifs les peintres sont définitivement habilités à faire parler l'image d'elle-même. Même plus, ils sont les apôtres d'un langage divin et universel, comme l'affirme avec grandiloquence Roger de Piles en 1708, dans un énième *paragone* entre la peinture et la poésie :

« Mais quoique la peinture et la poésie soient des sœurs qui se ressemblent en ce qu'elles ont de plus spirituel, on pourrait néanmoins attribuer à la peinture plusieurs avantages sur la poésie, et je me contenterai d'en toucher ici quelques uns.

En effet, si les poètes ont le choix des langues, il n'y a qu'une nation qui les puisse entendre : et les peintres ont un langage, lequel (s'il m'est permis de le dire) à l'imitation de celui que Dieu donna aux apôtres, se fait entendre de tous les peuples de la terre. »⁸¹

Cette profession de foi conclut d'ailleurs aussi le cycle de conférences d'Antoine Coypel :

« La peinture semble, si je l'ose dire, élever ceux qui l'exercent au-dessus de la plupart des autres hommes ; puisque par une espèce d'enchantement les grands peintres osent entreprendre d'imiter les ouvrages de Dieu même. »⁸²

493 : « Etudiez avec soin les gestes animés des muets qui, pour réparer ce que le langage leur refuse, s'expriment ainsi quelquefois bien plus vivement que ceux qui ont l'usage de la parole. »

⁸⁰ Antoine Coypel *Discours sur la peinture...*, in Alain MÉROT : *Les Conférences de l'Académie...*, p. 437.

⁸¹ Roger de PILES, *Cours de peinture par principes*, (Paris, 1708), Nîmes : Jacqueline Chambon, 1990, p. 201.

⁸² Antoine Coypel *Discours sur la peinture...*, in Alain MÉROT (éd.), *Les Conférences de l'Académie...*, p. 519.

Chapitre II

La nécessité du titre. Les conflits entre l'intérêt public et la tradition théorique au XVIII^{ème} siècle

L'Enseigne, le livret et le cartel

A la fin de l'année 1720, de retour à Paris après un séjour d'une année en Angleterre, Antoine Watteau proposa à son ami Edmé-François Gersaint, *marchand-mercier* spécialisé dans les produits décoratifs de luxe, les estampes et les tableaux, de peindre une enseigne qu'il exposerait à la devanture de sa boutique (fig. 28). Gersaint, qui rapporta l'événement quelque 24 ans plus tard, affirma que Watteau s'était spontanément offert à lui pour peindre la toile. Elle devait selon ses propres termes lui permettre de se *dégourdir les doigts*.⁸³

A vrai dire, la réalité fut loin d'être aussi détachée : la prétendue gratuité du geste de Watteau cachait une volonté concertée entre le peintre et le marchand de défendre leurs intérêts commerciaux respectifs. Le premier trouvait matière à avertir de façon spectaculaire la clientèle de son retour sur la place artistique parisienne,⁸⁴ en exposant une toile de dimensions

⁸³ Gersaint expose les circonstances de l'élaboration de l'œuvre dans son *Abrégé de la vie d'Antoine Watteau* inséré dans le *Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorengère* (p. 170-188) édité à Paris, chez Jacques Barois en 1744. Ici pp. 182-183 : « A son retour à Paris, qui était en 1721, dans les premières années de mon établissement, il [Watteau] vint chez moi me demander si je voulais bien le recevoir, et lui permettre, pour se dégourdir les doigts, ce sont ses termes, si je voulais bien, dis-je, lui permettre de peindre un plafond que je devais exposer dehors ; j'eus quelque répugnance à le satisfaire, aimant beaucoup mieux l'occuper à quelque chose de plus solide ; mais voyant que cela lui ferait plaisir, j'y consentis. L'on sait la réussite qu'eut ce morceau ; le tout était fait d'après nature ; les attitudes en étaient si vraies et si aisées ; l'ordonnance si naturelle ; les groupes si bien entendus, qu'il attirait les yeux des passants ; et même les plus habiles peintres vinrent à plusieurs fois pour l'admirer ; ce fut le travail de huit journées, encore n'y travaillait-il que les matins, sa santé délicate, ou pour mieux dire, sa faiblesse, ne lui permettant pas de s'occuper plus longtemps. C'est le seul ouvrage qui ait un peu aiguisé son amour propre ; il ne fit point de difficulté de me l'avouer. » Citation reprise dans une orthographe modernisée in *Watteau 1684-1721*, Paris : Ministère de la Culture / Réunion des musées nationaux, 1984, p. 447, n°73.

⁸⁴ Beaucoup ont voulu voir dans l'*Enseigne* le testament artistique de Watteau, quand bien même il n'existe aucune preuve que l'artiste ait été conscient de sa mort imminente. Humphrey WINE révisé cette opinion dans son article « Watteau's Consumption and l'*Enseigne de Gersaint* », in *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 115, 1990, pp. 163-170. La toile devait plutôt servir de publicité et donner un coup de pouce à sa carrière. (Quelques mois avant sa mort, Pierre Crozat engagea Watteau dans un projet de gravure planifié sur le long terme).

conséquentes dans un lieu fréquenté. Le second, par l'entremise d'une représentation idéalisant le plaisir de la contemplation, offrait de son commerce une image valorisante où le caractère mercantile – considéré comme méprisable – se fondait derrière une activité galante.⁸⁵

L'*Enseigne*, qui ne fut exposée qu'une quinzaine de jours, fit l'admiration du tout Paris.⁸⁶ C'est que l'ouvrage de Watteau, à l'image de cet homme tendant obligeamment la main à une jeune femme pour la faire entrer, était particulièrement engageant et flatteur. Contrairement aux représentations de *cabinets d'amateurs* flamands du siècle précédent dont s'inspire l'*Enseigne*, l'espace de la boutique n'est pas cloisonné. Ouvert de plain-pied sur la rue il se veut accessible à tous, femmes y compris, ce qui est nouveau.⁸⁷ Nul besoin non plus d'être spécialiste ici. Chacun peut à sa guise admirer ce qui lui est familier et ce qui lui parle le plus, à l'image de ce couple qui scrute de très près un tableau ovale présenté par un employé (fig. 29). La femme, attentive à une portion de ciel et de frondaison examine la touche du pinceau, tandis que l'homme jette plus prosaïquement son dévolu sur les nudités du bas de la toile.

Watteau valorise dans l'attitude de ce couple d'amateurs un plaisir simple et immédiat, en un mot : épicurien.⁸⁸ Il s'agit pour cet homme et cette femme de regarder la peinture pour ce qu'elle est, plutôt que pour ce qu'elle pourrait représenter. Nul besoin de savoir quelle histoire elle raconte. C'est avant tout la sensualité de la touche comme celle des chaires féminines qui importent. Cette immédiateté du regard qui s'oppose à l'appréhension plus intellectuelle et moins directe du connaisseur, le chaland la retrouvait en contemplant l'*Enseigne* dans son entier. La scène représentée est facilement accessible. *Faite d'après nature*, comme dirait Gersaint, elle réfère à une réalité parfaitement ancrée dans le quotidien. Chacun peut en

⁸⁵ Voir à ce propos l'article d'Andrew McCLELLAN sur la façon dont Gersaint a forgé son image de marchand « respectable » et « honnête ». « Watteau's Dealer : Gersaint and the Marketing of Art in Eighteenth-Century Paris », in *The Art Bulletin*, vol. 78, n°3, 1996, pp. 439-453.

⁸⁶ C'est le *Mercure de France* de l'année 1732 qui l'affirme.

⁸⁷ L'entrée des femmes dans la sphère artistique au XVIII^{ème} siècle est un problème qu'il faudrait sérieusement aborder. Leur influence sur les changements esthétiques qui ont marqué ce siècle est assurément capitale. Voir la thèse de Georgia Cowart sur la mutation du discours critique en France au XVIII^{ème} siècle, Georgia COWART, « Inventing the Arts : Changing Critical Language in the Ancien Régime », in *French Musical Thought 1600-1800*, Ann Arbor / London : UMI Research Press, 1989, pp. 211-238. Lire aussi à ce propos la remarque d'Andrew McCLELLAN dans son article « Watteau's Dealer... », en particulier p. 440, note n°8. On relèvera en effet que le domaine de la connaissance en général et celui de l'art en particulier, fut durant la période humaniste essentiellement masculin. A cet égard la représentation des cabinets d'amateurs flamands du XVII^{ème} siècle marque l'absence presque totale des femmes.

⁸⁸ Sur la notion d'épicurisme dans l'esthétique de Watteau, lire l'article de Marc FUMAROLI, « Une amitié paradoxale : Antoine Watteau et le comte de Caylus (1712-1719) », in *Revue de l'art*, vol. 114, n°4, 1996, pp. 34-47.

admirer *le naturel de l'ordonnance, la vérité et l'aisance des attitudes*.⁸⁹ Chacun peut également apprécier la qualité plastique des étoffes peintes ou saisir, en suivant les vers accompagnant la gravure de la toile en 1732, avec quel art Watteau s'est attaché à imiter *la manière, leurs caractères différens, et leurs touches*, en esquissant les toiles des maîtres qui tapissent les murs de la boutique.⁹⁰

Formulée de cette façon, l'*Enseigne* de Watteau est une invite à entrer dans une sphère artistique où la difficulté semble bannie. C'est aussi parce que l'art défendu par le peintre reflète les attentes de son public. Prônant un art plaisant et galant plutôt que savant, il fait appel à leur sensibilité en centrant le propos sur la forme, et répond à leurs attentes en peignant des sujets dans lesquels ils se retrouvent. Ce n'est ainsi pas un hasard si les glaces occupent l'espace de la boutique et que les trois jeunes gens réunis autour du comptoir (fig. 30) admirent, songeurs, leur propre reflet dans le miroir à support que leur tend la vendeuse.⁹¹

L'attrait de l'art tel qu'il est reflété dans la toile de Watteau, même s'il est en apparence particulièrement engageant et immédiat, ne saurait pourtant résumer toutes les contradictions qui se font alors jour en France. L'ouverture signalée par l'*Enseigne* cache les nombreux écueils qui jalonnent tout au long du siècle et même bien au-delà le processus de

⁸⁹ Cf. plus haut le témoignage de Gersaint.

⁹⁰ La gravure destinée pour le *Recueil Julienne* par Pierre Aveline fut annoncée dans le *Mercure de France* en 1732 (mars, juillet et novembre). Les vers exacts qui l'accompagnent sont ceux-là : « Watteau, dans cette enseigne, à la fleur de ses ans, / Des Maîtres de son Art imite la manière ; / Leurs caractères différens, / Leurs touches et leur goût Composent la matière / De ces Esquisses Elegans. / Que n'attendions-nous point de tant d'heureux Talens ! / Si le Ciel eut voulu prolonger sa carrière / Il auroit surpassé ses Modeles charmans. » Mis à part le portrait de Louis XIV par Rigaud et un *Mercure et Argus* de Jordaens, aucun tableau n'est attribuable formellement. Tous évoquent la peinture flamande du XVII^{ème} et la peinture vénitienne du XVI^{ème} siècle, autrement dit un univers esthétique où la couleur et la touche ont une importance capitale.

⁹¹ Dans la querelle du coloris qui fait rage dans le dernier tiers du XVII^{ème} siècle au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture, les partisans de la couleur arguèrent l'accessibilité de cette dernière. Louis-Gabriel BLANCHARD dans sa conférence *Sur le mérite de la couleur*, (7 novembre 1671) affirme dans sa 22^{ème} remarque que : « le dessin dans toute sa justesse n'est connu que de très peu de personnes et ne flatte le goût que des plus fins connaisseurs et des plus habiles peintres, au lieu que la couleur, comme nous la supposons, dans toute sa justesse et toute son harmonie, charme tout le monde. C'est peu de ne plaire qu'aux ignorants ; c'est beaucoup de ne plaire qu'aux savants, mais il est d'une perfection consommée de plaire à tout le monde. » Citation reprise in Alain MÉROT (éd.), *Les Conférences de l'Académie...*, p. 210. Roger de PILES, grand héraut de la couleur, sera lui aussi partisan d'une plus grande accessibilité de la peinture. Lire par exemple ses *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, (Paris, 1677), Genève : Slaktine Reprints, 1970, pp. 20-22 : « Comment juger la Peinture sans en rien savoir, reprit Damon ? Pourquoi non, répondit Pamphile. Ce seroit une chose bien estrange, que les Tableaux ne fussent faits que pour les Peintres, & les Concerts pour les Musiciens. Il est très-certain qu'un homme d'esprit qui ne sera point instruit des préceptes de l'Art, peut bien juger d'un Tableau, encore qu'il ne donne pas toujours raison de ses sentiments, & qu'il ne les dise si vous voulez, qu'avec incertitude ; s'il n'en juge pas en Peintre, il en jugera en homme de bon sens. Mais surquoy fonder ce jugement, poursuit Damon ? Sur la connaissance des objets que l'on voit representez, dit Pamphile : & je vous avoüe que ce n'est qu'à proportion de cette connoissance, que les jugemens que l'on fera seront bons ou mauvais. »

démocratisation artistique. Le ton badin, voire l'unanimité favorable avec laquelle les clients du marchand-mercier accueillent les peintures, couvre en réalité un débat autrement plus virulent et des polarités nettement plus tranchées. L'accès physique aux œuvres constitue à n'en pas douter une étape capitale. Par contre, l'accès à leur intelligibilité pose une question autrement plus problématique. Dans le premier et le second cas, les initiatives prises le siècle précédent par l'Institution royale marquent de leur empreinte le dialogue désormais instauré entre les œuvres exposées et la constitution progressive d'un public élargi. Les nombreuses implications théoriques qui fondent l'art pictural depuis Alberti resteront d'actualité. Elles seront très souvent réemployées dans le discours critique. En revanche, le principe d'universalité du langage pictural trouvera son premier démenti par un public désarçonné par des sujets qu'il ne peut lire, faute de connaissances spécifiques suffisantes.

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, la théorie artistique désireuse de promouvoir la peinture en tant qu'art libéral s'est attelée à prouver et à façonner l'idée d'une peinture essentiellement intellectuelle. La peinture vaut avant tout pour le contenu qu'elle délivre : elle est une histoire dont le dessin constitue l'ossature. La couleur et la touche en revanche sont dénigrées, parce qu'elles renvoient, à travers leurs propriétés sensibles et matérielles, à l'aspect mécanique de l'art.⁹²

Lors des *Conférences* de l'Académie royale de peinture et de sculpture, la question du dessin et du coloris fut au centre du débat durant le dernier tiers du XVII^{ème} siècle. L'Académie, bien qu'empruntant à Poussin la théorie des modes, fonda sa doctrine officielle autour de la primauté du dessin et abhorra une esthétique coloriste tournée plus directement vers le plaisir et la séduction des sens.⁹³ Par ailleurs, en plaçant la peinture d'histoire au haut de la hiérarchie des genres elle montrait clairement que seul importait le signifié, pour reprendre un terme

⁹² Pour une vision d'ensemble sur la place de la couleur dans la théorie artistique se référer à l'ouvrage de Jacqueline LICHTENSTEIN, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris : Flammarion, 1999 (1^{ère} édition 1989).

⁹³ Conférence de Charles LE BRUN des *Sentiments sur le discours du mérite de la couleur par M. Blanchard* (9 janvier 1672) in Alain MÉROT (éd.), *Les Conférences de l'Académie...*, pp. 218-223. En particulier p. 219 : « On doit savoir qu'il y a deux sortes de dessin : l'un qui est intellectuel ou théorique, et l'autre pratique. Que le premier dépend purement de l'imagination, qu'il exprime par des paroles et se répand dans toutes les productions de l'esprit. Que le dessin pratique est produit par l'intellectuel et dépend par conséquent de l'imagination et de la main ; il peut aussi s'exprimer par des paroles. C'est ce dernier qui, avec un crayon, donne la forme et la proportion, et qui imite toutes choses visibles jusqu'à exprimer les passions de l'âme, sans qu'il ait besoin pour cela de la couleur, si ce n'est pour représenter la rougeur et la pâleur. [...] Il faut encore considérer que la couleur qui entre dans ces tableaux, ne peut produire aucune teinte ni coloris, que ce soit par la matière même qui porte la teinte [...]. C'est pourquoi l'on peut dire que la couleur dépend tout à fait de la matière, et par conséquent qu'elle est moins noble que le dessin, qui ne relève que de l'esprit. »

linguistique, alors que tout ce qui concernait le signifiant, autrement dit la manifestation matérielle et sensible de la peinture, était relégué au second plan. Au moment où la peinture tend à s'ouvrir au public, une telle position idéologique vise évidemment à l'élitisme. Pour saisir la valeur d'une peinture il faut dès lors comprendre ce qu'elle raconte. Cette approche différée de la peinture s'oppose à celle plus immédiate présentée par Watteau.

Comme nous allons le voir, la volonté politique de Louis XIV d'instaurer le principe d'exposition publique des œuvres d'arts facilita l'accès de la sphère artistique, mais nécessita aussi de nouveaux réajustements. L'Académie chargée de mettre en évidence le pouvoir du roi se devait de s'adresser au plus grand nombre, mais consciente de l'écart qui existait entre ses propres ambitions élitaires et le noviciat du public, mit en place un dispositif « pédagogique » tout à fait nouveau. L'instauration en 1666 de conférences mensuelles publiques d'après les plus beaux tableaux des collections royales montre à cet égard une ouverture. Une année plus tard, l'organisation de la première exposition des ouvrages de l'Académie poursuit cette logique. Toutefois le véritable tournant intervient en 1673, lors de la troisième exposition organisée par l'Académie. Le public se voit en effet proposer l'édition d'un *livret* dans lequel on trouve la *Liste des tableaux et pièces de sculpture exposez dans la cour du Palais Royal par Messieurs les peintres et sculpteurs de l'Académie*.

Pour la première fois le public voit sa visite balisée et bénéficie d'explications sur la teneur des tableaux exposés. Bien que l'édition du catalogue de l'exposition de l'Académie ne soit au départ ni systématique (on n'imprime aucun livret lors des *Salons* de 1675, 1681 et 1683), ni immédiate (le catalogue de l'exposition n'est consultable jusqu'en 1738 que deux semaines après l'ouverture),⁹⁴ elle marque de son empreinte la transformation radicale des habitudes de lecture du tableau à partir de 1737, lorsque l'exposition devient régulière en prenant ses quartiers dans le Salon Carré du Louvre.⁹⁵ Désormais le paratexte se voit officialisé et devient un complément important et souvent nécessaire à la reconnaissance des œuvres exposées.

⁹⁴ Sur les détails de l'évolution des livrets de Salon se référer à l'article de Ruth LEGRAND, « Livrets des Salons : Fonction et évolution (1673-1791) », in *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 125, n°4, 1995, pp. 237-248. En ce qui concerne la période ultérieure cf. Marie-Claude CHAUDONNERET, « Le Salon officiel. Le Livret, de la Révolution à la Troisième République » in Giovanni LAZZI / Artemisia CALCAGNI ABRAMI / Eve LECKEY (éd.), *I cataloghi delle esposizioni. Atti del terzo Convegno europeo delle Biblioteche d'Arte (IFLA) Firenze, 2-5 Novembre 1988*, Fiesole (Firenze) : Casalini libri, 1989, pp. 10-17.

⁹⁵ Rappelons que la première exposition de l'Académie eut lieu en 1667. Les suivantes eurent lieu en 1669, 1671, 1673, 1675, 1681, 1683, 1699 et 1704. Il faut ensuite attendre plus de vingt ans pour que l'expérience soit rééditée. De 1737 à 1750 (excepté 1744 et 1749) elle se tient toutes les années au Salon Carré du Louvre pour devenir biennale à partir de 1751. Elle est à nouveau annuelle de 1795 à 1801. Les livrets de chaque édition ont bénéficié d'une réédition au XIX^{ème} siècle sous le titre *Collection des livrets des anciennes expositions depuis*

En suivant l'évolution du phénomène, il apparaît que les livrets de Salon ont façonné une hiérarchie de l'information, en attirant l'attention du spectateur selon la quantité et la qualité des notices. Ainsi ce sont les tableaux d'histoire qui bénéficient des plus longues explications. Les notices sont en outre toujours plus prolixes lorsqu'il s'agit de désigner des tableaux acquis par le roi ou par d'autres dignitaires. Elles servent dès lors à mettre en valeur leurs choix et à rendre plus manifeste la grandeur de leur goût. Ce caractère didactique n'est donc jamais simplement altruiste. La symbolique qui sous-tend chaque notice montre à quel point le livret est un instrument du pouvoir. Peu importe qu'il s'agisse d'une nature morte, d'une peinture d'histoire, d'une allégorie ou d'un paysage, pourvu que le commanditaire soit mis en valeur. Il en va ainsi d'un tableau de Jean-Baptiste Oudry présenté au Salon de 1745 sous le n°33. On fait savoir au spectateur par une longue notice quel est le possesseur du tableau – en l'occurrence *M. de La Bruiere* – tout en indiquant la provenance royale des jacinthes qui remplissent un vase peint (fig. 31).⁹⁶

A l'exemple d'un autre tableau de Jeurat, cette fois-ci commandé par le roi parmi une série de onze toiles lors du Salon de 1747, le discours peut se faire encore plus didactique et dispenser des éléments de théorie artistique.⁹⁷ La notice apparaît à la fois comme une leçon d'histoire et à la fois comme la démonstration des bonnes règles qui régissent la peinture narrative, en détaillant aussi bien à quel point le décor, les accessoires et le costume ont été respectés et s'appuient sur le sérieux de l'historicité. Le tableau de Jeurat qui porte le n°6 est commenté comme suit (fig. 32) :

« Diogene voyant un jeune Garçon boire dans le creux de sa main, brise sa Tasse, comme lui devenant un meuble inutile. On ne doit pas être surpris de voir ce sujet représenté dans une des Places de la ville d'Athenes, ni de ce qu'une action aussi singuliere a pour témoins plusieurs Habitans de cette grande Ville, qui le regardent avec attention. Il est vrai que quelques Peintres habiles ont introduit le

1673 jusqu'en 1800, Paris : Liepmannssohn, 1869- 1872. On doit aussi une édition *fac-simile* à l'éditeur anglo-saxon Garland sous le titre : *Catalogues of the Paris Salon 1673 to 1881. 60 Volumes Compiled by H.W Janson*, New York / London : Garland Publishing Inc., 1977-1978.

⁹⁶ Salon de 1745, Jean-Baptiste Oudry, n°33 : « Un Tableau en largeur de 5 pieds sur 4 de haut, appartenant à M. de la Bruiere ; il représente un Vase rempli de fleurs, & entr'autres des Jacintes que le Roy a fait venir d'Hollande. A côté dudit Vase paroît un coin de planches de Tulipes, peintes d'après celles du Jardin du Sieur de la Bruiere, ainsi que les autres fleurs. »

même sujet dans de fort beaux Païsages ; mais quoiqu'ils n'ayent point blessé en cela la vraisemblance, il paroît plus conforme à la vérité de l'Histoire, d'établir le lieu de la Scene dans le centre d'une Ville où Diogene demeura presque continuellement, depuis qu'il eût été obligé de s'éloigner de sa Patrie. Dénudé de toutes les commoditez de la vie, même du nécessaire ; on y voit ce Philosophe Cynique à demi couvert d'une étoffe grossiere ; son Bâton & sa Besace font toute sa richesse ; il est assis près d'une Fontaine publique, au pied de la Déesse Minerve, Déesse Tutelaire d'Athenes ; il paroît à l'entrée du Tonneau qu'il avoit trouvé dans un Temple consacré à Cybelle, dont il avoit fait sa demeure. Ce Tonneau n'étoit au reste qu'un ample Vase de terre ; ni les Bas-Reliefs, ni les autres Monumens antiques ne nous le représentent pas autrement ; & Diogene Laërce, Auteur de la vie du Philosophe, n'en donne pas non plus une autre idée. On auroit crû pécher contre les règles du Costume, si on lui avoit donné la forme moderne, ou qu'on l'eût fait d'une autre matiere. »

Il arrive aussi quelquefois que les questions propres aux techniques picturales soient abordées. Il en est ainsi des « marines » commandées par le roi, que Joseph Vernet expose en 1755 (n° 100-101). Choix du point de vue, choix de l'éclairage, prise en compte du spectateur, effets du ciel et du vent sur l'eau, l'identification des objets représentés sont détaillés, quand bien même le spectateur eût été tout à fait en mesure d'appréhender *de visu* ces différents éléments.⁹⁸ Là encore il faut y voir une volonté du livret de valoriser et légitimer une œuvre dont la commandite est royale.

⁹⁷ Désignés ainsi dans le livret du Salon de 1747 : « Onze Tableaux en largeur, de 6 pieds sur 5 de haut, ordonnez extraordinairement pour le Roy au principaux Officiers de l'Académie, par M. le Directeur Général des Bâtimens, dont les Sujets suivent. »

⁹⁸ Salon de 1755, Vernet présente sous les n°98-101: « 4 Tableaux appartenans au Roi de 8 pieds de large, sur 5 pieds de haut chacun. [...] Le Port neuf ou l'Arsenal de Toulon, pris dans l'angle du Parc d'Artillerie On a préféré ce point de vûe, tant à cause qu'on y découvre les principaux objets qui forment ce Port, que parce qu'étant un Port militaire, il est caractérisé tel par le Parc d'Artillerie, qui orne le devant du Tableau. L'auteur fera voir dans le Tableau qu'il doit peindre pour le Roi, de la vûe du Port vieux, toute la Partie du Port neuf qu'il n'a pu représenter dans celui-ci.

Nota. L'heure du jour des 3 Tableaux ci-dessus est entre 10 & 11 heures du matin. On a été forcé d'abandonner le lever ou le coucher du Soleil, quoique plus favorable pour le ton de couleur mais la disposition des lieux, les objets auroient été éclairés de face ou opposée à la lumière du jour, ce qui n'auroit produit aucun effet de clair-obscur.

La Madrague ou la Pêche du Thon. Cet aspect est pris dans le Golfe de Bandol. On voit dans l'éloignement le Château & le Village, puis la côte jusques auprès de Marville. L'Auteur a supposé le Spectateur sur un Vaisseau mouillé près de la Madrague ; il a orné le devant de son Tableau de plusieurs canots remplis de personnes qui viennent voir cette Pêche. Divers Bâtimens maritimes font différentes routes par le même vent. La surface de

En règle générale le tableau d'histoire fait l'objet de plus longues descriptions que les autres genres picturaux. L'Académie tient en effet à marquer linguistiquement son statut hiérarchique plus élevé. Mais d'un point de vue pragmatique cette différence signale aussi à quel point le discours pictural du tableau d'histoire ne se suffit plus à lui-même, qu'il manque de transparence, puisqu'il a besoin d'un commentaire ad hoc. Une lecture attentive des notices des livrets de Salon démontre également que l'instauration du titre ne s'est pas faite de manière automatique. On peut affirmer que toutes les œuvres n'ont pas bénéficié du même traitement dénomiatif puisqu'il existe des disparités qui se sont répercutées de diverses façons et en suivant la hiérarchie des genres. La peinture d'histoire a ainsi joui plus rapidement d'une intitution digne de ce nom, alors que la peinture de genre y accédera plus tardivement.

Le titre se mérite en quelque sorte. On peut le mesurer notamment en 1717, à travers le refus de l'Académie d'intituler le tableau de réception de Watteau *Le pèlerinage à l'isle de Cithère*, pour préférer la dénomination plus évasive de *feste galante* (fig. 33).⁹⁹ Il y a à cela une raison : seuls les tableaux d'histoire peuvent prétendre à un intitulé défini qui réfère à un récit préexistant. Or le tableau de Watteau en présentant les pèlerins dans des costumes contemporains ne respecte pas le souci de l'authenticité historique, il ne peut donc prétendre au statut conféré au genre suprême.¹⁰⁰

Dans le livret cette distinction linguistique entre tableau d'histoire et de genre est marquante. On a par exemple une notice très succincte et parfaitement indéterminée qui désigne l'œuvre de Jean-Baptiste Oudry au Salon de 1751 (n°16) sous l'énoncé *Un Tableau dans le genre Flamand, en largeur de 6 pieds sur 4, fait pour le Cabinet de Monseigneur le Dauphin*. Cette même indétermination se retrouve pour un petit tableau présenté par Charpentier au Salon de 1791 (n°163), désigné comme *Une scène familière* ; ou encore pour Berjon (n°361) : *Diverses Imitations*.

Essentiellement descriptives, les notices des livrets deviennent de véritables titres dans les années soixante du XVIII^{ème} siècle, au moment où la forme substantive devient de rigueur.

l'eau indique les effets variés & occasionnés par les vents, les fonds et les accidens du Ciel. Ce Tableau est éclairé par le lever du Soleil, comme étant l'heure à laquelle on fait ordinairement cette Pêche. »

⁹⁹ Watteau 1684-1721..., p. 396, n°61.

¹⁰⁰ Georgia COWART, « Watteau's *Pilgrimage to Cythera* and the Subversive Utopia of the Opera-Ballet », in *Art Bulletin*, vol. 83, 2001, pp. 461-478.

L'expression traditionnelle *un tableau (une toile) représentant (qui représente)* tend à disparaître presque complètement. On remarque aussi qu'une distinction entre titre et explication s'installe à partir du Salon de 1777. Souvent compactes et étendues, les légendes passent à une forme bipartite. Le titre devient la première partie du binôme tandis que la légende explicative (quelquefois très longue) en constitue la seconde.¹⁰¹ Cette nouvelle forme se répercute dans la mise en page et sur le plan typographique. Elle trouve parallèlement un écho dans le vocabulaire de certains critiques qui, à l'exemple de l'auteur anonyme de la *1^{ère} Lettre sur les peintures, sculptures et gravures exposées au Salon du Louvre, le 25 août 1777* (datée du 9 septembre), utilisent pour la première fois le terme « titre » lorsqu'ils désirent juger le traitement inadéquat du sujet par un peintre, comme c'est le cas par exemple avec un sujet de Barthélemy :

« Le dernier agréé avant celui-ci, M. Barthélemy, offre un tableau qui n'est pas sans mérite. Il a traité le sujet qu'avait trouvé si heureusement M. du Belloy pour sa tragédie qui a fait tant de bruit, *Le Siège de Calais*, titre impropre en ce que le siège n'est nullement l'action qu'a choisie le peintre. »¹⁰²

Dans la dernière décennie du XVIII^{ème} siècle, cette construction bipartite des notices contamine également les scènes de genre. Elles acquièrent elles aussi un titre, suivi en dessous d'une explication, ce qui peut constituer un indice de leur montée en grade ou du moins d'une dé-hiérarchisation et démocratisation du livret au lendemain de la Révolution. On a par exemple en 1798 la « citoyenne Auzou » qui présente *L'incertitude, ou que ferai-je* (n°3) dont l'explication suit ainsi : « une jeune fille trouve, en entrant dans sa chambre, un bouquet et

¹⁰¹ On a par exemple de Brenet en 1777 (n°18) :

« **Honneurs rendus au Connétable du Guesclin** »

« L'an 1380, sous le regne de Charles V, du Guesclin assiégeant le Château-neuf de Randu, situé dans le Géraudan, entre les sources du Lot & de L'Allier, fut attaqué de la maladie dont il mourut. Les ennemis eux-mêmes, admirateurs de son courage, ne purent s'empêcher de rendre justice à sa mémoire. Les Anglois, assiégés, avaient promis de se rendre au Connétable, s'ils n'étoient pas secourus à certain jour indiqué ; quoiqu'il fût mort, ils ne se crurent pas dispensés de lui tenir parole. Le Commandant ennemi suivi de sa Garnison, se rendit à la tente du défunt : là se prosternant au pied de son lit, il déposa les clefs de la Place Villaret, Histoire de France, tome XI.

L'artiste a peint Olivier Clissan, frere d'armes de du Guesclin, debout & plongé dans la plus grande tristesse, montrant son ami mort. Derrière lui on voit, aussi debout, le Maréchal Sancerre, chargé du comandement de l'armée par la mort de du Guesclin, & qui depuis fut Connétable.

Ce Tableau, de 10 pieds de haut, sur 7 de larges, est un de ceux de l'Histoire de France, commandés pour le roi. »

¹⁰² Bernadette FORT (éd.), *Les Salons des « Mémoires secrets » 1767-1787*, Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, 1999, p. 159.

une lettre à son adresse ; reconnaissant l'écriture de son amant elle combat entre l'amour et le devoir ». ¹⁰³

Etant donné que les spectateurs voient souvent pour la première fois les tableaux exposés au Salon, il apparaît évident que les notices soient les plus exhaustives possibles. Elles servent à guider le spectateur dans le « dédale » et la profusion des tableaux exposés. Plus la légende sera précise, plus il lui sera facile de repérer le tableau qu'elle désigne. En revanche l'instauration d'un titre se fera dans une phase ultérieure, plus généralement lorsque le tableau est reproduit en gravure. A cet égard, l'étude des notices des tableaux de Chardin confirme le changement qui s'opère entre la première mention des toiles dans le livret du Salon et la légende qui désigne leur reproduction gravée. On remarque ainsi que la notoriété implique une titularisation des notices. Le titre apparaît donc au moment où le tableau entre pleinement dans la vie publique. Ce changement se signale linguistiquement par l'adoption de l'article déterminé LE, LA ou LES. Il marque son statut appellatif et son rôle de nom propre. ¹⁰⁴

L'impact de la sphère publique dans la genèse des titres est capital. On remarquera ainsi que les titres vont petit à petit se raccourcir au fil du temps, pour finalement perdre de leur valeur explicative. Ce phénomène apparaît dans la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle, au moment où l'information concernant les toiles se multiplie. Le Salon n'est plus l'endroit privilégié où l'on parle des œuvres. Les journaux et autres gazettes vont dès lors occuper une place déterminante, en rendant compte des nouvelles créations ou des nouveaux projets des artistes menés par les artistes. On peut suivre à cet égard de quelle façon les intitulés se sont modifiés

¹⁰³ On peut également citer la série de 4 tableaux présentés par J.A. Laurent en 1810 (n°470-473) :

n°470 : « La marchande de relique »

« Sur les marches d'une chapelle, une petite marchande dit dévotement son chapelet, en attendant que l'on vienne l'étreindre » ; n°471 : « Le troubadour guerrier »

« Près du château qu'habite sa toute belle, il chante durant la nuit entière, ses amours sur une harpe d'or » ; n°472 : « La fleuriste »

« Occupée de la culture des fleurs, elle semble suspendre ses travaux pour regarder une colombe repoussant les caresses d'un pigeon qui roucoule à ses côtés » ; n°473 : « Le jeune guerrier »

« Un jeune page voulant lui-même s'armer chevalier, rassemble de vieilles armures ; déjà il a ceint une antique épée et mis le casque en tête lorsqu'il aperçoit un épervier fondant sur une tendre colombe ; le jeune preux frémît contre le cruel ravisseur et voudrait défendre la faiblesse opprimée »

¹⁰⁴ On rappellera que l'article défini LE... dans son rôle anaphorique présuppose l'existence déjà connue de l'objet qu'il désigne. Sur le problème linguistique des articles se référer à l'ouvrage de Francis CORBLIN, *Indéfini, défini et démonstratif : constructions de la référence*, Genève : Droz, 1987. Concernant le phénomène appliqué aux œuvres de Chardin, on a en 1738 le n°19, *Un petit Tableau représentant un Garçon Cabaretier qui nettoie son brot* et le n°23, *Un Tableau représentant une Récureuse* qui deviennent *LE GARÇON CABARETIER* (gravé par C.N. Cochin en 1740) et *L'ECUREUSE* (gravé par C.N. Cochin en 1740). En 1739 (p.7) *Un petit Tableau représentant l'amusement frivole d'un jeune homme, faisant des bouteilles de Savon* reçoit le titre *LES BOUTEILLES DE SAVON* (gravé par Filloeu en 1739).

chez Jacques-Louis David et de quelle façon la médiatisation de ses œuvres a permis la réduction formelle et explicative des intitulés pour les amener à une fonction plus spécifiquement appellative. Entre 1781 et 1789 David présentera, entre autres, cinq tableaux d'histoire aux notices explicatives assez détaillées qui sont respectivement énoncés comme suit dans les différents livrets : *Bélisaire, reconnu par un soldat qui avoit servi sous lui, au moment qu'une femme lui fait l'aumône* (1781, n° 311) (fig. 34), *St. Roch intercédant la Vierge pour la guérison des Pestiférés* (1781, n°312), *La douleur & les regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector son mari* (1783, n°162), *Serment des Horaces, entre les mains de leur Père* (1785, n°103) et *J. Brutus, premier Consul, de retour en sa maison, après avoir condamné ses deux fils, qui s'étaient unis aux Tarquins & avaient conspiré contre la Liberté Romaine, des Licteurs rapportent leurs corps pour qu'on leur donne la sépulture* (1789 n°88, fig. 36).

Si l'on compare maintenant ces intitulés au *Bélisaire* exposé en 1785 (n°104) (fig. 35) et *Les Sabines* de 1799 (fig. 37) on remarquera que ces deux derniers sont non seulement sensiblement raccourcis mais qu'ils ont perdu toute faculté de désigner les différents éléments de l'image en focalisant désormais sur une seule catégorie de personnages, en l'occurrence le « héros » du récit. Dans le *Bélisaire, reconnu par un soldat...* de 1781, les trois personnages principaux de l'action étaient énumérés et nommés (en l'occurrence *Bélisaire, un soldat* et *une femme*). Ils étaient ensuite qualifiés (*un soldat qui avait servi sous Bélisaire* et *une femme qui fait l'aumône à Bélisaire*). Mais le procès (ou l'action) de l'image était aussi explicité (*Bélisaire reconnu...*). Dans *St Roch intercédant...*, *La douleur & les regrets d'Andromaque...*, les *Horaces* ... ou encore plus particulièrement *Brutus, premier consul...* les différents référents de l'image sont énoncés. Ainsi, l'intitulé localise l'histoire à travers ses protagonistes dans le temps et dans l'espace (la maison de Brutus au moment où les licteurs rapportent les corps de ses fils). Il signale également de façon condensée les tenants et les aboutissants du drame qui est en train de se jouer. La notice nous fait ainsi comprendre pourquoi J. Brutus, pour avoir dû choisir entre la raison d'état et le lien du sang, en condamnant ses propres fils à la mort, est plongé dans l'ombre du remords, au moment où les licteurs, au second plan, rapportent leurs corps.¹⁰⁵ Le spectateur n'a ainsi aucun mal à

¹⁰⁵ Les titres de David, tels qu'ils sont apparus dans le livret du Salon, reflètent souvent la structure triple de ses images. C'est le cas dans *Bélisaire* (Bélisaire, le soldat, la femme donnant l'aumône) dans *St Roch* (St Roch, la Vierge, les pestiférés) et dans *Brutus* (Brutus, ses fils, les licteurs). Un aspect dont Werner Hofmann s'est fait l'écho dans son article « Triplicité et iconisation chez David », in Régis MICHEL (éd.), *David contre David*, 2

identifier correctement les différents référents de l'image. Il peut comprendre l'état psychologique du personnage du premier plan et savoir qui sont les hommes qui transportent une civière, le pourquoi d'un tel acte, etc.

Quant à la réduction de la notice du *Bélisaire* de 1785, elle s'explique par le fait que le sujet, désormais connu, ne nécessite plus une entrée en matière aussi détaillée que lorsqu'il fut présenté quatre ans plus tôt. S'agissant d'une réplique présentant de façon presque identique la composition précédente, il n'est plus utile de passer par une explication minutieuse. L'histoire de la déchéance de ce général semble alors implicitement contenue dans la seule mention de son nom. Le sujet, depuis sa première présentation en 1781, fait en quelque sorte partie du domaine public.

Les raisons du titre si court pour les *Sabines* sont assez analogues. Ici c'est l'effet de médiatisation qui a joué un rôle particulièrement important. Il faut savoir en effet que David inaugura en France avec ce tableau le principe de l'exposition personnelle et indépendante payante. Le tableau d'histoire, qui ne répondait à aucune commande, à l'inverse de ses travaux précédents, fut conçu à sa seule initiative dans l'optique de le présenter au public. Le peintre inaugurerait une nouvelle forme d'autogestion artistique. Or, pour que l'entreprise fût un succès, il était important que le public en fût informé. Le milieu, les amis et la presse se chargèrent de construire la notoriété de la toile avant même sa présentation au public. C'est ainsi que *Le Patriote Français* du 13 Messidor An VII (1er juillet 1798) annonce *les Sabines* comme un nouveau chef-d'œuvre de peinture et s'efforce d'en donner une brève description :

« C'est un tableau de David représentant les Sabines au moment où elles s'élancent entre les deux armées d'Albe et de Rome pour séparer les combattants. On assure qu'il ne sera pas exposé au Muséum et que son auteur ne le fera voir qu'aux curieux qui payeront. »¹⁰⁶

vols., Paris : Documentation française, 1993, vol. 2, pp. 725-738. Hofmann a relevé que la peinture de David marque un retour aux stratégies polyfocales. L'action n'est jamais unique et le peintre fait souvent appel au superposition des registres (ses tableaux se rapprochent formellement et dans un certain sens à des triptyques). Il mêle les niveaux de réalités différents et n'hésite pas à introduire l'écrit dans ses compositions (*Bélisaire* et l'inscription lapidaire *DATE BELISARIO OBOLUM*, *La Douleur d'Andromaque* et le piédestal du candélabre portant en guise de *titulus* les vers de l'*Iliade* qui se rapportent à la scène représentée, ou encore le *Marat* et les lettres qui vont jusqu'à se substituer aux protagonistes).

David lui-même, afin d'assurer la venue du public, l'avait préparé à l'ouverture de l'exposition de son tableau et avait inséré des avis et des explications dans le *Journal de Paris* (le 21 novembre puis le 14 et le 18 décembre 1791), dans *L'Ami des lois* (le 19 décembre) et dans le *Journal des hommes libres* du 20 décembre.¹⁰⁷ Le sujet de la toile avait été abondamment débattu dans la presse et cette notoriété savamment construite avait permis à l'œuvre de se faire un nom avant même que le public ne la voie. Lorsque l'exposition fut officiellement ouverte le 21 décembre 1799, David, prévenant toutes les controverses que sa démarche et sa toile ne manqueraient pas de provoquer, déclara ses intentions dans une brochure distribuée à l'entrée. Non seulement l'usage de l'exposition publique y est longuement argumenté, mais le sujet du tableau est lui aussi largement explicité au moyen d'un récit partant de la fondation de Rome pour aboutir à la résolution du conflit entre les Sabins et les Romains. Quant à la nudité des héros, elle occupe le dernier chapitre de ce qui constitue l'un des premiers manifestes de l'histoire de l'art. Jacques-Louis David avait donc tout prévu et s'adjudgea un succès qui avait été patiemment et progressivement orchestré, ce d'autant plus que le sujet s'adressait directement aux événements contemporains, puisqu'il proposait un appel à la réconciliation par le biais de l'histoire romaine

Au-delà de la substantivisation des notices dans les livrets de Salons, l'émergence du cartel, c'est-à-dire l'inscription du titre sur une pancarte fixée au cadre du tableau, constitue une deuxième preuve, cette fois-ci physique, de l'affirmation effective de l'intitulation. Néanmoins cette pratique ne sera véritablement acceptée que dans les deux dernières décennies du XIX^{ème} siècle. Ce n'est ni le manque de propositions, ni les raisons techniques qui prévalurent à la lente introduction des étiquettes, mais bien plutôt des raisons idéologiques.

Lorsque le peintre Claude-François Desportes suggère, en 1751 déjà, d'insérer des inscriptions au bas des tableaux pour en faciliter la lecture, ce sont, il est vrai, des motifs économiques qui poussent l'Académie de peinture à refuser la proposition,¹⁰⁸ car une telle

¹⁰⁶ L'extrait de l'article du *Patriote Français* a été compilé dans l'ouvrage de Daniel et Guy WILDENSTEIN (éd.), *Documents complémentaires au catalogue de l'œuvre de Louis David*, Paris : Fondation Wildenstein, La Bibliothèque des Arts, 1973, p. 143, document n°1286.

¹⁰⁷ Sur la genèse, les controverses et la fortune de l'œuvre voir le commentaire d'Antoine SCHNAPPER in Antoine SCHNAPPER / Arlette SÉRULLAZ (éd.), *Jacques-Louis David (1748-1825)*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1989, pp. 323-353, n°146-156. Ici, p. 332.

¹⁰⁸ Cf. *Réponse au discours de M. Desportes, sur la nécessité de mettre des inscriptions au bas des Tableaux, prononcé à l'Académie Royale de Peinture, le 6 février 1751*, (mn. d'une page, Bibliothèque des Beaux-Arts,

pratique mettrait en danger les bénéfices rapportés par la vente des livrets.¹⁰⁹ Si, quelques vingt ans plus tard, l'utilité et la faisabilité d'une telle démarche est partiellement reconnue dans le cadre de l'installation et de l'exposition publique des collections royales dans la Grande Galerie du Louvre, ce n'est qu'à travers l'élaboration, somme toute succincte, de bordures aux « profils dans un genre simple » qui puissent comprendre « un cartouche pour mettre le nom de l'auteur ». ¹¹⁰ Bien qu'il s'agisse là d'un des tout premiers exemples faisant appel à des principes muséologiques modernes, il n'en reste pas moins que les cadres conçus en 1777 par Butteux, sculpteur des Bâtiments du roi, ne dérogent pas à une conception « attributionniste » traditionnelle qui tend à cautionner et évaluer l'œuvre uniquement à travers la renommée de son auteur.¹¹¹ Avec la Révolution cependant, l'accès au contenu des œuvres est facilité d'une façon tout à fait spectaculaire, puisque le 11 janvier 1795 :

« sur la demande d'un membre, le Conservatoire [du Muséum] arrête qu'il sera fait dans le plus bref délai des cartons ou pancartes qui indiqueront le nom des maîtres (de chaque) [des] tableaux et leurs sujets et qu'il sera pris la même mesure pour les autres objets que renferme la galerie »¹¹²

Comme en témoigne une demande ultérieure d'un membre du *Conseil des Cinq Cens* qui n'était apparemment pas au courant de l'arrêté de l'assemblée du Conservatoire, le désir d'être plus directement informé sur l'auteur et surtout le sujet des peintures répond à un réel

pièce n°192) cité par Ruth LEGRAND, « Livrets des Salons... », p. 245 et note 31, p. 247. Cette formule, comme le souligne Ruth Legrand, « aurait bien sûr remis en cause l'existence du livret. »

¹⁰⁹ Jean SEZNEC / Jean ADHÉMAR (éd.), *Diderot SALONS*, (vol.1: Salons de 1759-1761-1763), Oxford : Clarendon Press, 1957, p. 5 : « Les tableaux sont généralement signés et datés, mais ces indications ne sont pas suffisantes, car le sujet ne se comprend pas toujours tout de suite ; aussi, selon Guiffrey, a-t-on eu parfois recours à des cartouches, de grandes étiquettes, qui donnent la composition des panneaux. Mais ces moyens sont abandonnés parce qu'ils restreignent la vente du livret. »

¹¹⁰ Repris de Isabelle CAHN, « Cadres et cartels », in Chantal GEORGEL (éd.), *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^{ème} siècle*, Paris : Réunion des musées nationaux / Musée d'Orsay, 1994, pp. 221-229. Ici p. 225 et note n°26 : lettre de Butteux à Pierre, 20 septembre 1777. Arch. nat., F21 0191.

¹¹¹ Il faut ainsi comprendre l'émergence de ces cartouches mettant en avant le nom des peintres dans un contexte plus large du culte de la personnalité historique inauguré en France par le comte d'Angiviller. Celui-ci commissionnera entre autres les séries des *Grands Hommes de France*, c'est-à-dire l'édification des bustes de ceux dont le génie avait contribué le plus grandement à la vie culturelle et politique française.

¹¹² Séance du 21 nivôse an IV (11 janvier 1795) Citation reprise de Yveline CANTAREL-BESSON ; *La naissance du musée du Louvre. La politique muséologique sous la Révolution d'après les archives des musées nationaux*, 2 vols., Paris : Réunion des musées nationaux, 1981, vol. 1, p. 130. Voir aussi Isabelle CAHN, « Cadres et cartels... » p. 225, note n°27. Cette décision doit être mise en relation avec la rédaction "égalitariste" des notices des livrets des Salons de 1791 et 1793. Afin d'éviter au spectateur tout jugement a priori basé sur la réputation d'un nom ou d'un grade académique, les rédacteurs décidèrent de mettre au premier plan les titres des sujets dépeints et ensuite seulement le nom des peintres. Sur ce sujet lire l'article de Udolpho VAN DE SANDT, « La peinture, situation et enjeux », in Jean-Claude BONNET (éd.), *La Carmagnole des Muses : l'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris : A. Colin, 1988, pp. 333-357. Voir en particulier pp. 338-340

besoin.¹¹³ Les membres du *Muséum* s'attèlent d'ailleurs à la tâche durant un semestre entier.¹¹⁴ Mais malgré tout le sérieux qui est accordé au contrôle de la rédaction des inscriptions,¹¹⁵ la mission tend quelque peu à se diluer. Ainsi lorsqu'on fait appel le 15 octobre de la même année au doreur Chotard pour poursuivre le travail, il ne s'agit plus que de l'autoriser à *continuer d'inscrire sur les bordures des tableaux les noms des auteurs*.¹¹⁶ Faute de moyens on suspend la mission vraisemblablement l'année suivante lorsque le même Chotard annonce lors de la séance du 7 ventôse, an IV (26 février 1796) :

« qu'il est contraint d'interrompre l'inscription sur les bordures des tableaux du nom de l'auteur et du sujet, attendu qu'on lui a réglé un précédent mémoire de ces objets au-dessous de ce qu'il paye à ses ouvriers. »¹¹⁷

L'apposition du titre sur les cartels pose à vrai dire problème et n'est de loin pas résolue un siècle plus tard. Car si l'indication de l'auteur ou celle du donateur semble acquise au milieu du XIX^{ème} siècle, il n'est en revanche fait que très peu cas du sujet de l'œuvre.¹¹⁸ Il faut pourtant noter dans la seconde moitié du siècle un changement. Le *Rapport de M. le comte de Nieuwerkerke, sénateur, surintendant des Beaux-Arts, membre de l'Institut, sur la situation des Musées impériaux pendant le règne de S. M. Napoléon III (1853-1869)* remarque par exemple

¹¹³ Yveline CANTAREL-BESSON, *La naissance du musée du Louvre...*, vol. 1, p. 295, séance du 7 nivôse an III (28 décembre 1795) : « On fait lecture d'une lettre reçue hier, signée Félix (Faucon) [Faulcon], membre du Conseil des Cinq Cens. Ce citoyen parle avec intérêt des arts ; il invite le Conservatoire à faire indiquer sur chaque tableau le nom de l'auteur et du sujet ; il demande un mot de réponse. »

¹¹⁴ Yveline CANTAREL-BESSON, *La naissance du musée du Louvre...*, vol. 1, p. 138, séance du 27 pluviôse an III (15 février 1795) : « La section de peinture fait son rapport sur le travail déjà commencé par elle tendant à attacher à chaque tableau l'inscription du sujet et du maître. Ce travail sera continué sans interruption et tous les membres du Conservatoire sont invités à y concourir ; la même mesure aura lieu à l'égard des tableaux de la Belgique. » Cf. Isabelle CAHN, « Cadres et cartels... », p. 225, note n°28.

¹¹⁵ Yveline CANTAREL-BESSON, *La naissance du musée du Louvre...*, vol. 1, p. 145, séance du 19 ventôse an III (9 mars 1795) : « Le Conservatoire arrête qu'aucune inscription ne sera faite aux tableaux du Muséum sans avoir été présentée à l'assemblée du Conservatoire qui en arrêtera la rédaction. »

¹¹⁶ Séance du 23 vendémiaire an IV (15 octobre 1795) Citation reprise de Isabelle CAHN, « Cadres et cartels... » p. 225, et note n°29.

¹¹⁷ Citation reprise de Yveline CANTAREL-BESSON, *La naissance du musée du Louvre...*, vol. 2, p. 40, séance du 7 ventôse an IV (26 février 1796). Il ne sera par la suite, plus du tout fait allusion dans les procès-verbaux du Conservatoire d'une quelconque tâche d'inscription. On peut légitimement penser que le Ministre de l'intérieur, qui avait lui-même exigé la continuation de ces inscriptions, n'ait ni pris en considérations les représentations de Chotard, ni attribué le travail à quelqu'un d'autre. Cf. Séance du 7 pluviôse, 27 janvier 1796 : « La seconde lettre du Ministre demande que l'on continue à faire inscrire sur les bordures des tableaux les noms du maître et les sujets. » Yveline CANTAREL-BESSON, *La naissance du musée du Louvre...*, vol. 2, p. 15)

¹¹⁸ Lorsque le conservateur du musée de Bordeaux décide en 1843 de suivre l'exemple des musées parisiens, il n'est question que d'un type de « cartouche placé au bas du cadre » dont le but est de « faire connaître le nom du peintre, l'époque de sa naissance, celle de sa mort, l'École à laquelle il appartient. » (Cf. *Lettre du conservateur du musée des Peintures de Bordeaux à l'adjoint au maire de la ville délégué pour les établissements scientifiques*, 19 décembre 1843, citée par Isabelle CAHN, « Cadres et cartels... » p. 226, et note n°33.

que des mesures ont été prises quant à la volonté de démocratiser l'accès au musée. Il nous apprend notamment, que le prix des catalogues a été abaissé et que :

« l'administration, afin de ménager les petites bourses et contenter, dans une certaine mesure, la curiosité des promeneurs, ne s'est pas bornée à inscrire le nom du peintre sur le cadre des tableaux. Une pancarte placée à côté de chaque groupe de peintures indique les dates de naissance et de mort des artistes, l'école à laquelle ils appartiennent et les sujets représentés. Les sculptures portent sur le socle soit le nom du personnage, soit l'indication du sujet. »¹¹⁹

A partir de 1879, l'article 5 du règlement du Salon rend la pose d'un cartel portant le nom de l'auteur et l'indication du sujet obligatoire et,¹²⁰ en 1885, le *Traité de l'Administration des Beaux-Arts* établit le principe d'une information muséologique tripartite *adaptée à la hiérarchie des visiteurs*. L'idée est que :

« d'une part les objets exposés portent eux-mêmes les indications élémentaires qui concernent chacun d'eux ; [que] d'autre part le grand public, celui des visiteurs, peut se procurer à des conditions très modérées une notice réunissant et coordonnant ces indications, avec les développements restreints indispensables à l'intelligence de l'œuvre hors de la vue de l'œuvre même ; [et] enfin [que] le public d'élite, celui des artistes, des savants et des connaisseurs, peut trouver dans un catalogue raisonné et constituant un véritable ouvrage d'érudition les éléments de comparaison et d'étude que les musées sont destinés à lui fournir. »¹²¹

Reste que le premier point prônant l'étiquetage des objets demeure en réalité bien théorique, car lorsque Monsieur Kaempfer, le directeur des Musées nationaux et de l'École du Louvre, s'enquiert de l'état de la situation en 1887, il apparaît que le *Traité* n'a pas encore été suivi d'effets. Ainsi aux Galeries du Louvre, seulement 136 peintures sur les 2275 exposées « portent des cartels complets (avec mention de l'école, noms [sic] du peintre, dates de sa naissance et de sa mort, désignation sommaire du sujet). Toutes les autres, soit 2139 tableaux,

¹¹⁹ Publié à Paris en 1869. Citation reprise de Dominique POULOT, « La visite au musée : un loisir éducatif au XIX^{ème} siècle », in *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 101, 1983, pp.187-197. Ici, p. 189.

¹²⁰ Isabelle CAHN, *Cadres de peintre*, Paris : Hermann / Réunion des musées nationaux, 1989, p. 27.

ne portent que la mention de l'école ou le nom du peintre. Au musée du Luxembourg, sur 262 peintures exposées, 238 ont aussi des cartels incomplets. »¹²² Tandis qu'au musée de Versailles, à vrai dire très bien pourvu, seules une demi-douzaine de toiles nouvellement installées ne possèdent pas de cartel indiquant le sujet et le nom du peintre.¹²³

A la suite de ce bilan, la volonté de Kaempfer de pallier le manque aboutit à l'allocation d'un budget spécial pour des cartels le 14 avril 1888.¹²⁴ Lardeau, doreur au 6, rue du Canal Saint-Martin se voit confier la tâche le 12 juin de la même année.¹²⁵ Exactement un mois plus tard, le 12 juillet, il livre déjà plus de 2200 cartels¹²⁶ de ce qui va s'imposer et de ce qui s'appellera le « type Lardeau », c'est-à-dire un cartel de forme rectangulaire au fond d'or mat, sur lequel sont inscrits des caractères noirs sans ombre (fig. 38). Cette mise en place enfin systématique des cartels permet ainsi au journal *Le Petit Parisien* du 12 mai 1888 de se réjouir qu'« avec une organisation sérieuse et définitive, comme celle que l'on a entreprise, les Musées seront réellement mis à la portée de tout le monde ». ¹²⁷

Mettre l'art à la portée de tout le monde, voilà un programme qui s'est étalé, non sans difficulté, sur plus de cent cinquante années. Entre le premier encouragement de l'Abbé Du Bos de 1719¹²⁸ à accompagner les tableaux d'*une courte inscription* et sa mise en place systématique en 1888, il a fallu vaincre pour le moins deux grandes réticences intimement liées : accepter le principe même de démocratisation de l'art, et abandonner l'idée de la transparence totale et universelle du discours pictural.

En ce qui concerne le premier point, la difficulté d'admettre que l'art soit accessible aux amateurs réside pour beaucoup dans une tradition culturelle qui a fait de la peinture un

¹²¹ Paul DUPRÉ / Gustave OLLENDORFF, *Traité de l'administration des Beaux-Arts*, Paris : P. Dupont, 1885. Citation reprise de Dominique POULOT, « Les musées et la construction du *public* », in *Genava*, vol. 43, 1995, pp. 19-26. Ici, p. 23. L'auteur ne mentionne pas le numéro de page auquel il se réfère.

¹²² Lettre du directeur des Musées nationaux et de l'École du Louvre, Kaempfer, au directeur des Beaux-Arts, Castagnary, datée du 15 octobre 1887 (Arch. nat., F21 4462). Citation reprise de Isabelle CAHN, « Cadres et cartels... », p. 226-227 et note n°39.

¹²³ Isabelle CAHN, « Cadres et cartels... », p. 227. Il est significatif que la présence systématique des cartels au musée de Versailles répond à la fonction mémoriale et propagandiste de ce musée fondé par Louis-Philippe.

¹²⁴ Isabelle CAHN, « Cadres et cartels... », p. 227 et note n°44.

¹²⁵ Isabelle CAHN, « Cadres et cartels... », p. 227 et note n°48.

¹²⁶ Isabelle CAHN, « Cadres et cartels... », p. 227.

¹²⁷ Isabelle CAHN, « Cadres et cartels... », p. 228.

¹²⁸ Abbé Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, (Paris, 1719), Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, 1993, p. 30 : « Je me suis étonné plusieurs fois que les peintres, qui ont un si grand intérêt à nous faire connaître les personnages dont ils veulent se servir pour nous toucher, et qui doivent

médium réservé à une élite intellectuelle et politique. Nous avons vu dans le premier chapitre comment la peinture s'est construite durant la période humaniste comme une discipline savante. Si l'universalité de la peinture était vantée dans la théorie, c'était une autre chose que de la voir s'élargir concrètement à un nouveau public d'amateur. On peut d'ailleurs mesurer à quel point les connaisseurs se refusèrent à lâcher leurs prérogatives. Le témoignage de La Font de Saint Yenne en 1754 est à ce titre éclairant parce qu'il marque une position pragmatique. Défenseur d'une peinture essentiellement savante, il s'assure les moyens de la rendre populaire en prônant l'ajout des inscriptions. Il sait pourtant pertinemment qu'une telle démarche offenserait les connaisseurs qui seuls ont le droit d'avoir accès aux *mystères historiques* :

« Vous me direz que l'amour propre des savans en sera peut-être offensé, qu'ils tourneront en ridicule une pratique qui semblera insulter leurs connaissances & leur pénétration, que c'est à eux seuls qu'il appartient de dévoiler ces mystères historiques & nullement au vulgaire ignorant. Ne croyez pas, Monsieur, que j'aye imaginé cette impertinente objection, je vous la rends exactement comme je l'ai ouïe. Mais ne fut-ce que pour humilier l'orgueil de ces hommes si enflés de leur savoir, je serois ravi du succès de l'expédient que je vous propose. »¹²⁹

Quelques années après le témoignage de la Font de Saint Yenne, le bâlois Christian von Mechel fait sensation en appliquant les principes chronologiques et la séparation par écoles dans la nouvelle disposition de la Galerie impériale et royale de Vienne. Dans le catalogue qu'il rédige en 1783, Mechel expose le caractère didactique de cette nouvelle présentation des œuvres en affirmant que le « but de toute l'entreprise était [...] que l'exposition dans son ensemble et dans ses différentes sections, soit instructive et constitue une histoire de l'art visible. » Il compare cette collection publique à une « bibliothèque richement dotée » qui doit permettre au « visiteur assoiffé de connaissances de faire de lui un connaisseur des beaux-arts. »¹³⁰

rencontrer tant de difficultés à les faire reconnaître à l'aide seule du pinceau, n'accompagnassent pas toujours leurs tableaux d'histoire d'une courte inscription.»

¹²⁹ LA FONT DE SAINT-YENNE, *Sentimens sur quelques ouvrages de peinture sculpture et gravure écrits à un particulier en province*, (Paris, 1754), Genève : Slatkine Reprints, 1970, p. 114.

¹³⁰ Christian von MECHEL, *Verzeichnis der Gemälde der Kaiserlich Königlich Bilder Gallerie in Wien, verfasst von Christian von Mechel der Kaiserl. Königl. und anderer Akademien Mitglied, nach der von ihm auf Allerhöchsten Befehl im Jahre 1781 gemachten neuen Einrichtung*, Wien, 1783, pp.XI-XII : « Der Zweck alles Bestrebens gieng dahin, dieses schöne durch seine zahlreiche Zimmer-Abtheilungen dazu völlig geschaffne Gebäude so zu benutzen, dass die Einrichtung im Ganzen, so wie in den Theilen lehrreich, und so viel möglich,

L'initiative ne récolta pas que des applaudissements. C'est ce qu'a relevé Debora Meijers dans la monographie qu'elle a consacrée au musée de Vienne. Le reproche fait à Mechel porte sur la monotonie de l'accrochage, mais la controverse vise aussi les panneaux dont furent affublés les cadres et qui portaient le nom du peintre et le numéro de catalogue auquel se réfèrent les notices de chaque tableau. Une telle pratique était ressentie très négativement par les connaisseurs, dont le plaisir de découvrir le style des peintres avait été proprement gâché.¹³¹

On relèvera que les mentalités n'évoluent guère, puisque quelques cent ans plus tard un argument du même ordre est avancé par Charles le Cœur, lorsqu'il répond violemment à la brochure de M. Gindre qui proposait, en 1870, de remplacer le catalogue par des étiquettes posées sur les cadres des tableaux :

« Qui de nous pendant l'examen ou la contemplation d'une œuvre remarquable n'a éprouvé les agacements produits par la lecture faite à haute voix d'un article du catalogue ? Que serait-ce si nous étions condamnés à entendre successivement devant chaque tableau lire à haute voix et souvent bégayer et épeler de longues étiquettes sur lesquelles seraient données comme le demande M. Gindre « non seulement les indications les plus intéressantes sur le sujet et l'historique du tableau, mais *surtout sur son genre de mérite*, et même sa valeur vénale qui

sichtbare Geschichte der Kunst werden möchte. Eine solche grosse öffentliche, mehr zum Unterricht noch, als nur zum vorübergehenden Vergnügen, bestimmte Sammlung scheint einer reichen Bibliothek zu gleichen, in welcher der Wissbegierige froh ist, Werke aller Arten und aller Zeiten anzutreffen, nicht das Gefällige und Vollkommene allein, sondern abwechselnde Kontraste, durch deren Betrachtung und Vergleichung – den einzigen Weg, zur Kenntnis zu gelangen – er Kenner der Kunst werden kann. » Citation reprise de Debora J. MEIJERS, *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, (Traduit du néerlandais), Mailand : Kunsthistorisches Museum Wien / Skira Editore, 1995, p. 9.

¹³¹ Debora J. MEIJERS, *Kunst als Natur...*, pp. 79-80. L'auteure cite une critique anonyme parue peu après la publication du catalogue de Mechel dans la *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Kunst* de 1783 qui explique les nouvelles directions prises par la Galerie: « eine andere Kontroverse, die Rezensent erwähnt und die uns schon bei den Einrichtungsarbeiten begegnet ist, bezieht sich auf die oben am Rahmen eines jeden Gemäldes angebrachten Schildchen. Nicht jeder, so vermutet er, wird mit einer solchen banalen Angabe des Malers und der entsprechenden Katalognummer einverstanden sein, verschafft es doch manchen Kennern besondere Genugtuung, einen Maler ganz ohne Hilfe eines Katalogs oder Führers an seinem Stil zu erkennen. Aber wieviele Kenner werden denn imstande sein, über fünfhundert Meister einzig und allein anhand ihrer Mahlweise zu identifizieren ? Zudem seien die Besucher häufig gar keine Kenner, sondern auf der Suche nach Kenntnis. Vor allem für diese Gruppe sei es viel sinnvoller, sich mittels eines Namensschildchens mit dem individuellen Stil der Maler vertraut zu machen, „den Namen des Meisters eines Bildes gleichsam aus seinem Pinsel zu lesen, so wie man aus den Zügen der Handschrift eines Freundes gleich den Schreiber erkennt.“ Die in dieser Rezension formulierten Einwände gegen die Neueinrichtung, gegen deren Ungeschicklichkeiten und Monotonie sowie gegen die fehlende Rücksichtnahme auf den Entdeckergeist des Kenners spielen vermutlich auch die Kontroverse zwischen Rosa und Mechel eine Rolle. »

pourrait être indiquée à l'appui de cette appréciation ? Que serait-ce dis-je ? Ce serait un supplice à faire désertir les salles.»

Etant donné l'incompatibilité des demandes, il devient difficile à la fois de « satisfaire aux justes exigences des masses et répondre également aux exigences non moins légitimes de ceux qui savent quelque chose et qui en définitive forment l'immense majorité des visiteurs. » Car, comme il l'affirme avec un aplomb et un snobisme consommé : « le goût et le sentiment de l'art sont le privilège de certaines natures, ce sont choses innées.»¹³²

¹³² Charles LE CŒUR, *Considérations sur les musées de province*, Paris : Vignancourt, 1877, p. 18. Citation reprise de Dominique POULOT, « L'invention de la bonne volonté culturelle : l'image du musée au XIX^{ème} siècle », in *Le Mouvement social*, n°131, 1985, pp. 35-64.

« Tableau, que me veux-tu ? » Diderot et la question des intitulés

Le second obstacle qu'il fallut surmonter quant à l'adjonction d'un cartel était lui aussi de taille, car apposer une inscription susceptible d'expliciter la représentation picturale revenait implicitement à accepter l'insuffisance ou, du moins, une certaine faiblesse de son discours. Par ailleurs un tel expédient compromettait formellement le principe d'autonomie et d'homogénéité du tableau et annonçait le retour à une forme de discours faisant appel au principe de multimédialité ou de polyfocalité. On comprend donc que dans pareil contexte la légende ne pouvait être reçue que négativement. Elle niait à la fois le principe de monofocalité, l'illusion de la profondeur et de l'espace perspectif. Elle niait enfin l'autonomie du langage pictural, c'est-à-dire le principe d'éloquence de la peinture. Cette négation revenait tout bonnement à refuser l'héritage de la Renaissance.

Dans le discours critique de la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle, la présence d'une inscription, d'une légende ou d'un commentaire explicatif devient synonyme d'un manque de transparence formelle et discursive de la représentation. Elle révèle alors son accès difficile. Daudet de Jossan vise d'ailleurs directement la peinture académique dans son pamphlet au titre évocateur publié en 1769. Il s'agit en l'occurrence de sa *Lettre sur les peintures et sculptures qui ont été exposé cette année au Louvre , par M. Raphaël, peintre de l'Académie de St Luc, entrepreneur général des enseignes de la ville, fauxbourgs et banlieue de Paris, à M. Jérôme, son ami Rapeur de Tabac et Riboteur*. A force d'être trop savante et de s'être éloignée des préoccupations du public et en abordant des sujets qui nécessitent un savoir littéraire ou historique préalable, elle est incapable de se suffire à elle-même et doit se résoudre à employer les mêmes procédés archaïques et artisanaux des peintres d'enseignes :

« J'avais vu en bas et en haut des femmes qui avaient devant elles de petits livrets : on me dit que c'était l'explication de tout ce qu'on voyait. J'imaginai que c'était une galanterie de l'Académie Royale qui faisait imprimer ces livrets à ses frais, ou une adresse de Messieurs les Peintres qui, n'ayant pas comme moi l'esprit de faire des tableaux parlants, ou l'intelligence de mettre le nom au bas de la chose, avaient fait imprimer dans ces petits cahiers le mot de leurs énigmes. J'en demandai un : Et je fus très-scandalisé lors qu'on me dit qu'il falloit payer douze

sols ; je ne fus pas si sot ; j'aime mieux dépenser cette somme avec toi à la grande pinte. »¹³³

Mais de tels arguments ne sont pas seulement l'apanage des pamphlets, puisqu'on retrouve des arguments à peu près similaires chez Diderot. Dans ses écrits, où le pouvoir expressif de l'image est défendu avec vigueur (par exemple dans la *Lettre sur les sourds et les muets*) tout tableau n'obéissant pas au principe naturel de transparence sera jugé sévèrement dans ses critiques de Salon.¹³⁴ Il faut donc que le sujet soit immédiatement reconnaissable, sous peine d'être considéré comme illisible. Le critique, désireux de rendre compte au mieux des œuvres qu'il a vues au Salon, se sert ainsi des titres comme moyen d'étalonnage. Les peintures dont l'intitulé sera en adéquation parfaite avec la représentation sont louées, tandis que celles qui n'auront pas de rapport tautologique et immédiat entre le sujet et sa dénomination seront condamnées. Il en est ainsi du tableau de Jean Restout *Aman, sortant du Palais d'Assuérus est irrité de ce que Mardochée ne se lève point pour l'adorer*, présenté au Salon de 1759 :

« Pour le tableau d'Amman, on lit ce que c'est sur le livre, mais on ne devine rien sur la toile. Si la foule qui s'ouvre devant l'homme fier qui passe, s'inclinoit ou se prosternoit et qu'on remarquât un seul homme debout, on diroit, voilà Mardochée. Mais le peintre a fait le contraire. Un seul fléchit le genou, le reste est debout, et l'on cherche en vain le personnage intéressant. »¹³⁵

Pour bien faire comprendre au lecteur l'inadéquation de la représentation avec le sujet énoncé dans le livret, le philosophe se propose quelquefois de renommer les tableaux. Il renverse ironiquement le rapport de préséance entre le texte et l'image. C'est le cas par exemple pour

¹³³ *Lettres sur les Peintures, Gravures et Sculptures qui ont été exposées cette année au Louvre, par M. Raphael, Peintre de l'Académie de S. Luc etc. à M. Jérôme, son Ami, Rapeur de Tabac et Riboteur* Chez M. Delalain Libraire, Paris, 1769. Citation reprise de Georg Friedrich KOCH, *Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin : Walter de Gruyter & Co, 1967, pp. 257-258, note n°543.

¹³⁴ Nous reprenons une expression de Paul PELCKMANS, « Holisme et démiurgie dans le salon de 1765 », in *Word & Image*, vol. 4, n°1, 1988, pp. 220-230. Ici p. 221 : « Diderot se singularise plutôt par une curieuse propension à ne pas comprendre les sujets de ses tableaux. Incompréhension déroutante quand il s'agit de tableaux "historiques" [...] à ses moments les moins raisonnables, le salonnier fait preuve d'une obsession de la clarté. »

¹³⁵ Gita MAY / Jacques CHOUILLET (éd.), *Diderot Essais sur la peinture / Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris : Hermann, 1984, Salon de 1759, p. 91.

une autre toile de Restout exposée quatre ans plus tard et intitulée *Le Repas donné par Assuérus aux Grands de son Royaume* (n°4) :

« Ce n'est pas un repas. Le peintre a mal dit : c'est un grand couvert qui attend des convives. »¹³⁶

Ce procédé se retrouve à maintes reprises. Diderot l'emploie ainsi pour une œuvre de Greuze :

« J'en viens tout de suite à son tableau de *la Piété filiale*, qu'on intitulerait mieux : *De la récompense de la bonne éducation*. »¹³⁷

Mais Diderot peut aussi dans d'autres cas être tout à fait satisfait et relever la parfaite congruence des titres, comme pour les *Voleurs attaquant des voyageurs dans une gorge de montagnes* et *Les mêmes voleurs pris et conduits par des cavaliers*, (peints par Louthembourg et exposés au Salon de 1765, n°138-139) :

« Il n'y a rien à ajouter aux titres ; ils disent tout [...] Vous voyez, M. Louthembourg que j'aime à louer, que c'est le penchant de mon cœur, et que je me satisfais moi-même lorsque l'occasion de vanter le mérite se présente sous ma plume. »¹³⁸

Toutefois ce qui constitue alors chez lui un lieu commun ou un cliché pour juger d'un tableau dont la clarté ou le sujet est déroutant, ambigu ou incompréhensible au premier regard consiste à dire qu'il lui faudrait porter une inscription. Diderot relègue alors de telles images au rang de peintures grossières, dignes des temps archaïques décrits par Élien,¹³⁹ qui par trop éloignées de l'imitation de la réalité, nécessitaient l'appui des mots pour définir ce qu'elles représentaient. Il en est ainsi du *Retour d'Abraham* de La Grenée (n°27) exposé en 1765 :

¹³⁶ Gita MAY / Jacques CHOUILLET (éd.), *Diderot...*, Salon de 1763, p. 188.

¹³⁷ Gita MAY / Jacques CHOUILLET (éd.), *Diderot...*, Salon de 1763, p. 234.

¹³⁸ Else Marie BUKDAHL / Annette LORENCEAU (éd.), *Salon de 1765*, Paris : Hermann, 1984, p. 220.

¹³⁹ ÉLIEN s'exprime au III^{ème} siècle après J.C. sur les peintres grecs de la période archaïque : « La peinture à ses débuts, quand elle était pour ainsi dire à la mamelle et en bas âge, donnait des êtres vivants une représentation si fruste, que les peintres y ajoutaient cette inscription : Ceci est un bœuf, cela un cheval, ou bien : un arbre ». Citation reprise d'Adolphe REINACH, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, (Introduction et notes établies par Agnès ROUVERET), Paris : Macula, 1985, p. 79.

« Il faut absolument écrire le sujet au bas du tableau, car un paysage et des montagnes, c'est Chanaan ou un autre lieu ; un homme qui s'achemine vers ces montagnes suivi d'un homme et d'une femme, c'est Abraham et Sara avec un de leurs serviteurs, ou tout autre maître avec sa femme et son valet »¹⁴⁰

Le jugement dépréciatif de la légende peut d'ailleurs être particulièrement virulent. Le sommet est atteint lorsqu'il s'agit pour Diderot de railler, lors du même Salon de 1765, le *Devin de village* de Gabriel Briard qui s'inspire de l'ouvrage lyrique de Rousseau (fig. 39) :

« Fuyez aussi M. Briard ; mais dans la rue, saluez M. Briard, qui ménage votre copiste et votre ami [...]. Certainement cet homme peint sans savoir ce qu'il fait. Il ne sait pas encore ce que c'est qu'un sujet. Il ne se doute pas qu'il doit être caractérisé par quelques circonstances essentielles ou Accidentelles qui le distinguent de tout autre. Quand il a placé devant un paysan un peu singulièrement vêtu une jeune fille soucieuse, debout ; à côté d'elle une vieille femme attentive ; qu'il a jeté par-ci par-là quelques arbres, et fait sortir d'entre ces arbres la tête d'un jeune paysan qui rit, il imagine que je dois savoir que c'est le Devin du village. On dit qu'un bon homme de peintre qui avoit mis dans son tableau un oiseau, et qui voulait que cet oiseau fût un coq, écrivit au-dessous : c'est un coq. Sans y entendre plus de finesse, M. Briard auroit fort bien fait d'écrire sous les personnages de son tableau : Celui-ci, c'est un devin ; celle-là, c'est une fille qui vient le consulter ; cette autre femme, c'est sa mère ; et voilà l'amant de la fille. Fût-on cent fois plus sorcier que son devin, comment devine-t-on que celui qui rit est d'intelligence avec le devin ? Il faut donc encore écrire : Ce jeune fripon et ce vieux fripon-là s'entendent. Il faut être clair, n'importe par quel moyen. »¹⁴¹

La persistance de l'esthétique monofocale, comme celle de la peinture gouvernée par le *logos* se lit sur deux niveaux chez Diderot. On l'observe très nettement dans les *Essais sur la peinture* qui font suite au Salon de 1765, en particulier dans le paragraphe consacré aux questions de composition. A en croire le philosophe, la faillite expressive de la peinture apparaît lorsque le principe du point de vue unique est bafoué. C'est à ce titre que les tableaux

¹⁴⁰ Else Marie BUKDAHL / Annette LORENCEAU (éd.), *Diderot...*, Salon de 1765, p. 89.

¹⁴¹ Else Marie BUKDAHL / Annette LORENCEAU (éd.), *Diderot...*, Salon de 1765, p. 207.

du cycle de la vie de Marie de Médicis peints par Rubens sont sévèrement critiqués. Les tableaux de l'anversois deviennent de cette façon inintelligible, parce qu'ils ne respectent pas les principes d'unité de lieu, de temps, et d'action, mais dévoilent simultanément plusieurs registres de réalités différentes :

« Le mélange des êtres allégoriques et réels donne à l'histoire l'air d'un conte, et pour trancher le mot, ce défaut défigure pour moi la plupart des compositions de Rubens. Je ne les entends pas. Qu'est-ce que cette figure qui tient un nid d'oiseaux, un Mercure, l'arc-en-ciel, le Zodiaque, le Sagittaire, dans la chambre et autour du lit d'une accouchée ? »¹⁴²

Un tel manque de discernement ne peut que conduire à la solution déjà préconisée à maintes reprises et qui consiste à recourir à un commentaire linguistique :

« Il faudrait faire sortir de la bouche de chacun des personnages, comme on le voit à nos vieilles tapisseries de château, une légende qui dît ce qu'ils veulent. »¹⁴³

Plus loin dans le même paragraphe, le critique, tout en insistant sur ce même principe de monofocalité sera amené à produire une métaphore musicale dont la résonance particulière demande un éclaircissement :

« Il s'agit vraiment bien de meubler sa toile de figures ! Il faut que ces figures s'y placent d'elles-mêmes, comme dans la nature. Il faut qu'elles concourent toutes à un effet commun, d'une manière forte, simple et claire ; sans quoi je dirai comme Fontenelle à la Sonate : figure, que me veux-tu ? »¹⁴⁴

L'allusion à la sonate ne peut se comprendre en effet que dans le contexte bien particulier du mépris adressé à la musique instrumentale en France à cette époque. En raison de son caractère abstrait elle est inapte à construire un discours et à être expressive. En consultant l'article *Sonate* du *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau édité en 1768, on en

¹⁴² Gita MAY / Jacques CHOUILLET (éd.), *Diderot...*, Essais sur la peinture, p. 58.

¹⁴³ Gita MAY / Jacques CHOUILLET (éd.), *Diderot...*, Essais sur la peinture, p. 58.

¹⁴⁴ Gita MAY / Jacques CHOUILLET (éd.), *Diderot...*, Essais sur la peinture, p. 59.

mesurera l'ampleur, tout en relevant la communauté des sources sur lesquelles s'appuient aussi bien Rousseau que Diderot :

« Aujourd'hui que les instruments font la partie la plus importante de la musique, les Sonates sont extrêmement à la mode, de même que toute espèce de symphonie [...]. J'ose prédire qu'un goût si peu naturel ne durera pas. La musique purement harmonique est peu de chose ; pour plaire constamment, et prévenir l'ennui, elle doit s'élever au rang des arts d'imitation ; mais son imitation n'est pas toujours immédiate comme celles de la poésie et de la peinture ; la parole est le moyen par lequel la musique détermine le plus souvent l'objet dont elle offre l'image, et c'est par les sons touchants de la voix humaine que cette image éveille au fond du cœur le sentiment qu'elle y doit produire [...]. Pour savoir ce que veulent dire tous ces fatras de sonates dont on est accablé, il faudrait faire comme ce Peintre grossier qui était obligé d'écrire au-dessous de ses figures : c'est un arbre, c'est un homme, c'est un cheval. »¹⁴⁵

On remarquera à l'égard de Diderot que la métaphore de la sonate n'apparaît pas qu'une seule fois. Comme nous allons le voir, et ce n'est pas un hasard, elle réapparaît dans un commentaire adressé à Boucher dans le *Salon de 1765* :

« Je ne sais que dire de cet homme-ci. La dégradation du goût, de la couleur, de la composition, des caractères, de l'expression, du dessin a suivi pas à pas la dépravation des mœurs. Que voulez-vous que cet artiste jette sur la toile ? Ce qu'il a dans l'imagination [...]. J'ose dire que cet homme ne sait vraiment ce qu'est la grâce ; j'ose dire qu'il n'a jamais connu la vérité, j'ose dire que les idées de délicatesse, d'honnêteté, d'innocence, de simplicité lui sont devenues presque étrangères ; j'ose dire qu'il n'a pas vu un instant la nature [...]. En un mot, prenez tous les tableaux de cet homme et à peine y en aura-t-il un à qui vous ne puissiez dire comme Fontenelle à la sonate : Sonate que me veux-tu ? Tableau que me

¹⁴⁵ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Oeuvres complètes. Écrits sur la musique la langue et le théâtre*, vol. 5, Paris : Gallimard, 1995, pp.1059-1060. Sur le problème de la musique instrumentale en France au XVIII^{ème} siècle, lire Maria Rika MANIATES, « 'Sonate que me veux-tu' ? » The Enigma of French Aesthetics in the 18th Century », in *Current Musicology*, vol 9, 1969, pp. 117-140.

veux-tu? [...]. Ce n'est pas un sot pourtant. C'est un faux bon peintre, comme on est un faux bel-esprit. Il n'a pas la pensée de l'art ; il n'en a que le concetti. »¹⁴⁶

Les raisons de ce mot d'esprit se découvrent au fil de l'argumentation. Il apparaît ainsi que l'art de Boucher pour avoir privilégié la forme sur le fond, pour avoir accordé plus d'importance au signifiant plutôt qu'au signifié a dépravé le rôle dévolu au tableau, notamment celui d'être le support de l'expression et du discours. Le tableau chez Boucher, parce qu'il ne raconte plus rien, est devenu selon Diderot, et à l'image du « fatras de sonates » énoncé par Rousseau, « une confusion d'objets entassés les uns sur les autres, si déplacés si disparates, que c'est moins le tableau d'un homme sensé que le rêve d'un fou [...]. Toutes ses compositions font aux yeux un tapage insupportable. C'est le plus mortel ennemi du silence que je connaisse. »¹⁴⁷

Si comme on a pu l'observer chez Diderot, la légende souffre d'un préjugé négatif, on remarquera qu'elle bénéficie d'une aura positive chez ses défenseurs plus pragmatiques que sont l'abbé Du Bos ou La Font-de-Saint-Yenne. Tout en admettant le caractère grossier et archaïque de l'art médiéval, ils réhabilitent l'un comme l'autre certaines de ses qualités. Pour l'abbé Du Bos, « le sens des peintres gothiques, tout grossier qu'il était, leur a fait connaître l'utilité des inscriptions pour l'intelligence des tableaux. »¹⁴⁸ Pour La Font de Saint Yenne qui reprend l'argumentation de l'abbé, la polyfocalité possède même des avantages :

« Cependant malgré l'épaisseur de la nuit où la raison étoit alors plongée, ce qui m'a paru le plus sensé dans plusieurs de leurs tableaux, c'étoit d'y représenter des momens différens de celui qui en fait le sujet principal. J'ai vu un tableau très-ancien peint sur bois dont une Nativité faisoit le sujet & qui étoit placée sur le devant, & dans d'autres endroits du tableau on voyoit en figures plus petites, & dans divers éloignemens, quoique sans regles de perspective qui leur étoient alors

¹⁴⁶ Else Marie BUKDAHL / Annette LORENCEAU (éd.), *Diderot...*, Salon de 1765, pp. 54-57.

¹⁴⁷ Else Marie BUKDAHL / Annette LORENCEAU (éd.), *Diderot...*, Salon de 1765, pp. 55.

¹⁴⁸ Abbé Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques...*, pp. 30-31. Il continue ainsi : « Il est vrai qu'ils ont fait un usage aussi barbare de cette connaissance que de leurs pinceaux. Ils faisaient sortir de la bouche de leurs figures, par une précaution bizarre, des rouleaux sur lesquels ils écrivaient ce qu'ils prétendaient faire dire à ces figures indolentes ; c'était véritablement faire parler ces figures. Les rouleaux dont je parle se sont anéantis avec le goût gothique ; mais quelquefois, les plus grands maîtres ont jugé deux ou trois mots nécessaires à l'intelligence du sujet de leurs ouvrages, et même ils n'ont pas fait scrupule de les écrire dans un endroit du plan de leurs tableaux où ils ne gâtaient rien. Raphaël et le Carrache en ont usé ainsi ; Coypel a placé de même des bouts de vers de Virgile dans la galerie du Palais-Royal pour aider à l'intelligence de ses sujets qu'il avait tiré de l'Énéide. Déjà les peintres, dont on grave les ouvrages, commencent à sentir l'utilité de ces inscriptions et ils en mettent au bas des estampes qui se font d'après leurs tableaux. »

inconues, une Adoration des Rois, une fuite en Egipte, & un massacre des Innocens. L'unité d'action principale à laquelle on s'est assujetti dans le pittoresque avec autant de sévérité que dans le Drammatique, a banni de nos tableaux cette licence qui n'étoit pas sans avantages. »¹⁴⁹

Ces considérations, bien qu'isolées, sont empreintes d'un certain pragmatisme. On peut penser qu'elles correspondent à une nouvelle réalité. N'oublions pas en effet que la contiguïté du texte et de l'image ne cesse de s'accroître durant le XVIII^{ème} siècle. Le développement du marché des estampes qui reproduisent des tableaux ou d'autre types d'image, a joué un rôle capital. En outre la prolifération des encyclopédies et autres ouvrages scientifiques didactiques qui associent très étroitement image et commentaire textuel a aussi grandement contribué à modifier la perception et la compréhension des images, de telle sorte que le principe de monofocalité jusqu'alors si fortement ancré dans les consciences dut progressivement être remis en question. On peut légitimement penser que le regard de l'abbé Du Bos et surtout celui de La Font de Saint Yenne a été d'une manière ou d'une autre influencé par ces nouveaux médias.¹⁵⁰

Il faudrait reconnaître qu'au-delà du simple contexte des images, le paratexte avait trouvé, au moment où l'abbé Du Bos publiait la première édition de son ouvrage, une inflation qui, dans le domaine du quotidien, devait constituer un changement de paradigme important. L'élargissement du public a à n'en pas douter modifié le rapport de proximité qu'il pouvait y avoir avec l'œuvre et le spectateur, et il n'est pas inutile de rappeler que le pragmatisme dont fait preuve l'abbé Du Bos, participe d'une prise de conscience qui s'est affirmée à plusieurs

¹⁴⁹ LA FONT DE SAINT-YENNE, *Sentimens sur quelques ouvrages de peinture sculpture et gravure écrits à un particulier en province*, (Paris, 1754), Genève : Slatkine Reprints, 1970, pp. 117-119. Voici ce qui précède : « Lorsque la peinture sortit du tombeau où elle avoit été ensevelie tant de siècles, qu'elle ressuscita en Italie, & ensuite en France & dans le Païs-bas, ses productions, comme celles de tous les arts au berceau, porterent longtemps l'empreinte de l'ignorance & de la barbarie. Les personnages étoient si difformes, le dessin si vicieux & si choquant, leur position si opposée à la nature & à la vérité, qu'on ne peut aujourd'hui les fixer sans horreur. Leurs visages tout contrefaits, ayant à peine une forme humaine, étoient aussi bien éloignés de rien exprimer, aussi leurs auteurs peignoient des rouleaux sortant de leur bouche sur lesquels ils écrivoient des paroles telles que leur grossiere raison les leur dictait. Ces tableaux étoient presque tous bornés à des sujets stupides de dévotion, & leurs tapisseries à des romans barbares, à des chasses, ou aux travaux de la campagne. Sur quoi je remarquerai en passant que l'ancienneté des tapisseries qui nous restent, surpasse de beaucoup celle des tableaux. Il en existe encore de 5 & 600 ans, aussi sont-elles d'un goût infiniment plus barbare Non-seulement on y inscrivoit les sujets, mais encore les noms à côté de chaque personnage. L'horrible difformité du dessin dans les figures, dans les animaux & dans les plantes, y est portée à un excès dont on ne croirait pas l'homme capable, à moins de supposer que la nature qu'ils avaient devant les yeux, étoit entièrement différente de celle d'aujourd'hui. »

niveaux dans le premier tiers du XVIII^{ème} siècle. Le souci de transparence souhaité par l'abbé, assigné de solutions – à l'exemple des inscriptions – qui puissent s'adresser à un large public, se rencontre dans d'autres domaines. On pourrait même dire qu'il s'est produit autour des années 1720-1730, une didascalisation des pratiques artistiques, dont la musique, comme on va le voir, a probablement été la première à saisir l'absolue nécessité.

¹⁵⁰ Rappelons que l'abbé Du Bos dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture...*, salue les peintres qui légendent leurs estampes, p. 31 : « Déjà les peintres, dont on grave les ouvrages, commencent à sentir l'utilité de ces inscriptions et ils en mettent au bas des estampes qui se font d'après leurs tableaux. »

Agogie et didascalies. Le titre dans les pièces de François Couperin

Lorsqu'il publie en 1713 son premier *Livre de Pièces de clavecin*, François Couperin se croit obligé de justifier dans sa préface ce qui l'a amené à donner des titres à ses compositions :

« J'ay toujours eu un objet en composant ces pièces : des occasions différentes me l'ont fourni. Ainsi les Titres répondent aux idées que j'ay eues ; on me dispensera d'en rendre compte ; cependant, comme, parmi ces Titres, il y en a qui semblent me flater, il est bon d'avertir que les pièces qui les portent sont des espèces de portraits qu'on a trouvé quelques fois assés ressemblants sous mes doigts, et que la plûpart de ces Titres avantageux sont plutôt donnés aux aimables originaux que j'ay voulu représenter, qu'aux copies que j'en ay tirées. »¹⁵¹

Les raisons d'une telle profession de foi s'inscrivent dans une dynamique de légitimation du compositeur. Lorsqu'il affirme qu'il « a toujours eu un objet en composant [ses] pièces » Couperin tient à rappeler que la composition de sa musique instrumentale n'est pas une activité « gratuite ». Son propos n'est pas d'avoir créé une musique absolue, détachée de toute signification, mais bien plutôt de la rattacher à un « objet », autrement dit à lui donner un sens. Cette idée est importante, car elle s'insère dans le débat artistique français de l'imitation de la nature. Un débat qui voit dans les différents arts, que cela soit la musique, la poésie ou la peinture, la faculté de peindre et d'exprimer les passions, autrement dit d'émouvoir l'être humain.

Reste que le désir qui se fait jour chez Couperin de rappeler le caractère objectif de sa musique doit se comprendre comme un pladoyer en faveur de la musique instrumentale. Car si à cette époque il est communément admis que la musique est expressive, c'est plus généralement à la musique dramatique et à l'art lyrique que l'on attribue cette faculté ; autrement dit c'est la musique soutenue par un texte qui peut faire valoir une telle qualité. A ce titre, lorsque l'abbé Du Bos, contemporain de Couperin, s'exprime en 1719 sur le rôle de la musique dans ses *Réflexions sur la poésie et la peinture*, c'est pour rappeler son rôle de suppléance. Aussi, selon lui « la musique [est] le troisième des moyens que les hommes ont

¹⁵¹ François COUPERIN, *Oeuvres Complètes de François Couperin II. Pièces de Clavecin*, (Paris, 1713) vol. 1, Monaco : l'Oiseau-Lyre, 1980, p. 10.

inventé pour donner une nouvelle force à la poésie et pour la mettre en état de faire sur nous une plus grande impression. »¹⁵²

Dès lors, toute musique dépourvue d'argument textuel sera regardée en France tout au long du siècle, sinon avec mépris du moins avec une méfiance certaine. Si la primauté du vocal est incontestable et incontestée, la valeur de l'instrumental est quant à elle beaucoup plus nuancée, voire réfutée. Il suffit pour s'en convaincre de se rappeler les préventions d'un Jean-Jacques Rousseau qui, dans son *Dictionnaire de musique* de 1768, prédisait à l'égard de la *Sonate*, qu'un « goût si peu naturel ne [durerait] pas ». ¹⁵³ Dans un tel contexte et à plus forte raison au moment où la musique instrumentale est en plein essor, il est difficile pour un compositeur français comme Couperin de faire valoir les mérites de son art. Une difficulté qu'il n'est d'ailleurs pas seul à partager, puisque dans le domaine des beaux-arts par exemple, l'artiste qui se consacre à autre chose que la peinture d'histoire, se voit lui aussi déconsidéré et relégué au rang d'artisan.¹⁵⁴ Ainsi, pour Couperin (et les autres compositeurs « instrumentaux » français), donner des titres à ses pièces consiste à leur donner un prestige qu'elles n'auraient pas eu sans un argument verbal. Cela consiste aussi à convaincre les sceptiques que ces pièces ne sont pas sans propos et qu'elles « répondent » concrètement à travers leurs titres aux idées que le compositeur a eues. Des « idées » qui sont des « espèces de portraits », termes capitaux pour saisir le principe selon lequel sa musique repose sur l'imitation, mais qu'elle est aussi un art d'expression.

¹⁵² Abbé Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques...*, p. 150. Plus loin il affirme, p. 151 : « Les signes naturels des passions que la musique rassemble et qu'elle emploie avec art pour augmenter l'énergie des paroles qu'elle met en chant doivent donc les rendre plus capables de nous toucher, parce que ces signes naturels ont une force merveilleuse pour nous émouvoir. Ils la tiennent de la nature même. »

¹⁵³ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Œuvres complètes. Écrits sur la musique...*, pp. 1059-1060. Cf. également plus haut. Sur le problème de l'imitation dans la musique et le débat concernant la place de la musique instrumentale en France au XVIII^{ème} siècle, se référer à l'article de Maria Rika MANIATES, « The Enigma of French Musical... », pp. 117-140. Cf. aussi James H. JOHNSON, *Listening in Paris. A Cultural History*, Berkeley / Los Angeles : University of California Press, 1995, principalement le Chapitre II, *Expression as Imitation*, pp. 35-50

¹⁵⁴ Sur la hiérarchie des genres en peinture se référer à la codification établie par André FÉLIBIEN en 1667 dans sa Préface aux *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667* (Parue en 1668), in Alain MÉROT (éd.), *Les Conférences...*, p. 51 : « un peintre qui ne fait que des portraits n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensemble ; il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut présenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les poètes ; et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés. [...] le peintre [...] est un auteur ingénieux et savant, en ce qu'il invente et produit des pensées qu'il n'emprunte de personne. De sorte qu'il a cet avantage de pouvoir présenter tout ce qui est dans la nature et ce qui s'est passé dans le monde, et encore d'exposer les choses toutes nouvelles dont il est comme le créateur. » Félibien codifie la hiérarchie des genres comme tel : (du plus vil au plus noble) la nature morte (fruits, fleurs, coquilles) ; le paysage ; les animaux vivants ; le portrait (les figures humaines) ; l'histoire (fable, allégories).

Si Couperin se réfère au portrait c'est aussi que ce dernier jouit à l'époque d'un intérêt théorique particulier, notamment parce que le visage est alors compris comme le vecteur des émotions et des mouvements de l'âme. On en a pour preuve l'édition en 1698 des fameuses *Conférence sur l'Expression des Passions*, données 30 ans plus tôt par Charles Le Brun au sein de l'Académie de Peinture et de Sculpture, dans lesquelles sont répertoriées et codifiées en un vocabulaire formel assez rigide les différentes émotions exprimées par le visage.¹⁵⁵ Une théorie qui trouvera un écho et sera d'ailleurs poussée dans ses extrêmes limites à travers les principes *physiognomoniques* du suisse Johann Kaspar Lavater dans le dernier quart du siècle suivant.¹⁵⁶

Cependant si le portrait suscite sur le plan théorique un engouement particulier de plus en plus poussé, c'est aussi parce que le genre répond à une demande de plus en plus croissante. Couperin en dédiant ses pièces à un public qui se reconnaîtra ou qui reconnaîtra les siens, le flatte ou le pique de curiosité et s'assure ainsi, par avance, son propre succès.¹⁵⁷ Cela n'a à vrai dire rien de très nouveau dans une société française de plus en plus séduite et captivée par son propre reflet. L'importance du phénomène se mesure durant la première moitié du dix-huitième siècle à travers le développement des nombreux portraits picturaux et littéraires et à travers la mode des glaces et autres miroirs. Un mouvement décoratif que La Font de Saint-Yenne dans ses *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture* n'hésite d'ailleurs pas à fustiger en 1747. La vanité des Français, leur goût du particulier, et leur culte

¹⁵⁵ Charles Le Brun *L'expression des passions*, (Conférences de l'Académie royale de peinture et sculpture du 7 avril et 5 mai 1668), in Alain MÉROT (éd.), *Les Conférences...*, pp. 148-162. Ici p. 151 : « Mais s'il est vrai qu'il y ait une partie intérieure du corps où l'âme exerce plus immédiatement ses fonctions, et que cette partie soit celle du cerveau, nous pouvons dire de même que le visage est la partie de tout le corps où elle fait voir plus particulièrement ce qu'elle ressent. Et comme nous avons dit que la glande qui est au milieu du cerveau est le lieu où l'âme reçoit les images des passions, le sourcil est la partie de tout le visage où les passions se font le mieux connaître, quoique plusieurs aient pensé que ce soit dans les yeux. [...] La bouche et le nez ont beaucoup de part à l'expression. » La première édition du texte parut en 1698, avec des planches de Bernard Picart, d'après les dessins que Le Brun avait réalisés pour accompagner ses démonstrations.

¹⁵⁶ Johann Kaspar LAVATER, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, 1775-1778.

¹⁵⁷ Couperin est à cet égard particulièrement explicite puisqu'il met en garde l'interprète contre une lecture trop littérale du terme. Il tempère d'une part l'idée selon laquelle les pièces seraient des imitations parfaites – c'est aussi une formule rhétorique de modestie – en qualifiant les portraits de « quelquefois assés ressemblants ». Mais il semble aussi indiquer clairement que ses titres se posent comme des hommages rendus aux modèles : « la plupart de ces Titres avantageux sont plutôt donnés aux aimables originaux que j'ay voulu représenter, qu'aux copies que j'en ay tirées. » De sorte que les titres fonctionnent comme des dédicaces. Voir sur le problème du titre-dédicace Darrell M. BERG, « Bach's Character Pieces and his Friendship Circle », in Stephen L. CLARK (éd.), *C.P.E. Bach Studies*, Oxford : Clarendon Press, 1988, pp. 1-32. L'auteur à propos des *Pièces de Caractère* de Carl Philipp Emanuel Bach rappelle les multiples fonctions des titres à cet époque, et cite à cet effet l'ouvrage de Ernst Ludwig BARON, *Untersuchung des Instruments der Lauten*, (Nuremberg, 1727) dans lequel il affirme que les titres étaient plus ou moins arbitrairement donnés aux pièces pour honorer des amis, des patrons ou encore des élégantes. Cf. p. 18 et note n°30.

du moi, auraient selon lui condamné la valeur universelle de l'art, en favorisant à outrance les glaces et les portraits.¹⁵⁸

Reste qu'au-delà du phénomène de mode que constitue le portrait, s'imisce un changement culturel beaucoup plus complexe. Le développement du genre, que l'on mesure aussi bien sur un plan théorique qu'esthétique, s'insère dans une dynamique où l'individuel prend de plus en plus d'importance. Cette dynamique ne concerne pas seulement le fait que Couperin dépeint ou s'adresse dans ses pièces à des personnalités spécifiques, mais se rapporte aussi à une écriture musicale qui tend de plus en plus à se personnaliser. Comme nous le verrons, le compositeur français en a été parfaitement conscient et a tenté sur le plan de l'écriture musicale à fixer au mieux et au plus près ses « idées », afin qu'elles soient restituées le plus fidèlement possible par les interprètes.

Les problèmes de réception semblent concerner le compositeur au plus haut point et il n'est d'ailleurs pas le seul français à y être attentif. L'abbé Du Bos dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* le rejoint sur la question du sujet en peinture. Du Bos et Couperin ont chacun pris la mesure de l'élargissement et de l'hétérogénéité du public auquel ils s'adressent et remarquent que les règles implicites sur lesquelles reposaient la musique et la peinture ne sont plus communément partagées. Il s'agit dès lors de les rendre explicites.

Pour le compositeur, cette prise de conscience se traduit en 1716 dans l'établissement de son traité sur *L'Art de toucher le clavecin*. Il sera à la fois méthode d'apprentissage de l'instrument, mais aussi complément d'informations et de « principes nécessaires pour parvenir à bien exécuter [ses] pièces ». ¹⁵⁹ Le traité se justifie d'autant plus que « quelques-uns

¹⁵⁸ LA FONT DE SAINT-YENNE, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746*, (La Haye, 1747), Genève : Slatkine Reprints, 1970, p. 13 : « ces Glaces assez rares dans le siècle passé, & extrêmement abondantes dans celui-ci, ont porté un coup funeste à ce bel Art, & ont été une des principales causes de son déclin en France, en banissant les grands sujets d'Histoire qui faisoient son triomphe, des lieux dont ils étoient en possession, & en s'emparant de la décoration des Sallons & des Galleries. » Il déplore plus loin le fait que le portrait, le « genre le plus lucratif dans cet Art », soit devenu le seul moyen de subsistance d'un peintre « forcé de flater un visage minaudier souvent difforme ou suranné, presque toujours sans phisionomie ; à multiplier des êtres obscurs sans caractères, sans nom, sans place, & sans mérite ; souvent méprisés, quelquefois même odieux, ou tout au moins indifférent au Public, à leur postérité, à leurs héritiers même qui abandonneront leurs traits à la poussière du galetas, & à la dent des souris » pp. 20-22.

¹⁵⁹ François COUPERIN, *L'Art de toucher le clavecin*, (Facsimile de l'édition parisienne de 1717), New York : Broude Brothers, Limited, 1969, Préface. Cf. aussi pp. 1-2 : « La modestie de quelques-uns des plus habiles Maitres de Clavecin qui sans répugnance m'ont fait l'honneur à différentes fois de venir me consulter sur la maniere, et le goust de toucher mes pieces me fait esperer que Paris, la Province, et les Etrangers, qui tous les ont

des plus habiles maitres de clavecin » ne sont même pas aptes à interpréter directement les pièces et qu'ils ont dû pour cela « venir le consulter sur la manière, et le goust de [les] toucher. » Les raisons tiennent au fait qu'il existe une disparité entre la manière de noter et celle de jouer :

« Il y a selon moy dans notre façon d'écrire la musique, des deffauts qui se raportent à la manière d'écrire notre langue. C'est que nous écrivons différemment de ce que nous exécutons : ce qui fait que les étrangers joüent notre musique moins bien que nous fessons la leur. Au contraire les italiens écrivent leur musique dans les vrayes valeurs qu'ils l'ont pensée. [...] Je trouve que nous confondons la mesure avec ce qu'on nomme cadence, ou mouvement. Mesure, définit la quantité, et l'égalité des tems : et cadence, est proprement l'esprit, et l'âme qu'il faut y joindre. Les sonades des italiens ne sont gueres susceptibles de cette cadence. Mais tous nos airs de violons, nos pièces de clavecin, de violes &c. désignent, et semblent vouloir exprimer quelque sentiment. Ainsi n'ayant point imaginés de signes, ou caractères pour communiquer nos idées particulières, nous tâchons d'y remédier en marquant au commencement de nos pièces par quelques mots, comme, tendrement, vivement &c. à-peu-près, ce que nous voudrions faire entendre. Je souhaite que quelqu'un se donne la peine de nous traduire, pour l'utilité des étrangers ; et puisse leur procurer les moyens de juger l'excélence de notre musique instrumentale » ¹⁶⁰

L'abbé Du Bos quant à lui, remarque qu'il existe aussi dans la peinture une disparité de sujets entre les différentes contrées et ces différences compliquent souvent la lecture des non-initiés :

« Il est des sujets généralement connus. Il en est d'autres qui ne sont bien connus que dans certains pays. [...] Chaque pays a ses saints, ses rois et ses grands personnages très connus et que tout le monde y reconnaît facilement, mais qui ne sont pas reconnus de même en d'autres pays. Saint Pétrone, vêtu en évêque et

reçues favorablement, me sçauront gré de leur donner une méthode sure, pour les bien executer ; et même c'est ce qui m'a déterminé à la donner entre mon premier Livre de pieces et le second qui vient d'estre mis aujour. »

¹⁶⁰ François COUPERIN, *L'Art de toucher...*, pp. 39-40. Couperin parle ici de l'usage typiquement français de pointer des notes conjointes, c'est-à-dire d'allonger la valeur d'une note et de raccourcir celle qui la suit, alors qu'elles sont écrites comme deux notes d'égales valeur.

portant sur la main la ville de Bologne caractérisée par ses principaux bâtiments et par ses tours, n'est pas une figure connue en France généralement comme elle l'est en Lombardie. Saint Martin coupant son manteau, action dans laquelle les peintres et les sculpteurs le présentent ordinairement, n'est pas d'un autre côté une figure aussi connue en Italie qu'elle l'est en France. Les Français savent communément l'histoire de France depuis deux siècles. Ils ont une idée de l'air du visage et des habillements de ceux qui ont fait la plus grande figure de ce temps-là. Mais une tête de Henri IV ne ferait pas deviner le sujet d'un tableau en Italie comme elle le ferait deviner en France. »¹⁶¹

Ces réflexions dépassent la dimension anecdotique et par les comparaisons qu'elles formulent à l'égard de l'autre nation essaient toutes deux à leur manière de souligner les idiomatismes d'une « langue » musicale ou picturale. Elles mettent en garde le spectateur face aux dangers d'une mauvaise interprétation du sujet. L'abbé Du Bos, pour prévenir toute méprise, prône d'une part de traiter de sujets connus de tous, mais encourage parallèlement certains artifices permettant une meilleure identification des sujets. L'intitulation fait partie de ces outils :

« Je me suis étonné plusieurs fois que les peintres, qui ont un si grand intérêt à nous faire reconnaître les personnages dont ils veulent se servir pour nous toucher, et qui doivent rencontrer tant de difficultés à les faire reconnaître à l'aide seule du pinceau, n'accompagnassent pas toujours leurs tableaux d'histoire d'une courte inscription. Les trois quarts des spectateurs, qui sont d'ailleurs très capables de rendre justice à l'ouvrage, ne sont point assez lettrés pour deviner le sujet du tableau [...] Déjà les peintres, dont on grave les ouvrages, commencent à sentir l'utilité de ces inscriptions et ils en mettent au bas des estampes qui se font d'après leurs tableaux. »¹⁶²

Dans la musique instrumentale l'intitulation est elle aussi d'un grand secours, et vise le même but. On en a la preuve lorsque Dandrieu, un épigone de Couperin s'exprime en 1724 dans la préface de son Ier Livre de clavecin :

« Pour les noms que j'ai choisis, j'ai prétendu les tirer des caractères même des

¹⁶¹ Abbé Jean-Bapiste DU BOS, *Réflexions critiques*..., pp. 36-37.

¹⁶² Abbé Jean-Bapiste DU BOS, *Réflexions critiques*..., pp. 30-31.

pièces qu'ils désignent, afin qu'ils pussent en déterminer le goût et le mouvement, en réveillant des idées simples et acquises par la plus commune expérience, ou des sentiments ordinaires et naturels au cœur humain. »¹⁶³

Les arguments sont extrêmement probants : les noms des pièces servent à « déterminer le goût et le mouvement » d'une façon qui soit accessible au plus grand nombre. Et ceci d'autant plus que les idées sont *simples* et que les *sentiments* sont *ordinaires et naturels*. Un principe qui sera encore défendu au milieu du siècle par Wilhelm Marpurg dans ses *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* :

« Les mots ont exercé sur le chanteur et son interprétation plus de pouvoir que ce que l'on croit [...] Dans le cas des pièces instrumentales, en revanche, ce fil d'Ariane tombe, et les musiciens se perdent dans le labyrinthe d'une interprétation plus ou moins extravagante, selon les nombreuses manières qu'ils ont en tête, dans leur gorge ou dans leur main, et selon leur faculté de comprendre plus ou moins bien le vrai sens d'un morceau. Les pièces de caractère françaises évitent largement cela, et cela serait souhaitable, que l'on ne suffise pas tout le temps, dans toutes les compositions du nouveau style, de ne mettre que les mots 'allegro' ou 'adagio' etc. au début d'une pièce sans donner d'autre information plus explicite sur la nature intrinsèque et le caractère distinctif de cet Adagio. »¹⁶⁴

En somme, le titre, l'indication de tempo ou de phrasé forment avec la notation musicale un système organisé, complexe et cohérent auquel il faudrait rajouter les nombreuses mentions de doigtés ou de reprises. Cette façon de faire marque un tournant dans l'histoire de la notation musicale et peut s'expliquer en grande partie par une modification singulière de la performance, de son enseignement, à une ouverture facilitée et à un accès rendu plus large à la

¹⁶³ Citation reprise de Pierre CITRON, *Couperin*, (Édition revue et augmentée) Paris : Seuil, 1996, p. 97. Pierre Citron ne donne malheureusement pas les références exactes et complètes de sa citation.

¹⁶⁴ Wilhelm MARPURG, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin, 1754-1757, vol 1. ('Anmerkungen über vorhergehendes Schreiben'), pp. 32 et suivantes : « Die Worte haben über den Sänger und seinen Vortrag mehr Gewalt, als man glaubt, gesetzt [...] Bei den Instrumentalsachen aber fällt dieser Ariadnische Leitfadent weg, und die Spieler verirren sich im Labyrinth eines ausschweifenden Vortrages mehr oder weniger, nachdem sie viel Manieren im Kopfe, in der Kehle und in der Faust haben, und nachdem sie weniger oder mehr Fähigkeit besitzen, sich in den wahren Sinn des Stückes zu versetzen. Die französischen charakterisierten Stücke bewahren sehr davor, und es wäre zu wünschen, dass man es auch nicht allezeit in allen Sachen nach dem neuem Geschmack bei uns genug sein liesse weiter nichts als die Wörter Allegro oder Adagio ec. über ein Stück zu setzen, ohne den Spieler von den inneren Beschaffenheit und dem Unterschiede dieses Adagio nähere Nachricht zu geben ». Citation reprise de Darrell M. BERG, « C.P.E. Bach's Character Pieces... », pp. 3-4 et note 5.

musique. Si Couperin est le premier à remarquer les disparités qui tendent à s’immiscer entre l’écriture et sa résolution, il n’est pourtant pas le seul. Ce n’est donc pas un hasard si le courant du XVIII^{ème} siècle connaît un formidable essor des traités sur l’art de bien jouer un instrument.¹⁶⁵ Cet engouement est à la fois symptomatique du désir des compositeurs d’être clairs et parfaitement perçus par le public.¹⁶⁶ Il traduit aussi une volonté des auteurs de se départir de certaines traditions alors que de nouvelles pratiques tendent à voir le jour – notamment sur le plan de la virtuosité – et ce, au moment où se constitue un nouveau public d’amateurs.

Les commentaires acides des compositeurs qui s’insurgent contre le mauvais goût des interprètes et d’une pratique qui va à l’encontre de la partition musicale originale constituent un autre indice de la disparité existant entre le texte musical et son interprétation. Le caractère inapproprié des cadences lors de leur performance est un des principaux griefs retenus par les théoriciens de l’époque.¹⁶⁷ L’anecdote du chanteur qui après un air tendre et passionné débite une cadence pleine d’entrain, ou qui, après un air vif, termine avec quelque chose de triste, devient à cet égard une sorte de cliché.

L’agacement des compositeurs prend quelquefois une telle ampleur qu’ils en font même le thème de leur composition. C’est le cas en 1778 du *Jugement de Midas* d’André Ernest Modeste Grétry. Comme l’auteur l’explicitera dans ses mémoires en 1798, l’œuvre se destinait à être :

« la satire la plus mordante contre l’ancienne musique, ou pour mieux dire, contre la manière traînante dont on la chantoit. Si cette triste psalmodie, aujourd’hui reléguée dans quelques coins du marais, n’étoit nécessaire pour l’exécution des

¹⁶⁵ L’augmentation des méthodes et traités musicaux qui s’essayent à fixer la pratique musicale constituent un bon baromètre du phénomène. Il se généralise et s’accélère dans toute l’Europe à partir de la seconde moitié du dix-huitième siècle. On citera l’ouvrage de Francesco Geminiani *The Art of Playing on the Violin* publié à Londres en 1751, l’ouvrage de Joachim J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* publié l’année suivante à Berlin, l’ouvrage de C.P.E Bach *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* publié dans sa première partie en 1753 à Berlin également.

¹⁶⁶ Philippe LESCAT, *Méthodes & Traités Musicaux en France 1660-1800. Réflexions sur l’écriture de la pédagogie musicale en France*, Paris : Institut de pédagogie musicale et chorégraphique la Villette, 1991, pp. 11-12 : « La première raison est d’abord le désir de simplifier la théorie, grâce à un choix d’exemples judicieusement établis [...] Ce principe de clarté et de pensée simplifiée semble être une constante de la recherche des théoriciens du XVIII^e siècle, non seulement musiciens, mais encore artistes. »

¹⁶⁷ Philip WHITMORE, *Unpremeditated Art. The Cadenza in the Classical Concerto*, Oxford : Clarendon Press,, 1991, p. 23 : « A complaint made by almost every eighteenth-century writer who addressed himself to the

rôles de Midas et de Marsyas, il seroit inutile de dire qu'il faut 1°. Chanter les airs très-lentement et sans mesure ; 2°. Faire de longues cadences tant qu'on entrouve l'occasion ; 3°. Des ports-de-voix bien appuyés 4°. Des martellemens bien longs 5°. Chevroter les roulades. Prenez avec cela une physionomie presque riante, même dans les airs tristes ; tirez toute l'expression de la mâchoire inférieure, que vous avancerez un peu pour vous donner un certain air bancal, et vous chanterez le vieux français comme du temps des Rebel et Francoeur. »¹⁶⁸

Aussi, un des moyens employés par les compositeurs pour enrayer de tels débordements, consiste dès lors à expliciter l'écriture musicale de façon la plus univoque possible. Carl Philipp Emanuel Bach en faisant écho aux pratiques de François Couperin donne ces indications au point 16 de son traité de 1759 :

« Les interprètes, comme nous l'avons déjà appris, doivent essayer de capter le vrai contenu d'une composition et exprimer ses propres affects. Les compositeurs, agissent intelligemment lorsque, annotant leur œuvre, ils incluent des termes, additionnés aux indications de tempo, qui aident à clarifier le sens de leur pièce. Toutefois, aussi valables que soient leurs intentions, ils ne réussiront pas à empêcher une interprétation confuse, s'ils n'ajoutent pas aux notes les signes usuels et les marques relatifs à l'exécution. En rapport au premier point, j'espère que je serai pardonné pour avoir employé quelques termes inhabituels, qui, néanmoins, suivent le sens que j'ai voulu exprimer dans les Leçons. »¹⁶⁹

subject of cadenzas concerns the inappropriateness of character of so many of the cadenzas that where performed »

¹⁶⁸ André Ernest Modeste GRETRY, *Mémoires ou Essais sur la musique*, 3 vols., Paris : Imprimerie de la République Pluviôse An V, (1797), vol. 1, pp. 300-302. Sur le *Jugement de Midas*, lire pp. 296-306.

¹⁶⁹ Carl Philipp Emanuel BACH, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten. Erster Theil*, (1^{ère} édition, imprimé chez Georg Ludewig Winter, Berlin, 1759). Première partie, Chap. III., pp.124-125 : « 16. Indem man als ein jedes Stück nach seinem wahren Inhalte, und mit dem gehörigen Affekte spielen soll ; so thun die Componisten wohl, wenn sie ihren Auseirbeitungen ausser der Bezeichnung des Tempo, annoch solche Wörter vorsetzen, wodurch der Inhalt derselben erklärt wird. So gut diese Vorsicht ist, so wenig würde die hinlänglich seyn, das Verhuden ihrer Stücke zu verhindern, wenn sie nicht auch zugleich die gewöhnlichen Zeichen, welche den Vortrag angehen, den Noten beyfügten. Wegen des ersten Puncts wird man mir leichte vergeben, wenn man bey den Probe-Stücken einige Wörter findet, welche eben so gar gewöhnlich nicht seyn mögen, ob sie schon zu meiner Absicht bequem gewesen sind. » Traduction personnelle (On trouvera une traduction anglaise de William J. MITCHELL, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments by Carl Philipp Emanuel Bach*, London : Eulenburg Books, 1974. Sur l'adéquation entre la pensée musicale et la notation chez C.P.E Bach se référer à l'article d'Etienne DARBELLAY, « C.P.E. Bach's Aesthetic as Reflected in his Notation », in Stephen L. CLARK (éd.), *C.P.E. Bach Studies*, Oxford : Clarendon Press, 1988, pp. 43-63.

Il y a, à l'origine de ces nombreuses critiques concernant la réception de la partition, un profond bouleversement qui touche la musique au XVIII^{ème} siècle. François Couperin avait été le premier à être parfaitement conscient de la perte d'homogénéité du langage musical. En outre, les compositeurs sont les premiers à remarquer les particularismes « nationaux » qui tendent de plus en plus à se dégager. On en a le témoignage à travers les transcriptions que font certains compositeurs allemands des pratiques instrumentales italiennes, en particulier les transcriptions faites par Jean-Sébastien Bach des *concerti* de Vivaldi et des traits ornés et improvisés qu'il accomplissait. On a par exemple un Geminiani, qui sans pour autant être issu d'une tradition différente de celle de Corelli, publiera quelques décennies plus tard les œuvres de ce dernier, en y ajoutant les ornements qu'il avait « enregistré » de son vieux maître. A cela s'ajoute comme corollaire, que les compositeurs en transcrivant les œuvres de leur congénère s'approprient leurs écrits, deviennent les interprètes de la musique d'autrui et ne sont plus les seuls interprètes de leur propre musique.

Avec Couperin s'ouvre une nouvelle conception de l'écriture musicale. Jusqu'alors la composition et la publication des partitions instrumentales ne concernait que le cercle restreint des instrumentistes professionnels. L'acte dépendait d'un mandat ou d'une commande liée au statut de musicien de cour. Or petit à petit les conditions d'émergence de l'œuvre ont changé. La publication devient une nouvelle source de revenus et un nouveau moyen de subsistance. On passe ainsi du statut de musicien de cour à celui du musicien de « marché ». Le public auquel s'adressent les partitions s'élargit par la force des choses, pour n'être plus le public restreint et initié des professionnels, mais des amateurs.

On remarque donc un élargissement des paramètres esthétiques, de la pratique musicale, de la palette des styles et du public. Tout ceci contribue à effiloche ce que l'événement musical avait d'homogène. Mais l'enseignement musical a aussi son rôle à jouer : la transmission du savoir s'est souvent faite d'une génération à l'autre et en cela le XVIII^{ème} constitue le dernier siècle des grandes familles musicales (Couperin, Bach). Avec le développement de la pratique instrumentale, l'accès à l'enseignement s'est modifié. Pour suivre l'engouement de l'amateur et dispenser une méthode qui lui soit accessible, l'écriture musicale s'est simplifiée et s'est rationalisée. L'inflation des méthodes et traités musicaux entre 1660 et 1800 est là pour le confirmer : l'enseignement de la musique jusqu'alors dispensée dans le cadre des maîtrises, s'est peu à peu individualisé. Il devient presque possible d'apprendre seul et de manière autodidacte.

On imagine bien qu'une telle évolution a eu pour conséquence de diluer les compétences des apprentis musiciens. Des compétences, comme nous l'avons vu, sévèrement critiquées par les compositeurs. Dès lors, si la musique s'est ouverte au plus grand nombre, elle a aussi accéléré le processus de démarcation entre le compositeur et l'interprète. Une différenciation qui, au XIX^{ème} siècle tendra à imposer l'idée du compositeur non interprète. On comprend ainsi comment la pratique musicale, qui fonctionnait alors dans un cercle restreint, régenté par la transmission des traditions, s'est effilochée.¹⁷⁰ François Couperin, en sa qualité de pédagogue, a parfaitement saisi le problème et s'est arrangé dans ses différentes compositions à être le plus explicite possible. A cet effet les titres aussi bien que les nombreuses indications agogiques répondent à cet impératif et permettent de rendre le plus concret possibles ses intentions.

Le contexte très particulier de la pratique musicale, imposant à l'interprète le décryptage de son langage, a tenté de trouver des palliatifs linguistiques pour faire comprendre les intentions du compositeur. Le souci de lisibilité, déjà à l'œuvre chez François Couperin dans son premier Livre de Clavecin qui paraît en 1713, reste confiné, il est vrai, à un domaine extrêmement particulier. La nécessité du procédé clamée dans les premières décennies du XVIII^{ème} siècle ne devrait pourtant pas occulter un phénomène qui s'est au même moment élargi à l'espace public.

¹⁷⁰ Philippe LESCAT, *Méthodes et Traités Musicaux...*, p.134 : « l'étude de la musique, aux XVIIe et XVIIIe siècles, est encore fondée sur une tradition orale. La méthode joue le rôle d'aide-mémoire : toutes les finesses de la pratique, absentes des écrits, s'apprennent par la seule imitation du maître. L'existence de dynasties de musiciens, qui illustrent la fin du XVIIe et le début du siècle suivant – époque où l'édition est peu répandue – en est une sorte de preuve. Ces familles disparaissent, au fur et à mesure que le siècle avance, pour laisser la place à des talents isolés qui ne sont plus issus d'un milieu musical vraiment professionnel ou de qualité. La méthode, alors plus répandue, et les explications d'un professeur permettent de familiariser tous les instrumentistes avec les nouvelles découvertes de la technique et de les reproduire. »

Ecriteaux et numéros. La naissance de la signalétique dans l'espace urbain

Dans les *Caractères* de la Bruyère, le personnage de Ménalque concentre en un recueil de micro-scènes burlesques, toutes les distractions susceptibles d'affecter un homme : débraillement vestimentaire, somnambulisme, quiproquos mondains et j'en passe.¹⁷¹ Parmi ce catalogue de situations cocasses, les sorties en ville constituent pour le caractère distrait, la porte ouverte aux aventures les plus dépayssantes et les plus déboussolantes :

« S'il va par la ville, après quelque chemin, il se croit égaré, il s'émeut, et il demande où il est à des passants, qui lui disent précisément le nom de sa rue ; il entre ensuite dans sa maison, d'où il sort précipitamment, croyant qu'il s'est trompé. Il descend du Palais, et trouvant au bas du grand degré un carrosse qu'il prend pour le sien, il se met dedans ; le cocher touche et croit ramener son maître dans sa maison. »¹⁷²

D'un point de vue objectif et quelque peu positiviste, une telle méprise, (celle de confondre sa rue et son domicile avec ceux d'un autre), pouvait être possible du temps où La Bruyère dressait le portrait de sa société, mais quelques décennies plus tard, elle relève presque de l'inimaginable. La façon dont l'espace urbain va se baliser dans le premier tiers du XVIII^{ème} siècle constitue à n'en pas douter un changement de paradigme profond. On ne sait si les raisons qui poussent le préfet de police à inscrire en toutes lettres le nom des rues de Paris à leurs intersections en 1728 doivent se lire comme la réponse sérieuse et bureaucrate d'un policier,¹⁷³ décidé à aider les nombreux Ménalque errant de par la ville, – l'histoire serait assurément jolie – mais elles participent d'une systématisation de la lisibilité et de l'accessibilité de la ville. Jusqu'alors, la ville se vit en cellules de voisinage et de proximité avec ses règles implicites, elle se comprend en termes de familiarité ou, pour reprendre David Garrioch, en termes de voisinage et de communauté.¹⁷⁴

¹⁷¹ La BRUYÈRE, *Les Caractères*, (Introduction et notes d'Emmanuel BURY), Paris : Le Livre de Poche, 1995, chap. XI / 7, pp. 394-401.

¹⁷² La BRUYÈRE, *Les Caractères...*, p. 395

¹⁷³ Louis Sébastien MERCIER, *Tableau de Paris*, (1783, édition sous la dir. de Jean-Claude Bonnet), Paris : Mercure de France, 1994, 2 vols. Cf. vol. 1, pp. 402-403, Jeanne PRONTEAU, *Les numérotages des maisons de Paris du XV^{ème} siècle à nos jours*, Paris : Commission des travaux historiques, 1966, p. 9, 81

¹⁷⁴ David GARRIOCH, *Neighbourhood and Community in Paris, 1740-1790*, Cambridge / London / New York : Cambridge University Press, 1986, p. 5 : « The essential characteristic of community interaction is that it conforms to certain unwritten rules which do not apply to outsiders ».

Pour se repérer, l'étranger peut compter sur quelques points de repères, les enseignes des tavernes, les églises, les fontaines. Au-delà, il lui sera bien difficile de ne pas demander son chemin à l'autochtone. Ce dernier aura d'ailleurs vite fait de le repérer comme un intrus et de s'interroger sur la présence incongrue de l'inconnu. L'idée du flâneur anonyme, parcourant la ville au gré de ses envies ou de son spleen, n'est pas encore à l'ordre du jour, mais la nouvelle signalisation urbaine qui se met petit à petit en place va lentement y contribuer, facilitant les déplacements individuels.¹⁷⁵ Comme peut le remarquer Louis Sébastien Mercier dans son *Tableau de Paris* en 1782, la notion de proximité avec tout le caractère d'appartenance qu'elle implique, a cessé de fonctionner, « on est étranger à son voisin ».¹⁷⁶

Le principe même de défamiliarisation et de refamiliarisation signalétique qui s'opère avec le tissu urbain se mesure justement dans les tentatives même de sa régularisation administrative. La volonté de clarifier le cadastre va s'illustrer à plusieurs niveaux, notamment par la pose des panneaux des noms de rues en 1728, la numérotation des maisons, l'éclairage par des réverbères et la suppression des enseignes encombrantes. A cet égard la numérotation des maisons de Paris suit une logique, qui dans ses différentes étapes d'élaboration montre à quel point le principe ne reposait pas sur une préalable évidence. Le numérotage débute, et ce n'est pas un hasard, dans les nouveaux faubourgs de la ville. C'est donc aux confins des limites du connu et de la ville familière que prend place le système. Les raisons, telles qu'elles apparaissent dans les procès-verbaux, reposent sur une volonté marquée de contrôler, tant faire se peut, l'espace urbain alors en plein développement. Il s'agit de le canaliser. Marquer les maisons d'un numéro, c'est bien entendu et avant tout, un moyen pour la fiscalité d'établir le cadastre des nouveaux contribuables. Mais pouvoir taxer les nouvelles habitations et leurs habitants c'est aussi opérer un contrôle sur l'expansion croissante et l'anonymisation de la ville.¹⁷⁷

A la lumière des études entreprises dans le domaine de l'organisation urbaine au XVIII^{ème} siècle, il apparaît que le principe de numérotation des maisons a passé par diverses étapes. S'il était en 1724 évident de contenir les nouveaux quartiers de Paris par un système de

¹⁷⁵ Sur le flâneur, figure de la modernité au XIX^{ème} siècle, lire Walter BENJAMIN, « Paris, capitale du XIX^{ème} siècle » (1935), in *Œuvres*, (Traduit de l'allemand), 3 vols., Paris : Gallimard, 2000, vol. 3, pp. 44-66 (en particulier chap. V « Baudelaire ou les rues de Paris », pp. 58-61)

¹⁷⁶ Louis-Sébastien MERCIER, *Tableau de Paris...*, vol. 1, chap. XXII, p. 69

¹⁷⁷ Jeanne PRONTEAU, *Les numérotages des maisons...*, p. 11 « Il s'agissait cette fois de recenser les constructions édifiées à la périphérie de la ville en contrevenant aux ordonnances royales et d'empêcher qu'il en fût édifié d'autres. »

recensement,¹⁷⁸ il faudra attendre cinquante ans pour que le cœur historique bénéficie d'un traitement similaire. L'ergonomie d'un tel procédé qui permettait un repère des adresses facilitées (pour autant que l'on ne soit pas illettré), ne fit pas immédiatement l'unanimité. Il faut dire aussi que la numérotation n'a pas suivi dès le départ un chemin rectiligne. Il a plutôt emprunté différentes traverses et cul-de-sac.

Que l'initiative de numéroter systématiquement les maisons de Paris afin de bénéficier d'adresses précises et commodes revienne à un étranger ne doit rien au hasard. Seule une personne extérieure aux coutumes et aux règles implicites qui gouvernent l'orientation sociale d'une communauté homogène pouvait être sensible aux inconvénients qu'une telle organisation pouvait peser sur le profane et le non-initié. On la doit en effet à Marin Kreenfeldt de Storcks, chargé d'affaires de l'Electeur de Cologne qui, à partir de 1779, devient le rédacteur de *l'Almanach de Paris* pour lequel il obtient les privilèges le 2 juin de cette même année.¹⁷⁹ Chargé de répertorier les différentes adresses importantes de Paris, il décide de faciliter leur repérage *in situ* par une numérotation physique des habitations. Mais comme il le rappellera une décennie plus tard, l'entreprise qu'il mena à ses propres frais ne rencontra pas l'enthousiasme des habitants de Paris, car « il n'était pas possible de [leur] faire comprendre l'importance du service qu'[il] leur rendait ainsi qu'aux étrangers. »¹⁸⁰

Il faudra attendre la Révolution et ses principes démocratiques pour entendre plusieurs voix défendre l'utilité du numérotage. Le mathématicien Savinien Leblond dans le mémoire qu'il présenta le 27 brumaire an IX (18 novembre 1800) remarque que « Paris avait laissé multiplier pendant douze siècles le nombre de ses habitations, au point de n'offrir à l'étranger, et même à une partie de ses propres citoyens, qu'un labyrinthe de la plus difficile reconnaissance. »¹⁸¹ A l'aune de cette remarque, il apparaît là encore que l'absence de point de repère systématique a un caractère aliénant. Pour un étranger avant tout, mais aussi pour l'autochtone, parcourir la ville tient tout autant au parcours d'obstacle qu'à l'expédition aventureuse. D'ailleurs dans l'arrêté du préfet de la Seine daté du 12 brumaire an IX (3 novembre 1800), la régularisation du numérotage ainsi que celle de la dénomination des rues doit « faciliter le commerce et les

¹⁷⁸ Jeanne PRONTEAU, *Les numérotages des maisons...*, p. 74 Déclaration du 29 janvier 1726, article III « Voulons que conformément à l'Article VII de notre Déclaration du 18 juillet 1724, il soit fait un Procès-verbal et recensement de toutes les maisons à Porte-Cochère étant hors enceinte de notre Ville de Paris et dans les faubourgs. » Un numéro serait gravé sur un des pieds-droits de chaque porte.

¹⁷⁹ Jeanne PRONTEAU, *Les numérotages des maisons...*, pp. 82-83.

¹⁸⁰ Jeanne PRONTEAU, *Les numérotages des maisons...*, p. 84

rapports journaliers qu'ont entre eux les citoyens. »¹⁸² Désormais, il est acquis que l'orientation n'est plus une affaire superflue. Cela ne concerne plus seulement les personnes extérieures à la ville, mais aussi l'ensemble des citoyens.

Il faudra pourtant attendre cinq ans pour qu'un décret satisfaisant soit prononcé. Le 15 pluviôse de l'an XIII (4 février 1805), le ministre de l'Intérieur Champagny charge la ville de réaliser dans un délai de trois mois le renouvellement du numérotage des maisons, selon un système enfin cohérent qui est toujours en vigueur de nos jours.¹⁸³ Le *Journal de Paris* s'en fait l'écho, soulignant la visibilité des cartouches uniformes et le caractère pratique d'une distinction entre chiffres pairs et impairs, qui permet de voir « dès qu'on entre dans une rue, de quel côté est située la maison que l'on y cherche. »¹⁸⁴

A la lecture du mémoire du préfet de la Seine du 10 floréal an X (30 avril 1802), les justifications sont particulièrement éclairantes. Les maisons de commerce réclament un tel expédient, car il leur éviterait de « recourir aux périphrases des tenants et aboutissants pour indiquer à leurs correspondants le lieu précis où elles se trouvent. »¹⁸⁵ Il en est de même pour la poste, les fonctionnaires, leurs clients, les habitants de toute professions, les voyageurs et les étrangers, qui n'auront plus à être embarrassés par « l'absence de toute espèce d'indication ou par la confusion de celles qui existent. »¹⁸⁶ Le souci de lisibilité est d'ailleurs si fort qu'il ne doit souffrir d'aucune contrainte diurne ou nocturne. Cela est d'autant plus indispensable dans ce dernier cas car, « pendant le temps de nuit [...] l'on ne trouve personne pour prendre des renseignements. » Le caractère éclairant des numéros est d'ailleurs comparé un peu plus loin à la substitution des lanternes par des réverbères dont le remplacement a permis un éclairage plus homogène de la rue.¹⁸⁷

Eclairer les lanternes des promeneurs, des interprètes et des spectateurs s'est traduit dans l'émergence contemporaine des écriteaux de rue, des signes agogiques dans la musique

¹⁸¹ *Numérotage des rues de Paris, mémoire lu au Lycée des Arts*, (Arch. nat., F¹³511 et Bibl. nat., 8° Lk⁷ 6622) citation reprise de Jeanne PRONTEAU, *Les numérotages des maisons...*, p. 83 note 87.

¹⁸² Le décret est publié intégralement in Jeanne PRONTEAU, *Les numérotages des maisons...*, p. 114.

¹⁸³ Jeanne PRONTEAU, *Les numérotages des maisons...*, p. 107. Chaque rue devait avoir une série numérique unique et distincte, l'unité étant la maison. Le décret faisait aussi une distinction entre les nombres pairs (pour identifier le côté droit de la rue) et impairs (pour le côté gauche).

¹⁸⁴ Edition du 14 juillet 1805, citation reprise de Jeanne PRONTEAU, *Les numérotages des maisons...*, p. 109.

¹⁸⁵ Mémoire du préfet de la Seine du 10 floréal an X (30 avril 1802), publié entièrement par Jeanne PRONTEAU, *Les numérotages des maisons...*, p. 116.

¹⁸⁶ Jeanne PRONTEAU, *Les numérotages des maisons...*, p. 116.

¹⁸⁷ Jeanne PRONTEAU, *Les numérotages des maisons...*, p. 117.

instrumentale, des livrets et des cartels dans la peinture. C'est dans chaque cas un certain pragmatisme face à l'élargissement du public qui en a forcé l'introduction respective. Mais les différences qui distinguent les pratiques et les différents domaines que sont la signalétique urbaine, l'agogie musicale ou l'étiquetage muséal nous montrent aussi à quel point les enjeux de l'intitulation des œuvres d'art s'inscrivent dans un contexte théorique très spécifique. La nécessité de rendre lisible la ville, la partition et la peinture n'a pas été suivie dans chaque cas des effets escomptés et l'apparition très tardive des cartels dans les musées, comme les débats virulents qui l'accompagnent semblent en être la meilleure des confirmations. L'autonomie du discours pictural revendiquée à la Renaissance en tisse la toile de fond.

A quel sujet ? L'abbé du Bos et l'identification du sujet dans la peinture

Dans les paragraphes précédents nous avons vu comment la question du titre pouvait se poser essentiellement en termes d'étiquetage. A la lumière de la théorie classique de l'*ut pictura poesis* qui se met en place à la Renaissance, à la lumière également des critiques qui, dès le XVIII^{ème} siècle s'opposent à la pose des cartels, la visualisation et la visibilité d'une inscription qui puisse identifier le sujet de la représentation allait à l'encontre de l'autonomie du discours pictural. Toutefois la genèse du titre ne peut pas être abordée seulement sous l'angle de sa manifestation la plus concrète. Le titre ne saurait se réduire uniquement à une étiquette, il est aussi un nom propre qui désigne et identifie l'œuvre, un baptême qui permet de façon très économique – sur le plan linguistique – de référer à l'œuvre dans son ensemble sans avoir recours à une longue description ou périphrase. Le titre, en tant que nom propre, fonctionne comme un désignateur rigide, de la même façon que le patronyme ou le toponyme désigne une personne et une seule, ou un lieu et un seul. Comme il le ferait d'une personne ou d'un lieu, le titre en tant que nom propre confère à l'œuvre une identité.

Toutefois la dénomination obéit à certaines règles. L'emploi du nom propre, du moment qu'il désigne un objet, un individu ou un lieu très déterminé, doit intervenir dans un cadre et une communauté de locuteur pour laquelle la désignation ne pose pas de problème de référent. Comme le nom propre n'a en soi aucune valeur descriptive, il est indispensable que les différents locuteurs sachent au préalable à quoi, ou à qui il réfère. Il faut en quelque sorte qu'en entendant ou en prononçant le nom, le destinataire ou le locuteur, ait une « image » concrète de ce qu'il désigne. Assigner un nom appartient aux fondements mêmes du langage. Il participe des principes de communication, mais pour cela il doit y avoir un baptême, un rituel qui permette dans une communauté donnée de partager l'arbitraire linguistique, sans quoi, le nom propre ne sera qu'un bruit langagier, un phonème sans référent. Comme on a pu le voir, la nécessité du baptême des tableaux s'est faite ressentir dans le courant des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècle. La grosse difficulté se pose au moment où l'arbitraire de la désignation nominale ne participe plus d'un contexte partagé.

Au vu des commentaires qui parcourent le discours de la théorie de l'art au XVIII^{ème} siècle, les difficultés qui se posent pour le spectateur résident principalement dans la reconnaissance des personnages. La question de l'action représentée n'est pas fondamentalement remise en question. Tout l'arsenal théorique qui, à partir d'Alberti, fonde les principes du récit à travers

une codification gestuelle et une expressivité faciale des protagonistes, reste valable. La gestualité comme l'expression des passions structure le discours, ils en sont la solide ossature sans que l'on soupçonne leur invalidité. Cette confiance presque aveugle réservée à la gestuelle et à la mimique réside pour une bonne part sur un acquis et une tradition qui, bien au-delà du *De Pictura* albertien, compose la peinture narrative. Un tel héritage ne pouvait donc être radicalement battu en brèche, et ce d'autant moins qu'il avait même, comme on l'a vu précédemment, valeur d'universalité.

Dans ses *Réflexions critiques sur la peinture et la poésie*, l'abbé Du Bos compare chaque discipline, peinture et poésie, pour en distiller les mérites et les qualités qui leur sont propres. Dans son inventaire, il apparaît très rapidement que l'expressivité et l'action façonnent avec bonheur le langage pictural pour autant que certaines règles de base soient respectées.¹⁸⁸ Le peintre ne peut ainsi pas s'engager dans n'importe quel sujet, au risque de le rendre énigmatique ou pire, incompréhensible. La reconnaissance des personnages gouverne d'ailleurs en premier lieu le choix du sujet de l'action. Le peintre qui aura le malheur de représenter des héros peu ou pas connus risque de provoquer l'indifférence du spectateur :

« Le poète qui traite un sujet inconnu, généralement parlant, peut faire facilement connaître ses personnages dès le premier acte ; il peut même, comme nous avons déjà dit, les rendre intéressants. Au contraire, le peintre à qui ces moyens manquent ne doit jamais entreprendre de traiter un sujet tiré de quelque ouvrage peu connu ; il ne doit introduire sur sa toile que des personnages dont tout le monde, du moins tout le monde devant lequel il doit produire son tableau, ait entendu parler. Il faut que ce monde les connaisse déjà, car le peintre ne peut faire autre chose que de les lui faire reconnaître. Nous avons parlé de l'indifférence des spectateurs pour le tableau dont ils ne connaissent pas le sujet. »¹⁸⁹

Un des principes fondamentaux qui émergent avec force et conviction des réflexions de l'abbé repose sur un rapport de proximité entre le spectateur et la représentation. Plus le spectateur s'y retrouvera, plus le tableau aura des chances d'avoir un impact sur lui. L'intérêt du sujet est donc nourri par un lien familial, par le fait que la représentation – mais plus spécifiquement la

¹⁸⁸ Abbé Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques...*, p. 34 : « Il est facile de conclure, après ce que je viens d'exposer, que la peinture se plaît à traiter des sujets où elle puisse introduire un grand nombre de personnages intéressés à l'action. »

¹⁸⁹ Abbé Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques...*, p. 36.

figure – « parle » à celui qui la regarde. Il en est ainsi du portrait qui provoque l'indifférence, pour « ceux qui ne connaissent pas la personne qu'il représente », mais qui devient précieux « pour ceux qui aiment la personne dont il est le portrait ». ¹⁹⁰

Le chapitre qui inaugure cette question est d'ailleurs représentatif de l'importance que l'homme a au centre même de la représentation, car comme l'affirme Du Bos dans son intitulé, « un ouvrage nous intéresse en deux manières : comme étant un homme en général, et comme étant un certain homme en particulier ». ¹⁹¹ Cette réduction anthropocentriste du tableau – mais aussi de la poésie – montre toutes les limites de son appréciation. Ce que semble nous dire l'abbé Du Bos, c'est que pour pouvoir identifier, il faut d'abord s'identifier à la représentation. C'est donc dans un face à face avec le sujet, dans un rapport d'intense proximité avec son congénère humain, que le spectateur doit aborder un tableau. L'argumentation de l'abbé ne cesse d'ailleurs de montrer concrètement la distance qui sépare celui qui regarde, de ce qui le regarde, en insistant sur l'aliénation potentielle que recèle toute figure trop distante. Il en va ainsi des métaphores temporelles et géographiques, récurrentes dans ses réflexions. Il affirme par exemple :

« Le sujet qui renferme les principaux événements de l'histoire d'un certain peuple est plus intéressant pour ce peuple-là que pour une autre nation. »

On en retrouve la paraphrase un peu plus loin sous la forme :

« L'imitation des choses auxquelles nous nous intéressons, comme citoyens d'un certain pays ou comme spectateurs d'un certain parti, a des droits tout-puissants sur nous. » ¹⁹²

La proximité requise et indispensable à toute identification se traduit aussi dans des termes très sensibles. La façon dont le sujet devrait « toucher » le spectateur apparaît à plusieurs reprises. Non seulement parce qu'il réfère à un contexte partagé et un imaginaire collectif communément connu, mais aussi parce qu'il permet un possible dialogue avec le spectateur.

¹⁹⁰ Abbé Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques...*, p. 26.

¹⁹¹ Abbé Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques...*, p. 25.

¹⁹² Abbé Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques...*, p. 26.

Loin d'être vidée de sens, la valeur « tactile » allouée aux sujets des œuvres autorise d'ailleurs une appréhension directement épidermique :

« Que les peintres et les poètes examinent donc sérieusement si l'action qu'ils veulent traiter nous toucherait sensiblement, supposé que nous la vissions et qu'ils soient persuadés que son imitation nous affectera encore moins. [...] Avant que de s'affectionner à leurs sujets, avant, pour ainsi dire, que d'épouser leurs personnages, qu'ils consultent leurs amis, c'est le temps où ils en peuvent recevoir les avis les plus utiles.»¹⁹³

Mais cette appréhension épidermique ne concerne pas seulement le spectateur. Comme on peut encore le noter à la lecture de ce passage, le principe sensible de réception de l'œuvre participe, dès sa réalisation, d'un rapport très intime des artistes avec celle-ci. Cette intimité, cette affection dirigée vers le sujet est clairement définie par Du Bos par le transfert amoureux qui opère entre l'artiste et ses personnages. Particulièrement fort, le terme « épouser » employé par l'abbé ne peut pas donner meilleure idée du lien familial, plus, de l'attachement qui gouverne l'identité de l'œuvre. C'est parce que la représentation est fondamentalement ressentie comme anthropomorphe que le transfert est possible. D'ailleurs, comme on l'a déjà remarqué plus haut, l'emploi du terme sujet dénote d'une conception très particulière de la représentation. Pour l'abbé, sujet et personnage sont synonymes ; pour le paraphraser, ils forment un couple indissociable.

La proximité avec le sujet qui, comme on doit le comprendre chez Du Bos, se focalise sur la figure ou l'individu, limite le champ d'action du langage de la peinture. La non reconnaissance des protagonistes empêche toute intelligibilité du discours pictural. La peinture devient dès lors une langue étrangère que l'on peut écouter mais ne point entendre. Chaque figure indéchiffrable devient un signifiant sans référent, elle ne désigne personne. En quelque sorte et en caricaturant les propos de l'abbé Du Bos, le tableau semble réduit à une série de nom propre – plus précisément des patronymes – puisque c'est avant tout les personnages qui en tissent la structure. Dans cette optique il ne réfère à rien. En peuplant la composition d'anonymes, le peintre n'est pas en mesure de raconter une histoire, du moins pas une histoire « héroïque », à l'inverse du poète :

« Un poète peut nous rendre presque aussi sensible aux malheurs d'un prince dont nous n'entendîmes jamais parler, qu'aux malheurs de Germanicus et cela par le caractère grand et aimable qu'il donnera au héros inconnu qu'il voudra nous rendre cher. Voilà ce qu'un peintre ne saurait faire ; il est réduit à se servir pour nous toucher, de personnages que nous connaissons déjà ; son grand mérite est de nous faire reconnaître sûrement et facilement ces personnages. »¹⁹⁴

L'efficacité de la peinture réside dans son immédiateté désignative. De la même manière qu'un nom propre permet d'identifier à peu de frais et avec une économie de mots un individu, la peinture permet de désigner cet individu en quelques traits, ce que Du Bos définit par « le mérite de nous faire reconnaître sûrement et facilement ces personnages ». Mais pour que le lecteur ou le spectateur puisse identifier l'individu, il faut déjà qu'il connaisse son nom ou ses traits. L'assignation du nom, comme l'assignation des traits doit suivre un processus de baptême inaugural du type déictique « cet individu ayant telle ou telle allure s'appelle tel et tel », une assignation qui ne peut pas être inaugurale dans la peinture. Si la poésie est en mesure de mettre en scène la dénomination permettant d'identifier par la suite un personnage quel qu'il soit, la peinture, selon l'abbé Du Bos, ne possède pas en revanche ces outils. L'instance assignative du nom n'appartenant pas au mode et au temps de la peinture, le peintre sera réduit à user d'un subterfuge linguistique :

« Je me suis étonné plusieurs fois que les peintres, qui ont un si grand intérêt à nous faire reconnaître les personnages dont ils veulent se servir pour nous toucher, et qui doivent rencontrer tant de difficultés à les faire reconnaître à l'aide du seul pinceau, n'accompagnassent pas toujours leurs tableaux d'histoire d'une courte inscription. Les trois quarts des spectateurs, qui sont d'ailleurs très capables de rendre justice à l'ouvrage, ne sont point assez lettrés pour deviner le sujet du tableau. Il est quelque fois pour eux une belle personne qui plaît mais qui parle une langue qu'ils n'entendent point ; on s'ennuie bientôt de la regarder parce que la durée des plaisirs, où l'esprit ne prend point de part, est bien courte. »¹⁹⁵

¹⁹³ Abbé Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques...*, p. 28.

¹⁹⁴ Abbé Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques...*, p. 30.

¹⁹⁵ Abbé Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques...*, p. 30.

La comparaison du tableau avec une belle personne anonyme et étrangère constitue là encore un indice particulièrement parlant. Plaisir pour les yeux et charme de l'ouïe, mais frustration de l'intellect, la représentation trop distante, trop étrange, ne dit rien qui vaille. Elle n'est qu'une abstraction où l'on n'y voit plus rien. Seul le recours à l'interprète ou au traducteur, en l'occurrence « la courte inscription » permettra de retrouver une certaine cohérence, une certaine familiarité. Telles qu'elles apparaissent plus loin, les conséquences des réflexions de l'abbé mènent à une impossibilité pour la peinture, du moins la peinture d'histoire, d'inventer de nouveaux sujets. Du Bos s'en fait l'écho tout en notant qu'il reste au peintre à réinventer la manière de traiter des sujets « rebattus ».¹⁹⁶ Ce n'est pas dans l'introduction de nouveaux héros qui, comme on l'a vu, génèreraient l'incompréhension du spectateur, mais bien plutôt dans le renouvellement de l'action et des péripéties que le peintre peut exceller ; une façon de réaffirmer le primat du narratif sur l'iconique, en d'autres termes, le primat du verbe sur le sujet :

« Comme un tableau ne représente qu'un instant d'une action, un peintre né avec du génie choisit l'instant que les autres n'ont pas encore saisi ou, s'il prend le même instant, il l'enrichit de circonstances tirées de son imagination, qui font paraître l'action un sujet neuf. »

Que l'on ne s'y trompe pas. Les problèmes posés aux destinataires soulevés par l'abbé Du Bos vont bien au-delà du cadre particulier de l'entrée de l'art dans l'espace public qui s'effectue alors dans les premières décennies du XVIII^{ème} siècle. Si l'identité et l'identification du sujet sont autant sollicitées, c'est bien parce que le lien de familiarité avec l'environnement de création s'est complètement distendu. Ce qui pouvait jusqu'alors pallier les incomplétudes du langage pictural (grâce à la proximité d'une élite de spectateurs partageant un même code d'énonciation que les créateurs), ce qui pouvait être inféré sur l'œuvre (contrats entre commanditaire et artiste, contexte culturel partagé, etc.) tend à se transformer en un gouffre d'incompréhension au moment où la sphère s'élargit. Comme le dit bien l'abbé Du Bos, les trois-quarts des spectateurs ne sont plus assez lettrés pour pouvoir apprécier la langue déclinée par le tableau.

L'attention reportée sur l'identification du protagoniste et la façon dont l'abbé assimile celui-ci au sujet, ce qui du point de vue du vocabulaire se justifie pleinement, nécessite quelques

¹⁹⁶ Abbé Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques...*, p. 75.

éclaircissements. En insistant à quel point il est important de cerner avant tout qui parle ou qui fait quoi, autrement dit de connaître le nom du sujet parlant ou actant, Du Bos ne joue pas seulement avec les mots. Il revient aussi à questionner les fondements mêmes du langage. C'est-à-dire qu'il faut, pour comprendre une langue, connaître les liens arbitraires qui rattachent les mots aux choses. La métaphore de la langue étrangère voire même du locuteur anonyme désigné comme « une belle personne qui plaît mais qui parle une langue qu'ils n'entendent point », si présente dans le texte de l'abbé est on ne peut plus concrète, car elle met en exergue ce principe fondamental du langage, celui de faire référence au monde à travers une convention phonique et graphique. Mais dans le domaine des mots, les noms propres constituent l'exemple le plus paradigmatique du lien arbitraire qui prévaut entre la langue et le monde. Sans l'apprentissage de ce lien, nulle communication possible.

Selon Piaget, « tout objet aux yeux de l'enfant, semble posséder un nom primordial et absolu, c'est-à-dire faisant partie de la nature même de cet objet. »¹⁹⁷ L'enfant ne comprend pas avant 6-7 ans que le nom puisse venir d'ailleurs que de la chose. « Le nom fait partie de l'essence de la chose [...] Mais il faut ajouter aussitôt que, pour ces enfants, l'essence de la chose n'est pas un concept, c'est la chose elle-même. [...] Le nom est donc dans l'objet, non à titre d'étiquette collée contre l'objet, mais à titre de caractère invisible. »¹⁹⁸ Le réalisme nominal, tel que décelé et nommé par Piaget durant les deux premiers stades de l'enfance, impliquerait très grossièrement que chaque chose devrait avoir son propre nom.¹⁹⁹ Heureusement le lexique ne se cantonne pas uniquement à des noms propres, car cela

¹⁹⁷ Jean PIAGET, *La représentation du monde chez l'enfant*, Paris : Puf, 1947 (3^{ème} édition), p. 30 et Clairelise BONNET / Joëlle TAMINE, « Les noms construits par les enfants : description d'un corpus », in *Langages*, n°66, 1982 (« Le nom propre »), pp. 67-101. Ici p. 94. L'apprentissage du langage, du moins l'assignation des mots aux choses, malgré son caractère réducteur peut être compris à travers une image simple. L'enfant dans sa phase d'acquisition va considérer tous les noms qui désignent l'univers qui l'entoure comme des noms propres. Ce n'est que dans une phase ultérieure qu'il réalisera que ces noms peuvent référer à d'autres « objets » qui leur ressemblent. Ainsi, les mots comme « maman » ou « doudou » ne désignent pas seulement sa propre maman ou sa peluche soyeuse et brune ayant la physionomie bonhomme d'un ourson, mais aussi des concepts désignant des catégories qui ont une existence dans plusieurs mondes et contextes. L'enfant se rendra compte que les mères des autres enfants s'appellent également « maman », quand bien même elles soient toutes différentes, et qu'un doudou peut désigner chez un autre une patte que l'on suce, ou une poupée en forme de crocodile (ou de toute autre allure ou texture). De la même manière les prénoms qui identifient les personnes de son entourage proche (fratrie, famille, etc..) pourront trouver des homonymes hors du cercle restreint. Quelle ne sera pas sa surprise de découvrir d'autres individus portant le même prénom.

¹⁹⁸ Jean PIAGET, *La représentation...*, p. 48

¹⁹⁹ Jean PIAGET, *La représentation...*, Sur la notion du réalisme nominal voir le chap. II, pp. 37-68. Ici p. 60 : « ... il est évident que les noms, tant qu'ils sont situés dans les choses, doivent être considérés comme des absolus. » Cf. Gilles GRANGER, « A quoi servent les noms propres », in *Langages*, n°66, 1982 (« Le nom propre »), pp. 21-36. Ici p. 28, n. 7 : « On pourrait même formuler l'hypothèse empirique que l'acte de dénomination chez l'enfant de moins de deux ans apparaît d'abord sous forme interpellative, et que le nom propre précède le nom commun. »

voudrait dire que tout objet du monde aurait un nom particulier qui lui serait essentiel. Ce qui, comme corollaire, impliquerait qu'il en faille une infinité pour désigner l'ensemble du monde environnant.²⁰⁰

Quoiqu'il en soit, le problème d'identification du référent mis en exergue par l'abbé Du Bos est comparable à la compréhension et l'acquisition du lexique d'une langue, quelle qu'elle soit. Cela exige donc des compétences particulières et, à cet égard, la métaphore reposant sur la reconnaissance des individus participe de l'apprentissage fondamental, originel du langage « iconique » tel que le voit l'abbé Du Bos. Réduit à l'unité lexicale, qui plus est la plus fondamentale qui soit, le tableau doit avoir un lien de familiarité avec celui qui le regarde, il ne doit pas être seulement « une belle personne qui plaît », il doit pouvoir mettre un nom sur celui-ci.

L'abbé Du Bos met toutefois le doigt sur une réalité qu'il ne faudrait pas négliger. La peinture, vue selon la théorie classique comme un langage articulé, s'est bien construite autour d'une unité lexicale de base qui est le portrait. Comme on va le voir dans la seconde partie de ce travail, le visage joue un rôle inaugural et central dans l'art occidental. Alpha et oméga de la figuration, le portrait est le sujet incontournable de la peinture, il en est l'identité même. Offrant dès son origine un face à face privilégié avec le spectateur, il a, au même titre que le nom propre dans le langage, instauré les bases essentielles du discours dans la peinture, du moins en Occident.

²⁰⁰ Danièle VAN DE VELDE, « Existe-t-il des noms propres de temps ? », in Danièle VAN DE VELDE /Nelly FLAUX (éd.), *Les noms propres : nature et détermination*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2000, pp. 35-46. En particulier sur l'existence et le pourquoi des noms propres p. 35 : « On répond en substance qu'il faut des noms propres car leur institution est le seul moyen d'éviter la prolifération des descriptions définies, mais qu'il ne peut y avoir que des noms propres, car il en faudrait une infinité. Dans les deux cas l'explication repose sur un principe d'économie et d'équilibre quantitatif. »

II^{ème} Partie :

Portrait et nom

Chapitre III

Le portrait et la figuration du nom à la Renaissance

Venir au monde. La place inaugurale du portrait dans les *Vies* de Vasari

Culturellement et historiquement le passage du culte de l'image à celui de l'œuvre d'art, pour reprendre le concept de Hans Belting,²⁰¹ s'est déroulé sur le plan d'une renaissance identitaire. Moment clé de la modernité, l'épiphanie de l'individu qui prend corps à la Renaissance s'est manifestée aussi bien sur le plan des mots que sur celui des images.²⁰² A cet égard, le développement biographique et autobiographique, comme celui du portrait et de l'autportrait marque un nouveau paradigme de l'identité à l'œuvre. A la fois témoin et actant de la renaissance identitaire, la peinture devait jouer un rôle capital au sein de cette dynamique autoréflexive. Parallèlement à la production d'œuvres mettant en scène les singularités de la figure individuelle, l'émergence du discours théorique permettait en Italie de formuler les conditions complémentaires à l'autonomie picturale. Devenue apte à produire un discours articulé, la peinture se plaçait non seulement en tant que sujet parlant, mais aussi en tant que sujet pensant.

L'autonomie de l'art et plus spécifiquement celle de la peinture a passé par plusieurs stades. Sa reconnaissance et sa valorisation théorique ne sont qu'une étape complémentaire et nécessaire au premier stade fondamental qui l'a introduite dans le monde en tant que sujet parlant et pensant. Pourtant, avant même qu'elle ne puisse parler et penser, il a fallu qu'elle vienne au monde et devienne sujet à part entière. L'ouvrage que lui consacre Leon Battista Alberti en 1435 est à ce titre exemplaire dans sa façon de définir et circonscrire sa spécificité et ce, de façon très concrète, en lui donnant corps, point par point, ligne par ligne, contour par

²⁰¹ Hans BELTING, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, (Traduit de l'allemand), Paris : Cerf, 1998

²⁰² Sur la question de la « naissance » de l'individu à la Renaissance se référer aux études de Peter BURKE, « The Renaissance, Individualism and the Portrait », in *History of European Ideas*, vol. 21, n°3, 1995, pp. 393-400

et Martin WARNKE, « Individualität als Argument », in Enno RUDOLPH (éd.), *Die Renaissance und die Entdeckung des Individuums in der Kunst*, Tübingen : Mohr Siebeck, 1998, pp. 1-13

contour, surface par surface, figure par figure.²⁰³ Alberti lui donne une présence vivante, qui elle-même se reflète dans sa singularité à être en mesure de restituer la vie :

« Je pense qu'il convient de montrer que la peinture mérite pleinement que nous lui consacrons notre travail et notre attention. Elle a en elle une force tout à fait divine qui lui permet non seulement de rendre présent, comme on le dit de l'amitié, ceux qui sont absents, mais aussi de montrer après plusieurs siècles les morts aux vivants, de façon à les faire reconnaître pour le plus grand plaisir de ceux qui regardent dans la plus grande admiration pour l'artiste. »²⁰⁴

Sujet du discours et objet de discours, la peinture est incarnée et incarne en même temps. Dans les premières phrases qui nouent le deuxième livre qu'il lui consacre, Alberti place le mérite de l'art pictural dans sa faculté de rendre son sujet pleinement présent, au-delà de l'absence, au-delà du temps. Les artistes « presque égaux à un dieu » ont le pouvoir de donner vie à leur sujet,²⁰⁵ un sujet dans tous les sens du terme qui est avant tout la représentation de la figure humaine. On pourrait dire que l'art est sujet parce qu'il représente le sujet, l'individu. Nommée et nominée, la peinture élevée en tant que chose divine ne peut néanmoins se concevoir sans la nomination simultanée de ceux qui la font. Le baptême et le rituel circonscrivant la singularité de l'art de peindre bénéficient ainsi parallèlement de la nomination des artistes en tant qu'individus exemplaires et singuliers dignes d'avoir leur nom et leur identité cités.²⁰⁶ Si Alberti a conféré une présence et une identité à la peinture dans son *De Pictura* de 1435, c'est Giorgio Vasari qui, un peu plus d'un siècle plus tard en 1550, donnera une présence, une identité, un visage et un nom à ceux qui font l'art.²⁰⁷

Les prémices sont chez Vasari particulièrement intéressantes. Elles façonnent les paradoxes d'un médium partagé entre la nécessité de définir ses propres spécificités iconiques et la dépendance d'être étroitement lié au régime linguistique. Cette tension entre le figural et le

²⁰³ Leon Battista ALBERTI, *De la peinture...*, pp. 73-127.

²⁰⁴ ALBERTI, *De la peinture...*, Livre II, chap. 25, p. 131.

²⁰⁵ ALBERTI, *De la peinture...*, Livre II, chap. 26, p. 133.

²⁰⁶ Sur la notion d'artiste moderne et sur la singularité qu'elle représente, se référer aux études de Nicolas GALLEY, *De l'original à l'excentrique : l'émergence de l'originalité artistique au Nord des Alpes*, Thèse de doctorat, Faculté des Lettres, Université de Fribourg, 2005, consultable sur <http://ethesis.unifr.ch/theses/downloads.php?file=GalleyN.pdf>; et de Sophie LUGON-MOULIN, *Naissance et mort de l'artiste. Recherche sur les Vies de Vasari*, Thèse de Doctorat, Faculté des Lettres, Université de Fribourg, 2005, consultable sur <http://ethesis.unifr.ch/theses/downloads.php?file=LugonMoulinS.pdf>

²⁰⁷ Dans le *De Pictura*, Alberti ne cite qu'à de rares exceptions près des artistes contemporains. Seules les figures historiques ou mythiques ont droit de cité.

discursif, entre icône et récit, se rencontre à plusieurs reprises, mais c'est probablement dans la toute première vie qu'elle acquiert une valeur toute programmatique. Cimabue, en tant que premier artiste de l'ère moderne, inaugure le projet vasarien par le fait significatif qu'il accorde à la figure une place privilégiée. Aussi, au lieu d'apprendre à lire et à écrire comme il se doit pour un enfant issu d'un noble lignage et « doté d'un bel esprit délié », ²⁰⁸ Cimabue préfère appréhender le monde qui l'entoure par le dessin, « [consacrant] toutes ses journées à ce qui l'attirait spontanément : peindre, sur des albums et des feuillets, hommes, chevaux, maisons, avec toutes sortes de motifs imaginaires ». ²⁰⁹ On comprend entre les lignes que le peintre florentin, en laissant aux images l'opportunité de se déployer pleinement sur les pages de ses livres, est en train de formuler un vocabulaire et un langage propre qui finira par acquérir au fil des générations futures une forme plus aboutie.

Dans la première édition des *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes italiens*, Vasari fait acte de baptême, en dévoilant les noms des artistes qui, depuis Cimabue ont sorti l'art de l'anonymat pour le faire culminer avec Michel-Ange sous l'égide de la plus grande renommée. Il fournit avant tout au lecteur le lexique des noms propres qui ont fait de l'art un sujet en soi. Il donne une identité à ceux qui jusqu'alors étaient restés dans l'ombre de l'anonymat. Mais Vasari, en distillant tous ces noms d'artistes, fait organiquement vivre sous les yeux du lecteur un sujet singulier qui va petit à petit définir sa propre identité, sa propre autonomie.

Les trois stades qui caractérisent la structure des *Vies* peuvent se comprendre comme trois étapes fondamentales de la vie d'un individu. Enfance de l'art, adolescence et maturité, trois étapes qui déclinent chacune son lot d'individualités singulières (Giotto, Masaccio, Michel-Ange). Ces cellules marquées par le déterminisme de la filiation aboutissent à une pleine

²⁰⁸ Giorgio VASARI, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, (Traduction et édition critique sous la direction d'André CHASTEL), 12 vol., Paris : Berger-Levrault, 1981-1989, vol. 2, p. 17. Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architetti*, (Édition critique de Gaetano MILANESI), Firenze : Sansoni, 1878-1885, 9 vol. (1878-1885), vol. 1, p. 248.

²⁰⁹ Giorgio VASARI, *Les vies...*, vol. 2, p. 17. Vasari revient quelques lignes plus bas sur cette propension du peintre : « Cimabue, donc, qui avait commencé à céder à son inclination pour cet art, s'enfuyait souvent de l'école et restait la journée entière à regarder ces maîtres, si bien que ceux-ci et son père jugèrent qu'il avait des dispositions pour la peinture ». Giorgio VASARI, *Le vite...*, vol. 1, pp. 248-249 : « ma Cimabue in cambio d'attendere alle lettere, consumava tutto il giorno, come quelle che a ciò si sentiva tirato dalla natura, in dinpiagnere, in su' libri et altri fogli, uomini, cavalli, casamenti et altre diverse fantasie, alla quale inclinazione di natura fu favorevole la fortuna [...] Onde Cimabue, cominciato a dar principio a questa arte che gli piaceva, fuggendosi spesso dalla scuola, stava tutto il giorno a vedere lavorare que' maestri ; di maniera che, giudicato dal padre e da quei pittori in modo atto alla pittura, che si poteva di lui sperare, attendendo a quella professione, onorata riuscita [...] ».

conscience de l'unicité de la personnalité artistique. L'art comme un être en soi, comme une individualité singulière, né de la plume de Vasari acquiert dans sa structure une physionomie avant tout anthropomorphe :

« Ils [nos artistes] ont ainsi perçu sa nature [de l'art] qui, comme le corps humain, comporte naissance, croissance, vieillissement et mort. Ils pourront maintenant mieux apprécier sa renaissance, sa remontée et sa perfection actuelle. »²¹⁰

Qu'il soit essentiellement question d'une succession de biographies, quoi de plus normal. Pourtant l'identité du projet vasarien montre dans les détails de son discours un visage encore plus marqué. Si la figure occupe une place de choix dans la biographie inaugurale de Cimabue, l'attention récurrente accordée au portrait par Vasari dans l'ensemble des *Vies* constitue en revanche un élément encore plus probant. La deuxième édition des *Vies des meilleurs peintres sculpteurs et architectes*, publiée presque vingt ans plus tard en 1568, pose le problème de la façon la plus évidente possible. Elle montre aussi un passage plus nettement marqué vers la définition d'une spécificité iconique. Chaque biographie est désormais conduite par un frontispice gravé présentant en son centre le portrait de l'artiste en question. Si cette nouvelle présentation est tributaire du musée exemplaire de Paolo Giovio qui, à Côme, déclinait sur ses parois une galerie de portraits d'hommes illustres (dirigeants, prélats, scientifiques, hommes de lettres etc...), elle parachève néanmoins de façon éclatante la cohérence du projet initial. Même plus, elle en fournit le cadre fondamental. Le portrait en tant que manifestation et essence tangible de l'individu tisse en effet dès le départ le fil conducteur des *Vies*. Il en est la matrice inaugurale. Pour Vasari, les balbutiements de l'art se reconnaissent à l'aptitude des peintres à représenter de façon réaliste la figure humaine, à peindre des portraits. Giotto, à cet égard, inaugure par exemple de façon quasi mythique la renaissance de la peinture moderne, en « inventant » le portrait.²¹¹

²¹⁰ Giorgio VASARI, *Les vies...*, vol. 1, préface aux *Vies*, p. 233. Giorgio VASARI, *Le vite...*, vol. 1, p. 243 : « E per conseguente la natura di quest'arte, simile a quella dell'altre, che come i corpi humani hanno il nascere, il crescere, lo invecchiare et il morire, potranno ora più facilmente conoscere il progresso della sua rinascita e di quella stessa perfezzione dove ella è risalita ne' tempi nostri. » On retrouve cette idée formulée dans la préface à la deuxième période vol. 3, p. 23 : « Maintenant que nous avons, pour ainsi dire, tiré de nourrice ces trois arts, que nous les avons sortis de l'enfance, nous en arrivons à la seconde période, qui voit une amélioration générale considérable. »

²¹¹ Georges DIDI-HUBERMAN, « Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari : la légende du portrait sur le vif », in *Mélanges de l'École française de Rome (Italie et Méditerranée)*, vol. 106, n°2, 1994, pp. 383-432, et Peter SEILER, « Giotto als Erfinder des Porträts », in Martin BÜCHSEL / Peter SCHMIDT (éd.), *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, Mainz am Rhein : Philipp von Zabern, 2003, pp. 153-172.

« Il sut si bien imiter la nature qu'il chassa complètement la ridicule manière grecque. Il ressuscita l'art de la belle peinture, telle que la pratiquent les peintres modernes, en introduisant le portrait sur le vif, ce qui ne s'était pas fait depuis plus de deux cents ans. Si quelqu'un avait essayé, comme nous l'avons dit plus haut, personne depuis longtemps n'avait eu des résultats aussi bons et aussi heureux que Giotto. Parmi les portraits qu'il exécuta, on peut voir encore aujourd'hui, dans la chapelle du Podestat de Florence, celui de Dante Aligheri, son contemporain et ami très intime, poète d'une célébrité comparable à celle de Giotto en peinture».²¹²

Lorsqu'on sait avec quelle efficacité ce peintre a su déployer dans ses fresques la lisibilité de son discours pictural, cette nécessité première d'introduire le sujet dans le cadre d'une peinture enfin parlante est on ne peut plus symbolique. L'origine de la peinture des personnes sur le vif attribuée par Vasari à Giotto ne s'en tient pas à ce seul élément. Que Giotto ait en plus fait le portrait de Dante, l'homme de lettres, le poète qui a lui seul caractérise la naissance de l'humanisme est encore plus marquante. Que ces éléments fondateurs ne reposent pas objectivement sur une réalité historique avérée n'est en soi pas capital,²¹³ c'est toute la portée mythique qui importe, celle qui en premier lieu, à entendre Georges Didi-Huberman, « racont[e] les conversions de la nature à la culture, l'accès d'une origine naturelle au langage ».²¹⁴

Car c'est bien de cela qu'il s'agit : c'est la prise de parole de l'art qui, de façon spéculaire fait le portrait sur le vif de ceux, comme Dante, qui ont façonné un nouveau langage et « fondé » la culture moderne. La peinture à travers le portrait, à l'égal de la poésie à travers le nom, est en mesure d'introduire correctement son référent et d'en construire la renommée sur lequel va se construire tout son discours. Mais la position théorique de Vasari n'est pas dénuée d'équivoques puisque d'un côté il valorise les qualités iconiques de la peinture et d'un autre

²¹² Giorgio VASARI, *Les vies...*, vol. 2, p. 104. Giorgio VASARI, *Le vite...*, vol. 1, p. 372 : « Divenne così buono imitatore della natura, che sbandì affatto quella goffa maniera greca, e riuscì la moderna e buona arte della pittura, introducendo il ritrare bene di naturale le persone vive : il che più di dugento anni non s'era usato : e se pure si era provato qualcuno, come si è detto di sopra, non gli era ciò riuscito molto felicemente, nè così bene a un pezzo, come a Giotto. »

²¹³ Peter SEILER, « Giotto als Erfinder... », en particulier pp. 169-172. L'auteur démontre comment l'effet d'authenticité des portraits ne repose pas sur la représentation d'un individu clairement reconnaissable, mais plutôt sur des innovations physiognomoniques marquantes. Georges DIDI-HUBERMAN, « Ressemblance mythifiée... », en particulier pp. 383-405. Didi-Huberman met en exergue tout le caractère mythique du portrait dans le projet théorique de Vasari. La figure prétendue de Dante figurant sur la fresque du Jugement Dernier de l'église Santa Croce à Florence n'est qu'une légende transmise par la tradition orale que Vasari reprend à son compte.

²¹⁴ Georges DIDI-HUBERMAN, « Ressemblance mythifiée... », 1994, p. 389.

il affirme que le modèle linguistique doit la gouverner et la surpasser. C'est ce qui apparaît clairement dans la vie de Simone Martini où les artistes se doivent d'être reconnaissants de vivre « à l'époque d'un écrivain célèbre, [car] ses écrits peuvent leur apporter la gloire et un renom éternel en récompense d'un petit portrait ou d'un autre geste aimable ».²¹⁵ En d'autres termes, seuls les mots sont pleinement en mesure d'assurer la visibilité et la durabilité de la référence :

« C'est ce que doivent rechercher ceux qui s'adonnent aux arts du dessin, et surtout les bons peintres, car leurs œuvres, entièrement constituées, fond et surface, de couleurs, ne peuvent prétendre à cette éternité »²¹⁶

Cette façon d'introduire correctement son référent peut se mesurer d'une part dans les nombreuses allusions portant sur la lisibilité des visages, mais aussi dans l'opposition des épisodes introductifs et conclusifs de la vie de Giotto. Comme déjà mentionné, Giotto ressuscite la peinture par le portrait sur le vif en peignant l'un des plus grands noms de la littérature – Dante – sorte d'exergue qui gouverne l'entier du récit. Mais cette anecdote doit aussi être opposée à celle presque conclusive de sa biographie, où Vasari reprend un récit du Trecento de Franco Sacchetti, racontant la commande que reçoit Giotto d'un « lourdaud » pour décorer un pavois. L'anecdote supporte de nombreux enjeux symboliques, à commencer par ceux liés à l'extériorisation des traits identitaires dans la représentation du visage. Elle s'articule ainsi :

« Un homme de basse condition charge le grand peintre Giotto de peindre un pavois. Giotto y consent et berne le vilain »

Nul ne peut ignorer quel homme et quel peintre fut Giotto, plus grand que tout autre. Un lourdaud qui avait entendu parler de lui et qui avait besoin, peut-être pour se faire châtelain, d'avoir un pavois, se rendit, suivi d'un serviteur qui portait l'objet, à l'atelier de Giotto et lui dit : « Dieu te garde, maître, je voudrais que tu

²¹⁵ Giorgio VASARI, *Les vies...*, vol. 2, p. 215. Lire également un peu plus bas p. 215 : « Aussi Simone Martini eut-il une chance prodigieuse de vivre au temps de messire François Pétrarque ». Giorgio VASARI, *Le vite...*, vol. 1 p. 545 : « ma più felici di tutti finalmente (parlando degl'artefici) sono quelli che [...] vivono al tempo di qualche famoso scrittore, da cui per un piccolo ritratto o altra così fatta cortesia delle cose dell'arte, si riporta premio alcuna volta, mediante gli loro scritti, d'eterno onore e nome. [...] Fu dunque quella Simone grandissima ventura vivere al tempo di Meser Francesco Petrarca »

²¹⁶ Giorgio VASARI, *Les vies...*, vol. 2, p. 215. Giorgio VASARI, *Le vite...*, vol. 1 p. 545 : « la qual cosa si deve, fra coloro che attendono alle cose del disegno, particolarmente desiderare a cercare dagli eccellenti pittori, poichè l'opere loro, essendo in superficie et in campo di colore, non possono avere quell'eternità »

peignes mes armes sur ce pavois. » Giotto, considérant l'homme et sa tournure, se contenta de lui répondre : « Quand le veux-tu ? » L'autre le lui dit. « Laisse-moi faire », répliqua Giotto ; et l'homme s'en alla. Resté seul, Giotto pensa en lui-même : « Que signifie ceci ? L'aurait-on envoyé pour se moquer de moi ? N'importe. Jamais on ne m'a apporté de pavois à peindre. Ce sot me commande de peindre ses armes, comme s'il était de la famille du roi de France ! Par Dieu, je vais lui faire des armes nouvelles. » Ayant ainsi ruminé, Giotto se plante devant le pavois, dessine ce qui lui vient à l'esprit et ordonne à un de ses élèves d'y mettre la peinture. Ainsi fut fait. Etaient représentés un heaume, un gorgerin, une paire de brassards, une paire de gantelets, une paire de cuirasses, une paire de cuissards, une paire de jambières, une épée, un poignard et une lance. Notre brave homme étant revenu dit : « Maître, est-il peint, ce pavois ? » Giotto répondit : « Oui, va, décroche-le ! » Devant son pavois, le pseudo-gentilhomme ouvre de grands yeux et s'écrie : « Quel est le pavois merdeux que tu m'as peint ? – Tu verras, dit Giotto, combien il est merdeux en le payant. » L'autre : « Je n'en donnerai pas un sou ! » Giotto : Et que m'as-tu dit de peindre ? L'autre : « Mes armes. » Giotto : « Et bien en manque-t-il une seule ? – Non, pour ça. Ça va ! » Giotto : « Au contraire ça ne va pas du tout ! Que Dieu te maudisse ! Tu es un grand imbécile. Si l'on te demandait qui tu es, à peine le saurais-tu dire. Et tu arrives ici et tu dis : Peins-moi mes armes ! Si tu étais de la famille des Bardi, cela aurait suffi. Quelles armes portes-tu ? D'où es-tu ? Quels furent tes ancêtres ? Hé ! N'as-tu pas honte ? Commence d'abord par venir au monde avant de parler d'armes, comme si tu étais Dusnam (le duc Namo) de Bavière. Je t'ai fait toutes les armes imaginables sur ton pavois ; peut-être n'est-ce pas assez ? En veux-tu encore d'autres ? Et je les ferai peindre. » L'autre s'écrie : « Tu me fais injure, et tu m'as gâté mon pavois. » Là-dessus, il part, va devant le tribunal et fait citer Giotto. Celui-ci comparaît et réclame deux florins pour sa peinture. Les magistrats écoutèrent leurs explications ; celles de Giotto étaient les meilleures ; ils ordonnèrent au vilain d'emporter son pavois et de payer six livres à l'artiste qui avait raison. Le vilain emporta donc son pavois, paya et fut renvoyé. Ainsi au lieu de galette, il eut du pain bis. »²¹⁷

²¹⁷ Giorgio VASARI, *Les vies...*, vol. 2, p. 120.

Peindre le blason d'un homme sur un bouclier constitue pour Giotto une démarche conservatrice et peu libérale sur bien des plans. Le peintre qui est bien au-dessus d'un tel artisanat croit d'abord à une farce. Il décide alors de peindre les armes qui pourraient correctement identifier et qualifier le pseudo-gentilhomme. Décidé à « honorer » son commanditaire tel qu'il le doit, il reproduit de façon toute littérale les différentes parties de l'armure de l'anonyme (heaume, gorgerin, paires de brassards, gantelets, cuirasses, cuissards, jambières, épée poignard et lance). C'est une façon ironique de renverser la fonction qui était alors dévolue au pavois et qui était celle justement de révéler par l'entremise de différentes marques distinctives l'identité de l'homme qui se cachait derrière l'armure. Le pavois réalisé par Giotto ne fait que reproduire l'armure qui protège et dissimule les traits, faisant du blason une surface opaque et muette qui réplique la surface protectrice de la cuirasse. C'est en quelque sorte une double armure. Le « lourdaud » voyant le résultat se fâche, n'étant pas en mesure de lire les armoiries qui puissent évoquer son patronyme. Car avec toute cette quincaillerie elles ne lui paraissent pas du tout parlantes.²¹⁸ Et pour cause : Giotto face à cet homme illettré et sans nom, (« si on [lui] demandait qui [il] est, à peine le saurait-[il] dire »),²¹⁹ qui n'était même pas venu au monde,²²⁰ ne pouvait évidemment pas lui réserver le même honneur qu'à Dante. Il n'avait pas de quoi y faire pavoiser quoi que ce soit.

Cet homme de basse condition n'ayant pas de nom, autrement dit pas d'identité, n'ayant, pourrait-on dire, pas encore d'existence dans le monde, ne pouvait ni prétendre à une figuration métaphorique au moyen d'un blason, et encore moins à une figuration littérale au moyen d'un portrait. Sans nom il ne pouvait tout simplement avoir de visage. Ou plutôt, le seul « portrait » qui pouvait le qualifier et le distinguer ne pouvait que consister en une représentation de sa cuirasse désarticulée, métaphore de son « identité » rudimentaire, celle d'un homme non dégrossi et appartenant à une époque révolue, d'un autre âge. L'anecdote est on ne peut plus fine et montre tous les enjeux de la révolution opérée par l'artiste, en tant qu'inventeur du portrait. La référence au pavois est lourde de sens, car, à suivre Hans Belting, le portrait, sujet moderne de la peinture, trouve son ancêtre dans la peinture des

²¹⁸ Sur le principe des « armes parlantes » lire Michel PASTOUREAU, « Du nom à l'armoirie héraldique et anthroponymie médiévales », in Patrice BECK (éd.), *Genèse médiévale de l'anthroponymie moderne. Tome IV Discours sur le nom : normes, usages, imaginaire (VI^{ème} – XVI^{ème} siècles)*, Tours : Publication de l'Université de Tours, 1997, pp. 83-105.

²¹⁹ Giorgio VASARI, *Les vies...*, vol. 2, p. 120. Giorgio VASARI, *Le vite...*, vol. 1, p. 407 : « che chi ti dicesse, 'chi se' tu', appena lo spresti dire ».

²²⁰ Giorgio VASARI, *Les vies...*, vol. 2, p. 120. Giorgio VASARI, *Le vite...*, vol. 1, p. 408 : « di qua' se' tu ? chi furono gl'antichi tuoi ? Deh, che non ti vergogni ? Comincia prima a venire al mondo, che tu ragioni d'arma, come stu fussi Dusnan di Baviera ».

boucliers et des écus armoriés, moyen d'autoreprésentation permettant d'identifier métaphoriquement le visage et surtout le nom de la personne qui était cachée derrière le heaume fermé.²²¹ Une origine qui est par exemple demeurée inscrite dans le vocabulaire néerlandais, puisque le peintre (*Schilder*) et la peinture (*Schilderij*) ont pour même racine le bouclier (*Schild*). Giotto n'appartenait plus à la caste des peintres-artisans, il n'était plus un armurier, il avait dépassé le stade d'un art de surface et de signes, pour dévoiler l'être extériorisé, enfin venu au monde.

Le rôle fondateur du portrait n'est ainsi pas limité à la périphérie textuelle chez Vasari, mais il est simultanément le prologue de l'articulation discursive et le corps même du propos. Si, selon lui, l'art à son origine est portrait, ce n'est en somme qu'une reprise des récits fondateurs antiques qui placent la peinture et la sculpture à l'ombre du portrait. Pline s'en était fait l'auteur dans son *Histoire naturelle*, Livre XXXV, lorsqu'il raconte l'histoire du potier Dibutade de Sicyone et de sa fille qui, avant le départ de son amant, décide de garder son image en traçant le profil sur un mur éclairé par une bougie :

« En voilà assez, et trop peut-être, sur la peinture passons à la plastique. Le premier ouvrage de ce genre fut fait en argile par Dibutade de Sicyone, potier à Corinthe, à l'occasion d'une idée de sa fille, éprise d'un jeune homme qui allait quitter la ville : celle-ci arrêta par des lignes les contours du profil de son amant sur le mur à la lumière d'une chandelle. Son père plaqua ensuite de l'argile sur le dessin, auquel il donna du relief, et fit durcir au feu cette argile avec les pièces de poterie. »²²²

A la suite de Pline, le portrait occupe une place privilégiée dans le cadre fondateur de la peinture chez Vasari. Ce n'est pas seulement par effet de reprise de la tradition antique, c'est aussi parce que la représentation faciale bénéficie alors dans l'imaginaire façonné par la

²²¹ Hans BELTING, « Mémoire et portrait. Face et interface du premier sujet *moderne* », in Roland RECHT (éd.), *Le texte et l'œuvre d'art : la description*, Strasbourg / Colmar : Presses universitaires de Strasbourg / Musée d'Unterlinden, 1998, pp. 170-182, p. 180 : « Le tableau qui, comme nous l'avons vu, agit tantôt comme un miroir, tantôt comme une fenêtre, n'est en fait rien d'autre qu'une surface plane qui nous rappelle un ancêtre important, le bouclier avec les armoiries. » et Hans BELTING, « Wappen und Porträt. Zwei Medien des Körpers », in *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München : Wilhelm Fink, 2001, pp. 115-142.

²²² PLIN L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, (Traduction de Jean-Michel CROISILLE), Paris : Les Belles Lettres, 2002, Livre XXXV, § 43, p. 133. Sur le mythe fondateur de l'ombre lire Victor I. STOICHITA, *Brève histoire de l'ombre*, Genève : Droz, 2000, en particulier pp. 11-40. (Je reprends la traduction plus commode du passage de Pline dans l'ouvrage de Stoichita, p. 11).

tradition chrétienne d'une aura formidable. A cet égard, le biographe florentin ne peut pas faire l'impasse sur cet héritage. D'ailleurs les vies vasariennes ne sont pas totalement dépourvues d'une dimension religieuse. Au contraire même, elles ont pour quelques unes un caractère fortement hagiographique. Le qualificatif de divin attribué à plusieurs artistes, en particulier Michel-Ange, comme les parcours qui définissent d'autres, n'est pas sans faire écho à certaines vies de saints. Sans aller plus avant sur cette question, il faut souligner que la place du portrait dans le système vasarien, comme d'ailleurs dans l'ensemble de la théorie artistique classique, qu'elle soit contemporaine à celle du florentin ou qu'elle lui soit ultérieure, balance entre prosélytisme et nette désapprobation, entre valorisation et mépris.²²³ Cette position bancale reflète le souci d'un nécessaire réalisme et la quête d'une idéalisation transcendante.

Si, dans la vie de Giotto, le portrait sur le vif occupe une place inaugurale – seule condition *sine qua non* d'une peinture ressuscitée – dans la vie de Michel-Ange, qui marque l'aboutissement et l'apothéose de l'art, il est dénigré et proprement délaissé.²²⁴ L'autonomie artistique relevée par Vasari, passe par l'abandon de la ressemblance littérale. Lorsque Michel-Ange parle des sculptures de Laurent et Julien de Médicis dans la *Nouvelle Sacristie* de *San Lorenzo* à Florence, il se défend d'avoir représenté les deux hommes de manière ressemblante, mais de leur avoir donné une grandeur telle que personne ne se soucierait de leur apparence passée dans mille ans. Le grand artiste qui a donné toute sa noblesse à l'art, en réunissant aussi bien la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie, ne peut plus se comporter en portraitiste servile et doit aller au-delà de ce qui est pure imitation, il en va de l'indépendance et de l'identité de l'art avec un A majuscule.²²⁵

²²³ Sur une vue détaillée concernant la théorie ambivalente du portrait, lire Daniel SPANKE, *Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zum Porträt in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie de Kunst*, München : Wilhelm Fink, 2004.

²²⁴ Daniel SPANKE, *Porträt – Ikone – Kunst...*, en particulier pp. 87-104.

²²⁵ Sur un commentaire exhaustif de la lettre de Nicolò Martelli cf. Rudolf PREIMESBERGER / Hannah BAADER / Nicola SUTHOR (éd.), *Porträt*, Frankfurt am Main : Reimer, 1999, pp. 247-253. Lire Édouard POMMIER, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris : Gallimard, 1998, p. 137.

Le portrait comme principe d'émancipation dans la *Vie de Fra Filippo Lippi*

Pour mieux saisir le tiraillement qui anime le portrait entre figure et discours, entre naturalisme et idéalisme, entre vérité et idéal, il n'est que de se pencher sur la *Vie de Fra Lippo Lippi* (fig. 40). Placée dans le cadre de la deuxième ère, entre Giotto et Michel-Ange, la vie de Lippi reçoit toutes les tensions que nous venons d'énumérer et est à plus d'un titre emblématique. Comme chez Giotto, le portrait sur le vif et l'insertion des commanditaires, des contemporains ou de l'artiste lui-même sont remarqués (fig. 41-44). En cela, la vie de Lippi ne s'écarte pas du modèle originel. Mais l'œuvre de Lippi reçoit aussi l'approbation et l'éloge renouvelé d'un Michel-Ange qui, ce n'est pas le moindre des compliments, « l'a même souvent imité ».²²⁶ Lippi atteint dans cette optique un palier supplémentaire. Au-delà du caractère presque rocambolesque, – les commentateurs de cette vie ont relevé le style alerte proche des nouvelles de Boccace²²⁷ – le récit porte symboliquement toute la charge du mythe.²²⁸ Mais la question de l'identité artistique singulière prend tout son sens dans un personnage tiraillé entre ses obligations monastiques et son désir d'indépendance, entre servitude et liberté, entre asservissement et affranchissement et ce, dans un contexte où le portrait joue un rôle de premier plan.

L'auteur nous apprend le destin peu banal d'un orphelin, Filippo, fils de Tommaso Lippi, qui après avoir perdu sa mère peu après sa naissance, perd également son père à l'âge de deux ans. Malgré la prise en charge de sa tante, celle-ci ne peut plus subvenir à ses besoins et finit par le placer au couvent des carmes lorsqu'il a huit ans.²²⁹ On le comprend immédiatement, la « venue au monde » de Lippi est pour le moins compromise. En tant qu'orphelin, son identité sociale fondée sur la lignée paternelle est niée. En tant que pensionnaire de couvent, il est condamné à vivre retiré de la société. Mais le besoin ardent d'indépendance va se caractériser très symboliquement sur deux plans. D'une part le novice « conserv[e] le nom de

²²⁶ Giorgio VASARI, *Les vies...*, vol. 3, p. 420 : « Il fut tel, en somme, qu'aucun artiste ne l'a dépassé de son temps et bien peu aujourd'hui. Michel-Ange ne l'a pas seulement toujours loué, il l'a même souvent imité. »

²²⁷ Giorgio VASARI, *Les vies...*, voir le commentaire d'André CHASTEL, vol. 3, p. 413, et Paul BAROLSKY, *Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari*, University Park : Pennsylvania State University Press, 1991, pp. 4-5.

²²⁸ Pour un commentaire circonstancié sur la vie littéraire de Fra Lippo Lippi, lire Megan HOLMES, *Fra Filippo Lippi. The Carmelite Painter*, New Haven / London : Yale University Press, 1999, pp. 9-20. Le contexte lié à la crise religieuse et à la dissolution des mœurs de la Curie fustigée par la Réforme a bien évidemment marqué la vision historicisée de Vasari. Sur ce thème lire Dónal J. O'CONNOR, « Artist Friars of the Renaissance in Giorgio Vasari », in *Irish Theological Quarterly*, vol. 63, n°2, 1988, pp. 167-195.

²²⁹ Giorgio VASARI, *Les vies...*, vol. 3, pp. 415-422. Ici p. 415

Filippo qu'il avait dans le siècle ».²³⁰ Autrement dit, en refusant une renomination aliénante qui l'aurait définitivement intégré dans l'anonymat religieux, il fait preuve d'une affirmation de soi radicale. D'autre part et à l'instar de Cimabue, il va « au lieu d'étudier, ne [faire] que griffonner des bonshommes sur ses livres et ceux des autres ».²³¹ Là encore il montre son attachement au monde de la plus concrète des manières et nie toute dépersonnalisation. Il refuse un enseignement religieux lettré mais abstrait, pour préférer la représentation concrète de figures et de « bonshommes ».

Vasari montre que la famille monastique n'a pas d'emprise sur Lippi, et que ses parent substitutifs seront l'art et plus spécifiquement les œuvres exemplaires de Masaccio, que Filippo, alors artiste en herbe, visite quotidiennement dans le cloître voisin. « Assimilant un peu mieux chaque jour la manière de Masaccio », le baptême finit par se produire comme par enchantement, après avoir peint à fresque un saint Jean Baptiste et des scènes de sa vie : « l'esprit de Masaccio était entré dans le corps de Fra Filippo »²³². Et c'est en tant qu'alter ego de Masaccio, en tant que réincarnation de l'illustre précurseur, infusé par son art comme le seront plus tard les plus grands tels Michel-Ange, Léonard ou Raphaël, qu'il se voit « consacré par la renommée publique ».²³³ Ce qui lui permet à dix-sept ans, devenu adulte dirions-nous, d'entrer véritablement dans le monde et se faire un nom. Signe de cette métamorphose et de cette prise d'autonomie, Lippi a le « courage de quitter l'habit », après avoir fait la figure d'un saint Martial qui le rend célèbre.²³⁴ A l'image des conversions des saints, mais de façon inversée, Lippi quitte l'habit, pour retrouver les atours séduisants de la vie civile.

On pourrait penser que l'indépendance de l'artiste est désormais assurée, mais libéré d'une première claustration, celle des carmes, Filippo a à peine le temps de goûter au monde qu'il est victime d'une flibusterie. Emmené en Barbarie, enchaîné et condamné à l'esclavage par

²³⁰ Giorgio VASARI, *Les vies...*, vol. 3, p. 415. Giorgio VASARI, *Le vite...*, vol. 2, p. 612 : « Questo putto, il quale fu chiamato col nome del secolo Filippo »

²³¹ Giorgio VASARI, *Les vies...*, vol. 3, p. 415. Giorgio VASARI, *Le vite...*, vol. 2, p. 612 : « in cambio di studiare non faceva mai altro che imbrattare con fantocci i libri suoi e degl'altri. »

²³² Giorgio VASARI, *Les vies...*, vol. 3, p. 416. Giorgio VASARI, *Le vite...*, vol. 2, p. 613 « aveva preso la mano di Masaccio, sì che le cose sue in modo simili a quella faceva che molti dicevano lo spirito di Masaccio era entrato nel corpo di fra' Filippo. »

²³³ Giorgio VASARI, *Les vies...*, vol. 3, p. 416. Giorgio VASARI, *Le vite...*, vol. 2, p. 613 : « Fece in un pilastro in chiesa la figura di San Marziale presso al organo, la quale gli arrecò infinita fama, potendo stare a paragone con le cose che Masaccio aveva dipinte ».

²³⁴ Giorgio VASARI, *Les vies...*, vol. 3, p. 416. Giorgio VASARI, *Le vite...*, vol. 2, p. 614 « Per il che sentitosi lodar tanto per il grido d'ognuno, animosamente si cavò l'abito, detà d'anni diciassette ».

des pirates, il ne doit sa liberté qu'à son talent de portraitiste, en dessinant avec un morceau de charbon le portrait en pied de son maître sur le mur blanc de sa geôle. Si les bonshommes sur les premiers cahiers d'école marquaient une première étape dans l'indépendance et l'individualité du novice, si la figure de saint Martial avait rendu célèbre Lippi à Florence et lui avait donné le courage de quitter l'habit de moine, en Barbarie, c'est la figure de son Maure qui le libère de ses liens et lui accorde la faveur de revenir au monde civilisé. Cette succession d'épisodes où la représentation de l'individu joue un rôle cathartique, doit se comprendre dans un contexte où le portrait, dans un sens large, a une fonction libératrice et fondatrice. Elle permet à l'artiste de se révéler aux yeux des autres. Comme le dit très moralement Vasari dans son commentaire de la péripétie des pirates :

« C'est vraiment une très grande gloire pour cet art que de donner à celui qui a le pouvoir légal de condamner et de punir l'envie de faire le contraire ; ainsi au lieu d'ordonner supplices et mort, il accorde faveurs et libertés. »²³⁵

En définitive, le processus d'individuation qui passe par l'acquisition d'un nom et d'un statut au sein de la société, ce que l'on peut encore définir par le fait de devenir quelqu'un, se traduit par un besoin de reconnaissance. Comme on a pu le voir, cette reconnaissance suit parallèlement un art de la représentation qui puisse être reconnaissable. Le don de peindre, attribué très tôt à Lippi et dans un contexte qui n'était de loin pas favorable, est à la fois miraculeux et parfaitement naturel. Ce don positif qui se révèle dès l'enfance est insufflé par la suite en suivant l'exemple du précurseur Masaccio, pour habiter Lippi, comme par l'effet du saint esprit. Aux yeux des Maures, qui ne connaissent pas le dessin et la peinture, « la chose leur parut à tous miraculeuse », ²³⁶ comme se plaît à le dire Vasari. Lippi devient ainsi à son tour un précurseur dans les contrées barbares. Confronté au mythe plinien originel de la fille de Dibutades, le geste de Lippi n'est qu'une énième version romancée, modernisée et dilatée de la naissance de l'art. Il n'est autre qu'une version remodelée du mythe originel de la peinture que Vasari, dans le prologue des *Vies*, attribue au Lydien Gygès, en se référant une fois encore à Pline :

²³⁵ Giorgio VASARI, *Les vies...*, vol. 3, p. 416. Giorgio VASARI, *Le vite...*, vol. 2, pp. 614-615 : « Veramente è gloria di questa virtù grandissima, che uno a cui a conceduto per legge di poter condannare e punire, faccia tutto il contrario, anzi in cambio di supplicio e di morte, s'induca a far carezze e dare libertà ».

²³⁶ Giorgio VASARI, *Les vies...*, vol. 3, p. 416. Giorgio VASARI, *Le vite...*, vol. 2, p. 614 : « gli venne commodità e capriccio di ritrarlo, preso un carbone spento del fuoco, con quello tutto intero lo ritrasse co' suoi abiti indosso alla moresca, in un muro bianco ; onde, essendo dagli altri schiavi detto questo al padrone, perché a

« Se tenant près d'un foyer, il regardait son ombre projetée sur le mur et, soudain, avec un morceau de charbon, il en fixa le contour sur le mur. »²³⁷

Le portrait est tracé par occasion et par caprice sur le mur blanc, au moyen d'un charbon de bois (pour la fille de Dibutades c'était par amour et à la lumière d'une bougie, pour Gygès c'était soudainement). A la seule différence que Filippo Lippi, avec toute sa science, ne dessine pas seulement un contour sommaire du buste, mais fait un portrait en pied du maître « avec ses vêtements à la mauresque ». La différence est notoire et permet de comprendre le caractère véritablement incarné de l'art de Lippi, puisqu'il recouvre désormais l'ensemble du corps de ses attributs, comme par exemple les vêtements. La subtilité du récit vasarien se plaît ainsi à mettre en scène les effets de conversion. Il n'est que de noter avec quelle insistance l'auteur met l'accent sur les oppositions du mur blanc, sur lequel les traits de charbon ont représenté l'habit mauresque, évoquant clairement une apparition désormais pleine de contrastes, dans un va-et-vient entre positif et négatif, blanc et noir, identité et altérité, l'art civilisateur de Lippi et le carcan barbare du Maure.

Dans chaque fable, mais surtout celle de Gygès et Lippi, la question de l'autre et de l'extériorisation est essentielle. Si Vasari préfère à la fille de Dibutades le lydien Gygès découvrant le portrait de soi en Egypte, ou Lippi exportant le portrait dans une contrée similaire (on peut le déduire par la description des « vêtements à la mauresque ») c'est que dans la structure même des *Vies*, l'idée de diffusion et d'universalisation est essentielle. La confidentialité et l'intériorité familiale du récit de Dibutades ne sert effectivement pas totalement le dessein vasarien. C'est pour cette raison que Vasari ne reprend pas le récit pourtant fameux de Dibutades et de sa fille. Par contre la reconnaissance et l'extériorisation de soi et de l'autre dans un ailleurs potentiellement universalisant est beaucoup plus spectaculaire et remarquable. C'est bien là tout le projet vasarien des *Vies*, celui de célébrer et de diffuser devant le monde la renommée des peintres sculpteurs et architectes qui font la gloire de la Toscane et de l'Italie.

tutti un miracolo pareva, non s'usando il disegno né la pittura in quelle parti, ciò fu causa della sua liberazione dalla catena dove per tanto tempo era stato tenuto ».

²³⁷ Giorgio VASARI, *Les vies...*, vol. 1, p. 217. Giorgio VASARI, *Le vite...*, vol. 1, p. 218 : « Ma, secondo che scrive Plinio, quest'arte venne in Egitto da Gige Lidio, il quale, essendo al fuoco e l'ombra di se medesimo

D'ailleurs, la découverte du portrait par « l'autre » ainsi que sa diffusion universelle se retrouvent dans une autre vie, celle d'un non florentin, en l'occurrence Gentile Bellini. Ayant été émerveillé par quelques portraits reçus d'un ambassadeur vénitien, Mahomet II « demanda qu'on lui envoya le maître ». La République de Venise affrète alors Gentile Bellini pour Constantinople, où le peintre accomplit non seulement le portrait de l'empereur ottoman, mais réalise aussi sous sa requête son autoportrait. Une façon de mettre sur pied d'égalité l'empereur et l'artiste, le portrait de l'autre et de soi, l'un et l'autre passant pour un « miracle », une « merveille » et une chose « divine » :²³⁸

« Ils décidèrent donc d'envoyer là-bas Gentile, tout à fait apte à remplacer son frère. [...] Il fut présenté par le bailli de la Seigneurie à Mahomet qui le reçut de bonne grâce et, en tant que nouveau venu, le combla d'amabilités ; il en redoubla quand le peintre lui eut présenté un très charmant tableau qu'il admira beaucoup : il n'arrivait pas à croire qu'un mortel puisse se rapprocher de la divinité au point de pouvoir représenter les choses de la nature avec autant de vie. Gentile ne tarda pas à faire un portrait du souverain, si ressemblant qu'on le regarda comme un miracle. Ayant constaté les nombreuses possibilités de la peinture, l'empereur demanda à Gentile s'il se sentait capable de faire son propre portrait. Gentile répondit affirmativement et, en peu de jours, fit son autoportrait à l'aide d'un miroir, si ressemblant qu'il paraissait vivre. Il le porta au souverain ; celui-ci en fut tellement émerveillé qu'il lui était impossible de ne pas croire que Gentile ne fût habité par quelque esprit surnaturel. Si la loi n'avait interdit au Turcs, comme nous l'avons déjà dit, l'exercice de cet art, jamais l'empereur n'aurait permis le départ de Gentile. »

Le lydien Gigès, le florentin Lippi ou encore le vénitien Gentile Bellini font reconnaître l'art au-delà de leurs frontières. C'est en Egypte que l'un trace son autoportrait, c'est en Barbarie

riguardando, subito, con un carbone in mano, contornò mettere in opera senza corpi di colore, sì come afferma il medesimo Plinio. »

²³⁸ Giorgio VASARI, *Les vies...*, vol. 4, p. 165. Giorgio VASARI, *Le vite...*, vol. 3, pp. 165-167 : « Fatto dunque mettere a ordine Gentile, sopra le loro galee lo condussono a salvamento in Gostantinopoli, dove essendo presentato dal balio della Signoria a Maumetto, fu veduto volentieri e come cosa nuova molto accarezzato ; e massimamente avendo egli presentato a quel prencipe una vaghissima pittura che fu da lui ammirata, il quale quasi non poteva credere che un uomo mortale avesse in sé tanta quasi divinità che potesse esprimere sì vivamente le cose della natura. Non vi dimorò molto Gentile che ritrasse esso imperator Maumetto di naturale tanto bene, che era tenuto un miracolo. Il quale imperatore, dopo aver veduto molte sperienze di quell'arte, dimandò Gentile se gli dava il cuor di dipignere se medesimo ; et avendo Gentile risposto che sì, non passò molti giorni che si ritrasse a una spea tanto proprio che pareva vivo ; e portatolo al signore, fu tanta la maraviglia che di ciò fece, che non poteva se non immaginarsi che egli avesse qualche divino spirito addosso. »

que le second dessine son maître, et c'est à Constantinople que le dernier réalise l'un et l'autre. Cette entreprise de diffusion du portrait reflète la démarche du florentin Giorgio Vasari qui, aux yeux des autres, fait reconnaître la singularité des artistes dans ses *Vies*, en les révélant au monde par leur nom et leur portrait. Elle se place comme une entreprise civilisatrice qui récite aussi son credo : l'art occidental trouve son origine et sa spécificité dans le portrait.

L'extériorisation qui anime Lippi et qui lui permet de s'affranchir du carcan religieux et barbare n'est qu'une face de sa personnalité. Une autre face concerne le caractère charnel et incarné de son art. Dans la suite du texte on apprend par Vasari que son « tempérament très amoureux » constitue la dimension naturelle et profane du don artistique.²³⁹ Comme très souvent chez Vasari, le nom a une dimension symbolique forte et déterminée.²⁴⁰ Ce déterminisme semble annoncé dès le début de la vie de Filippo Lippi, notamment dans son lieu d'origine. Né dans le quartier de l'Ardillon (Ardiglione), qui n'est autre que la pointe de métal d'une boucle s'engageant dans une ceinture, Lippi, on l'aura compris, a un rapport conflictuel avec ses attaches.²⁴¹ A la façon d'une bride qui se fait et se défait, les incarcérations et libérations successives du peintre montrent la perpétuelle tension qui anime sa difficile autonomie artistique.

Mais l'ardillon doit aussi se comprendre plus vulgairement comme une allusion sexuelle, puisqu'il est question de la « fureur amoureuse », voire même de la « bestialité » d'un peintre dont « l'appétit » sexuel va jusqu'à lui faire « abandonner les ouvrages entrepris ».²⁴² Il suffit qu'une femme lui plaise, pour qu'il soit prêt à lui donner toute sa fortune. Seul palliatif : la faire poser pour « calmer l'ardeur de son amour ».²⁴³ On comprend entre les lignes que le portrait de ses modèles libère Lippi de ses pulsions sexuelles.

²³⁹ Giorgio VASARI, *Les vies...*, vol. 3, p. 416

²⁴⁰ Sur la nomenclature vasarienne, les surnoms et autres jeux de mots, lire Paul BAROLSKY, *Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari*, University Park : Pennsylvania State University Press, 1991, en particulier pp. 39-56.

²⁴¹ Giorgio VASARI, *Les vies...*, vol. 3, p. 415. Giorgio VASARI, *Le vite...*, vol. 2, p. 611 : « il quale nacque in Fiorenza, in una contrada detta l'Ardiglione ». Personne à ma connaissance n'a relevé la symbolique du terme, peut-être parce que le quartier de l'Ardiglione existait bel et bien, contigu qu'il était avec l'église du Carmine.

²⁴² Giorgio VASARI, *Les vies...*, vol. 3, p. 417. Giorgio VASARI, *Le vite...*, vol. 2, p. 616 : « Et era tanto perduto dietro a questo appetito, che all'opere prese da lui quando era di questo umore, poco o nulla attendeva ».

²⁴³ Giorgio VASARI, *Les vies...*, vol. 3, pp. 416-417. Giorgio VASARI, *Le vite...*, vol. 2, p. 616 : « Dicesi ch'era tanto venereo, che vedendo donne che gli piacessero, se le poteva avere, ogni sua facoltà donato le arebbe ; e non potendo, per via di mezzi, ritraendole in pittura, con raggiamenti la fiamma del suo amore intiepidiva ».

Cosme de Médicis, devenu le grand ami de Filippo apprendra à ses dépens que rien ne sert à contenir l'appétit du peintre en voulant lui serrer la ceinture. Si les carmes s'étaient montrés conciliants, si le Maure avait fait preuve de largesse, c'est Cosme de Médicis qui va être finalement le plus raisonnable et le plus « libéral » face à la déraison de Lippi, en acceptant sa personnalité tout à fait unique. Après que l'artiste se soit évadé du palais en coupant en lanières les draps de son lit pour s'adonner plusieurs jours de suite à ses plaisirs, Cosme décide plutôt de « se l'attacher par des faveurs » et préfère voir les qualités « angéliques » de son esprit rare.²⁴⁴

Comme s'il s'agissait de corroborer les dires de Cosme, l'« angélisme » de Lippi se traduit immédiatement dans le récit de Vasari par une production répétée d'Annonciations, suivies de scènes de la vie de saint Benoît et de saint Bernard (deux des saints emblématiques concernant l'abstinence sexuelle et la glorification de la Vierge Marie). Le mythographe qui a construit tout son récit sur les perpétuels tiraillements psychologiques et symboliques qui traversent la personnalité de Lippi ne fait évidemment rien au hasard et semble excuser ou contrebalancer la luxure du peintre par l'iconographie extrêmement chaste des œuvres qu'il produit. Plus subtilement il oppose les activités charnelles de l'artiste avec les mystères de l'Incarnation qu'il réalise, créant ainsi une dichotomie entre l'homme et sa production artistique et ce, entre deux types incarnés qui l'opposent. Les effets les plus équivoques culminent quelques lignes plus loin :

« Les religieuses de Sainte Marguerite lui commandèrent le retable du maître-autel ; pendant qu'il y travaillait, il rencontra un jour la fille du citoyen florentin Francesco Buti, qui se trouvait là, soit comme religieuse, soit pour le devenir. Voyant cette Lucrece – tel était le nom de la jeune fille – qui était très jolie et gracieuse, Fra Filippo fit tant et si bien qu'il obtint des religieuses l'autorisation de la peindre en Madone dans l'ouvrage qu'il exécutait pour elles ; à cette occasion, il en devint encore plus amoureux, employa argent et intrigues, réussit à arracher Lucrece aux religieuses et à

²⁴⁴ Giorgio VASARI, *Les vies...*, vol. 3, p. 417. Giorgio VASARI, *Le vite...*, vol. 2, pp. 616-617 : « Cosimo de' Medici, faccendolo fare una opera in casa sua, lo rinchiuse perché fuori a perder tempo non andasse, ma egli statoci già due giorni, spinto da furore amoroso, anzi bestiale, una sera con un paio di forbici fece alcune liste de' lenzuoli de letto, e da una finestra calatosi, attese per molti giorni a' suoi piaceri. Onde non lo trovando e facendone Cosimo cercare, alfine pur lo ritornò al lavoro ; e da allora in poi gli diede libertà che a suo piacere andasse, pentito assai d'averlo per lo passato rinchiuso, pensando alla pazzia sua et al pericolo che poteva incorrere ; per il che sempre con carezze s'ingegnò di tenerlo per l'avvenire, e così da lui fu sono servito con più prestezza, dicendo egli che l'eccellenze degli ingegni rari sono forme celesti e non asini vetturini ».

l’emmener avec lui, le jour même, où elle allait voir exposée la ceinture de la Vierge, relique vénérée à Prato. »²⁴⁵

Le lecteur désormais averti par l’atavisme de Filippo Lippi, verra dans ces événements un aboutissement inévitable. L’ardent artiste né dans le giron de l’ardillon – un élément phallique de ceinture – ne peut en définitive qu’arracher une jeune novice de son couvent, le jour même où se fête la relique de la ceinture de la Vierge, c’est-à-dire le jour de l’Assomption. Le sacrilège gradué se place à plusieurs niveaux et de façon ambivalente. Premièrement, le peintre « profane » son retable en utilisant pour modèle de la Madone une Lucrece, il est vrai encore chaste et religieuse, et ce, sous la bénédiction des sœurs. Comme Vasari nous l’a appris plut tôt, Lippi tire le portrait de ses modèles féminins pour calmer ses ardeurs amoureuses ; un moyen de les posséder *in figura*.

Mais dans le cas présent, l’effet thérapeutique du transfert sur le portrait n’a pas lieu. Lippi devient encore plus amoureux et est condamné à profaner une seconde fois, en arrachant sa maîtresse du couvent. Le comble est enfin atteint lorsque l’incident a lieu le jour même où la Vierge rejoint le Royaume des Cieux. Lippi réserve en définitive à sa Lucrece une assomption pour le moins particulière. Elle est d’abord couronnée Madone du retable de son couvent puis, le même jour où la Vierge quitte son tombeau, l’« angélique » Filippo la fait quitter son couvent et retrouver le siècle. On a à nouveau un parallélisme équivoque et un principe de conversion inversée. L’épisode scandaleux ne sera toutefois pas complètement stérile et servira la bonne cause de l’art puisque Lucrezia Buti « eut un garçon, appelé lui aussi Filippo et qui devint, comme son père, un grand peintre célèbre. »

Le récit de Vasari construit en forme d’écho se clôt quasiment à ce stade et cesse pratiquement toute anecdote. Si le biographe fait se succéder ensuite les différents ouvrages réalisés par le peintre, ce n’est finalement que pour insister sur les têtes et l’expression des visages qui peuplent les compositions d’un homme qui « était en tout un maître rare [...] tel en somme, qu’aucun artiste ne l’a dépassé de son temps et bien peu aujourd’hui ». Une

²⁴⁵ Giorgio VASARI, *Les vies...*, vol. 3, p. 418. Giorgio VASARI, *Le vite...*, vol. 2, pp. 620-621 : « Essendogli poi, dalle monache di Santa Margherita, data a fare la tavola dell’altar maggiore, mentre vi lavorava gli venne un giorno veduta una figliola di Francesco Buti cittadin fiorentino, la quale o in serbanza o per monaca era quivi. Fra’ Filippo dato l’occhio alla Lucrezia, che così era il nome della fanciulla, la quale aveva bellissima grazia et aria, tanto operò con le monache che ottenne di farne un ritratto, per metterlo in una figura di Nostra Donna per l’opra loro ; e con questa occasione innamoratosi maggiormente, fece poi tanto per via di mezzi e di pratiche, che

manière encore de dire à quel point le peintre a réussi à libérer la peinture et à l'extérioriser, en un mot, à la libéraliser. L'épisode de l'enlèvement de Lucrezia Buti doit se voir comme une espèce d'apothéose haute en couleur. Il concentre le conflit mené entre profane et sacré, naturalisme et idéalisme, indépendance et dépendance, intérieur et extérieur, un conflit qui gouverne non seulement la vie de Fra Filippo Lippi, mais aussi l'ensemble du projet vasarien. Le peintre amoureux de son modèle, autre lieu commun dont la fortune littéraire est très riche,²⁴⁶ participe encore du mythe originel de la création des images.

Mais dans le cadre décrit par Vasari il acquiert une touche libertaire, si ce n'est libertine, à la limite du sacrilège. D'un côté Lippi anime le visage de la Vierge en lui donnant les traits de Lucrezia Buti, de l'autre il fige les traits de la nonne en lui faisant incarner l'impossible idéalité virginale. Cet entre deux, qui caractérise aussi bien les « formes célestes » de l'esprit du moine-peintre – selon Cosme de Médicis – que celui de la religieuse en devenir, conditionne l'art de Lippi.

On peut saisir à quel point l'affranchissement artistique opérera dans la personnalité de leur fils Filippino. Dès les premières phrases qualifiant sa vie et son art, Vasari signale sa capacité à inventer. Ce n'est plus la ressemblance sur le vif qui anime le fils, mais l'invention capricieuse définitivement profane, voire même abstraite, où le modèle antique a remplacé le carcan religieux :

« A la même époque, vivait à Florence un peintre plein de talent et de charmante invention, Filippo, fils de Fra Filippo du Carmine. [...] Avec ses dons et sa riche invention, avec sa fantaisie et ses innovations dans les ornements, Filippino fut le premier à enseigner aux modernes la nouvelle manière de varier les costumes, et à parer agréablement ses personnages de sobres vêtements à l'antique. Il fut également le premier à produire des grotesques semblables à celles de l'Antiquité ; il les transcrivit en frises en camaïeu ou coloriées, avec plus de dessin et de grâce que ces

egli sviò la Lucrezia da le monache e la menò via il giorno appunto ch'ella andava a vedere mostrar la cintola di Nostra Donna, onorata reliquia di quel castello ».

²⁴⁶ Sur le désir (ou le regret de la perte de l'être aimé) à l'origine de la création des images voir Maurizio BETTINI, *The Portrait of the Lover*, (Traduit de l'italien), Berkeley / Los Angeles / London : University of California Press, 1999.

prédécesseurs. Merveilleuses à contempler étaient les extraordinaires bizarreries de sa peinture. »²⁴⁷

Le portrait débridé du moine-peintre Fra Filippo Lippi, s'inscrit dans un perpétuel aller-retour, entre dons célestes et contingences terrestres, entre ordre et confusion. Un portrait qui affecte sur un plan moral et théorique le dessein du théoricien Vasari.²⁴⁸ L'ardente vitalité du peintre imprègne son œuvre à n'en pas douter, mais elle ne bénéficie pas entièrement de la dimension mentale et spéculative qui pourrait lui conférer la noblesse d'une émancipation aboutie. A trop rester terre-à-terre, l'art de Filippo Lippi demeure encore très adolescent. Il a la vigueur des escapades de jeunesse, la fougue des amours juvéniles et irresponsables. Significativement, le fait que le peintre ne voudra jamais s'engager sérieusement avec Lucrezia Buti – telle est la révélation de Vasari – dénote de cette irresponsabilité.²⁴⁹

En revanche l'ornementalisme formaliste « capricieux » de son fils, bien que fascinant mais par trop étrange, ne saurait ouvrir une voie satisfaisante. L'idéal antique et l'invention à tout prix ne doivent pas engendrer des chimères, au risque d'être condamné à la stérilité, telle qu'elle sera stigmatisée par le destin sombrement et grotesquement prémonitoire d'un Morto da Feltre, par exemple.²⁵⁰ Grâce, beauté et invention forment un idéal que la retranscription littérale et servile de la nature ne suffit pas à atteindre. L'idée ne se trouve pas dans un modèle réel, mais dans l'amélioration de celui-ci.²⁵¹ Dans ce cadre théorique très contraignant, le portrait qui posait les fondements de l'autonomie artistique atteint aussi les limites de sa consécration. Élément capital dans la définition de l'art, de sa modernité et de sa libéralité, mais parallèlement épilogue aux uns et aux autres, le portrait occupe dès lors une place ambiguë dont la théorie artistique s'est fait l'écho. Début et fin de l'art, la ressemblance

²⁴⁷ Giorgio VASARI, *Les vies...*, vol. 4, p. 319.

²⁴⁸ On rappellera que Vasari dans sa préface à la troisième période qualifie ainsi les peintres de la deuxième époque cf. Giorgio VASARI, *Les vies...*, vol. 5, p. 19 : « Il leur manquait encore une certaine liberté qui, sans être entravée par la règle, ne devait pas la transgresser et ne devait pas entraîner de confusion, ni compromettre l'ordre. » Giorgio VASARI, *Le vite...*, vol. 4, p. 9 : « Mancandoci ancor nella regola, una licenzia, che non essendo di regola, fosse ordinata nella regola e potesse stare senza fare confusione o guastare l'ordine. »

²⁴⁹ Giorgio VASARI, *Les vies...*, vol. 3, p. 421 : « Sa mort peina ses nombreux amis, surtout Cosme de Médicis et le pape Eugène qui, de son vivant, avait voulu lui accorder une dispense pour qu'il pût épouser légitimement Lucrezia Buti ; mais il n'en profita pas afin de conserver sa liberté et de suivre ses envies comme bon lui semblait. » Giorgio VASARI, *Le vite...*, vol. 2, p. 629 : « Dolce la morta sua a molti amici et a Cosimo de' Medici particolarmente et a papa Eugenio, il quale in vita sua volle dispensarlo, che potesse avere per sua donna legitima la Lucrezia di Francesco Buti, la quale per potere far di sé e dell'appetito suo come gli paresse, non si volse curare d'avere. »

²⁵⁰ Sur le caractère parfaitement fictionnel de Morto da Feltre, qui meurt avant d'acquérir une quelconque gloire si ce n'est celle imaginaire de Vasari, se référer à Paul BAROLSKY, *Why Mona Lisa...*, pp. 58-60.

joue un rôle paradoxal, sans véritable résolution, entre origine miraculeuse et pratique mécanique, entre art et artisanat, entre totem et tabou.²⁵²

La liberté que s'octroie le peintre, comme la libéralité avec laquelle réagissent à tour de rôle les différents protagonistes du récit face à un tel esprit d'initiative (que cela soit les moines du Carmine, le Maure, Cosme de Médicis, les religieuses de Prato, ou même le pape Eugène), démontrent à quel point l'artiste, par son talent, est désormais susceptible de faire entendre sa voix. A cet égard, l'épithète que rédige Ange Politien sur l'ordre de Laurent de Médicis, quelques années après la mort du peintre, atteste cette prise de parole. La performativité de l'art de Filippo Lippi, s'exprimant au travers des visages peints et des figures prises sur le vif, semble être sur le point de parler, à l'image du buste que son fils lui a confectionné et qui trône sur son tombeau, dans la cathédrale de Spolète (fig. 45) :

« Je suis enseveli ici, Philippe, gloire de la peinture ; nul n'ignore la merveilleuse grâce de ma main. Je pus de mes doigts animer les couleurs pleines d'art et tromper longtemps les esprits par l'attente de voix. La nature même, exprimée par mes figures s'étonna en avouant que j'égalais son art. Laurent de Médicis m'a enseveli dans un tombeau de marbre, moi que ne recouvrit auparavant qu'une humble poussière. »²⁵³

On l'aura compris, la ressemblance est essentielle à la construction de la référence. Elle fait autorité, voire même – en jouant sur les mots – elle fait l'auctorialité. A cet égard, le projet vasarien révélant au monde les artistes à travers leur nom et leur portrait, fait dans tous les sens du terme référence. En insistant sur la façon dont les peintres ont su insuffler une présence à leurs sujets, Vasari justifie, indirectement et sous la forme de la mise en abyme, la démarche incarnée de ses *Vies*.²⁵⁴ La « venue au monde » des artistes se manifeste ainsi par

²⁵¹ On lira avec profit le chapitre qui traite de la mise en cause de l'imitation dans le portrait chez POMMIER, *Théories du portrait...*, pp. 135-152.

²⁵² Georges DIDI-HUBERMAN, « Ressemblance mythifiée... », en particulier p. 409, pp. 417-432

²⁵³ Giorgio VASARI, *Les vies...*, vol. 3, pp. 421-422. On signalera que l'épithète citée en conclusion de la vie de Lippi, suit un schéma en bien des points similaires à celle de Giotto. Le tombeau et le buste qui le surplombe à Santa Maria della Fiore à Florence ont été réalisés par le sculpteur Benedetto da Maiano, l'épithète est d'Ange Politien, et le tout fut commandité par Laurent de Médicis. Cf. Giorgio VASARI, *Les vies...*, vol 2, p. 121 : « C'est moi qui ressuscitai l'art de la peinture d'une main aussi avisée que sûre. Rien n'a manqué à mon art que ce qui manquerait à la nature. Nul n'a plus mieux peint. Tu admires la tour superbe retentissant de l'airain des cloches ? Elle aussi, selon mon projet, s'est élevée au ciel. Bref, je suis Giotto ; est-il besoin de dire tout cela ? Mon nom seul vaut un long poème. »

²⁵⁴ Georges DIDI-HUBERMAN, « Ressemblance mythifiée... », p. 402. « Vasari a fait bien plus : il a fait du portrait sa méthode de travail historique et la forme même de son propre discours. L'élaboration des *Vies*, sur

l'énonciation de leur nom, quelque fois même par le baptême et l'assignation d'un surnom, ainsi que par la diffusion de leur portrait. Le sujet désormais circonscrit peut avoir voix au chapitre. Reste la question de savoir à quelle voix il a droit.

Si le portrait est le sujet de la peinture, si de plus il confère à l'œuvre son identité, tout cela se produit sous un régime ambivalent. L'art, comme on l'a vu s'extériorise avec le portrait, mais il doit aussi s'en émanciper. Les fonctions assignées au genre ne vont pas le délier de cette tutelle, car la limite entre le régime de l'image et celui de l'art est difficile à cerner. A tel point même qu'il est difficile de démêler l'identité à l'œuvre et la singularité de l'œuvre, de l'identité et de la singularité incarnée par la personnalité représentée.

Comment en effet décider si l'œuvre a acquis définitivement sa propre valeur esthétique indépendamment de celle imprimée par l'individu dépeint ? A vrai dire les deux sont intimement liés. Ils s'inscrivent dans un jeu de polarités relevées par Georges Didi-Huberman qui vont bien au-delà de cette seule question. Pour ce dernier, le mythe du portrait sur le vif qui construit l'autonomie du discours vasarien appelé « histoire de l'art », repose sur un dit et un non dit : « entre modernité et 'âges sombres' ; entre culture de l'art et culte des images, entre termes et relations ; entre paradigmes d'imitation et paradigmes d'incarnation ; entre ressemblances iconiques et ressemblances indiciaires ; entre art et artisanat ; entre une axiomatique du *disegno* et une heuristique des formes plastiques ; entre un modèle pictural et un modèle sculptural ; entre un 'totem' de vie et un 'tabou' de mort... »²⁵⁵

Autrement dit, l'autonomie prétendue de l'art repose sur des contingences tues par Vasari, notamment une origine moins héroïque, moins noble du portrait, ancrée dans une pratique artisanale et liée à une fonction votive et cultuelle qui, à Florence, remontait au moins au milieu du Trecento. « L'invention » du portrait n'avait paradoxalement rien de profane et de laïque, mais s'inscrivait profondément et de façon très intériorisée dans une dynamique aussi bien propitiatoire qu'expiatoire, dont le cadre religieusement miraculeux de la *Santissima Annunziata* fut le témoin privilégié.²⁵⁶

une trentaine d'années de travail, s'identifie comme on le sait avec la constitution d'une véritable galerie de portrait [...] l'enjeu de tout cela, dans l'esprit de Vasari, n'était rien d'autre que *de constituer le discours même de l'histoire de l'art comme une galerie de portraits* littéraires. »

²⁵⁵ Georges DIDI-HUBERMAN, « Ressemblance mythifiée... », p. 431.

²⁵⁶ Georges DIDI-HUBERMAN, « Ressemblance mythifiée... », p. 425.

La ressemblance « criante » des figures de cire – grandeur nature – placées parmi les ex-voto traditionnels comme doubles des personnes répliquait à son tour et à sa manière le miracle d'une empreinte à l'incarnation toute particulière : celle du visage extraordinairement vivant de la Vierge, apparu et inscrit miraculeusement dans la fresque de l'*Annonciation* durant le sommeil du peintre qui avait été chargé de le peindre.²⁵⁷ Les figures de cire sorties d'un moule qui avait pris l'empreinte de son commanditaire, étaient fabriquées selon un procédé mécanique et artisanal qui n'impliquait aucunement une intervention personnalisée de l'artisan. Elles étaient donc tout le contraire d'une projection artistique, intellectuelle et consciente, faisant appel à l'*idea* et l'*invenzione*, si chères à Vasari.²⁵⁸

L'autonomie du portrait peint, revendiquée et mythifiée par Vasari est on ne peut plus problématique et doit se concevoir sous un angle plus largement anthropologique. Dans un certain sens, Vasari a fait de l'invention du portrait un processus presque gratuit et fortement pulsionnel qui transparaissait déjà dans le récit inaugural de Gygès cité dans le prologue aux *Vies*. L'auteur remplace en effet le récit amoureux de la fille de Dibutades basé sur la substitution et le rapport de contact et d'empreinte²⁵⁹ – où l'image propitiatoire exorcise le départ et la mort de l'être aimé – par un événement orgueilleux, subitement autoréflexif, une représentation de soi pour soi. Il n'est ainsi pas inutile de rappeler les termes employés par Vasari :

« se tenant près d'un foyer, il (Gygès) regardait son ombre projetée sur le mur et, soudain, avec un morceau de charbon, il en fixa le contour sur le mur ». ²⁶⁰

L'émergence du portrait et par là, de l'identité artistique est en réalité moins subite. La création d'un portrait repose sur un réseau de croyances qui l'éloignent d'un statut purement arbitraire et gratuit. Il ne s'agit pas d'un art pour l'art à la genèse miraculeuse dont l'orgueilleuse affirmation serait débarrassée de toute autre contingence, à commencer par des questions anthropologiques. Si le portrait joue un rôle libérateur et autonomisant chez Vasari, cela ne veut pourtant pas dire qu'il est lui même libéré de toute fonction autre qu'esthétique. Ce ne sont pas seulement une figure et des traits spécifiques qui sont donnés à voir, mais

²⁵⁷ Georges DIDI-HUBERMAN, « Ressemblance mythifiée... », p. 411.

²⁵⁸ Georges DIDI-HUBERMAN, « Ressemblance mythifiée... », p. 422.

²⁵⁹ Victor I. STOICHITA, *Brève histoire...*, p. 15.

²⁶⁰ Giorgio VASARI, *Les vies...*, vol. 1, p. 217.

aussi un nom qu'il faut reconnaître et savoir lire. Pour mieux comprendre cet aspect du portrait, il n'est pas inutile de s'arrêter dans les paragraphes qui suivent sur les enjeux du nom et de la portée mémoriale dont il est le vecteur.

Le nom dépeint. Visages et patronymes dans la chapelle Sassetti

L'attribution d'un nom à une personne repose sur des principes arbitraires qui se répercutent sur son sens et sa signification. Une fois donné, le nom propre désigne un individu et un seul et n'a pour seule vertu que de pouvoir référer à cet individu de façon stable et immuable chaque fois qu'il est fait mention de son nom, – vocalement ou graphiquement – sans véhiculer d'autre signification que celle-là. Le déni d'un sens descriptif codifié,²⁶¹ tiendrait au fait que la nature du nom propre ne s'appréhende pas au niveau du système linguistique ni au niveau du discours, mais au niveau plus fondamentalement cognitif.²⁶²

Autrement dit, les noms propres stockés dans la mémoire à long terme sont associés à un savoir spécifique et désignent le particulier directement.²⁶³ Cette conception qui tend à instaurer une distinction avec les noms communs (ces derniers désigneraient indirectement le particulier, par l'intermédiaire d'un sens lexical, d'un concept)²⁶⁴ est, à vrai dire, contestable et ambivalente.²⁶⁵ La dénomination et l'assignation du nom propre obéissent à des choix qui s'inscrivent aussi bien sur le plan linguistique, poétique, social, affectif, psychologique, qu'anthropologique. Dès lors, la sémantique du nom propre doit se comprendre dans ce vaste champ contextuel et symbolique. Il obéit à certains codes propres à une communauté et un cadre donnés. Le nom identifie, classe et signifie, c'est à dire qu'il a un sens comme il est un signe distinctif, non seulement pour celui qui le donne, mais aussi pour celui qui le porte et pour ceux qui l'entendent.²⁶⁶ Chacun y entendra ce qu'il voudra ou presque, mais toujours en fonction d'un contexte à la fois personnel et culturel qui doit être partagé.

²⁶¹ Kerstin JONASSON, *Le nom propre. Constructions et interprétations*, Louvain-la-Neuve : Duculot, 1994, p. 8.

²⁶² Kerstin JONASSON, *Le nom propre...*, p. 15.

²⁶³ Kerstin JONASSON, *Le nom propre...*, p. 18.

²⁶⁴ Kerstin JONASSON, *Le nom propre...*, p. 18.

²⁶⁵ Les cas d'homonymie contestent le caractère monoréférentiel du nom propre. D'autre part il apparaît que de nombreux noms de famille par exemple, ont une dimension descriptive (référant par exemple à des métiers, à des particularités physiques...). Enfin, la lexicalisation des noms propres (par exemple poubelle, watt, sandwich...) comme la transformation de noms communs en nom propres montrent qu'il y a une perméabilité entre les deux catégories. Sur ces différents mécanismes lire les études fondamentales de Kerstin JONASSON, *Le nom propre. Constructions et interprétations*, Louvain-la-Neuve : Duculot, 1994 et Marie-Noëlle GARY-PRIEUR, *Grammaire du nom propre*, Paris : Puf, 1994. Du point de vue anthropologique, on pourrait même parler d'une paradoxale « faiblesse distinctive des systèmes voués, à première vue, à assurer l'identification personnelle. ». Cf. Christian BROMBERGER, « Pour une analyse anthropologique des noms propres », in *Langages*, n°66, (« Le nom propre »), 1982, pp. 103-124. Ici p. 106.

²⁶⁶ Gilles GRANGER, « A quoi servent... », p. 18.

C'est ce qui se produit, lorsqu'on lit les noms des portraits réalisés par les artistes contemporains Édouard Levé ou Berclaz de Sierre dans leurs séries d'« Homonymes » et d'« Équivoques », réalisées respectivement entre 1996 et 1999 et en 2001.²⁶⁷ Ils énoncent une étrange familiarité avec des noms illustres d'hommes de lettres ou d'artistes (André Breton, Raymond Roussel, Arnold Böcklin, Ferdinand Hodler, fig. 46-49), attribuant des qualités qui leur sont propres et un imaginaire qui leur est associé à travers la vie qu'ils ont vécu, les œuvres qu'ils ont réalisées et le visage qui les a médiatisé et distingué. Cet ensemble de propriétés que le nom suggère automatiquement s'évanouit au moment de regarder les portraits. En effet il ne s'agit pas des célébrités mortes décrites par ce nom, mais d'autres personnes bien vivantes, des homonymes, des inconnus repérés au gré des bottins téléphoniques.²⁶⁸ L'image réelle qui nous est donnée par les visages photographiés contredit ainsi l'image mentale et la description que nous nous en faisons par le nom, passant d'une identité, d'une classe, d'un signifié à l'autre, celui du nom propre, celui du portrait et vice-versa. En dévisageant les homonymes et les équivoques, on se plaît à ne pas leur accorder une allure d'écrivain ou de peintre voire un statut glorieux, mais à les trouver banalement anodins, voire à rire de l'incongruité et du décalage ainsi créé entre le nom et le modèle.²⁶⁹ L'effet de déjà entendu ne s'accorde pas avec le déjà vu. C'est un phénomène bien étrange, qui montre combien le nom est loin d'être neutre, au même titre que le portrait.

Ces exemples contemporains problématisent la question du nom et de son rapport au monde et au familier. L'homonymie (on pourrait également en dire de même des sosies) déstabilise le rapport d'unicité qu'établit le nom propre (ou la physionomie, si l'on parle des sosies). On peut d'ailleurs se demander, quel effet cela fait de porter le même nom qu'une célébrité et quels ont été les motivations – conscientes ou inconscientes – qui ont poussé les baptiseurs à donner un nom si connoté. Faute de données exhaustives concernant les « Homonymes » et les « Équivoque » photographiés et répertoriés par Édouard Levé et Berclaz de Sierre, il est difficile de poser un diagnostic qui puisse rendre compte des enjeux que l'on vient de soulever. Il apparaît pourtant que dans le cas de Berclaz de Sierre l'homonymie a constitué pour cet artiste un handicap certain, au moment de son entrée dans le monde artistique. Comment en effet définir avec autorité sa propre singularité, alors même qu'un autre artiste

²⁶⁷ Berclaz de Sierre a exposé ses « Équivoques » au Centre d'Art Contemporain de Genève du 28 février au 20 avril 2003.

²⁶⁸ Léa GAUTHIER, « Pantomime », in *Parachute*, n°112, 2003, pp. 48-58. Sur Édouard Levé lire en particulier pp. 50-56.

de quelques années son aîné porte le même nom et ce, dans un contexte aussi restreint que la scène artistique suisse ? Comment, dans un milieu aussi familial, faire entendre son propre nom, sans qu'il ne dépeigne l'autre ?

On l'aura compris, pour Berclaz de Sierre, l'abandon du prénom au profit de l'ajout de l'origine valaisanne – plus spécifiquement sierroise – à son patronyme a permis de lever l'équivoque, de le distinguer du Jean-Daniel Berclaz de Fribourg. D'un point de vue artistique, l'originalité de la démarche de Berclaz de Sierre se heurte également à une autre équivoque, celle du précédent de la série des « Homonymes » d'Édouard Levé. Là encore, consciemment ou inconsciemment, le sierrois a substitué la figure en pied de ses propres modèles au format carré des photographies de visages de 50 x 50 cm du français.²⁷⁰ Si Levé s'est aussi bien intéressé à la classe des célébrités littéraires et artistiques françaises, le suisse s'est d'abord concentré sur les peintres helvètes illustres, pour ensuite élargir son champ d'investigation aux grands noms de la Renaissance artistique comme Botticelli ou Leonardo da Vinci. Ce qui constitue encore une autre manière d'illustrer la spécificité de son travail, ancré dans la question identitaire de sa propre insertion artistique.

L'attribution d'un nom propre suit un déroulement particulier et obéit à certaines règles. Celles-ci s'inscrivent dans un univers social, personnel et affectif qui lui confère dès lors une symbolique extrêmement forte. Il constitue un vêtement qui accorde un statut particulier à celui qui le porte. Avoir un nom, c'est posséder une existence et une reconnaissance sociale qui va distinguer ou annexer son porteur à une classe. Porter le nom d'un autre, comme c'est le cas des « homonymes », des « équivoques » ou de Berclaz de Sierre c'est bénéficier d'une étiquette tutélaire qui peut s'avérer aussi gratifiante et auratique que pénalisante et aliénante. Elle est en tous les cas perturbante sur le plan de l'individuation. Même si le besoin d'instaurer différentes marques distinctives patronymiques s'est fait sentir dans nos sociétés occidentales, l'homonymie a longtemps joui d'un certain pouvoir. En France l'instauration du patronyme héréditaire va compléter dans le courant des XII^{ème} et XIII^{ème} siècles le nom de

²⁶⁹ Cf. les propos recueillis le 2 décembre 2001 par Yannick Vigouroux, que l'on peut lire sur le site http://www.exporevue.com/magazine/fr/interview_e_leve.html

²⁷⁰ Les démarches contiguës de Levé et Berclaz de Sierre répondent chacune à une quête d'identité. Pour Levé, c'est « l'idée qu'il était douloureux de porter le même nom qu'une personne célèbre » qui la poussé à répertorier l'homonymie. Propos recueillis le 2 décembre 2001 par Yannick Vigouroux que l'on peut lire sur le site http://www.exporevue.com/magazine/fr/interview_e_leve.html

baptême qui, jusqu'alors, était la seule dénomination individuelle existante.²⁷¹ La nécessité de cet ajout identitaire s'explique de plusieurs manières. C'est surtout dans le contexte urbain que le besoin s'est fait le plus sentir et pour cause, il s'agissait de consacrer l'existence sociale de son porteur et de l'insérer dans la structure complexe de la ville et de la multitude d'individus qui la compose.²⁷²

A Florence par exemple, ce changement intervient au moment où la classe marchande prend le pouvoir, c'est à dire au cours des XIII^{ème} et XIV^{ème} siècles. L'introduction du nom de famille qui se transmettra de père en fils auprès des banquiers et grands marchands toscans est une façon de conférer à la nouvelle classe dirigeante une marque de prestige en prenant exemple et en s'inspirant du modèle constitué au XII^{ème} siècle par les lignages nobles.²⁷³ Cette marque sociale, scellant, voire consolidant le nouveau statut acquis par la haute bourgeoisie marchande va ensuite se propager dans les différentes couches sociales, pour finalement et progressivement concerner l'ensemble de la population. Un individu sera désigné par son prénom et à travers le groupe auquel il appartient (familial ou professionnel). Son métier, son titre, son origine ou le nom héréditaire du lignage paternel permettent alors de compléter son prénom, de l'identifier et de l'inscrire dans une catégorie sociale particulière (institutionnelle, professionnelle, géographique, familiale etc.).²⁷⁴

Si en Toscane le nom de famille a fini par fixer la singularité et le prestige héréditaire familial dans une dynamique protectionniste qui l'inscrit dans le temps comme un repère stable et quasiment indéfectible, il en est de même pour le choix des prénoms aux XIV^{ème}, XV^{ème} et XVI^{ème} siècles. Il apparaît en effet que les baptêmes sont gouvernés par l'ambition du père – c'est lui, en général, qui porte cette responsabilité essentielle²⁷⁵ – à « refaire » la parenté directe récemment décédée, en attribuant au nouveau-né le nom du disparu. Le terme de *rifare* qui apparaît régulièrement dans les *ricordanze* – les recueils mémoriaux familiaux – va bien au-delà d'une simple question d'homonymie, car la réattribution du prénom va soutenir la croyance d'une réincarnation de l'ancêtre ou du parent.²⁷⁶ Cette symbolique du nom implique donc un principe de permanence qui opère à deux niveaux. Le rappel du nom

²⁷¹ Christian BROMBERGER, « Pour une analyse anthropologique des noms de personnes », in *Langages*, n°66 (« Le nom propre »), 1982, pp. 103-124. Ici p. 103

²⁷² Christian BROMBERGER, « Pour une analyse anthropologique... », p. 112.

²⁷³ Christiane KLAPISCH-ZUBER, *La maison et le nom. Stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*, Paris : EHESS, 1990, pp. 83-84.

²⁷⁴ Christiane KLAPISCH-ZUBER, *La maison et le nom...*, p. 85.

²⁷⁵ Christiane KLAPISCH-ZUBER, *La maison et le nom...*, pp. 87-88.

évite la disparition du membre du lignage. En réattribuant le nom d'un défunt, la famille préserve ainsi la continuité et la perpétuité de son existence.

Mais la réfection du nom assure aussi à la nouvelle génération une protection tutélaire. En arborant le nom de l'ancêtre, l'enfant – comme son entourage – peut sinon espérer un destin similaire, du moins avoir la certitude que, quoiqu'il arrive, il sera lui-même refait à son tour. Dans un sens, l'existence du nouveau venu sera préservée presque automatiquement par la future revivification de son prénom qui interviendra dans la génération prochaine. « Chaque enfant offre son corps comme un habitacle périssable au nom dont la pérennité n'est assurée qu'à travers la corporéité de ses porteurs successifs ».²⁷⁷ Par ce processus de « réincarnation » nominale, chaque individu du même sexe et du même lignage est potentiellement interchangeable. Il n'est en quelque sorte qu'une « individualité collective »²⁷⁸, un homonyme équivoque, à chaque fois même et différent. Dès lors donner à cette époque le nom d'un défunt à Florence, n'est pas autre chose que de conjurer la mort et l'extinction dynastique.²⁷⁹

A partir de 1500, le statut particulier accordé au nom des morts va quelque peu se modifier. Désormais « refaire » le défunt a une valeur plus propitiatoire et commémorative. On insuffle les qualités et le caractère exemplaire de l'ancêtre en donnant son nom à l'enfant. Le nom devient ainsi le moule qui est sensé influencer sur sa personnalité. Il « possède une coloration psychique singulière » tutélaire, qui va déteindre sur son nouveau porteur.²⁸⁰ L'enfant est ainsi imprégné du prestige, des vertus particulières, des attributs et de l'identité morale de l'aïeul.²⁸¹ Par cette dation toute symbolique du nom, son avenir est préfiguré et conditionné par l'exemple ancestral. Ce n'est rien d'autre que de recourir à une tutelle déjà inscrite dans le patronage des saints du calendrier qui constituait à la base le répertoire traditionnel du choix dénomiatif. Pourtant si on a accordé autant de place aux noms des morts familiaux, c'est par un souci radicalement « protectionniste ». La proximité assure un patronage plus

²⁷⁶ Christiane KLAPISCH-ZUBER, *La maison et le nom...*, p. 89.

²⁷⁷ Christiane KLAPISCH-ZUBER, *La maison et le nom...*, p. 105.

²⁷⁸ Christiane KLAPISCH-ZUBER, *La maison et le nom...*, p. 105.

²⁷⁹ La symbolique et le pouvoir que l'on attribue aux noms peuvent se mesurer dans le statut particulier accordé aux noms des morts. Si, dans la Florence de la Renaissance l'attribution du nom d'un défunt est valorisée, elle est bannie et proscrite dans d'autres sociétés, comme chez les Dogon. Cf. Christian BROMBERGER, « Pour une analyse anthropologique... », p. 119.

²⁸⁰ Françoise ZONABEND, « Le nom de personne », in *L'Homme*, vol. 20, n°4, 1980, pp. 7-24, p. 14.

²⁸¹ Christiane KLAPISCH-ZUBER, *La maison et le nom...*, p. 107.

efficace, au même titre que les saints « célèbres » et familiers intégrés dans la dévotion personnelle, familiale ou régionale, assument dans leur giron une protection plus directe.²⁸²

La décoration et le programme iconographique extrêmement riche de la chapelle Sassetti dans l'église *Santa Trinità* à Florence constitue une source inestimable pour saisir ces enjeux symboliques du nom associés au portrait. Vers 1470, Francesco Sassetti décide de répondre à la promesse faite une quarantaine d'années plus tôt par un de ses ancêtres de pourvoir le maître-autel de l'église dominicaine de *Santa Maria Novella* à Florence d'un retable plus moderne. Ce patronage prestigieux devait lui permettre, croyait-il, de lui assurer certains privilèges sur la chapelle principale de l'église et, notamment, d'y installer la tombe de son propre père ainsi que celle de ses héritiers.²⁸³ Mais une querelle avec les dominicains rend l'affaire impossible.²⁸⁴ Francesco Sassetti est contraint à acquérir les droits de patronage et d'ensevelissement ailleurs, et c'est finalement pour la chapelle d'une autre église, en l'occurrence l'abbaye vallombrosienne de Santa Trinità, qu'il engage le peintre Domenico Ghirlandaio dans un vaste programme décoratif réalisé entre 1479 et 1485.²⁸⁵

Selon une dynamique dévotionnelle parfaitement standard pour l'époque, Francesco Sassetti dédie tout naturellement l'endroit à son saint patron, saint François. Il fait donc peindre par Ghirlandaio différents épisodes ayant marqué la vie du fondateur de l'ordre des franciscains, qui vont de sa vocation jusqu'à ses funérailles, ainsi qu'aux miracles qui se sont produits de son vivant et après sa mort (fig. 50-54).²⁸⁶ Sassetti fait également peindre par Ghirlandaio la

²⁸² Christiane KLAPISCH-ZUBER, *La maison et le nom...*, p. 93.

²⁸³ Eve BORSOOK / Johannes OFFERHAUS, *Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinità, Florence. History and Legend in a Renaissance Chapel*, Doornspijk: Davaco Publishers, 1981, pp. 12-13.

²⁸⁴ Selon le témoignage tardif des descendant de Francesco, c'est le refus des dominicains de voir déclinée sur leurs murs la vie de saint-François – patron de l'ordre concurrent – qui aurait empêché le patronage de Sassetti. Pour Eve Borsook et Johannes Offerhaus, ces raisons semblent trop improbables pour être vraies. Cf. Eve BORSOOK / Johannes OFFERHAUS, *Francesco Sassetti...*, p. 13. Il semblerait plutôt que les arguments financiers de Sassetti n'aient pas été à la hauteur de son rival Giovanni Tornabuoni, qui obtiendra finalement le droit de patronage de la Capella Maggiore de Santa Maria Novella le 13 octobre 1486. Ce dernier commissionnera également Ghirlandaio pour la décoration des murs. Cf. Jean K. CADOGAN, *Domenico Ghirlandaio, artiste et artisan*, (Traduit de l'anglais), Paris : Flammarion, 2002, p. 231 et pp. 237-239.

²⁸⁵ Eve BORSOOK / Johannes OFFERHAUS, *Francesco Sassetti...*, pp. 13-14 et p. 18. Le 20 février 1480, les ossements de la famille Petriboni, précédents patrons de la chapelle sont transférés, car Sassetti veut commencer les travaux de décorations.

²⁸⁶ Les scènes occupent les trois pans intérieurs de la chapelle et sont distribuées de façon chronologique – à une exception près – de gauche à droite et de haut en bas. Le récit débute avec la vocation du saint, au moment où il renonce au patrimoine (*Le renoncement des biens terrestres*, lunette de la paroi latérale droite). Il se poursuit avec la *Confirmation de la règle* (lunette de l'abside) et l'*Épreuve du feu devant le sultan* (lunette de la paroi latérale droite). On passe ensuite au registre inférieur où sont distribuées trois autres scènes. *La Stigmatisation*, occupe le mur gauche, la *Résurrection du fils du notaire* l'abside, et *Les Funérailles de saint François*, le mur droite.

Nativité pour le maître-autel (fig. 55) et fait réaliser par un sculpteur – probablement Giuliano da Sangallo²⁸⁷ – son propre tombeau et celui de sa femme Nera Corsi, tous deux intégrés dans des niches latérales de la chapelle sous forme d'*arcosolia* antiquisants (fig. 60-61).

Conçue comme un mausolée,²⁸⁸ la chapelle se devait de déployer un programme où l'idée de survivance et l'espoir en une vie éternelle étaient les maîtres-mots. A cet égard, la Nativité du maître-autel jouait dans l'ensemble du dispositif un rôle central. Dans une série d'articles dédiés à cette œuvre particulière, Aby Warburg remarqua de façon inaugurale, vers 1902, que tout l'ensemble vibrerait d'une extraordinaire énergie vitale. Cette dernière se répercutait aussi bien dans les épisodes liés à saint François que dans la façon anachronique d'intégrer les portraits de Sassetti, de sa famille et de l'entourage de Laurent de Médicis dans plusieurs de ces scènes. Elle se décelait enfin dans le recours profane à des motifs antiques parfaitement païens, au dynamisme très particulier et directement attenant aux sarcophages des époux.²⁸⁹

Attentif aux contrastes énoncés à *Santa Trinità* dans un programme iconographique qui oppose le sacré au profane, qui associe la persistance des croyances médiévales aux formes de l'Antiquité païenne, qui mêle enfin les lieux et les temporalités de l'hagiographie franciscaine à la réalité contemporaine de la Florence des Sassetti, Warburg s'est mis au devoir d'élucider les enjeux réels qui étaient alors à l'œuvre. Epluchant les documents relatifs à la famille Sassetti,²⁹⁰ mettant un nom sur les différents visages peints sur les fresques,²⁹¹ comparant enfin la présence des portraits avec l'usage des *voti* – les figures de cire de la *Santissima Annunziata* offertes comme ex-voto²⁹² – il fut en mesure de cerner le caractère propitiatoire des images formulé par Francesco Sassetti dans l'espérance d'une survivance personnelle et familiale. Le cycle décoratif se déploie en effet à travers un montage très

²⁸⁷ Sur les questions d'attributions voir Eve BORSOOK / Johannes OFFERHAUS, *Francesco Sassetti...*, p. 20.

²⁸⁸ Giuseppe MARCHINI, Emma MICHELETTI, Maria Grazia CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO (éd.), *La chiesa di Santa Trinità a Firenze*, Firenze : Giunti Barbèra, 1987, p. 233.

²⁸⁹ Aby WARBURG, « L'art du portrait et la bourgeoisie florentine. Domenico Ghirlandaio à Santa Trinità. Les portraits de Laurent de Médicis et de son entourage », in *Essais florentins*, (Traduit de l'allemand), Paris: Klincksieck, 1990, pp. 101-135 et Aby WARBURG, « Les dernières volontés de Francesco Sassetti », in *Essais florentins*, (Traduit de l'allemand), Paris: Klincksieck, 1990, pp. 167-196.

²⁹⁰ Aby WARBURG, « L'art du portrait... », pp. 169-172.

²⁹¹ Aby WARBURG, « L'art du portrait... », pp. 108-116.

²⁹² Aby WARBURG, « L'art du portrait... », pp. 109-110 et pp. 124-127.

particulier où se superposent simultanément la Nativité du Christ, la vie de saint François et celle de Francesco Sassetti, de sa famille et de son entourage.²⁹³

Déclinée dans des lieux historiquement concomitants que sont la Bethléem antique, la Rome médiévale et la Florence médicéenne, le tableau d'autel et les fresques placent la filiation Christ – saint François – Francesco Sassetti sur un axe de croyance de doubles « revenus » ou « refaits ». C'est ce que décline d'ailleurs les deux scènes centrales de l'abside de la chapelle et celle du retable du maître-autel qui thématisent chacune à leur manière l'idée de renaissance. Il y a d'une part la *Nativité* (fig. 55), naissance de l'enfant divin et espoir éternel de résurrection. Il y a d'autre part et juste au-dessus, le *Miracle posthume de saint François* (fig. 54) ressuscitant le fils d'un notaire romain mortellement blessé, allusion votive au « miracle » personnel de la famille Sassetti qui, en 1479, l'année de la perte tragique de leur fils aîné Teodoro avait vu quelque mois plus tard la naissance inespérée d'un second Teodoro, considéré comme la réincarnation du premier.²⁹⁴ Il y a enfin pour couronner le tout la *Confirmation de la règle franciscaine* (fig. 53), naissance de l'ordre créé par saint François, qualifié de « nouveau Christ », à laquelle assiste la *consorteria* Sassetti et l'entourage de Laurent de Médicis.

Chaque nouvelle naissance trouve une confirmation de pérennité assurée pour, et dans un cadre communautaire, celui des chrétiens, celui des franciscains, celui des Sassetti. La réfection de Teodoro n'est pas simplement une individualité réincarnée, c'est l'espoir et la confirmation pour toute une famille de voir son nom perdurer au-delà de la mort. A cet égard la naissance du Christ comme la naissance de l'ordre franciscain, servent de modèles tutélaires et immanents pour l'ensemble de la communauté des chrétiens dont la famille Sassetti fait bien évidemment partie. La Résurrection du Christ, implicitement formulée par sa naissance mais également confirmée par la vocation de saint François, ne vaut pas pour elle-même, mais pour la communauté dans son ensemble. L'aspect communautaire est d'ailleurs si important que le commanditaire n'invoque pas seulement ses protecteurs

²⁹³ Sur la question du montage et l'emploi du terme associé aussi bien aux fresques de Ghirlandaio qu'au travail de Warburg de remontage et de démontage photographique de ces fresques dans la planche 43 de l'atlas *Mnemosyne*, se référer à Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Minuit, 2002, pp. 476-494, en particulier pp. 484-486.

²⁹⁴ Aby WARBURG, « Les dernières volontés... », p.191. C'est dans la note n° 32, que Warburg suggère l'hypothèse de la résurrection « en vue d'hypothèses meilleures ». Il y a bel et bien eu un changement iconographique par rapport au plan initial. Une autre scène (*L'Apparition de saint François à Arles*) était prévue à la place du miracle de l'enfant ressuscité, cf. Eve BORSOOK / Johannes OFFERHAUS, *Francesco Sassetti...*, pp. 45-46.

célestes, mais également ses patrons terrestres, d'où la présence de Laurent le Magnifique et de ses fils dans la *Confirmation de la règle*. La bonne fortune de la famille Sassetti s'exprime et pourra s'exprimer à l'avenir aussi bien par les bons auspices du Christ et de saint François que par la grandeur, le pouvoir et l'influence bienfaitrice du patronage médicéen. Ce patronage, dont Laurent de Médicis est l'éminent exemple, ne saurait effectivement avoir des limites temporelles, grâce à la présence d'une descendance prometteuse entourée des précepteurs les plus illustres. L'aspect communautaire se lit également dans l'importance accordée au lieu : Florence est vue comme la nouvelle Rome. Elle incarne le berceau d'une antiquité et d'une chrétienté refaites.²⁹⁵

Toutefois la survivance ne se traduit pas seulement dans les portraits représentés et les anachronismes rapportés. La permanence s'affiche de façon répétée dans l'énonciation plurielle du patronyme figuré sous formes de rébus, d'anagrammes, de jeux de mots ou d'inscriptions. Le régime du nom s'affiche à l'orée de la chapelle et s'insère dans ses différents recoins. Son pouvoir et sa magie la gouvernent déjà à travers le système des *tondi* héraldiques qui se superposent les uns aux autres. Le nom des Sassetti reçoit ainsi au seuil du mausolée une triple protection : celle de son inscription en toutes lettres dans le marbre (fig. 57), *FRANCISCUS SAXETUS POSTERIS SUI POSUIT* (*François Sassetti érigea ceci pour ses descendants*), celle du blason où les armes familiales sont flanquées et défendues par deux frondes ou lance pierres, celle enfin du trigramme du Christ entouré des rayons solaires, dont saint Bernardin de Sienne avait, à partir de 1424, vanté les pouvoirs magiques et protecteurs dans ses sermons (fig. 56).²⁹⁶

D'entrée de jeu le programme iconographique est soumis au régime de la révélation et de la protection promise. Sur le pilier du mur extérieur gauche se tient en sentinelle la figure de David, le prophète qui annonce la venue au monde du Sauveur. Une figure qui dans le contexte aussi bien florentin que sassettien joue un rôle tutélaire emblématique fort.²⁹⁷ En vertu du jeu de mot qui opère entre son lance-pierre et les cailloux (*sassetti*) patronymiques

²⁹⁵ Sur Florence en tant que nouvelle Rome et nouvelle Jérusalem cf. Eve BORSOOK / Johannes OFFERHAUS, *Francesco Sassetti...*, pp. 52-54. Le mythe fondateur de la cité arguait que la Florence chrétienne avait été construite à l'image de la Rome paléochrétienne. A ce propos lire également ARONBERG LAVIN, *Mural Decoration...*, p. 206.

²⁹⁶ Franco MORMANDO, *The Preacher's Demons. Bernardino of Siena and the Social Underworld of Early Renaissance Italy*, Chicago / London : The University of Chicago Press, 1999, pp. 104-105.

²⁹⁷ Aby WARBURG, « Les dernières volontés... », p. 184. Eve BORSOOK / Johannes OFFERHAUS, *Francesco Sassetti...*, pp. 32-33. David est le symbole civique de Florence, mais devient aussi l'emblème de

de la famille du commanditaire, il est le porte-enseigne du blason des Sassetti. Surmontant l'arche extérieure de la chapelle, la prophétie inaugurale de la Sibylle Tiburtine apparaît devant Auguste (fig. 56). Elle révèle à l'empereur la chute du paganisme et l'avènement d'une nouvelle ère pacifique qui doit prendre corps avec la naissance du Christ. Une fois entré dans la chapelle, ce sont les autres Sybilles (érythrénne, agrippanne, cuméenne et cimmérienne) qui à leur tour, dans les écoinçons de la voûte, confirment et complètent la révélation de la lunette de l'entrée (fig. 59).²⁹⁸

Mais c'est assurément sur les parois latérales de la chapelle que le *logos* trouve sa figuration la plus dynamique. Pour la plupart choisis pour leur richesse sémantique et pour leur dynamisme formel, les différents motifs qui décorent les niches funéraires sont des références érudites et cryptées aux trois mystères de la vie humaine : Naissance, Mort et Fortune.²⁹⁹ Ils sont successivement des allusions aux noms des époux, des emblèmes héraldiques, des allégories de l'union heureuse,³⁰⁰ des symboles vitaux de victoire et de force physique³⁰¹ et des formes d'éloges héroïques.³⁰²

On peut ainsi voir se mêler de part et d'autre des deux tombeaux (fig. 60-61), que cela soit en relief ou en grisaille, l'alliance des néréides et des centaures, des funérailles pathétiques, un *Sacrifice d'Eros* et des scènes tirées de la vie militaire des empereurs romains. Protéiformes, les noms de famille et prénoms des époux resurgissent tout azimut : jeux de mots, anagrammes, emblèmes, rébus ou initiales. C'est le cas des néréides inscrites dans les médaillons de l'arcosolium de Nera Corsi qui forment un jeu de mots avec le prénom Nera.³⁰³ C'est le cas pour les inscriptions en grisaille placées au-dessus de cette même tombe qui ne désignent pas seulement un exercice militaire (DECURSIO SC), mais aussi une

Sassetti par un jeu de mot portant sur la pierre (*sasso* en italien) qu'il tient dans sa fronde et le patronyme familial (*sassetti* se traduit par petites pierres ou cailloux).

²⁹⁸ Eve BORSOOK / Johannes OFFERHAUS, *Francesco Sassetti...*, pp. 29-30. Les auteurs rappellent la vogue de la représentation des Sibylles à Florence entre 1465 et 1480.

²⁹⁹ Enrica CASSARINO, *La Capella Sassetti nella chiesa di Santa Trinità*, Firenze : Maria Pacini Fazzi, 1996, p. 111.

³⁰⁰ Eve BORSOOK / Johannes OFFERHAUS, *Francesco Sassetti...*, p. 26.

³⁰¹ C'est le cas des scènes de bataille inscrites dans les médaillons de l'arcosolium de Francesco Sassetti. Cf. Eve BORSOOK / Johannes OFFERHAUS, *Francesco Sassetti...*, pp. 24-25.

³⁰² C'est le cas des grisailles et des inscriptions copiées sur des médailles représentant des scènes impériales. Cf. Fritz SAXL, « The Classical Inscription in Renaissance Art and Politics » in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 4, 1941, pp. 19-46, p. 28.

³⁰³ Eve BORSOOK / Johannes OFFERHAUS, *Francesco Sassetti...*, pp. 21-22.

anagramme pour Nera de' Cursis.³⁰⁴ Juste à côté, l'inscription de la représentation du triomphe de Germanicus (GERMANICUS CAESAR / SIGNIS RECEPTIS) basée sur des médailles de l'époque de Caligula, pourrait référer encore à cette même Nera, (Germanicus était un titre honorifique militaire appartenant héréditairement à la famille de Nero Drusus, à laquelle appartenait Caligula). Elle pourrait tout autant désigner l'origine germanique des Sassetti (Sassetti serait l'italianisation de l'origine saxonne de la famille).³⁰⁵ On ajoutera par ailleurs que les lettres SC (Senatus Consulto) qui apparaissent à la suite des inscriptions DECURSIO et CAES. AUG. peuvent aussi être lues comme les initiales des familles Sassetti et Corsi. Enfin, les Centaures qui apparaissent sur les reliefs de l'arcosolium de Nera Corsi sont les divinités antiques que Sassetti avait choisies comme emblème. Ils brandissent la fronde et le heaume aux armes de sa famille.³⁰⁶

Le nom n'est donc pas seulement « refait » narrativement et symboliquement dans les fresques de la vie de saint François, mais il est ressuscité, c'est-à-dire suscité et reformulé à diverses reprises dans la zone funéraire des sarcophages. Les métamorphoses réincarnant le nom exorcisent concrètement la mort programmée des époux Sassetti, car en soulignant les homonymies et les étymologies antiques des patronymes, elles affirment la perpétuelle régénération symbolique de la famille. La résurrection *in corpore* du fils Teodoro dans l'épisode du miracle posthume de saint François, trouve dans les reliefs et les grisailles antiques son pendant *in nomine* à travers l'écho antique du nom des époux, en particulier ceux de Nera Corsi, dont l'aura prestigieuse du lignage étrusque et romain était tenue en haute estime par le régime médicéen.³⁰⁷

Mais l'insertion figurée des noms se devait de toucher tous les compartiments décoratifs du mausolée, puisqu'il trouve également son assise au premier plan, dans le retable de la Nativité du maître-autel. Un bout de roche, une plaque de marbre taillé réfèrent au mari, tandis que les briques font allusion à l'épouse (dans le sens où les briques sont en assise, *corsi* en italien) (fig. 58).³⁰⁸ Ils constituent la base de la reconstruction et le socle du renouveau, exprimé dans tous les registres de la chapelle Sassetti à *Santa Trinità*. La pierre, matériau durable, est aussi

³⁰⁴ La composition serait également basée sur une sesterce néronienne, ce qui renforcerait encore l'allusion à Nera. Cf. Fritz SAXL, « The Classical Inscription ... », p. 28.

³⁰⁵ Eve BORSOOK / Johannes OFFERHAUS, *Francesco Sassetti...*, p. 10 et p. 45

³⁰⁶ Eve BORSOOK / Johannes OFFERHAUS, *Francesco Sassetti...*, p. 24 et Enrica CASSARINO, *La Capella Sassetti...*, 1996, pp. 111-112.

³⁰⁷ Eve BORSOOK / Johannes OFFERHAUS, *Francesco Sassetti...*, p. 11.

malléable à l'image du marbre taillé et de la brique moulée. C'est tout le paradoxe qui scelle la présence de Francesco Sassetti, de sa famille et de son entourage dans l'ensemble du programme iconographique. Leur présence est pérennisée par les portraits et les noms si vivants qu'en a faits Ghirlandaio. Elle trouvera aussi une transition charnelle dans la descendance promise et espérée.

La richesse du décor de la chapelle Sassetti illustre de vive voix la polyphonie discursive et figurale mise en scène à *Santa Trinità*. Cependant la présence des portraits ne saurait être envisagée sous un angle purement esthétique et autonome, car leur fonction et leur statut se voient et se lisent dans le réseau d'imbrication et d'interdépendance des différents registres de figuration et d'inscription. L'hétérogénéité de l'ensemble place ainsi les différents éléments esthétiques et anthropologiques, figuratifs et linguistiques, iconiques et discursifs, sacrés et profanes dans un rapport de complémentarité renouvelé. Démêler ce qui relève uniquement de l'un ou de l'autre n'est en définitive pas totalement pertinent. A fortiori, le contexte particulier d'une chapelle-mausolée pose les enjeux de l'autonomie du portrait dans un rapport différent qu'il ne le serait s'il s'était agi d'un « simple » tableau représentant un modèle particulier. Si à Santa Trinità le portrait constitue, il est vrai, une figure censée se fondre dans la multiplicité et la diversité des discours en jeu, cela ne veut pourtant pas dire que la question de la verbalisation de l'identité du modèle soit plus immédiate dans le cadre circonscrit des portraits autonomes. Au contraire, assurer et assumer l'identité du modèle uniquement par des moyens figuraux et sans l'appui d'inscriptions verbales tient, comme on va le voir, de la gageure. Toute la difficulté réside dans l'équilibre à trouver entre visualité et textualité, un équilibre qui met à mal la totale autonomie iconique de l'œuvre.

³⁰⁸ Marilyn ARONBERG LAVIN, *Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*, Chicago / London : The University of Chicago Press, 1990, p. 206.

Autant en importe le nom, autant en emporte le temps. Les enjeux de la reconnaissance dans l'art du portrait au Nord des Alpes

L'illusion d'une réelle présence véhiculée par la représentation picturale a été notée à plusieurs reprises dans la littérature artistique.³⁰⁹ Le portrait peint jouit d'ailleurs de ce privilège. On en a pour preuve les nombreuses anecdotes où le spectateur grugé par le mimétisme de la représentation confond le portrait avec son modèle vivant. Vasari en parle dans sa lettre qu'il envoie le 12 février 1547 à Benedetto Varchi lorsqu'il commente le portrait de Paul III peint par Titien.³¹⁰ Roger de Piles,³¹¹ comme Antonio Palomino mentionneront à leur tour une anecdote similaire. L'un en parlant du portrait d'une servante peinte par Rembrandt, l'autre du portrait de Don Pulido Pareja prétendument peint par Velázquez, mais attribué aujourd'hui à son gendre Juan Batista Martinez del Mazo (fig. 62) :³¹²

« En l'an 1639, il peignit le portrait de Don Adrián Pulido Pareja, natif de Madrid, Seigneur de l'Ordre de Santiago, Capitaine-Général de la Marine et de la Flotte de Nouvelle Espagne, qui fut ici durant cette saison pour différentes pétitions concernant son emploi avec sa Majesté. Ce portrait est pris sur le vif et est un des portraits peints par Velázquez les plus loués, et comme tel, il mit son nom dessus, une chose qu'il fit rarement. Il le peignit avec des coups de pinceaux réguliers et avec des larges brosses au long manche qu'il possédait et qu'il employait quelquefois dans l'optique de peindre d'une plus grande distance et d'une manière plus vigoureuse, de sorte que de près la peinture est incompréhensible, mais de loin c'est un miracle. (La signature est comme telle : Didacus Velázquez fecit / Philip. IV / a cubiculo, eiusque Pictor / anno 1639)

On dit qu'après que ce portrait fut fini, Velázquez était en train de peindre dans le Palais avec celui-ci, placé là où il y avait peu de lumière, lorsque le Roi descendit

³⁰⁹ Leon Battista ALBERTI, *De la peinture...*, p. 131 Romano ALBERTI, *Trattato della nobiltà della pittura composto ad istanzia della venerabil Compagnia di San Luca e nobil Academia*, in Paola BAROCCHI (éd.) : *Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma*, 3 vols. Bari : G. Laterza, 1962, vol. 3, p. 217 : « la pittura non ci rende le cose come passate, ma come presenti. »

³¹⁰ Giorgio VASARI, *Lettre à Benedetto Varchi, 12 février 1547*, in Lauriane FALLAY D'ESTE (éd.), *Le Paragone. Le parallèle des arts*, (Traduit de l'italien), Paris : Klincksieck, 1992, pp. 120-121.

³¹¹ Roger de PILES, *Cours de peinture par principes*, (Paris, 1708), Nîmes : Jacqueline Chambon, 1990, pp. 10-11 et Roger de PILES, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, 1715, p. 423.

³¹² Neil McLAREN, *The Spanish School. National Gallery Catalogues*, (édition revue par A. Braham), London : National Gallery, 1988 (2^{ème} édition), pp. 54-58, n°1315. Il s'agit en fait d'un portrait peint par le gendre de Velázquez Juan Bautista Martínez del Mazo, qui n'est autre qu'une des nombreuses copies de l'original perdu.

pour voir peindre Velázquez – comme c'était son habitude – et remarquant le portrait et jugeant qu'il s'agissait de la personne elle-même, il dit étrangement, "Quoi ? Tu es encore là ? Ne t'avais-je pas déjà congédié ? D'où vient-il que tu ne partes pas ?" jusqu'à ce que sa Majesté réalise, surprise qu'il ne fasse la révérence attendue, ni ne réplique, qu'il s'agissait du portrait et se tourne vers Velázquez (qui modestement prétendit n'avoir rien remarqué), et dit "Je vous assure que j'ai été trompé" ». ³¹³

Il est à noter que Vasari, de Piles, ou Palomino usent de ce genre de lieu commun lorsqu'il s'agit de parler de peintres qui privilégient le faire même de la peinture et qui mettent en avant la trace picturale de ce faire. L'exemple de Palomino est d'ailleurs le plus clair à cet égard, puisqu'il insiste lui-même sur les particularités mêmes de la conception du portrait. Il mentionne la régularité des coups de pinceau et le type de brosses utilisées – larges brosses au long manche – et la vigueur (*valentía*) même qui émane du travail de Velázquez. Une vigueur qui se transpose au sein même de la toile, qui donne chair au portrait et lui confère son caractère miraculeusement (*milagro*) vivant, au-delà du caractère indéchiffrable, incompréhensible (*no se comprendía*) de la touche. Ainsi, malgré cette touche, l'image est transcendée pour devenir pour le spectateur, un court instant, une vraie présence.

Chez Vasari, de Piles ou Palomino, la méprise se déroule toujours d'après le même scénario, puisque c'est dans le mouvement et la vivacité du spectateur qu'elle se produit. Ce sont ainsi à chaque fois des passants, à la fois inattentifs et pris par leur propre action qui, attirés par le portrait, vont par la suite être frappés de stupeur par l'inaction du modèle, son impassibilité, son incapacité à répondre à leur signe. Assurément, les ficelles du stratagème reposent sur une série d'oppositions ludiques et symboliques qui permettent de mettre en lumière l'illusion du portrait, à la fois image vivante et figée. Cependant, avant même de trouver sa consécration

³¹³ Antonio PALOMINO de CASTRO y VELASCO : *El museo pictórico y Escala óptica* (1714/1720), 3 vols., Madrid : Aguilar, 1988, vol. 3, *El Parnaso Español Pintoresco Laureado*, pp. 225-226 : « El año de 1639 hizo el retrato de Don Adrián Pulido Pareja, natural de Madrid, Caballero de la Orden de Santiago, Capitán general de la Armada, y Flota de Nueva España, que estuvo aquí en aquella sazón a diferentes pretensiones de su empleo con Su Majestad. Es del natural este retrato, y de los muy celebrados, que pintó Velázquez, y por tal puso su nombre, cosa, que usó rara vez : hizole con pinceles, y brochas, que tenía de astas largas, de que usaba algunas veces, para pintar con mayor distancia, y valentía ; de suerte, que de cerca no se comprendía, y de lejos es un milagro ; la firma es en esta forma : Didacus Velazquez fecit, / Philip. IV / a cubiculo, eiusque Pictor, anno 1639. / Aseguran, que estando acabado este retrato, pintando Velázquez en Palacio, y teniéndolo puesto hacia donde había poca luz, bajó el Rey (como solía, a ver pintar a Velázquez) y reparando en el retrato (juzgando ser el mismo natural) le dijo con extrañeza : 'Qué todavía estás aquí ? No te he despachado ya ? Como no te vas ?' Hasta que extrañe no hacía la justa reverencia, ni respondía, conociendo ser el retrato ; volvió Su Majestad a Velázquez (que modestamente disimulaba) diciendo : 'Os aseguro que me engañé' »

littéraire, le scénario du visiteur trompé par la représentation se voit déjà illustré dans la peinture des primitifs flamands, en particulier dans le portrait de l'orfèvre van Vlueten de Petrus Christus (fig. 63).³¹⁴ Inscrit dans le répertoire iconographique de la visite princière,³¹⁵ le tableau met en scène un orfèvre à son travail, tenant une balance en suspension dans la main, surpris par l'arrivée d'un noble couple. Afin de bien signifier l'effet de surprise, Petrus Christus a minutieusement placé les visiteurs derrière l'artisan. Le gentilhomme présente la femme (peut-être Marie de Gueldre) qui s'approche de l'orfèvre en tendant la main, tandis que ce dernier enfin conscient de leur présence, tourne les yeux derrière lui. A en croire le désordre qui se trouve sur l'établi du premier plan où sont éparpillés pièces de monnaies et rubans, l'honneur qu'on lui rend est tout à fait impromptu. Il l'est d'autant plus que cette irruption du monde extérieur dans son atelier a été très subtilement reflétée par le miroir placé au premier plan à droite (fig. 64). On peut y voir deux hommes qui jettent un œil à l'intérieur de l'échoppe. La présence incongrue d'un faucon sur le bras de l'un d'eux suggère l'importance du couple, car il ne fait aucun doute que les deux hommes font partie de leur suite. Elle dit aussi l'exceptionnalité de leur présence, car ils ont dû faire un détour en ville pour se rendre à l'improviste chez l'orfèvre. Véritable petit bijou, ce tableau de Petrus Christus a été minutieusement pensé. Tout concorde à dire l'effet d'une réelle présence et ce, à travers un subtil jeu de regards croisés, entre l'intérieur de la représentation et l'extérieur, dont le miroir sert de reflet au spectateur réel.

Dans le contexte littéraire, l'enchantement (*engaño*) du portrait vivant chez Palomino nécessite aussi un savant dosage entre une certaine proximité et une distance relative du spectateur par rapport à l'image. Une distance où l'œuvre est encore dans l'ombre de son véritable statut,³¹⁶ puisqu'elle n'est pas exposée, mais aussi une distance où le spectateur est dans l'ombre de son statut d'esthète, puisque c'est fortuitement qu'il jette un œil sur elle. Mais pour que l'illusion fonctionne, il faut néanmoins que cette distance relative entre représentation et spectateur ne soit pas trop grande. Notons que le spectateur fait toujours acte de reconnaissance. Le modèle n'est jamais pour lui un inconnu, c'est même un familier. Jamais un tel canevas n'affecterait un anonyme ou un mort. Le schéma de l'enchantement se joue donc sur un plan spatio-temporel très restreint. A cet égard, l'espace confiné du palais

³¹⁴ Hugo VAN DER VELDEN, « Defrocking St Eloy : Petrus Christus's *Vocational Portrait of a Goldsmith* », in *Simiolus*, vol. 26, n°4, 1998, pp. 243-276.

³¹⁵ Hugo VAN DER VELDEN, « Defrocking St Eloy... », pp. 263-265.

royal comme le cercle restreint de la cour, joue un rôle métaphorique significatif. De même, le concours de circonstances comme ce laps de temps où Don Pulido Pareja venait juste d'avoir affaire avec le roi à la cour, permet au portrait de prendre corps et de se conjuguer au temps du spectateur, d'où l'étonnement du roi de trouver son Capitaine-Général encore présent, là dans le palais, alors qu'il aurait dû être ailleurs. Evidemment un tel scénario insiste sur la faculté du portrait peint à rendre présent le modèle.

Le portrait de don Pulido Pareja porte aujourd'hui dans sa partie inférieure gauche l'inscription du nom du modèle. Cette inscription qui est placée à hauteur du bras droit de Pareja, comme la prétendue signature de Velázquez (*Didacus Velazquez fecit, / Philip. IV / a cubiculo, eiusque Pictor, anno 1639*), justifiée, selon Palomino, par la valeur exceptionnelle du portrait, ne sont pas autographes.³¹⁷ Elles ont été ajoutées postérieurement, plus probablement au moment où le portrait est entré dans la collection du duc d'Arcos, c'est-à-dire avant 1724. Suivant un scénario récurrent, cette double intitulation – signature du prétendu peintre et dénomination du modèle – constitue la marque du nouveau statut de la représentation : celui d'image et d'œuvre d'art. A leur vue il n'est dès lors plus possible de prendre la représentation pour la réalité mais pour un artifice, puisque l'étiquetage hypothèque tout effet de tridimensionnalité.

En ce qui nous concerne, l'intitulation du portrait constitue une marque importante de la temporalité. Elle signale le moment où le portrait a cessé de fonctionner dans un cadre familial pour s'adresser à une sphère exogène : le public. Elle signale également le moment où le portrait commence à fonctionner dans un contexte muséologique. On peut à ce titre citer comme précédent le Musée de Paolo Giovio et l'étiquetage systématique des effigies des *uomini famosi* par une notice en parchemin suivant le canevas des éloges antiques,³¹⁸ Il s'agit là du tout premier exemple de la conception moderne du musée, même s'il faudra attendre la fin du XIX^{ème} siècle pour voir sa cristallisation effective.³¹⁹

³¹⁶ Ce genre de scénario apparaît à plusieurs reprises dans la *Vie de Velázquez* écrite par Palomino. Voir à ce sujet Victor I. STOICHITA : « El retrato del esclavo Juan de Pareja : semejanza y conceptismo », in Fernando CHECA et alii (éd.), *Velázquez*, Barcelona, 1999, pp. 367-395.

³¹⁷ Neil McLAREN, *The Spanish School...*, pp. 54-58, n°1315.

³¹⁸ T. C. Price ZIMMERMANN, *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, Princeton : Princeton University Press, 1995, p.189. Linda KLINGER ALECI, « Images of Identity : Italian Portrait Collections of the Fifteenth and Sixteenth Centuries », in Nicholas MANN / Luke SYSON (éd.), *The Image of the Individual. Portraits of the Renaissance*, London : British Museum Press, 1998, pp. 67-79.

³¹⁹ Isabelle CAHN, « Cadres et cartels... », 1994.

Loin d'être une pratique réservée à la sphère muséologique, l'intitulation des portraits a été dans de nombreux cas délibérément voulue dès leur création. A la lumière de ce constat, on peut dès lors se demander quel rôle a pu jouer l'intitulation des portraits au Nord des Alpes durant les XV^{ème} et XVI^{ème} siècles. Quels sont les arguments qui poussèrent artistes et commanditaires à intituler leurs propres portraits.³²⁰ Nous verrons, à travers les exemples qui vont suivre, que la conscience du temps et la décontextualisation des œuvres furent au cœur de la question ; que les inscriptions qui émargent de ces représentations montrent de quelle façon on a pu réfléchir sur leur statut présent et sur les paradoxes qu'elles ne manqueront pas de produire devant un futur spectateur, et qu'à cet égard l'inscription du nom du modèle cache souvent le désir de reconnaissance de ce dernier.

Les moyens utilisés pour rendre présent le modèle dans la peinture "nordique" sont foncièrement différents de ceux employés dans le portrait de Don Pulido Pareja. Si dans l'anecdote de Palomino c'est, entre autre, le mutisme du portrait avant la visibilité de la touche qui rendait évident son statut d'image, dans les portraits nordiques où la trace picturale est quasiment absente, nombreux sont en revanche les modèles qui parlent littéralement à la première personne.³²¹ C'est le cas du portrait de Matthäus Schwartz peint par Hans Maler de Schwaz aujourd'hui propriété du Louvre (fig. 65-66).

Il y est dit en lettre dorée : « Het ich Mateus Swartz dis Gestalt zu Swatz, da ich was krad 29 jar alt » (« J'avais, moi Matthäus Schwartz, cette figure à Schwaz, alors que j'avais juste 29 ans. »)³²²

L'illusion de la parole professée met en jeu les différentes temporalités que sont celle du spectateur, celle de la pose ou celle de l'âge du modèle. Si le déictique comme la première personne "je" peut et doit résolument être interprété comme la marque de la temporalité du

³²⁰ La tradition de l'intitulation des portraits dans le Nord de l'Europe repose probablement sur celle plus ancienne de la généalogie, qui associe nom, image et diagramme. Elle trouve son origine dans la zone géographique germanique autour du second tiers du XI^{ème} siècle. Cf. Christiane KLAPISCH-ZUBER, *L'ombre des ancêtres. Essai sur l'imaginaire médiéval de la parenté*, Paris : Fayard, 2000, p. 105 et p. 118.

³²¹ Sur le portrait parlant à la Renaissance voir John SHEARMAN, *Only Connect...Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Washington / Princeton : National Gallery of Art / Princeton University Press, 1992, pp. 108-148. Il s'agit d'un problème récurrent dans la peinture du Nord. Voir en particulier l'éloge de Lampsonius sur le chevalet de l'autoportrait d'Anthonis Mor qui se conclut par : « Anthonis Mor va parler ». Cf. l'article de J.A. EMMENS, « Ay Rembrandt, maal Cornelis stem », in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. 7, 1956, pp. 133-165.

³²² Lorne CAMPBELL, *Portraits de la Renaissance. La peinture des portraits en Europe aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, (Traduit de l'anglais), Paris : Hazan, 1991, p. 128, n°152.

discours présent, il s'oppose paradoxalement à la conjugaison des verbes au passé. Le portrait semble donc vivre au présent, puisqu'il discourt, mais affirme en même temps le caractère déjà révolu de sa présence. Il ne dit pas **j'ai** 29 ans mais, **j'avais** 29 ans. Par cette formulation paradoxale et au passé, le peintre se dédouane d'avoir peint un portrait qui n'est déjà plus ressemblant, puisqu'il s'est forcément écoulé du temps entre la pose, l'accomplissement du tableau et le regard du spectateur sur le portrait. Cette formulation s'apparente en quelque sorte au motto *Als ick kan (comme je peux)* d'un van Eyck, ou le *faciebat* apellien (au lieu de fecit) que reprennent entre autres Dürer ou Holbein.³²³ Elle est une façon d'énoncer humblement l'impossible perfection du travail du peintre.

Cette temporalité paradoxale, à la fois passée et présente, se rencontre à différents niveaux. Ainsi, au même titre que le jeu de mot opère dans le portrait de Matthäus Schwartz entre le nom du modèle et le lieu où l'œuvre a été réalisée (« Matheus Swartz [...] zu Swatz »), le jeu des temps s'accomplit à la lecture et au regard du portrait. Car l'instantanéité du regard n'est qu'un leurre. Dès lors, la représentation multiplie les oppositions ludiques entre une instantanéité feinte et une perpétualité éprouvée. Ce clivage se répercute d'ailleurs sur d'autres binômes, comme l'extériorisation et la dissimulation du modèle, l'identité et l'altérité, le dehors et le dedans. Cela est d'autant plus vrai que le tableau possède dans le cas présent, son avers et son revers. Ce dispositif complexe fait apparaître que les nombreuses modalités d'expression de l'identité du modèle (blason, nom et visage) entrent en dialogue, pour se contredire les unes les autres. D'un côté, l'économie du blason et du monogramme évoque de façon abrégée l'identité du modèle, (son appartenance familiale, ses initiales), mais tait son allure (fig. 66). De l'autre côté, l'apparence physique se donne à voir sous les traits d'un jeune homme jouant du luth, mais ne saurait être en mesure de se faire l'interprète du nom (fig. 65), sans l'inscription déjà mentionnée et le collier auquel sont suspendus un sablier et les entrelacs d'un monogramme richement ciselé.³²⁴ A chaque fois l'identification demande

³²³ Souvent le portrait était considéré comme périmé au bout d'une année ou deux. Cf. Lorne CAMPBELL, *Portraits de la Renaissance...*, p. 214 et note n°2 p. 266. Sur le motto de Jan van Eyck, lire Justus MÜLLER HOFSTEDE, « Der Künstler im Humilitas-Gestus. Altniederländische Selbstporträts und ihre Signifikanz im Bildkontext. Jan van Eyck – Dieric Bouts – Hans Memling – Joos van Cleve », in Günther SCHWEIKHART (éd.), *Autobiographie und Selbstporträt in der Renaissance*, Köln : König, 1998, pp. 39-68, en particulier p. 44-46. Sur le problème de la signature à l'imparfait lire Vladimir JUREN, « Fecit – faciebat », in *Revue de l'art*, vol. 26, 1974, pp. 27-30, et Oskar BÄTSCHMANN / Pascal GRIENER, *Hans Holbein*, (Traduit de l'anglais), Paris : Gallimard, 1997, pp. 22-27. Sur le problème du temps dans les portraits de Holbein, même ouvrage que supra pp. 149-193.

³²⁴ Angelika DÜLBERG, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin : Gebr. Mann, 1990, p. 199, cat. n° 79.

à être complétée et différée, voire même démentie, car la pleine lisibilité des figures n'est jamais totalement vraie. Les initiales du monogramme se cachent dans un labyrinthe de précieuses circonvolutions (fig. 66), les fleurs du blason ne disent pas la noirceur du nom Schwartz et la présence du luth n'indique en rien les responsabilités commerciales de l'homme (fig. 65).³²⁵

Un second portrait de Matthäus Schwartz peint en 1542 par Christophe Amberger, perpétue ces oppositions sous une forme différente (fig. 67).³²⁶ L'immédiateté de la pose contraste avec le déchiffrement différé des multiples détails, inscriptions et symboles intégrés par le peintre. Au-delà des traits individuels, du vêtement ou des accessoires comme les bagues, la dague ou les livres (de comptes ?) qui permettent de circonscrire la personnalité dépeinte, on découvre à hauteur du buste et à la droite du visage une fenêtre qui s'ouvre sur un paysage montagneux dont le caractère tourmenté est rehaussé par le ciel orageux. C'est au centre d'un halo nuageux qu'a été projeté un horoscope (fig. 69).

On y apprend sur un cartel reposant sur le parapet de la fenêtre, que « Matthäus Schwartz senior, citoyen d'Augsbourg, a lui-même fait faire cela » (« MATHEVS SVVARTZ SENIOR CIVIS AVG SIBI IPSI / F. F. »). Calculé sous différents axes, le temps est représenté sous différentes formes. Horoscope et calendrier se dédoublent iconiquement et linguistiquement. Ils témoignent de l'âge du modèle et du moment où le portrait a été fait (« TEMPUS DEPICTE IMAGINIS » / « TEMPUS AETATIS »). Un temps qui se calcule en année, mois, jour et heure, par rapport à l'heure, au jour, au mois et à l'année de naissance. Ce qui donne 45 ans 30 jour et 21 heures 3 quarts, le 22 mars 1542 à 16 heures et un quart. Ainsi, au même titre que le cartel dans sa fonction de légende commente la représentation en dévoilant l'âge et l'identité de Matthäus Schwartz, l'horoscope dévoile la position des planètes, une position que le ciel nuageux et tourmenté ne laisse pas voir. Reste que l'horoscope ne détermine pas seulement la position du ciel au moment de la naissance ou de la pose comme ici, mais il détermine probablement le caractère et les humeurs du modèle, ainsi que de façon prédictive son futur. Doit-on comprendre qu'il y aurait des jours moins sombres et une éclaircie à l'horizon de la vie de Matthäus Schwartz ? Serait-ce une façon imagée d'insérer sa devise

³²⁵ Fils d'un marchand de vin, ayant accompli une formation commerciale à Milan, Gênes et Venise entre 1514 et 1516, il entre ensuite au service de Jakob Fugger. En 1526-27, Matthäus Schwartz était dans le Tyrol à Schwaz, pour le compte de l'entreprise des Fugger. Cf. Annette KRANZ, *Christophe Amberger- Bildnismaler zu Augsburg. Städtische Eliten im Spiegel ihrer Porträts*, Regensburg : Schnell und Steiner, 2004, pp. 318-319.

³²⁶ Annette KRANZ, *Christophe Amberger...*, pp. 317-325, n°33.

autobiographique « Der welt lauf » (le cours du monde), dans ce paysage météorologiquement mouvementé ?³²⁷

Reste que si le caractère astrologique du portrait laisse entrevoir une temporalité future, la présence délibérée du nom du modèle constitue un élément prospectif qui mérite une certaine attention. Le nom s'explique dans une optique préméditée. Il prévient les problèmes d'identification qui se poseront au futur spectateur. En effet, face au passage du temps le portrait peut bien perpétuer les traits physiques du modèle, mais, comme on l'a vu avec l'intitulation du portrait de Don Adrian Pulido Pareja, il ne peut en aucun cas en transmettre le nom. Il le peut d'autant moins que, contrairement à un aristocrate, le privilège du nom n'existe pas pour un bourgeois comme Matthäus Schwartz.³²⁸ Tout reste à faire. Il faut d'abord se faire un nom pour acquérir une certaine reconnaissance aux yeux de l'élite. Une reconnaissance d'autant plus précaire dans le cas de Schwartz, qu'elle avait été sévèrement remise en question avec le bannissement et la pendaison de son grand-père en 1478 pour une décision fiscale qui lésait certains privilégiés.³²⁹

Ce désir de reconnaissance se lit d'ailleurs dans la pose et les atours du modèle. La prestance avec laquelle Matthäus Schwartz apparaît dans son portrait constitue l'élément extérieur et visible de sa réhabilitation. Celle-ci s'était effectuée professionnellement, puisqu'il avait gravi les échelons hiérarchiques de la maison Fugger pour en devenir le comptable principal, mais elle s'était également manifestée socialement en 1541, lorsqu'il fut ennobli par l'empereur.³³⁰ Le choix d'un peintre tel que Christoph Amberger n'était qu'une suite logique à sa quête de reconnaissance. Ce peintre, qui n'était pas le dernier venu, ne pouvait le présenter que sous son meilleur jour. Devenu à Augsbourg portraitiste de l'élite de la cité,³³¹ Amberger avait au

³²⁷ Matthäus Schwartz avait entamé en 1519, à la mort de son père, marchand de vin, une autobiographie volumineuse intitulée « Der welt lauf ». Elle ne nous est pas parvenue, à l'inverse de son livre de costumes ou « Trachtenbuch » contenant 137 miniatures le représentant sous différents costumes et qu'il débute en 1521. Cf. FINK, *Die Schwarzschen Trachtenbücher*, Berlin : Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1963, pp. 12-16. GROEBNER, « Inside Out : Clothes, Dissimulation, and the Arts of Accounting in the Autobiography of Matthäus Schwarz, 1496-1574 », in *Representations*, vol. 66, 1999, pp. 100-121. Ici p. 102. La présence du verre de vin sur le rebord de la fenêtre a suscité de nombreuses lectures. Le 14 mai 1542, Matthäus Schwartz aurait fait le vœu avec un comparse de réduire sa consommation de vin, estimant qu'il était de venu trop gros. Son abstinence prendra fin exactement une année plus tard. Annette KRANZ, *Christophe Amberger...*, pp. 324.

³²⁸ Édouard POMMIER, *Théories du portrait...*, 1998, pp. 128-134.

³²⁹ BRAUNSTEIN, *Un banquier mis à nu : autobiographie de Matthäus Schwarz, bourgeois d'Augsbourg*, Paris : Gallimard, 1992, pp.101-102. GROEBNER, « Inside Out ... », pp. 111-112.

³³⁰ August FINK, *Die Schwarzschen ...*, p. 60.

³³¹ Sur les commanditaires de Christoph Amberger lire la récente monographie de Annette KRANZ, *Christophe Amberger...*, pp. 130-134.

début des années 1540 été directement mis en relation avec Jakob Seisenegger,³³² l'initiateur récent du portrait impérial en pied et le passeur important des influences italiennes au sein de la cour impériale autrichienne. Amberger avait ainsi pu s'imprégner des tendances les plus nouvelles dans le domaine d'une mise en scène imposante extériorisant orgueil et fierté à travers, entre autre, le regard frontal et perçant directement adressé au spectateur. En outre, l'intégration du modèle de trois-quart dans un espace rendu plastiquement cohérent, grâce notamment à la présence du rideau, de la fenêtre et de la table, illustre une volonté manifeste d'emprunter les canons alors en vogue pour le portrait de cour et de les importer dans un contexte « bourgeois ».³³³

Le va et vient entre passé, présent et futur, la façon paradoxale de calculer le temps qui est passé, qui passe et qui passera, constitue dans le cas de Matthäus Schwartz une préoccupation de premier ordre. Si elle s'inscrit de façon intra textuelle au sein même des portraits, c'est aussi parce que tout portrait instaure un dialogue temporel qui n'est pas seulement limité au spectateur, mais s'inscrit intertextuellement avec d'autres tableaux. A cette époque en effet, les portraits n'étaient en principe jamais exposés seuls mais au sein d'une série, obligeant ainsi tout spectateur à envisager chaque unité en regard de son, ou de ses pendants. La série pouvait de telle sorte être aussi bien dynastique, familiale que corporatiste.³³⁴

Dans le cas spécifique du panneau peint par Christoph Amberger, le dialogue était en premier lieu instauré avec le portrait de son épouse Barbara, réalisé, ou tout au moins daté du jour de l'anniversaire de cette dernière (fig. 68), le 21 août 1542, alors qu'elle avait tout juste 35 ans (« XXI AVG : M. DXLII / BARBARA / DIE MATHEVSIN SCHWERTZIN / AE KRAD XXXV IAR »).³³⁵ Comme chez son époux, un horoscope figure en bonne et due place dans le coin gauche de la composition (fig. 70), à la différence près qu'il est calculé en fonction de sa naissance et non plus en fonction du jour et de l'heure de la prise de pose. Au regard de ces deux portraits, il apparaît un jeu de correspondances, où les différents motifs de la composition se répondent les uns les autres : pose identique de trois quart, gestuelle comparable, présence du rideau vert dans chaque extrémité gauche. La réplique est à tel point

³³² En ce qui concerne l'influence de Seisenegger se référer plus spécifiquement à Annette KRANZ, *Christoph Amberger...*, pp. 88-98. Sur l'adoption des standards italiens, voir pp. 98-105. En particulier pp. 102-103, en ce qui concerne le portrait de Matthäus Schwarz.

³³³ Annette KRANZ, *Christoph Amberger...*, p. 114 et p. 324.

³³⁴ Peter BURKE, « The Renaissance, Individualism... », p. 395 : « In any case, if we examine the uses of the portrait in the Renaissance, it is to discover that most of these objects were originally hung in groups, including members of a particular family or holders of particular offices (bishops, doges, and so on) »

accordée, que Barbara n'est autre qu'une Matthäus Schwartz au féminin, comme l'indique l'inscription (MATHEVSIN SCHWERTZIN).³³⁶

Si on ne peut pas exclure qu'il ait pu exister une série familiale plus élargie que ces portraits d'époux qui font pendants, on sait par contre que depuis la mort de son père en 1519 Matthäus Schwartz avait entamé un dialogue avec lui-même qui s'est tout d'abord reflété dans une autobiographie, pour trouver deux ans plus tard son illustration dans un livre de miniatures qui le représentent lui-même avec sa garde-robe. Il fait réaliser entre 1521 et 1530, entre l'âge de 23 et 34 ans plus d'une centaine de portraits à son image pour entretenir un face à face intime qui se transformera plus tard dans un dialogue avec le spectateur futur. Les résultats comptables du temps se retrouvent également dans le journal de la garde-robe de Matthäus Schwartz, son *Trachtenbuch*.³³⁷ Ce journal entrepris en 1520 n'est pas seulement un recueil de mode vestimentaire, comme trop de commentateurs l'ont vu, mais bien plutôt une façon très visuelle et très sensible d'enregistrer le temps. C'est d'ailleurs à partir de la discussion avec des hommes plus âgés sur la disparition de certains costumes – comme il le dit dans la préface de son journal – que Matthäus Schwartz prendra conscience du caractère versatile du temps et décidera d'en cerner les effets à travers les changements qui affecteront sa garde-robe dans « cinq, ou dix ans, ou plus ». ³³⁸ Les signes visibles du changement n'impliquent pas seulement le visage, mais aussi l'enveloppe extérieure qu'est le vêtement qui, on le sait, est autant un signe extérieur de richesse que le vecteur du goût en matière de mode.

³³⁵ Annette KRANZ, *Christophe Amberger...*, pp. 325-327, n°34.

³³⁶ On pourrait multiplier les éléments qui marquent l'opposition entre l'homme et sa femme : le caractère passif et plus effacé de cette dernière, son confinement (absence de fenêtre) etc...

³³⁷ Cf. August FINK, *Die Schwarzschen...*, et BRAUNSTEIN, *Un banquier mis à nu ...*. Sur le problème plus général de l'autobiographie lire l'article de Klaus ARNOLD : « *Da ich het die gestalt. Bildliche Selbstzeugnisse im Mittelalter und Renaissance* » in Klaus ARNOLD / Sabine SCHMOLINSKY / Urs Martin ZAHND (éd.) : *Das dargestellte Ich. Studien zu Selbstzeugnissen des späteren Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Bochum : Winkler, 1999, pp. 201-221, en particulier pp. 213-220

³³⁸ Philippe BRAUNSTEIN, *Un banquier mis à nu ...*, p. 114 : « De tout temps, j'ai pris plaisir à fréquenter des personnes âgées, et j'éprouvais une grande joie à écouter leurs réponses à mes questions. Entre autres sujets, nous en sommes venus à parler des vêtements, de leur allure et de leur coupe, de ceux que l'on portait tous les jours. Et certains d'entre eux m'ont montré des peintures de leurs costumes, portés trente, quarante ou cinquante ans plus tôt, ce qui m'a beaucoup étonné, et m'a paru bien étrange en comparaison avec la mode actuelle. C'est ce qui m'a poussé à représenter aussi mes propres vêtements pour voir, lorsque seraient passés cinq ou dix ans ou plus, ce qu'il en ressortirait [...] » ; et August FINK, *Die Schwarzschen...*, p. 98 : « Da sprich ich, das ich all mein tag gern was bey den alten, und ire antwort meyner frag was mir ein grose freud zu hern. Und under andern ward wyr etwa auch zö röd der trachtung und monier der klaydungen, wie sy sich also teglich verkerete. Und etwa zaigten sy mir ir trachtencontrofot, so sy vor 30, 40 in 50 jarn getragen hetten, das mich ser wundert und seltzam ding gedaucht gögen der zu dieser zeit. Das ursacht mich, die meyne auch zu controfaten, zu sehen uber ein zeit als 5, in 10 oder mer jarn was doch daraus werden wölle. »

La lecture du journal (comme sa conception d'ailleurs) ne se fait pas de façon totalement linéaire ; certaines vignettes qui se suivent numériquement ne sont d'ailleurs pas toujours dans l'ordre chronologique.³³⁹ La lecture doit plutôt se faire sur un plan comparatif. A titre d'exemple, la vignette qui clôt le journal de Matthäus Schwartz est directement mise en rapport avec une vignette antérieure (fig. 71-72). Elle demande donc au spectateur-lecteur un regard rétrospectif. Et le commentaire nous apprend en effet que cette 137^{ème} image n'est pas la même que la 86^{ème} (« Dises 137. bild ist dem 86. bild ungleich »). Et pour cause, il s'est passé plus de trente trois ans entre le jour où, jeune, fringant et imberbe, Matthäus Schwartz fêtait le mariage d'Anton Fugger son patron, et ce triste jour où, vieux, barbu et endeuillé, il nous apprend la mort de son protecteur.

A l'exemple de l'injonction comparative de la vignette 137 du *Trachtenbuch*, le portrait ne se laisse donc jamais voir d'un coup d'œil. Il ne saurait non plus représenter une temporalité unique. Si la vignette 137 (fig. 72) n'est pas identique à la vignette 86 (fig. 71), l'inverse semble aussi possible. Le regard rétrospectif peut donc aussi se changer en regard prospectif. Selon le désir exprimé par Matthäus Schwartz dans la préface de son « journal », la prédictibilité est forte pour que la figure de la vignette 86 ne trouve pas sa pareille dans la vignette 137, *lorsque seraient passés, cinq, ou dix ans ou plus*. Le point de vue comme la lecture sont réversibles. Le spectateur est donc appelé à multiplier les allers-retours pour séparer l'identité de l'altérité et dégager les similarités des disparités dans un perpétuel va-et-vient comparatif.

L'immédiateté feinte du portrait trouve probablement chez Matthäus Schwartz son expression la plus ludique. Elle n'est pourtant pas dénuée d'ambiguïtés.³⁴⁰ On peut toutefois retrouver des effets analogues dans d'autres exemples. La série des autoportraits de la famille des peintres Tom Ring de Münster est pour le moins éclairante, car elle instaure un jeu de correspondances temporelles et intertextuelles particulièrement riches. En l'espace de 6 ans, le père Ludger l'Ancien et ses deux fils Hermann et Ludger le Jeune vont chacun à leur tour se représenter eux-mêmes, reprenant des éléments de la composition ou des mécanismes de la rhétorique en jeu dans la représentation précédente. Lorsque le père décide de se peindre lui-même en 1541 (fig. 73), il le fait dans un double portrait conjugal en pendant, où sa femme

³³⁹ Voir les vignettes 27 et 28 (respectivement 2 octobre et 1^{er} octobre 1521) ; vignettes 45, 46 47 et 48 (respectivement mars 1521, avril 1521, février 1521 et 10 mai 1521).

³⁴⁰ Valentin GROEBNER, « Inside Out... », pp. 100-121.

Anna Rorup lui rend son regard (fig. 74).³⁴¹ Placé de trois quart derrière un parapet et devant un fond vert uni sur lequel est accroché un blason représentant le Christ en Croix, le peintre porte son regard pensif vers l'extérieur du tableau. Sa main droite tient un compas qui repose sur le parapet de pierre, tandis que la main gauche, à moitié cachée, laisse juste apparaître une bague à la jointure de l'index. Ces deux détails se veulent subtilement parlant (fig. 77). Ils doivent être entendus comme une allusion au patronyme tom Ring³⁴² qui, en allemand, peut aussi bien référer au « traceur de cercle » (Zirkel), ou de rond (Ring), qu'à la bague de mariage scellant l'union du couple.

Trois ans plus tard, l'aîné de ses deux fils qui est alors âgé de 23 ans, décide à son tour de faire un autoportrait (fig. 75). Reprenant le dispositif présent dans le double portrait de ses parents – en l'occurrence le parapet et le fond uni, (à la différence qu'il est brun) – il se dépeint en train de faire une esquisse dans un carnet relié et garni de fermoirs (fig. 79). La ressemblance avec le modèle paternel est telle qu'en regardant Hermann coiffé d'un béret et vêtu d'un manteau sur les épaules, on croirait voir son père rajeuni d'une vingtaine d'années. Toutefois le fils a opéré quelques changements par rapport au dispositif paternel : sur le parapet, une inscription en majuscule gravée dans la pierre feinte fait parler le jeune peintre :

« Ich Hermann tom Ring, Maler genannt, bin erstgeboren als man das Jahr 1521 hatte, die fünfundzwanzigste Stunde meine ich. Habe mich nachmals porträtiert in dem Jahr und an dem Tag, wie es oben steht » (« Moi, Hermann tom Ring, nommé peintre, suis né, lorsqu'on était dans l'année 1521, qui en était à la vingt-cinquième heure, je suppose. Je me suis alors portraituré l'année et le jour, tel que cela figure plus haut. »).³⁴³

A hauteur de bouche, une série de lettres et la date de la facture de l'autoportrait sont inscrits en lettres dorées (« D H + M R 1544 20 »).³⁴⁴

³⁴¹ Angelika LORENZ (éd.), *Die Maler tom Ring*, 2 vol., Münster : Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1996, vol. 2, pp. 224-227, n°1 et 2.

³⁴² Angelika LORENZ (éd.), *Die Maler tom Ring...*, vol. 2, p. 224.

³⁴³ Angelika LORENZ (éd.), *Die Maler tom Ring...*, vol. 2, pp. 228-229, n°3. Je reprends ici la transcription du bas-allemand. « ICK HERMA TO RING MELER GNAT / ERSTGEBOR DO MEN DATV VANT. DVSET / VIFHVDERT / TWITICH / EI / DE VIFVTWICHSTE VRICK MEIN. HEF MI NAMALS GECONTERFEIT / VP IAER VND DACH WV BOVE STEIT ».

³⁴⁴ Angelika LORENZ (éd.), *Die Maler tom Ring...*, vol. 2, p. 228. A lire comme « Depictum Hermannus Meler Ringius. 20 avril 1544 »

Encore trois ans plus tard, c'est-à-dire en 1547, Ludger, le frère cadet d'Hermann fait à son tour son autoportrait (fig. 76). Si le parapet avec une inscription gravée et le fond neutre sont toujours présents, le jeune frère a préféré une représentation de soi plus frontale. Il tient dans la main droite un stylet juste au-dessus de la palette et du pinceau reposant sur le parapet (fig. 80). Tout à droite, coupé par le cadre, repose un cahier d'esquisse fermé, comparable à celui de son frère (fig. 81). A nouveau, deux inscriptions structurent la composition. L'une, à hauteur du visage, est déclinée en latin. Elle donne l'âge du modèle et le moment de la pose :

« NATVS ANO 1522 19 A. ITER 8 ET 9 H. DEPICTVM ANNO 1547. 31 A. »
 (« Né l'année 1522 le 19 juillet entre 8 et 9 heures. Peint l'année 1547, le 31 juillet. »)

La seconde inscription figure sur le rebord du parapet et s'articule comme suit :

« Lob, Preis und Ehr sei Gott allein, von dem uns alles Gute kommen muss. Durch seine Gnade habe ich mich eben nach dem Leben gemalt. Eine Gestalt, so wie ich in dieser Zeit aussah, es steht hier oben auf der linken Seite. Nach dem Kunst steht all mein Begehren, vom Ringe-Malen ernähre ich mich »³⁴⁵ (« Qu'il soit loué, célébré et honoré le Seigneur, duquel tout ce qui est bon nous vient. Par sa grâce, je me suis peint sur le vif. J'avais telle allure à l'époque qui est inscrite, ici en haut, sur la ligne gauche. Tout mon désir va vers l'art, je me nourris de la peinture de cercles »)

L'émulation provoquée par l'exemple paternel se mue dans les deux autoportraits filiaux en un dialogue complexe, vers une littéralité et une lisibilité en apparence graduellement plus grande. Le compas et la bague, allusion ludique au métier et au nom du peintre (fig. 77), ont fait place à un monogramme formé d'une bague inscrite dans la lettre H et à un carnet d'esquisse chez Hermann (fig. 78-79). Ces deux objets sont modifiés chez son frère Ludger dans les attributs habituels du peintre, une palette et un pinceau (fig. 82), alors que le cahier d'esquisses s'est refermé (fig. 81). Mais l'allusion au patronyme n'est pas totalement absente,

³⁴⁵ Angelika LORENZ (éd.), *Die Maler tom Ring...*, vol. 2, pp. 230-231, n°4 : «LOFF PRYS EER SI GODT ALLEIN / VAN WEM VNS ALLE GVET MOET SCHEIN / DORCH SINE GNAD HEB ICK MICH EVEN / GECONTERFETET AFF NAET LEVEN / EIN FIGVER / GLYCK ICK LEIT IN TIDEN / RECHT BOVEN STEIT TOR LVCHTREN SIDEN / IN KVNSTEN STEIT ALL MYN BEGEER / VAN RINGE MALEN ICK MI ERNEER »

puisqu'elle figure plus bas dans la métaphore du *Ringe-Malen*, la peinture géométrique de cercle, – jeu de mots malheureusement intraduisible – inscrite sur le parapet. Si l'identité du peintre devient visuellement plus claire et plus immédiate au regard du troisième autoportrait de la série peint par Ludger le Jeune, cela s'accompagne également d'une inflation textuelle qui diffère forcément le regard. Elle le diffère non seulement par son ampleur, mais aussi par l'injonction intimant au spectateur de se reporter aux informations qui figurent plus haut: « tel que cela figure en haut » (« wie es oben steht »), nous dit Hermann ; « cela figure en haut sur la ligne gauche » (« es steht oben auf der linken Seite »), nous dit Ludger.

L'autoportrait devient, dans tous les sens du terme, de plus en plus parlant, puisqu'il dispense visuellement et textuellement une information de plus en plus complète. On comprend donc que le portrait ne se donne pas une bonne fois pour toute dans son entière présence, mais participe d'un déchiffrement graduel, fait de renvois multipliés. L'identité ne se donne pas seulement à voir, elle se déchiffre. Ainsi, chez Hermann par exemple, la date et le jour de naissance ne sont pas ouvertement lisibles. Et pour cause, en indiquant la 25^{ème} heure du premier jour de l'an 1521 à la place de la première heure du deuxième jour de l'an, Hermann espère ainsi échapper à l'influence sinon néfaste de Saturne, du moins à son caractère inadéquat. En effet pour un érudit et un artiste de l'époque, la constellation mercurienne aurait été plus appropriée,³⁴⁶ elle l'aurait en tout cas mieux défini.

Mais ce qui ressort avec force des trois autoportraits, c'est que derrière l'instantanéité de la représentation sommeille sa dimension spéculative. La performativité de l'identité s'inscrit dans une illusion perpétuellement remise en question. Texte et image se complètent en imposant au spectateur un regard indirect et médiat. A vrai dire, le travail du portraitiste ne se résume pas à un simple transfert de couleurs sur un tableau. Il y a dans l'intervalle plusieurs regards, plusieurs allers-retours entre l'esquisse du projet et le résultat final. Le père, en tenant le compas dans sa main avait déjà montré la voie en signalant la maîtrise scientifique et géométrique qui était requise pour un peintre (fig. 77). Le fils Hermann, en tenant son carnet d'esquisse ouvert sur une page vierge (fig. 79), donnait probablement une image plus concrète du métier mais il en soulignait également sa dimension intellectuelle. Son frère Ludger, en ajoutant le pinceau et la palette de couleurs nécessaire à la réalisation d'un portrait (fig. 82),³⁴⁷

³⁴⁶ Angelika LORENZ (éd.), *Die Maler tom Ring...*, vol. 2, p. 228.

³⁴⁷ Angelika LORENZ (éd.), *Die Maler tom Ring...*, vol. 2, p. 230. Sur le carnet d'esquisse en tant que réceptacle des idées voir Angelika LORENZ, « Die Porträts – Inszenierungen zwischen Abbild und Bild », in Angelika

formulait encore plus concrètement sa tâche, sans pour autant négliger les fondements spéculatifs de son art. Le carnet est fermé mais pas complètement (un fermoir est ouvert, fig. 81), tandis que la géométrie paternelle est citée dans le jeu de mot *Ringe-Malen*. Dans cette série d'autoportraits, au moins trois moments du processus créatif sont reconnaissables grâce à un jeu de correspondances et de renvois spéculaires : tracer des lignes, faire une esquisse et enfin peindre avec des pigments. Chaque autoportrait joue sur les similitudes et les différences qui le caractérisent aussi bien en tant qu'individu à part entière, qu'en tant que membre d'une même famille ou qu'en tant que confrère d'une même corporation. On comprend ainsi que les stratégies d'affirmation identitaire apparaissent dans toutes leurs complexités au sein d'une même famille exerçant le même métier. Elles se répercutent d'ailleurs dans les différents niveaux d'énonciation, les reprises et les différences qui animent la série familiale (inscriptions, rébus et jeux de mots). Car il s'agit tout autant de dire ce qui distingue que ce qui rapproche les uns des autres. Finalement, cerner et circonscrire l'identité constitue une tâche ardue et demande au peintre une grande inventivité. Elle ne saurait se limiter chez les Tom Ring à une « simple » retranscription mécanique et immédiate du visage.

Les stratégies liées à l'extériorisation de l'identité du modèle constituent la difficulté majeure du portrait. La recherche de reconnaissance et le désir d'être reconnu par le spectateur futur, celui en somme d'asseoir sa propre renommée pour ne pas sombrer dans l'oubli, n'ont pas seulement affecté les modèles des portraits, mais aussi leurs auteurs comme on l'a vu avec Ludger l'Ancien et ses fils Hermann et Ludger le Jeune. On peut également suivre cette problématique dans les œuvres du peintre hollandais Marten van Heemskerck où la question du nom apparaît comme l'un des enjeux majeurs. La mise en scène de la signature et de son propre nom, constitue chez cet artiste un cas particulièrement intéressant. Il occupe même une place exemplaire dans le contexte de la peinture des Pays-Bas en pleine recherche d'autonomie.

A la lecture du récit de Karel van Mander dans son *Livre des peintres* de 1604, l'acquisition et l'importance du nom ont une valeur programmatique dans la vie de Marten van Heemskerck. Le parcours de l'artiste, né dans un hameau, fils prétendu d'un laboureur plus soucieux du lait de ses vaches que de la carrière éminemment spéciale du métier de peintre, vaut pour

LORENZ (éd.), *Die Maler tom Ring*, 2 vols., Münster : Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1996, vol. 1, pp. 89-108. Ici pp. 91-92.

l'ensemble de la peinture néerlandaise qui, encore plongée dans l'anonymat de sa terre, doit s'en soustraire pour atteindre dignité et reconnaissance.³⁴⁸ La première reconnaissance publique de Marten van Heemskerck se fait de façon significative dans le récit de van Mander, à travers le nom. C'est en effet lorsque Marten travaille pour Pieter Jan Fospen, alors magistrat de Haarlem et marguillier de l'église Saint-Bavon,³⁴⁹ que sa femme exigera de ceux qui demandent Marten l'appellent "Maître" Marten.³⁵⁰ C'est ensuite Marten van Heemskerck lui-même qui forcera la donne, en offrant son *Saint Luc peignant la Vierge* à la guilde des peintres de Haarlem (fig. 83). Il y placardera une longue inscription en trompe l'œil à l'image des éloges des *rederijkers* (les rhétoriciens), saluant l'artiste en ces termes :³⁵¹

« Tot een memorie is Dese Taeffel gegeven / van Mertin heemskerck diet heeft gewracht. / Ter eeren Sinte Lucae heeft hyt bedreven, / ons gemeen ghesellen heeft hy mede bedacht / wij moge hem dancken bij dage by nacht / van zyn milde gifte die hier staet present / Dus willen wy bideen met als ons macht / dat gods gratie hem wil zijn omtrent / Anno Duysent VcXXXII ist volent / 23. May »

(« Ce tableau est un souvenir de Martin d'Heemskerck, qui le peignit en l'honneur de saint Luc, et en fit hommage à ses confrères. Remercions-le soir et matin de sa générosité et prions de tout notre cœur que la grâce de Dieu l'accompagne. Il fut parachevé le 23 mai 1532 »)³⁵²

Ce n'est pas la première fois qu'Heemskerck fait parler sa peinture en son nom. On retrouve cette façon de faire dans le portrait qu'il fait de son père (fig. 84), la même année que le *Saint Luc*:

« mij . soe . heft . hier . gheconterfeit . doe . ic . gheleeft . had . lxxv . iare . some . seijt » (« mon fils m'a ici contrefait, alors que j'avais vécu 75 ans, à ce que l'on dit »)

³⁴⁸ Henri HYMANS, *Le livre des peintres de Carel van Mander. Vie des peintres flamands, hollandais et allemands (1604), traduction, notes et commentaires par Henri Hymans*, 2 vol., Paris, 1884-1885, vol.1, p. 362.

³⁴⁹ Hessel MIEDEMA (éd.), *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, 6 vols., Doornspijk : Davaco, 1994-1999, vol. 4, p. 73 commentaire 245r21.

³⁵⁰ Henri HYMANS, *Le livre des peintres...*, vol. 1, p. 363. La figure féminine qui donne du crédit à l'artiste en le reconnaissant et en le soutenant semble récurrente chez van Mander. Elle peut également être une entrave décisive. Cela mériterait une étude approfondie.

³⁵¹ Hessel MIEDEMA (éd.), *Karel van Mander...*, vol. 4, p. 77, commentaire 245v06.

³⁵² Henri HYMANS, *Le livre des peintres...*, vol. 1, p. 364.

La portée et la fonction de ces deux œuvres semblent intimement liées. Elles ont tout d'abord été achevées en 1532, peu avant que l'artiste ne parte pour l'Italie. Il y a ensuite la convergence des traits entre le saint Luc et le père de l'artiste qui nous force à croire que le modèle paternel est dans les deux cas présent.³⁵³ Il y a enfin l'importance accordée aux inscriptions. Si l'on s'arrête sur celles-ci, on remarque qu'il y a de la part de l'artiste la même propension à se servir d'un intermédiaire et de son autorité pour saluer et présenter de façon privée et publique son savoir-faire et sa personnalité. Dans un cas, il s'agit de l'autorité du père, de l'autre, celle des pairs, c'est-à-dire les membres de la paroisse de Saint-Bavon et / ou les professionnels affiliés à la guilde de saint Luc. Mais dans les deux cas il s'agit aussi de réclamer leur protection. En effet, ces inscriptions, comme les œuvres qu'elles présentent, avaient valeur de testaments. A la façon d'ex-voto, elles devaient avoir pour fonction de conjurer le mauvais sort, au moment où le peintre, arrivé à maturité, s'exposait aux risques d'un périple incertain, en faisant le voyage d'Italie.³⁵⁴

Je ne peux pas ici prendre en compte toutes les implications du St Luc de 1532, son programme éminemment autoréflexif et la façon dont l'art du portrait joue dans cette thématique un rôle à la fois central et fondateur.³⁵⁵ En revanche il me paraît important de noter que la façon dont Heemskerck inscrit son propre nom, se fait toujours de façon indirecte, comme si derrière l'ego orgueilleux du peintre pointait une certaine humilité.³⁵⁶ C'est le cas dans l'autoportrait de 1553 où il se met en scène à l'âge de 55 ans (fig. 85) derrière des traits michelangelesques et devant un tableau qui représente ce qu'a pu être son activité vingt ans auparavant lorsqu'il était à Rome.³⁵⁷ Il s'avère que la signature (« Martijn van hemsker A° Aetatis sua quinquaginta 1553 ») n'apparaît pas sur l'autoportrait à proprement parler mais sur un cartel collé sur le paysage de l'arrière-plan. Elle ne signe donc pas directement l'autoportrait mais le tableau qui fait paysage. La complexité de la mise en

³⁵³ Ronald GROSSHANS, *Maerten van Heemskerck. Die Gemälde*, Berlin : H. Boettcher, 1980, p. 107 et p. 111.

³⁵⁴ Hessel MIEDEMA (éd.), *Karel van Mander...*, vol. 4, p.78, commentaire 245v06.

³⁵⁵ Sur le thème de *Saint Luc peignant la Vierge* voir l'ouvrage de Gisela KRAUT, *Lukas malt die Madonna : Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*, Worms : Wernersche Verlagsgesellschaft, 1986, pp. 80-86. Jochen SANDER, « Gott als Künstler, der Künstler als Heiliger Lukas. Künstlerische Selbstreflexion und Künstlerselbstbilnis im Kontext christlicher Ikonographie », in Ekkehard MAI / Kurt WETTENGL (éd.), *Wettsreit der Künste : Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, München : Haus der Kunst, 2002, pp. 71-81.

³⁵⁶ Van Mander parle, il est vrai, dans un contexte un peu différent, de poltronnerie, notamment lorsque Heemskerck se fait dérober des œuvres par un italien à Rome et qu'il se réappropriera ensuite. Henri HYMANS, *Le livre des peintres...*, vol. 1, p. 366.

³⁵⁷ Sur cet autoportrait lire *I Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance*, Bruxelles : Snoeck-Ducaju & Zoon, 1995, pp. 220-221, n°113, et Joanna WOOD-

scène révèle là encore les enjeux temporels liés au genre du portrait et de l'autoportrait. Il semble en effet que la temporalité présente du modèle ne peut se comprendre qu'à travers l'évocation des formes et des figures du passé. Les ruines du Colisée prises sur le vif par le jeune dessinateur servent de toile de fond à la présentation de l'artiste vieillissant au premier plan. En convoquant plusieurs temporalités dans cet autoportrait, le peintre dit toute l'impossibilité de la représentation de se dérouler réellement au présent. Le portrait, en tant que représentation figée d'un moment donné, ne peut finalement être qu'une évocation passée, voire une ruine du temps présent.

C'est une démarche comparable qui guide l'érection du monument à son père en 1570 dans le cimetière de l'église réformée d'Heemskerck (fig. 86), sorte de réponse au portrait peint en 1532, mais dont le contexte d'émergence est différent. L'autorité du passé en tisse là encore la trame. Comme on doit s'en rendre compte, l'hommage filial est à nouveau ambigu puisqu'il est autant la célébration de son aïeul qu'une autocélébration indirecte de l'artiste. En effet, le mémorial formé d'un obélisque au sommet duquel on peut distinguer le profil sculpté du père porte sur une face une inscription où Marten trouve l'opportunité de signaler son propre nom³⁵⁸ et d'apposer son propre blason.³⁵⁹ (« IACOBO. VENIO. GUILIELMI. Filio. PARENTI. CARISSIMO MARTINUS. HEMSKERK. PIETATIS. ERGO. Inscriptit VIXit Annos septuaginta et novem » (« A son très cher parent Jacob fils de Guillaume Veen, son fils Martin Heemskerck inscrit par piété. Il vécut 79 ans »))

La singularité du monument doit se comprendre à nouveau comme l'enjeu de la postérité du nom de Marten van Heemskerck. Si l'on tient compte en effet de la menace iconoclaste de 1566, les œuvres votives et mémorielles comme le *Saint Luc* risquaient de ne plus être en mesure de servir d'intermédiaires et de témoins directs au souvenir du peintre. Heemskerck, soucieux de préserver la mémoire de son nom va d'ailleurs réaliser en 1569, une année avant le monument dédié à son père, une série de gravures qui thématisent métaphoriquement les troubles de l'iconoclasme protestant et des dangers qu'ils font peser sur les œuvres d'art. En illustrant les *Désastres du peuple d'Israël*, l'artiste se met en scène dans la tourmente

MARSDEN, *Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven / London : Yale University Press, 1998, pp. 37-39.

³⁵⁸ Sur l'autre face l'inscription est en néerlandais : *hier. leijt. begraven. Jacob. Willemsz. van. veen. ende starf. den. XVI. dach. september. A° XYcXXXV. ende. heeft geleeft. LXXIX. Iaer.*

Henri HYMANS, *Le livre des peintres...*, vol. 1, p. 371. Sur le monument lire l'article de Ilja M. VELDMAN, « The Memorial at Heemskerck and its hieroglyphics », in *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth-Century*, Maarsen : G. Schwartz, 1977, pp. 143-155.

destructive qui anime les planches gravées (fig. 87). Le frontispice qui inaugure la série et qui salue en Heemskerck *le deuxième Apelles de notre siècle, père de ces inventions* (*Martinus Heemskerck / Pictor, alter nostri / Saeculi / Apelles, in/ ventionum Pater ad / vivum expressus*) paraphrase le double autoportrait de Cambridge. Son buste est cette fois-ci intégré sur la base de ce qui pourrait être un obélisque dont l'installation précaire, ou plutôt, dont le descellement déjà amorcé annonce le sort des monuments alentours mis à bas. Si la gravure permettait de faire connaître à ses contemporains le nouvel Apelles de Haarlem, elle ne constituait pas vis-à-vis du temps et des querelles religieuses un support suffisamment fiable. Finalement, la seule garantie qui s'offrait alors pour Heemskerck était celle de la solidité d'un mémorial de pierre, dont la neutralité confessionnelle et iconographique ne souffrirait aucune contestation.³⁶⁰ Personne en effet n'oserait déboulonner le vibrant témoignage d'une piété filiale. En érigeant cette stèle 35 ans après la mort de son père et lorsqu'il a lui-même atteint la septantaine, le peintre veut s'assurer avant sa mort de laisser une dernière trace durable de son nom aux générations futures. On sait, comme on l'a vu, combien cette inquiétude était forte. A l'aune des dispositions testamentaires prises par Heemskerck, il apparaît qu'elle constituait une préoccupation majeure, puisque l'homme, s'étant retrouvé sans descendance, avait décidé de s'en assurer une symboliquement à travers l'engagement de payer posthument le trousseau du jeune couple qui se marierait chaque année sur sa tombe.³⁶¹

Le problème de la postérité du nom chez Marten van Heemskerck a une valeur exemplaire. Il s'apparente même au but que s'est donné Karel van Mander dans son *Schilderboek* dont l'espoir, dit-il dans sa préface, est « que les noms, la vie et les travaux des glorieux représentants de notre art, seront d'autant plus sûrement transmis à nos descendants et dignement appréciés d'eux, qu'une relation fidèle viendra les rappeler sans cesse et les soustraire à l'action destructive du temps. »³⁶² Une action destructive dont la relation filiale pouvait même être directement responsable, car comme il l'affirme, lorsqu'il s'agit de citer les difficultés de son entreprise: « certains individus à qui l'on s'adresse pour obtenir des renseignements touchant leur propre père, l'année de sa naissance ou de sa mort, vous répondent qu'ils n'en savent rien, ayant négligé d'en tenir note. »³⁶³

³⁶⁰ Rappelons la conclusion de van Mander à la vie de van Heemskerck, qui tient pour certain que la renommée du peintre demeurera aussi longtemps que la peinture sera tenue en estime. Une nuance qui montre combien le problème de l'iconoclisme pouvait mettre en péril jusqu'au souvenir des peintres. Henri HYMANS, *Le livre des peintres...*, vol. 1, p. 371.

³⁶¹ Hessel MIEDEMA (éd.), *Karel van Mander...*, vol. 1, p.247, (fol.247r).

³⁶² Henri HYMANS, *Le livre des peintres...*, vol. 1, p. 21.

³⁶³ Henri HYMANS, *Le livre des peintres...*, vol 1, p. 22.

Les enjeux liés au nom et à sa transmission dans l'art du portrait des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles montrent que l'immédiateté du face à face entre le spectateur et le modèle n'est qu'une illusion trompeuse. Les inscriptions jouent à cet égard un rôle significatif en différant le regard, par l'instauration d'un processus de lecture dans le régime de la vision. Cette particularité introduit de fait un type de temporalité qui révoque toute instantanéité et permet de réfléchir sur les questions d'identité qui sont liées aussi bien à l'image qu'au modèle représenté. Le portrait comme l'identité du portraituré ne se voit pas seulement mais se lit également. Ces enjeux permettent ainsi de mieux saisir à quel point l'intitulation a permis de signaler et de valoriser la représentation en tant qu'œuvre d'art, elle lui a aussi et dans le même temps assuré une fonction mémorielle et expiatoire dont la portée était loin de favoriser sa pleine autonomie esthétique.

Chapitre IV

À l'ombre des portraits en fleurs. La refiguration du portrait dans le dernier tiers du XIX^{ème} siècle

« On dirait qu'elles vont rire ». La fin du portrait c(r)iant de vérité

Il est cinq heures, le musée ferme. Tout au long de la journée un lot de visiteurs curieux a déambulé au fil des étranges collections ethnographiques, s'arrêtant devant les totems du Dahomey, les masques Bapende et autres objets exposés. Le gardien vient de faire sa ronde et, après avoir fermé les portes de l'institution derrière lui, rentre tranquillement à la maison. Le lendemain matin, fidèle à son poste, occupé à épousseter des masques africains, qu'elle n'est pas sa surprise de découvrir la disparition d'un fétiche arumbaya. L'alerte est donnée, la police convoquée. Etant donné la rareté de l'objet, on soupçonne un vol commandité par un collectionneur. Mais les inspecteurs Dupond et Dupont ont à peine le temps de récolter le moindre indice que le fétiche réapparaît le surlendemain sur son socle, accompagné d'une lettre anonyme adressée au conservateur. L'auteur s'excuse de l'emprunt momentané, prétextant un pari engagé avec des amis et puisque tout semble rentrer dans l'ordre, l'affaire est classée. Mais c'est sans compter sur la perspicacité de Tintin. Constatant qu'une réplique a été restituée à la place de l'original, il décide de mener l'enquête sur l'étrange mystère du fétiche à l'oreille cassée, un mystère qui l'engagera dans une aventure « passablement embrouillée et parfois incohérente » (fig. 88-91).³⁶⁴

Réalisé durant l'année 1935, *l'Oreille cassée* constitue le sixième opus d'Hergé mettant en scène le jeune reporter à la houppe. A la différence des aventures précédentes qui n'étaient qu'une succession de péripéties burlesques sans véritable lien, *l'Oreille cassée* inaugure une nouvelle conception du récit.³⁶⁵ Désormais, un élément – le fétiche à l'oreille cassée – va lier l'ensemble des séquences du début jusqu'à la fin, ménageant le suspense et dispensant toute

³⁶⁴ Jean-Marie APOSTOLIDÈS, *Les métamorphoses de Tintin*, Paris : Exils, 2003, p. 120.

une série de rebondissements jusqu'aux dernières cases de la bande dessinée. Si l'aventure vécue par Tintin se veut à bien des égards rocambolesque, elle s'inspire également d'événements contemporains ayant réellement eu lieu. Le conflit dit du Gran Chapo, lié à des gisements pétrolifères se trouvant sur la frontière des territoires imaginaires de la République du San Theodoros et du Nuevo Rico, est par exemple une transposition de la guerre sanglante du Gran Chaco, initiée dans les années 30 du XX^{ème} siècle par les compagnies pétrolières américaines et anglaises entre la Bolivie et le Paraguay.³⁶⁶ Au-delà de ces données géopolitiques spécifiques qui donnent une consistance et un référent réel à l'imaginaire de Tintin, il y a d'autres éléments qui placent cet imaginaire à un niveau plus archétypal. Ce qui frappe à la lecture de l'ouvrage, c'est la façon dont l'auteur a déployé une mécanique métamorphique,³⁶⁷ où les opinions, les événements et les objets peuvent à volonté être soumis à la loi de l'interchangeabilité. Dans ce monde où tout se ressemble et se dédouble, il est bien difficile de trouver ses points de repères. C'est d'ailleurs cette difficulté majeure qui soumet l'ensemble des protagonistes aux quiproquos répétés, à commencer par Tintin qui, dans sa quête de l'original dérobé, va par exemple être impliqué malgré lui dans les révolutions et changements de régime répétés d'un pays sud-américain en guerre avec son voisin.

Dans ses tours et ses détours, le récit montre très rapidement un Tintin dépassé par les événements. C'est aussi pour l'auteur un moyen de trancher catégoriquement avec les velléités de rationalisation, dont le héros semble investi au début de son enquête. Hergé cite ses sources à travers la voix de Milou, le chien bien plus perspicace que son maître, montrant la filiation directe du reporter-détective avec Sherlock Holmes, le célèbre détective-médecin de Sir Arthur Conan Doyle. Pour l'amateur de romans policiers, l'identification des principes d'investigation de Tintin avec celles de l'anglais n'avait pas eu besoin de la voix canine, voire même de son commentaire un brin cynique (fig. 90),³⁶⁸ pour réaliser la parenté méthodologique. Le détail de l'oreille cassée permettant de distinguer l'original de la copie

³⁶⁵ Frederic SOUMOIS, *Dossier Tintin. Sources, version, thèmes, structures*, Bruxelles : Jacques Antoine, 1987, p. 95. Benoît PEETERS, *Le monde d'Hergé*, (Nouvelle édition entièrement refondue), Tournai : Casterman, 1991, p. 53.

³⁶⁶ La lecture du *Crapouillot* sert à de nombreuses reprises de source d'inspiration à Hergé. Cf. entre autre Michael FARR, *Tintin. Le rêve et la réalité. L'histoire de la création des aventures de Tintin*, Bruxelles : Moulinsart, 2001, pp. 61-62. Par ailleurs, Basil Bazaroff, le personnage du marchand d'armes sans scrupule qui représente dans ces aventures le fabricant d'armes Vickers Armstrong, caricature le vrai Basil Zaharoff. Cet anglais d'origine grecque avait fait sa fortune dans l'armement pendant et après la Première Guerre mondiale.

³⁶⁷ Jean-Marie APOSTOLIDÈS, *Les métamorphoses...*, p. 123.

³⁶⁸ Hergé, *L'Oreille cassée*, Tournai : Casterman, 1945, planche 3 : « Encore un peu et il se croira aussi fort que Sherlock Holmes ! ». Rappelons que la disparition de Sir Arthur Conan Doyle, le père de Sherlock Holmes, était assez récente, puisqu'il meurt en 1930.

référait en effet assez directement au 2^{ème} chapitre intitulé *La boîte en carton*, tiré de *Son dernier coup d'archet*, recueil de nouvelles publié en 1892 par Conan Doyle. Il y est en effet question d'une démonstration brillante de Sherlock Holmes : une vieille fille ayant reçu par voie postale un paquet renfermant une paire d'oreilles, le détective est appelé à la rescousse et arrive, à partir de ces seuls indices, à identifier aussi bien la victime, l'expéditeur anonyme que le mobile du crime.

Quant à l'historien de l'art averti, ces mêmes méthodes basées sur un indice auriculaire n'étaient pas non plus tombées dans l'oreille d'un sourd.³⁶⁹ Comme l'a démontré avec brio Martial Guédron,³⁷⁰ l'oreille a suscité durant les trois dernières décennies du XIX^{ème} siècle une fascination sans pareille, symbolisant l'étrange mécanique détective et déductive qui se met alors en place. C'est d'abord dans le domaine artistique qu'elle retient le regard du connaisseur, en l'occurrence celui du très secret Giovanni Morelli.³⁷¹ C'est sous le masque d'un « barbare tartare des steppes » que ce dernier va en effet bouleverser les érudits comme les cartels des musées par de nouvelles attributions endossées sous le pseudonyme d'Ivan Lermolieff.³⁷² L'italien divulgue ses principes d'analyse dans une série d'articles consacrés à la Galerie Borghèse de Rome, parus et traduits en allemand entre 1874 et 1876 par Johannes Schwartz, un autre double de lui-même.³⁷³ Selon ses observations, chaque peintre, chaque faussaire se trahit dans la restitution des détails anodins (ongles, mains et surtout oreilles), laissant mécaniquement sa propre individualité s'exprimer à travers des idiosyncrasies qui lui sont propres.³⁷⁴ C'est à travers ces petits riens matériels, typiques de chaque artiste, que l'on peut reconnaître sa main (fig. 92).

³⁶⁹ Sur les questions du paradigme de la trace et les nombreuses analogies méthodologiques dans le domaine du Connoisseurship, des investigations policières et de la psychanalyse freudienne, lire Carlo GINZBURG, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », in *Mythes, emblèmes traces. Morphologie et histoire*, (Traduit de l'italien), Paris : Flammarion, 1989, pp. 139-180. Sur Morelli et une analyse critique de sa méthode, cf. Edgar WIND, « Critique de l'art du connaisseur », in *Art et anarchie*, (Traduit de l'anglais), Paris : Gallimard, 1988, pp. 58-77.

³⁷⁰ Martial GUÉDRON, « L'oreille : un modèle épistémologique pour le connaisseur ? » in *Peaux d'âmes. L'interprétation physiognomonique des œuvres d'art*, Paris : Kimé, 2001, pp. 79-99.

³⁷¹ Sur l'origine de la méthode morellienne se référer à Jaynie ANDERSON, « Giovanni Morelli et sa définition de la 'scienza dell'arte' », in *Revue de l'Art*, vol. 75, 1987, pp. 49-55.

³⁷² Jaynie ANDERSON, « Giovanni Morelli et sa définition... », p. 49.

³⁷³ Ces articles paraissent dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*. Sur la question des divers pseudonymes de Giovanni Morelli lire Jaynie ANDERSON, « Derrière le pseudonyme », in Giovanni MORELLI, *De la peinture italienne*, (Traduit de l'italien), Paris : Lagune, 1994, pp. 16-97.

³⁷⁴ Giovanni MORELLI, *De la peinture italienne*, (Traduit de l'italien), Paris : Lagune, 1994, p. 165 : « Chaque peintre notable, pour ainsi dire, a son type d'oreille et de main qui lui est propre. »

Mais la fiction et le monde de l'art ne furent pas les seuls à fétichiser l'oreille. Le domaine policier va également s'emparer de cet appendice dans ses protocoles d'identification. En raison de sa situation superficielle, l'oreille permet tout d'abord un examen facile. D'autre part c'est le seul trait du visage qui détient dans ses différentes configurations un schéma unique, qui n'est par ailleurs pas soumis aux déformations dues au vieillissement.³⁷⁵ Par son caractère anodin et son immobilité, l'oreille n'est en outre pas soumise aux altérations expressives et aux mascarades délibérément confondantes du criminel. Considérée dès lors comme le facteur le plus déterminant dans l'identification d'un visage, l'oreille se doit d'être répertoriée par la photographie judiciaire. Alphonse Bertillon en fixera le premier les modalités en 1890 à travers les prises de vue de profil qui complèteront alors tout portrait de malfaiteur (fig. 93).³⁷⁶

Si Hergé intègre son héros dans l'imaginaire policier de la fin du XIX^{ème} siècle, il lui ménage également un traitement qui s'en écarte drastiquement. Face aux complexités du monde environnant, les méthodes aussi rationnelles soient-elles démontrent certaines limites. La question fondamentale de l'identité et de l'altérité ne saurait être résolue selon des principes mécaniques, à plus forte raison lorsque ceux-ci sont littéralement fétichisés.³⁷⁷ Bien loin d'adhérer avec le positivisme implicitement exprimé dans la technique déductive d'un Sherlock Holmes ou d'un Giovanni Morelli, Hergé dispense un univers déboussolé, où les vraies valeurs ont en fin de compte du mal à triompher. Ce n'est finalement pas un hasard, car

³⁷⁵ Alphonse BERTILLON, *La Photographie judiciaire avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques*, Paris : Gauthier-Villars et Fils, 1890, p. 95 : « Il est presque impossible de rencontrer deux oreilles qui soient identiques dans toutes leurs parties, et les variations de conformation si nombreuses que présente cet organe paraissent subsister sans modification depuis la naissance jusqu'à la mort. »

³⁷⁶ On relèvera que les exemples déployés par Bertillon sont révélateurs, à plus d'un titre, du statut ambigu du portrait judiciaire. Les méthodes employées et défendues par le chef de l'Identification de la Préfecture de Police doivent éviter cette ambiguïté, en établissant un protocole de pose, d'éclairage, de format et d'échelle de réduction rigoureusement réglé. Bertillon reconnaît d'ailleurs les embûches liées à une identification définitive. Le profil pourra jouer un rôle essentiel en cas de doute.

³⁷⁷ Michel Serres a vu dans *L'Oreille cassée* un traité sur le fétichisme. Jean-Marie APOSTOLIDÈS, *Les métamorphoses...*, p. 126. L'auteur cite en note les propos tenus par le philosophe dans l'édition du journal *Libération* des 5 et 6 mars 1983. Je reprends cette citation : « Vous connaissez un auteur qui dès avant la guerre ait écrit un très grand texte d'ethnologie-anthropologie ? *L'Oreille cassée* date de cette époque et il y a là un traité sur le fétichisme. Ce genre de traité ne se trouvait que chez les spécialistes, chez les sociologues. Pas dans les récits. Mais dans *L'Oreille cassée*, on le trouve au niveau du récit. » La quête autour du fétiche montre quelle valeur et quelle identité les hommes veulent donner à cette sculpture de bois. On apprend ainsi que l'objet a au départ une valeur d'usage, une fonction religieuse et sacrée. Il est offert en gage d'amitié par une tribu amazonienne à l'ethnologue Charles J. Walker. Il prend une toute autre valeur au moment où un membre de l'expédition y dissimule une pierre précieuse qu'il a volée à cette même tribu. Ce secret ne sera découvert que beaucoup plus tard, alors qu'il est exposé dans les collections du musée ethnographique. Le vol de l'œuvre et son remplacement par une copie ne repose pas sur des qualités esthétiques ou ethnologiques, mais sur la valeur marchande du diamant qu'elle renferme. Les nombreuses vicissitudes dégraderont physiquement l'objet. Mais

le dessinateur, en bon chroniqueur de son temps, ne fait que refléter les inquiétudes et les bouleversements qui secouent le monde de cette période troublée des années trente. Du coup, les prémices du détective studieux et scolaire ne sont qu'une illusion, à l'image du langage du perroquet qui, dans les cases suivantes serait capable, croit-on naïvement, de donner le fin mot de l'histoire.

Sans vouloir détailler l'ensemble des quiproquos et erreurs de jugement qui balisent l'ensemble de la bande dessinée, il est un épisode qui, dans le contexte du portrait qui nous intéresse, prend une signification toute particulière. Apprenant par les journaux qu'un artiste spécialisé dans la sculpture primitive vient de mourir mystérieusement dans son attique, Tintin décide de jeter un coup d'œil dans son appartement, car il a l'intuition qu'il est peut-être à l'origine de la fabrication du faux fétiche. C'est accompagné de la concierge qu'il va mener l'enquête récoltant les indices un à un. Alors tout à son affaire, notre Sherlock Holmes (ou Morelli) de bande dessinée reste sourd aux commentaires de la concierge ébahie devant le talent de l'artiste décédé. Cette dernière en effet admire un bouquet floral et s'exclame : « Quel talent, regardez ces fleurs comme elles sont naturelles ; on dirait qu'elles vont rire... » (fig. 95). Parfaitement ridicule en soi, cette déclaration n'est pas sans soulever certaines questions. Dans un contexte où le principe d'identification et les erreurs d'appréciations jouent un rôle important, le fait que le personnage en question dise tard pour barre, et qualifie un bouquet selon des termes plus appropriés à un portrait ne devrait pas nous étonner plus que de raisons. Quelques instants auparavant, Tintin est lui-même victime de sa propre distraction et se cogne à un réverbère. Croyant être rentré en collision avec un autre passant il s'excusera auprès de l'objet comme s'il s'était agi d'un être humain (fig. 96-97).³⁷⁸ En ce qui concerne la concierge, l'erreur qu'elle commet va bien au-delà de l'anecdote et son *lapsus* est plus que révélateur.

La personnification des fleurs qui en font un portrait (c)riant de vérité n'est en réalité pas si absurde que cela. Nous avons vu dans le chapitre précédent que le portrait parlant constituait une sorte de lieu commun. Non seulement de nombreuses anecdotes attestent chez Vasari, de Piles ou Palomino de la méprise du spectateur qui, devant les qualités mimétiques de la

malgré cela, enfin récupéré et rafistolé par Tintin, il pourra à nouveau figurer au sein du musée, seul lieu qui lui offre une valeur absolue, non utilitaire et presque purement esthétique.

³⁷⁸ Un incident similaire affecte quelques cases plus loin un professeur encore plus lunatique. Alors qu'il a, par inadvertance, revêtu un manteau de femme et pris une canne en lieu et place de son parapluie, il est apostrophé

représentation, croit avoir à faire avec le modèle vivant et s'adresse à lui en toute bonne foi. Mais de nombreuses inscriptions apposées sur les portraits permettaient dans le cas de la peinture « nordique » du XVI^{ème} siècle de faire parler le modèle en son nom à la première personne du singulier, permettant ainsi d'engager un dialogue virtuel avec le futur spectateur. Concernant l'identification improbable des fleurs avec la représentation du visage, cas extrême de personnification botanique (voire d'anthropomorphisme végétal), nous verrons dans les paragraphes suivant qu'elle repose sur des bases qui ne sont pas si injustifiées que cela, notamment dans le contexte particulier de refiguration du portrait qui opère dans le dernier tiers du XIX^{ème} siècle. C'est justement l'association des deux motifs, fleurs et visage, qui va permettre aux peintres d'insister sur les qualités plus formelles et picturales du portrait et le délier de ses fonctions identificatrices.

De la Renaissance au XIX^{ème} siècle le statut et la fonction conférés au portrait ne devaient pas fondamentalement changer jusqu'à l'apparition de la photographie. La commercialisation rapide du nouveau médium, les avantages comme les nouvelles possibilités qu'il offrait sur le plan d'un rendu extrêmement réaliste et prétendument objectif pouvaient légitimement remettre en question les prérogatives jusqu'alors réservées à la peinture, voire même à la démythifier.³⁷⁹ Loin d'assassiner le portrait peint, la photographie permit de revitaliser l'ancien médium, voire même de favoriser son autonomie esthétique, car la supériorité reconnue de la photographie à l'égard de l'instantanéité et de l'authenticité du résultat obtenu rencontrait des réticences quant à l'entière reconnaissance de ses mérites artistiques. Son arrivée au sein de la création et de la fabrication des images était à la fois trop fraîche et dépendait trop d'une technicité que la peinture avait toujours tenté de nier pour pouvoir adhérer au rang d'art libéral. A cet égard la peinture avait plusieurs longueurs d'avance et quelques siècles de légitimation théorique, institutionnelle et culturelle à son actif. L'heure n'était pas encore venue pour que cette nouvelle technologie soit acceptée au sein des Beaux-arts.³⁸⁰

par un perroquet juché sur un lampadaire. Ne pouvant se résoudre à admettre qu'un animal puisse parler, il finit par s'excuser auprès de celui-ci pour l'avoir pris pour un oiseau.

³⁷⁹ Heather McPHERSON, *The Modern Portrait in Nineteenth-Century France*, Cambridge : Cambridge University Press, 2001, p. 3.

³⁸⁰ Sur une histoire de la photographie et de son entrée tardive dans le domaine de l'art, se référer au récent livre d'André ROUILLÉ, *La photographie*, Paris : Gallimard, 2005. L'auteur cerne le moment de la légitimation culturelle et artistique du médium aux alentours des années 1970, « au moment du déclin historique, et sans doute irréversible, de ses usages pratiques », notamment sur le plan documentaire (pp. 11-12).

Lorsque André Adolphe Eugène Disdéri dépose le 27 novembre 1854 son brevet de portrait photographique format cartes de visite,³⁸¹ l'inventeur a mesuré tout le potentiel – du moins d'un point de vue commercial – qu'une telle nouveauté peut lui apporter. Le prix est volontairement abordable, car la technique permet d'exposer simultanément ou en série dix portraits sur la même plaque, réduisant simultanément le temps de développement et les coûts de production. C'est ainsi que dans les années 1860 une large frange de la population est en mesure de posséder des portraits de leur proches ou d'eux-mêmes.³⁸² Le procédé permet une véritable démocratisation du portrait qui, désormais, ne concerne plus seulement une élite de la société. Disdéri a parfaitement compris les avantages et les profits qu'il peut en tirer et tente même de soutenir la comparaison avec la tradition du portrait peint. Même si le format restreint de 6 centimètres sur 9 ne peut en aucun cas rivaliser avec les dimensions « grandeur nature » de la peinture, il assure aux modèles des prises de vue en pied qui prennent clairement la mesure de l'héritage aristocratique du grand genre.³⁸³ D'une certaine façon les influences et les effets sont conjoints : le portrait carte de visite, en s'emparant d'une part des attributs classiques du portrait en pied, gagne en dignité ; d'autre part, effet inverse, le portrait élitare perd de son prestige, étant donné que la photographie s'est appropriée certaines de ses spécificités.

Mais l'appropriation par les photographes des traits de la peinture ne devait pas remettre totalement en question les prérogatives de cette dernière. Ou plutôt c'est la pratique populaire et artisanale, plus spécifiquement le portrait miniature sur ivoire, porcelaine ou autre support qui eut directement à souffrir des daguerréotypes.³⁸⁴ C'est donc avant tout la peinture que l'on pourrait qualifier d'utilitaire et fonctionnelle qui fut soumise à rude épreuve. D'un point de vue institutionnel le portrait peint gardait de sa superbe et il avait même pour lui l'argument de la modernité à faire valoir et à exploiter. Charles Baudelaire y consacre d'ailleurs quelques considérations importantes dans son texte sur Constantin Guy, le *Peintre de la vie moderne*. Il y démontre dans le paragraphe réservé à la « Modernité » que le portrait constitue l'archétype

³⁸¹ La description du brevet est reproduite en regard de la première page de l'ouvrage d'Elizabeth Anne McCAULEY, *A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven / London : Yale University Press, 1985.

³⁸² Elizabeth Anne McCAULEY, *A. A. E. Disdéri...*, p. 2.

³⁸³ Elizabeth Anne McCAULEY, *A. A. E. Disdéri...*, p. 36.

³⁸⁴ Elizabeth Anne McCAULEY, *A. A. E. Disdéri...*, pp. 200-201.

même de celle-ci et qu'il est historiquement le premier sujet moderne, parce qu'il conjugue aussi bien « le transitoire, le fugitif, le contingent, [que] l'éternel et l'immuable »³⁸⁵ :

« Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien ; la plupart des beaux portraits qui nous restent des temps antérieurs sont revêtus des costumes de leur époque. Ils sont parfaitement harmonieux, parce que le costume, la coiffure et même le geste, le regard et le sourire (chaque époque a son port, son regard et son sourire) forment un tout d'une complète vitalité. Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de la mépriser ou de vous en passer. »

La subjectivité picturale était finalement la mieux à même pour retranscrire l'équivoque soulignée par le poète, en particulier l'oxymoron « transitoire / éternel » par rapport à une photographie résolument trop objective et froide. La photographie devait jouer un rôle révélateur pour la peinture dans le processus de reformulation du portrait.³⁸⁶ Mais celle-ci ne devait pas être la seule responsable d'une prise de conscience renouvelée des spécificités propres de la peinture, notamment au niveau de la couleur, et de définir une nouvelle poétique de la représentation qui se distinguerait du mimétisme photographique. Pour Michel Fried le nouveau visage de la modernité fut incarné par une génération de peintres qui exposèrent au Salon des Refusés.³⁸⁷ La génération de 1863, c'est ainsi qu'il la nomme,³⁸⁸ accorda au portrait un regard bienveillant, et l'*Hommage à Delacroix* de Fantin-Latour constituait sur le plan visuel le manifeste programmatique où l'iconicité et la picturalité se donnaient rendez-vous en hommage au plus grand coloriste du siècle (fig. 110). Le refus nettement prononcé qui se fait jour contre la peinture d'histoire par les tenants de l'avant-garde et la volonté de plusieurs artistes de se libérer du joug et du prétexte littéraire eurent un impact très important. On le remarque dans la façon dont cette nouvelle génération tenta d'inscrire pleinement la peinture dans la modernité, en lui donnant une valeur qui lui soit propre et ce, en dehors du vieux principe qu'un tableau doit raconter une histoire. En privilégiant le portrait et son mode iconique, cette génération cessa de subordonner la peinture au régime du discours et

³⁸⁵ Charles BAUDELAIRE, « Le peintre de la vie moderne », in *Œuvres complètes*, (Préface, introduction et notes de Marcel RAYMOND), Lausanne : La Guilde du Livre, 1967, pp. 1233-1273. Ici, 1244-1245.

³⁸⁶ Sur l'usage fait par les peintres de la photographie, se référer au catalogue d'exposition dirigé par Dorothy KOSINSKI (éd.), *The Artist and the Camera : Degas to Picasso*, Dallas / New Haven / London : Dallas Museum of Art / Yale University Press, 1999

³⁸⁷ Michael FRIED, *Le modernisme de Manet ou Le visage de la peinture dans les années 1860. Esthétique et origine de la peinture moderne, III*, (Traduit de l'anglais), Paris : Gallimard, 2000.

réenvisagea les modalités du portrait sur un plan purement esthétique, afin de le dégager de ses fonctions identificatrices. Plutôt que d'être au service de l'identité et de l'identification du modèle, le portrait peint allait être au service de la peinture et elle seule. Il allait être l'identité même de la peinture.

Les effets d'une esthétisation du portrait peuvent se mesurer une génération après l'apparition des photographies dites « carte de visite » dans les propos du chef de l'Identification de la Préfecture de Police de Paris. Désireux de définir l'aspect purement judiciaire du portrait photographique à des fins d'identification, Alphonse Bertillon doit néanmoins constater que la tâche est loin d'être aisée. Devant l'intensification des pratiques artistiques qui ont affecté tous les domaines de la représentation faciale, Bertillon met en garde le lecteur contre ce qui est devenu un fait de société : l'esthétisation du portrait. Il le prévient donc contre toute velléité d'idéalisation et de retouches, et il l'engage à s'éloigner des traditions de la peinture et de la gravure, même si cela a pour désavantage de « froisser nos sentiments artistiques intimes ».³⁸⁹ L'exactitude étant la première et la seule des qualités, toute idéalisation ou amélioration du portrait serait « presque un délit ».³⁹⁰

Cette crainte de l'idéalisation formulée par Alphonse Bertillon traverse de bout en bout son manuel. Dès les premières pages, il définit de façon très didactique les spécificités qu'il entend apporter à la photographie judiciaire en la démarquant clairement des autres techniques contaminées par des considérations artistiques. Il s'agit avant tout d'insister sur l'objectif fondamentalement utilitaire de la photographie judiciaire qui n'a pas à se soucier de questions esthétiques :

« Dans les portraits artistiques et commerciaux, les questions de mode et de goût dominant tout. La Photographie judiciaire, *dégagée de ces considérations*, nous permet d'envisager le problème sous un aspect plus simple : quelle pose est théoriquement la meilleure pour tel cas.

Toute photographie de portrait est faite pour être reconnue, c'est là une vérité de M. de la Palisse. Mais nulle part l'acte de reconnaissance ne se fait d'une façon plus brutale que dans l'exercice de la Photographie judiciaire. [...] Qu'il s'agisse

³⁸⁸ Michael FRIED, *Le modernisme de Manet...*, p. 25.

³⁸⁹ Alphonse BERTILLON, *La Photographie judiciaire...*, p. 20.

³⁹⁰ Alphonse BERTILLON, *La Photographie judiciaire...*, p. 20.

d'un dangereux récidiviste se dissimulant sous un faux nom, ou d'un cadavre d'inconnu déposé à la Morgue, ou d'un enfant en bas âge égaré intentionnellement, ou d'un aliéné arrêté sur la voie publique et s'obstinant, par suite de craintes imaginaires, à cacher sa personnalité, ou d'un malheureux frappé dans la rue de paralysie subite et incapable d'énoncer son nom et son adresse, le but visé est toujours une question d'identification, et le moyen d'action, *la Photographie*. »³⁹¹

Le ton est péremptoire et ne souffre aucune contestation et pour cause, l'identification est une science. Le technicien appelé à réaliser les prises de vue d'un suspect n'a pas à lui faire des fleurs comme le ferait un peintre ou un portraitiste commercial. Comme le relève Bertillon « le portrait judiciaire est loin de soulever les mêmes complications (contenter le portraituré, donner un air exotique à une collection de portraits », ³⁹² car le « client forcé » n'a pas à s'exprimer sur « ses préférences en matière de goût »). ³⁹³ « La plus grosse difficulté » étant de ce fait désamorcée, « le but visé devient unique et par suite facile à analyser : *produire l'image la plus ressemblante possible*. Nous resserrerons le sujet de plus près en disant : *produire l'image la plus facile à reconnaître, la plus facile à identifier avec l'original*. » ³⁹⁴

On comprend donc à travers les yeux du policier à quel point la question du portrait est épineuse. Pour quelqu'un habitué à traquer les mascarades faciales, il apparaît qu'un portrait quel qu'il soit, à l'exception d'une photographie judiciaire convenablement faite, n'est pas automatiquement le vecteur de l'identité du modèle. Toute une série de filtres vient troubler la représentation réaliste du sujet, à commencer par l'idéalisation. Les méthodes employées et défendues par le chef de l'Identification de la Préfecture de Police doivent éviter cette ambiguïté au maximum, en établissant un protocole de pose, d'éclairage, de format et d'échelle de réduction rigoureusement réglé (fig. 94). Bertillon a l'avantage d'être très didactique dans son ouvrage et n'hésite pas à démontrer à quel point l'expression physiologique peut considérablement modifier les traits du modèle. Pour preuve, les deux portraits photographiques *du jeune X* pris lors de sa première et deuxième arrestation, résultant d'un état psychologique différent, qui « sont tellement dissemblables que l'on

³⁹¹ Alphonse BERTILLON, *La Photographie judiciaire*..., pp. 2-3.

³⁹² Alphonse BERTILLON, *La Photographie judiciaire*..., p. 11.

³⁹³ Alphonse BERTILLON, *La Photographie judiciaire*..., p. 11.

³⁹⁴ Alphonse BERTILLON, *La Photographie judiciaire*..., p. 11.

croirait volontiers qu'ils appartiennent à des individualités distinctes, n'était l'équivalence des lignes que présentent les deux profils ».³⁹⁵

A la même époque, l'historien de l'art Giovanni Morelli, pourtant réfractaire dans sa méthode d'analyse et d'attribution des œuvres d'art des maîtres anciens à considérer une œuvre sous sa dimension esthétique, – comment d'ailleurs cela pouvait-il être possible dans une optique où le fragment était le seul élément susceptible d'attirer son regard inquisiteur – devait lui aussi reconnaître qu'il lui arrivait dans son travail d'être détourné de sa quête identificatrice par des considérations plus prosaïquement esthétiques. Sachant que son dessein pourrait paraître pédant aux yeux des amateurs, voire même complètement déstabilisant, il se défend pourtant de n'accorder aucun plaisir dans ses réattributions :

« Si l'on considère la chose d'un point de vue élevé, très élevé même, il est tout à fait indifférent en réalité qu'une œuvre d'art me donne du plaisir et m'instruise sous un nom ou sous un autre, l'essentiel reste qu'elle m'apporte une satisfaction, qu'elle émeuve mon esprit de façon agréable ou, comme disent les Allemands, qu'elle fasse vibrer les cordes les plus délicates ou les fibres de mon cœur. Et, pour la chance de l'humanité, cela arrive tous les jours dans toutes les galeries d'Europe, en dépit des défauts que les critiques d'art pédants se fatiguent à découvrir dans les catalogues. Une peinture, dit un vieux professeur d'esthétique, est semblable à une fleur des champs ; les âmes pures et délicates en tirent du plaisir, sans se soucier de savoir si les doctes botanistes se complaisent à les classer parmi les rosacées ou parmi les malvacées. »³⁹⁶

Comme on va le voir, le « vieux professeur d'esthétique » aurait très bien pu être un jeune portraitiste actif dans le dernier tiers du XIX^{ème} siècle désireux de rendre tangible l'association de la peinture et des fleurs.

³⁹⁵ Alphonse BERTILLON, *La Photographie judiciaire...*, p. 16.

³⁹⁶ Giovanni MORELLI, « Galerie Borghèse », in *De la peinture italienne*, (Édition établie par Jaynie ANDERSON), Paris: Lagune, 1994, pp. 155-167. Ici p. 159.

« Une fleur pour le peintre » La floraison du portrait dans l'*Aesthetic Movement*

Au mois de mai 1884, se tint à Londres dans la Dowdeswell Gallery, l'exposition indépendante de James McNeill Whistler, intitulée *Notes – Harmonies – Nocturnes*. Le décor de la galerie se voulait d'une sobriété à toute épreuve. Les murs peints de couleurs blanche rose et gris, les catalogues accordés dans le ton brun, alors que les gardiens en livrées assorties se fondaient dans le décor, formèrent ce que nomma Whistler un *Arrangement en couleur chair et gris*. Dans un texte du catalogue de l'exposition intitulé *L'Envoi*,³⁹⁷ le peintre devait donner quelques explications sur la finitude d'une peinture, en affirmant :

« Le chef d'œuvre devrait apparaître comme une fleur pour le peintre – parfaite en bouton comme éclore – sans raison qui puisse expliquer sa présence – aucune mission à accomplir – une joie pour l'artiste – une illusion pour le philanthrope – une énigme pour le botaniste – un accident du sentiment et une allitération pour l'homme de lettres. »³⁹⁸

Au vu du parcours volontairement singulier du peintre, une telle affirmation pouvait d'autant moins passer inaperçue qu'elle tranchait avec ses prises de position esthétiques précédentes. Dès 1867 et sa *Symphony in White n°III* sur laquelle nous reviendrons plus loin, Whistler s'était effectivement fait connaître par une nomenclature délibérément excentrique, associant son art à celui de la musique. Lui qui s'était fait le champion de titres musicaux devenus de véritables marques de fabrique, soumettait à l'occasion de cette exposition personnelle un nouveau type d'analogie. Loin des coups d'éclats des années précédentes mais toujours prêt à

³⁹⁷ Ronald ANDERSON / Anne KOVAL, *James McNeill Whistler. Beyond the Myth*, London : John Murray, 1994, p. 257

³⁹⁸ Sera republié sous le titre « Propositions n°2 » in James Abbott McNeill WHISTLER, *The Gentle Art of Making Enemies*, London: William Heinemann, 1890, pp. 115-116 : « The masterpiece should appear as the flower to the painter – perfect in its bud as in its bloom – with no reason to explain its presence – no mission to fulfil – a joy to the artist – a delusion to the philanthropist – a puzzle to the botanist – an accident of sentiment and alliteration to the literary man. » On souligne ici la communauté de pensée avec Odilon Redon dans son journal. Cf. Odilon REDON, *A soi-même. Journal (1867-1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris : Librairie José Corti, 1961, par exemple p. 77 : « L'art est une fleur qui s'épanouit librement hors de toute règle ; il dérange singulièrement, ce me semble, l'analyse au microscope de savants esthéticiens qui l'expliquent. » Pour un rapide inventaire à ce sujet, voir Dario GAMBONI, *La plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris : Minuit, 1989, en particulier p. 29 : « On multiplierait sans peine les citations dans lesquelles il recourt à la métaphore biologique de la croissance spontanée pour soustraire l'activité artistique à ses conditions culturelles et économiques ». Sur les femmes et les fleurs chez Redon on se référera à Sven SANDSTRÖM, *Le monde imaginaire d'Odilon Redon. Etude iconologique*, Lund : Berlingska Boktryckeriet, 1955, pp. 155-169.

s'approprier de façon originale des idées qui puissent faire parler de lui, Whistler restait fidèle à son programme esthétique initial, tout en s'autorisant un rapprochement avec le public anglais. Si les titres musicaux avaient en son temps irrité la critique,³⁹⁹ la métaphore florale devait en revanche calmer ses préventions, car Whistler s'en empare au moment où son impact est le plus efficace et le plus *fashionable*. L'emploi de la fleur participe ainsi d'une stratégie cohérente de refiguration picturale et dénote d'une volonté marquée de débarrasser la peinture des prétextes littéraires et narratifs.

Quelques années plus tôt, le 22 mai 1878, Whistler donne enfin une explication à l'emploi qu'il fait de ses célèbres titres lors d'un entretien accordé à un journaliste du *World*. Transposant l'ancien *paragone* entre peinture et poésie sur le plan de l'analogie musicale, Whistler réactualise le principe d'abstraction dont la musique instrumentale était investie. En se référant à cette dernière, désormais pleinement revendiquée comme un langage abstrait, il espérait anéantir toute velléité d'inférer sur son art autre chose qu'un agencement formel :

« Pourquoi n'appellerais-je pas mes œuvres *symphonies*, *arrangements*, *harmonies* et *nocturnes* ? Je sais que beaucoup de personnes biens pensent que ma nomenclature est bizarre et que je suis moi-même *excentrique* [...] La grande majorité du peuple anglais ne peut pas et ne veut pas considérer une image en dehors de l'histoire qu'elle est sensée raconter [...] Si la musique est la poésie du son, alors la peinture est la poésie de la vue, et le sujet n'a rien à faire avec l'harmonie du son et de la couleur. [...] L'art devrait être dégagé de tout verbiage. Il doit rester à part et s'adresser à la sensibilité artistique de l'œil ou de l'oreille, sans se confondre avec des émotions qui lui sont totalement étrangères, telles que dévotion, pitié, amour, patriotisme et ainsi de suite [...] C'est pour cela que je tiens à appeler mes œuvres *arrangements* et *harmonies* [...] »⁴⁰⁰

³⁹⁹ Dans une lettre datée 2/9 novembre 1872 envoyée à Frederick Leyland, Whistler remercie de lui avoir suggéré le nom de *Nocturnes* pour l'une de ses vues de la Tamise. Il relève par ailleurs à quel point cette dénomination irrite la critique : « [...] I say I can't thank you too much for the Name « Nocturne » as a title for my moonlights ! You have no idea what an irritation it proves to the critics and consequent pleasure to me – besides it is really so charming and does poetically say all I want to say and *no more* wish ! [...] » Cf. Margaret F. McDONALD / Patricia de MONTFORT / Nigel THORP (éd.), *The Correspondence of James McNeill Whistler. On-line Edition. Centre for Whistler Studies*, University of Glasgow, 2004, n° 08794, consultable sur le site www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence

⁴⁰⁰ James Abott McNeill WHISTLER, *The Gentle Art of Making Enemies*, London : William Heinemann, 1892 (2^{ème} édition augmentée). Whistler publiera l'entretien sous le titre de « Red Rag » : « Why should not I call my

Les motivations qui animent alors Whistler d'exposer publiquement son programme esthétique en explicitant une démarche intitulative qui a déjà une dizaine d'années derrière elle, s'inscrivent alors dans l'optique du procès engagé contre le très influent critique et faiseur de cote artistique, John Ruskin. Accusé d'avoir calomnié l'artiste une année auparavant, Ruskin est en effet assigné par Whistler à comparaître devant les juges. Le litige était né durant l'été 1877, lors de l'exposition des œuvres de Whistler à la Grosvenor Gallery. Considérant que les expérimentations formelles du peintre avaient dépassé l'entendement, notamment dans une toile qui représentait de façon atmosphérique et extrêmement abstraite un feu d'artifice explosant dans le ciel nocturne au-dessus des jardins de Cremorne (*Nocturne in Black and Gold ; The Falling Rocket* fig. 98), le critique prétendit qu'il ne s'attendait pas à ce que l'impudence d'un « faquin », dont la « suffisance mal éduquée approche de si près l'imposture volontaire », aille jusqu'à « demander deux cent guinées pour jeter un pot de peinture à la face du public. »⁴⁰¹

Le préjudice causé par ces propos peu amènes que la presse nationale s'empessa de relayer, poussa le peintre à contre-attaquer. La virulence et l'outrance du « faux-pas » de Ruskin servit finalement de prétexte pour le peintre à tirer profit d'une médiatisation qui pouvait tout autant servir de tremplin à sa notoriété, corriger par voie de presse une vision étriquée de l'art et exposer plus largement ses propres conceptions esthétiques. L'entretien accordé au journal *The World* constituait dans ce contexte une sorte de veillée de passe d'armes. Whistler, tout autant que Ruskin, préparait le terrain en vue du procès, finalement agendé les 25 et 26 novembre 1878. L'issue fut en partie favorable au peintre, même si les dommages et intérêts

works « symphonies », « arrangements », « harmonies », and « nocturnes » ? I know that many good people think my nomenclature funny and myself « eccentric » [...] The vast majority of English folk cannot and will not consider a picture as a picture, apart from any story it may be supposed to tell [...] As music is the poetry of sound, so is painting the poetry of sight, and the subject-matter has nothing to do with harmony of sound or colour [...] Art should be independent of all clap-trap – should stand alone, and appeal to the artistic sense of eye or ear, without confounding this with emotions entirely foreign to it, as devotion, pity, love, patriotism, and the like. All these have no kind of concern with it ; and that is why I insist on calling my works « arrangements » and « harmonies » [...]

⁴⁰¹ Sur la querelle entre Whistler et Ruskin et la reconstitution des minutes du procès, se référer à l'ouvrage de Linda MERRILL, *A pot of Paint. Aesthetics on Trial in Whistler v. Ruskin*, Washington / London : Smithsonian Institution Press, 1992. Les phrases incriminées sont parues lors d'un compte-rendu de l'exposition de la Grosvenor Gallery dans l'édition du *Fors Clavigera* du 2 juillet 1877. Cette feuille était destinée à un lectorat prolétaire que Ruskin désirait édifier : « For Mr. Whistler's own sake, no less for the protection of the purchaser, Sir Coutts Lindsay ought not to have admitted works into the gallery in which the ill-educated conceit of the artist so nearly approached the aspect of wilful imposture. I have seen, and heard, much of cockney impudence

qui avaient été demandés se réduisirent à un seul centime symbolique (un *farthing*), laissant les frais à la charge de chaque partie. Mais en plaçant le débat esthétique sur le plan juridique, Whistler démontrait qu'il était peu enclin à se laisser conter par la critique, quelle qu'elle soit, et qu'il entendait afficher clairement sa totale indépendance artistique.

Lorsqu'en 1884 il expose à la Dowdeswell Gallery, six ans se sont écoulés. L'emploi de la métaphore florale s'intègre dans un contexte britannique où la culture des fleurs et la botanique s'érigent en passe-temps favoris. Elle ne peut alors que trouver un large écho auprès du public, qu'il soit esthète ou philanthrope, botaniste, poète ou non. L'impact se devait d'être d'autant plus perceptible et retentissant que les anglais avaient déjà été familiarisés avec ce genre de conceptions par l'iconographie dandy et les discours du trop médiatique Oscar Wilde, futur « ennemi intime » de Whistler.⁴⁰² Les apparitions « publicitaires » du poète, relayées par les nombreuses caricatures publiées par les journaux, voire même les transpositions de son personnage sur les scènes de théâtres londoniens – notamment dans l'opérette *Patience* de Gilbert et Sullivan en 1881 – avaient définitivement assis le lys et le tournesol comme les étendards de son prêche à l'égard d'une nouvelle religion du beau (fig. 99).⁴⁰³ Dans sa tournée américaine de 1882 qui avait fait grand bruit, Oscar Wilde avait d'ailleurs trouvé l'occasion de donner une explication au public du Nouveau Monde sur l'importance du motif floral, lié non seulement à son personnage public mais également associé aux théories esthétisantes qu'il avait pu glaner dans le cercle whistlérien :

« Certains d'entre vous, je pense, avez entendu parler des fleurs liées au mouvement esthétique en Angleterre et que l'on disait (bien à tort je vous l'assure) être la nourriture de quelques jeunes gens esthétiques. Eh bien ! Laissez-moi vous dire que si nous aimons le lys et le tournesol, quoique puisse en dire Mr Gilbert, ce n'est pas par quelque snobisme végétal. C'est parce que ces deux

before now ; but never expected to hear a coxcomb ask two hundred guineas for flinging a pot of paint in the public's face ».

⁴⁰² Sur la querelle très médiatique de Whistler et Wilde se référer à l'édition traduite, préfacée et commentée de Jacques LANGLADE « Oscar Wilde contre Whistler » in Oscar WILDE, *La critique créatrice*, Bruxelles : Complexe, 1989, pp. 11-27 et pp. 137-147.

⁴⁰³ Sur Wilde et la construction de son image à travers notamment le lys, sorte d'ange annonciateur d'une nouvelle religion du beau, lire Colin CRUISE, « Versions of the Annunciation : Wilde's Aestheticism and the Message of Beauty », in Elizabeth PRETTEJOHN (éd.), *After the Pre-Raphaelites. Art and Aestheticism in Victorian England*, Manchester : Manchester University Press, 1999, pp. 167-187. En particulier p. 180.

ravissantes fleurs sont, en Angleterre, le modèle le plus parfait de dessin, le mieux adapté à l'art de la décoration, la fastueuse beauté léonine de l'un et la ravissante préciosité de l'autre donnant à l'artiste la joie la plus entière et la plus parfaite. Et de même pour vous : qu'il n'y ait aucune fleur dans vos prairies qui ne vienne orner de ses courbes vos oreillers, aucune feuille de vos forêts gigantesques qui ne prête sa forme à votre dessin, aucun rameau de rosier sauvage ou de bruyère qui ne vive à jamais sculpté sur l'arche, sur la fenêtre ou dans le marbre, [...] pour rendre plus précieuse encore la richesse du moindre ornement. »⁴⁰⁴

Si la forte personnalité d'Oscar Wilde avait permis d'amplifier certaines théories esthétiques alors en vogue en Angleterre, elle n'était que le relais d'une pensée et d'une pratique dont la floraison avait été favorisée par l'entourage préraphaélite et par le renouveau des arts décoratifs instigué par l'*Art & Craft* de William Morris. La nature, et sa restitution minutieuse que la confrérie avait valorisé au plus haut point dans un rendu scientifique et botanique, avait permis au public anglais de façonner son regard, voire même de modifier son goût.⁴⁰⁵ En défiant l'organisation hiérarchique picturale pour accorder une plus grande importance aux détails,⁴⁰⁶ – en particulier ceux observés directement dans la nature – les Préraphaélites n'avaient pas seulement démontré toute la portée morale qui résidait derrière le retour à la pureté d'un dessin originel, ils avaient aussi ouvert la voie à une peinture appelée à accentuer ses éléments plus purement ornementaux.

Cette fièvre botanique se mesure à la façon dont le jardin va désormais constituer l'antichambre de la création artistique. A partir du milieu du XIX^{ème} siècle, le jardin occupa un rôle important dans le giron préraphaélite. Les avantages d'avoir un tel univers à portée directe du regard étaient d'offrir un répertoire encyclopédique de formes qui pouvait être facilement étudié. Nul besoin donc d'entreprendre une expédition naturaliste lointaine, dont les résultats pouvaient s'avérer désastreux, eu égard aux conditions météorologiques

⁴⁰⁴ Il s'agit des dernières lignes de sa conférence intitulée « La Renaissance anglaise de l'Art » qu'il donna lors de sa tournée américaine, le 9 janvier 1882, au Chickering Hall à New York. Elle fut publiée par la suite dans différents journaux américains. Pour une traduction française de cette conférence lire Oscar WILDE, *La Critique créatrice...*, pp. 77-78.

⁴⁰⁵ Elizabeth PRETTEJOHN, *The Art of the Pre-Raphaelites*, London : Tate Publishing, 2000, p. 172 L'auteure souligne à quel point la peinture pré-raphaélite modifia également la perception des maîtres anciens, dont s'inspirait la confrérie. Les peintres « primitifs » n'étaient plus regardés comme une curiosité antiquariale, mais comme étant engagée plus avant avec l'observation du monde naturel.

⁴⁰⁶ Elizabeth PRETTEJOHN, *The Art of the Pre-Raphaelites...*, p. 172.

britanniques pour le moins instables.⁴⁰⁷ Dans ce contexte, William Morris fut probablement le premier à accorder une place particulière à son jardin, d'abord pour sa Red House construite en 1859 à Upton près de Bexley Heath dans le Kent,⁴⁰⁸ puis ensuite à Kelmscott Manor, la maison de campagne qu'il loua à partir de 1871.⁴⁰⁹ Inspirés par le modèle de fleurs anciennes indigènes, *Daisy* (pâquerettes), *Roses* et *Honeysuckles* (chèvrefeuilles) appartiennent aux premiers modèles de *repeating design* qu'il réalise en 1862 pour du papier peint.⁴¹⁰ Ils sont probablement directement inspirés du jardin d'Upton (fig. 100).

Au-delà de la portée morale et didactique associée à l'observation et la restitution fidèle de la nature, les fleurs jouèrent au sein du mouvement préraphaélite un rôle symbolique très fort.⁴¹¹ La fleur n'était pas seulement, comme l'affirme Edward Burne-Jones en 1861, une « école de dessin à part entière et une éducation en soi »,⁴¹² ou plus généralement une source inestimable susceptible de pallier les pannes d'inspiration,⁴¹³ elle permettait aussi sur le plan symbolique de conférer à la représentation une dimension religieuse et sentimentale. Au même moment où les artistes se faisaient un honneur de détailler les pétales de la flore indigène pour les intégrer dans leur composition, l'Europe dans son ensemble fut submergée par l'éclosion démultipliée d'une littérature sentimentale basée sur le langage secret des fleurs (fig. 101).⁴¹⁴ Né en France à la fin du XVIII^{ème} siècle dans la fascination exercée par la culture orientale, l'engouement pour la symbolique florale bénéficia à partir des premières décennies du siècle suivant d'un essor prodigieux. On doit l'éclosion de ce genre d'ouvrage au livre de Charlotte

⁴⁰⁷ Cf. le commentaire plein d'ironie et les témoignages rapportés par Danielle BRUCKMULLER-GENLOT, *Les Préraphaélites 1848-1884. De la révolte à la gloire nationale*, Paris : Armand Collin, 1994, p. 35 : « La peinture préraphaélite sera donc – à l'origine du moins – peinture de plein air ou ne sera pas ! Un *Diktat* naturaliste, générateur de rhumatismes douloureux et de moult mésaventures dues à l'inconstance des ciels britanniques et à l'omniprésence des moustiques et autres insectes perturbateurs. On ne saurait oublier les épreuves de Millais en Écosse ou de l'expédition Hunt-Rossetti à Knole-Park [...]. Le contact agonistique avec une nature qu'on veut explicitement posséder, est souvent amer en témoignent les plaintes de Ford Madox Brown [...] ».

⁴⁰⁸ Saskia de BODT, « Les fleurs et la modernité. Les jardins comme source d'inspiration, de l'Art & Craft à l'aube de l'Art Nouveau », in Sabine van SPRANG (éd.), *L'Empire de Flore. Histoire et représentation des fleurs en Europe du XVI^{ème} au XIX^{ème} siècle*, Bruxelles : La Renaissance du Livre, 1996, pp. 318-335. Ici p. 322.

⁴⁰⁹ Saskia de BODT, « Les fleurs et la modernité... », p. 325.

⁴¹⁰ Saskia de BODT, « Les fleurs et la modernité... », pp. 323-324.

⁴¹¹ Debra N. MANCOFF, *Flora Symbolica. Flowers in Pre-Raphaelite Art*, Munich / London : Prestel, 2003.

⁴¹² Ces propos sont datés de 1861 et concernent la fleur de tournesol. Citation reprise de Saskia de BODT, « Les fleurs et la modernité... », p. 327.

⁴¹³ Au début des années 1890, un jeune homme à court d'inspiration demanda conseil à Burne-Jones. Ce dernier, qui s'était trouvé dans cette situation durant sa jeunesse, s'était finalement résolu à dessiner les arbres, les fleurs et les herbes dans les jardins d'Oxford. Sur cette anecdote se référer à l'article de Saskia de BODT, « Les fleurs et la modernité... », p. 328.

de Latour (*Le Langage des fleurs*) publié en 1819. Prétendument emprunté aux us et coutumes orientales, plus particulièrement celles de harems dans les transports secrets entre captives et jeunes hommes hors du sérail, ou même entre captives elles-mêmes,⁴¹⁵ le langage secret des fleurs voulait s'instituer en occident comme un mode populaire de communication amoureux dès 1850.⁴¹⁶ A cette date les ouvrages et les dictionnaires dévoilant les combinaisons des rébus formés de fleurs ou de bouquets figurent en bonne place, aussi bien sur la table du salon des familles européennes que sur celles du Nouveau Monde.⁴¹⁷

Le livre floral sentimental est alors considéré comme un divertissement familial qui peut animer les longues soirées d'hiver, mais il est aussi le signe d'un foyer régenté par la parfaite épouse distinguée.⁴¹⁸ La popularité de son emploi en société, se mesure certes dans sa diffusion massive. Mais il faut pourtant se rendre à l'évidence que le caractère profondément secret du langage, comme la multiplicité des combinaisons offertes par les différents auteurs ne va qu'augmenter l'opacité de sa symbolique. Vantée dans chaque nouvelle livraison, la prétendue universalité de cet idiome floral ne devait en définitive être qu'un leurre. Ce qui ne fut pas le cas du côté commercial, puisque l'opération fut universellement bénéficiaire et ce, jusqu'à ce que l'engouement finisse par se tarir aux alentours du dernier quart du XIX^{ème} siècle.⁴¹⁹

On peut mesurer le statut ambivalent accordé aux fleurs dans la peinture victorienne autour de 1850, à travers le prisme du tableau de William Dyce intitulé *Le jeune Titien s'exerçant pour la première fois à la couleur* (fig. 102). Exposé à la Royal Academy en 1857,⁴²⁰ le sujet qui retrace un épisode imaginaire de la vie du peintre vénitien donne la possibilité à Dyce

⁴¹⁴ Parmi la multitude des ouvrages qui traitent de cette question, le plus souvent d'ailleurs sous la forme de réédition des publications du XIX^{ème} siècle, on préférera l'étude critique sur l'histoire du phénomène de Beverly SEATON, *The Language of Flowers. A History*, Charlottesville / London : University Press of Virginia, 1995.

⁴¹⁵ Beverly SEATON, *The Language of Flowers...*, p. 37.

⁴¹⁶ Jack GOODY, « Le langage secret des fleurs en France : savoir spécifique ou fiction ethnographique ? », in *La culture des fleurs*, (Traduit de l'anglais), Paris : Seuil, 1994, pp. 267-295. Beverly SEATON, « A Nineteenth-Century Metalanguage : *La langage des fleurs* », in *Semiotica*, vol. 57, n°1/2, 1985, pp. 73-86.

⁴¹⁷ Beverly SEATON, *The Language of Flowers...*, p. 19.

⁴¹⁸ Beverly SEATON, *The Language of Flowers...*, p. 19.

⁴¹⁹ Beverly SEATON, *The Language of Flowers...*, p. 153 et p. 157. Le caractère commercial n'échappa pas à la satire de Taxile Delord, intitulée *Les fleurs animées* (1847) et illustrée par Jean Gérard dit Grandville. Sur les détails de cette œuvre parodique cf. pp. 152-157.

⁴²⁰ Debra N. MINCOFF, *Flora Symbolica. Flowers in Pre-Raphaelite Art*, Munich / London / New York : Prestel, 2003, pp. 14-15. Marcia POINTON, *William Dyce 1806-1864. A Critical Biography*, Oxford : Clarendon Press, 1979, pp. 144-146.

d'identifier sa propre démarche artistique à celle du maître vénitien.⁴²¹ Dans une facture lisse et minutieuse proche des primitifs flamands,⁴²² le peintre représente un très jeune Titien, assis de guingois sur une chaise, regardant pensivement une statue médiévale de la Vierge à l'Enfant. Elle est posée sur un tronc d'arbre coupé, au milieu d'un jardin laissé quelque peu à l'abandon. Dans sa main droite, l'enfant tient en guise de pinceau une brassée de fleurs posées sur un livre d'esquisses ouvert, mais encore vierge. Il a laissé son béret et son bâton de promeneur sur le piédestal improvisé de la statue, alors qu'au pied de sa chaise gît une corbeille remplies de fleurs. Il les a probablement cueillies un peu auparavant, alors qu'il faisait sa promenade en quête de quelques croquis pris sur le vif.

Le propos de Dyce se veut à l'image de sa technique, le plus synthétique possible. Il dispense au spectateur une leçon de peinture toute de nuances et de dualité.⁴²³ Les préparatifs liés au premier essai dans le domaine de la couleur se placent sous l'égide d'une origine à la fois naturelle et artificiellement construite, à l'image de la présence incongrue de la minérale Madone à l'enfant sur un tronc faisant office de socle improvisé. Le peintre nous fait comprendre, d'un côté, le rôle primordial joué par la nature (jardin, promenade, fleurs), de l'autre, il suggère également que l'observation et le recours à cette nature n'est rien sans le coup de pouce de la providence. A voir l'enfant suspendu aux lèvres de la Vierge en quête d'une parole miraculeuse qui facilitera l'incarnation de la couleur, il n'y a qu'un pas pour y associer une Annonciation inversée.⁴²⁴ Mais l'opposition ne joue pas seulement entre recherche empirique et don divin, elle fonctionne aussi entre couleur et modelé. Le jeune Titien aura beau jeu de tirer tout ce qu'il voudra du suc floral, il lui faudra aussi conformer sa main au travail du dessin. La présence de la statue apparaît ainsi comme l'instance traditionnelle de tout apprentissage académique. Si ce n'est pas l'antique qui est directement évoqué, c'est les qualités du modelé qu'on lui confère qui sont ici énoncées. L'image de la vieille statue de pierre sur un tronc d'arbre inscrit dans une nature familière (le jeune Titien

⁴²¹ Sur les peintres historicistes qui ont peint des épisodes de la vie des maîtres anciens dans une optique souvent auto-réflexive, lire Francis HASKELL, « Les maîtres anciens dans la peinture française du XIX^{ème} siècle », in *De l'art et du goût jadis et naguère*, (Traduit de l'anglais), Paris : Gallimard, 1989, pp. 196-249.

⁴²² Lors de l'exposition du tableau à Bruxelles en 1860, le critique français Thoré-Burger avait relevé la technique proche d'un van Eyck ou d'un Memling. Cf. Francis HASKELL, « Les maîtres anciens... », p. 237.

⁴²³ L'œuvre a été discutée en relation avec les théories éducatives de l'artiste par Francina IRWIN, « William Dyce's Titian First Essay in Colour », in *Apollo*, 1978, pp. 251-255. Sur ses responsabilités de superintendant de la School of Design de Londres se référer à Marcia POINTON, *William Dyce...*, pp. 43-60.

⁴²⁴ La peinture religieuse constitua pour William Dyce, le « nazaréen britannique », une partie importante de sa création. Il espérait également établir une école d'art chrétien. Membre de la *Society for Promoting Christian Knowledge* il fut très actif dans les questions d'ecclésiologie et d'un *revival* de la musique et des arts plastiques au sein de l'église. Cf. Marcia POINTON, *William Dyce...*, pp. 61-70.

est aux abords d'une maison, dans un jardin quelque peu en friches), laisse entrevoir le respect aussi bien d'un retour à la nature qu'aux origines. (Un état primitif énoncé à la fois par l'entourage naturel – un verger abandonné – et par la statue médiévale). D'un côté Dyce montre l'importance que la nature et les fleurs en particulier jouent dans la découverte de la couleur, de l'autre il insiste sur la statuaire garante dans sa minéralité du dessin. Nature végétale et sculpture minérale conjuguent chacune des qualités complémentaires : curvilinéarité et géométrie.⁴²⁵ Le lieu de la création devient ainsi une espèce d'académie en plein air où l'on aurait disposé le « plâtre » sur un tronc faisant office de selle.

Pourtant, au moment où William Dyce présente son tableau au public, l'esthétique préraphaélite dont il s'inspire est en train d'effectuer une mue significative, notamment chez Dante Gabriel Rossetti. Ce dernier se dépare des sujets médiévalisants et du rendu graphique et lisse des primitifs flamands, pour préférer la facture plus sensuelle de la peinture vénitienne de la Renaissance. Ayant jusqu'alors privilégié la technique de la gouache et du dessin,⁴²⁶ il revient subitement à la peinture à l'huile en 1859 pour produire ce qui deviendra un type de composition récurrent dans la suite de sa carrière : des bustes féminins ornés de fleurs et campés derrière un parapet.⁴²⁷ *Bocca Bacciata* est le premier tableau qui s'inscrit dans la dynamique de l'*art pour l'art* prônant désormais une peinture dégagée de considérations moralisantes et plus fondamentalement dédiée aux sens (fig. 103).⁴²⁸

Le titre est tiré de la dernière ligne du septième conte du *Décameron* de Boccace, raconté durant la deuxième journée (« Bocca basciata non perde ventura, anzi rinnuova come fa la luna »). Il réfère en fin de compte à une histoire très charnelle concernant *Alatiel* (anagramme de *la Lieta*, « la Joyeuse »), une irrésistible orientale qui, étant vierge, fait l'amour à huit

⁴²⁵ Cf. la transcription de son cours sur l'ornement datant du mois de mai 1848, in Marcia POINTON, *William Dyce...*, p. 55 : « We may be satisfied that in the employment of geometrical forms, we are but following the great example of Nature herself. That same nature which, in the animal and vegetable world, has afforded us every variety of curvilinear form has, in the crystalline, given us the whole range of rectilinear form. »

⁴²⁶ Elizabeth PRETTEJOHN, *The Art of the Pre-Raphaelites...*, p. 108. Alastair GRIEVE, « Rossetti and the Scandal of Art for Art's Sake in the Early 1860s », in Elizabeth PRETTEJOHN (éd.), *After the Pre-Raphaelites, Art and Aestheticism in Victorian England*, Manchester: Manchester University Press, 1999, pp. 17-35. Sur l'impact de *Bocca Bacciata* se référer en particulier aux pp. 21-23.

⁴²⁷ Elizabeth PRETTEJOHN, « 'Beautiful women with floral adjunct' », in Julian TREUHERZ / Elizabeth PRETTEJOHN / Edwin BECKER (éd.), *Dante Gabriel Rossetti*, Zwolle / Amsterdam / Liverpool : Waanders Publishers / Van Gogh Museum / Walker Art Gallery, 2003, pp. 51-108.

⁴²⁸ Alastair GRIEVE, « Rossetti and the Scandal of Art for Art's Sake in the Early 1860s », in Elizabeth PRETTEJOHN (éd.), *After the Pre-Raphaelites, Art and Aestheticism in Victorian England*, Manchester:

hommes avant de se marier à un neuvième qui s'en trouve fort heureux.⁴²⁹ L'œuvre s'éloigne, tant sur le plan du fond que de la forme, de la candeur naïve, sacrée et asexuée du tableau de William Dyce. Elle propose une rencontre frontale avec la sensualité et l'érotisme pictural d'un Titien, vision diamétralement opposée à celle de John Ruskin qui, s'il avait été le premier à l'avoir admirée et défendue, l'avait fait d'une façon essentiellement mystique. La rupture est d'autant plus consommée que l'œuvre, qui aurait sur certains plans inspiré Rossetti (le parapet et les motifs floraux appliqués sur un fond plat), ne serait rien d'autre qu'un *Saint Dominique* peint par Giovanni Bellini mais alors attribué au Titien, entré tout récemment dans la collection du *South Kensington Museum*.⁴³⁰

Documentée par la correspondance de l'artiste entretenue avec son ami William Bell Scott, *Bocca Bacciata* se veut dès le départ une expérimentation sur la chair.⁴³¹ Dans sa lettre, Dante Gabriel Rossetti affirme le désir de s'écarter de ses travers personnels – d'ailleurs partagés par l'ensemble de la peinture préraphaélite – concernant le rendu obsessivement pointilleux des carnations. Expérience faite, liberté et vitesse d'exécution semblent porter leur fruit, tandis que l'approche des grands maîtres anciens dans ce qu'ils ont fait de plus simple, en particulier dans le domaine du portrait, paraît être la voie à suivre. Le résultat est sur plusieurs plans radical, car en réinterprétant les portraits idéaux de femmes vénitiennes à mi-corps d'un Titien ou d'un Palma le Vieux, Rossetti renoue avec un type de peinture simple en apparence, mais dont l'impact perceptif et émotif est plutôt complexe. La focalisation sur le visage crée une franche intimité avec le modèle, présupposant un dialogue avec celui-ci. A ce propos, Arthur Hughes, qui avait été ébloui par cette « tête magnifique [...] si superbe, si terriblement ravissante », s'en remet en février 1860 au poète William Allingham et craint que celui-ci ne

Manchester University Press, 1999, pp. 17-35. Sur l'impact de *Bocca Bacciata* se référer en particulier pp. 21-23.

⁴²⁹ Alastair GRIEVE, « Rossetti and the Scandal... », p. 22.

⁴³⁰ Elizabeth PRETTEJOHN, « 'Beautiful women...' », p. 58. Alastair GRIEVE, « Rossetti and the Scandal... », p. 22.

⁴³¹ William E. FREDEMAN (éd.), *The Correspondance of Dante Gabriel Rossetti : The Formative Years 1835-1862*, 2 vols., London : Brewer, 2002, vol. 2, p. 276. Citation reprise de Elizabeth PRETTEJOHN, « 'Beautiful women...' », p. 56 : « I have painted a little half-figure in oil lately which I should like you to see, as I have made an effort to avoid what I know to be a besetting fault of mine - & indeed rather common to PR [Pre-Raphaelite] painting – that of stipple in the flesh. I have succeeded in quite keeping it at a distance this time, and am very desirous of painting, whenever I can find leisure & opportunity, various figures of his kind, chiefly as a rapid study of flesh painting. I am sure that amid the many botherations of a picture, where design, drawing, expression & colour have to be thought of all at once (and this perhaps in the focus of the four winds out of doors, or at any rate among somnolent models, ticklish draperies & toppling lay figures), one can never do justice even to what faculty of mere painting may be in one. Even among the old good painters, their portraits & simpler pictures are almost always their masterpieces for colour & execution ; and I fancy if one kept this in view, one might have a better chance of learning to paint at last. »

puisse être en mesure de contempler l'œuvre intacte. Il soupçonne en effet William Boyce, le commanditaire et possesseur de l'œuvre, «qu'il n'en efface les lèvres... à force de baisers ».⁴³²

Derrière l'exagération de Hughes réside néanmoins une vérité, celle de l'impact érotique de l'œuvre dont le modèle, Fanny Consworth, avait été la maîtresse de Boyce et Rossetti. L'élimination de tout incident dramatique ou narratif permet de focaliser sur l'essentiel jusque dans le choix du titre qui, en comparaison des œuvres prochaines, n'élude pas l'aspect charnel mais au contraire le rehausse. Il n'est nulle question ici d'une héroïne imaginaire ou mythique. Ce n'est pas une *Reine des Cœurs* (*Regina Cordium*, 1860), une *Bonne Rosemonde* (*Fair Rosamund*, 1861), une *Béatrice Béate* (*Beata Beatrix*, 1863-70), une *Hélène de Troie* (*Helen of Troy*, 1863), une *Aurelia, Maîtresse de Fazio* (*Fazio's Mistress - Aurelia*, 1863), une *Vénus Chavireuse de cœurs* (*Venus verticordia*, 1863-68), une *Bien-aimée* du Cantique des Cantique (*The Beloved*, 1865-66), une *Dame Lilith* (*Lady Lilith*, 1868), une *Sybile Palmifère* (*Sibyla Palmifera*, 1865-70) ou une *Veuve romaine* (*Roman Widow – Dîs Manibus*, 1874), mais bien une *Bouche Baisée*.

Le fait que le titre ait été donné une fois le tableau fini et exposé dans le cadre privé du Hogarth Club en 1860 marque également un tournant dans le processus créatif de Rossetti.⁴³³ Il sera par la suite amené à privilégier de plus en plus l'iconique sur le linguistique, bien que les deux éléments demeureront toujours complémentaires. Jusqu'alors ses œuvres illustraient le plus souvent des passages de la littérature et s'appuyaient donc d'abord sur un texte. C'est moins l'abandon du prétexte narratif que sa mise hors champ qui est le plus novateur ici.⁴³⁴ Ce qui frappe d'autre part et qui marque également toutes les autres représentations de femmes à mi-corps par rapport aux œuvres précédentes c'est l'accentuation de l'inexpressivité et de

⁴³² *Bocca Baciata* fut réalisée en un temps record, puisque commandée le 23 juillet 1859 elle est livrée le 13 octobre de la même année. Cf. Danielle BRUCKMULLER-GENLOT, *Les Préréphaélites...*, pp. 251-252. Elizabeth PRETTEJOHN, « 'Beautiful women...' », p. 78.

⁴³³ Elizabeth PRETTEJOHN, « 'Beautiful women...' », p. 58.

⁴³⁴ Sur l'importance de la poésie en regard de la peinture dans la création du peintre-poète Rossetti, se référer à Jerome McGANN, *Dante Gabriel Rossetti and the Game That Must Be Lost*, New Haven / London : Yale University Press, 2000. L'auteur insiste sur l'iconicité des textes de Rossetti. Cf. p. 72 : « Rossetti's texts, then, are always iconic texts, in several senses. One sense comes from the fact that virtually all involve pictorial elements of a more explicit kind. In these cases the texts mirror the pictures, which are all in the end "literary" works. The texts are also iconic because Rossetti paid the closest attention to the graphic design of his texted works. Rossetti's poems are to be seen as well as read and heard. » Il relève aussi le caractère contradictoire de la relation poème peinture notamment dans les années 1860. Cf. p. 121.

l'impassibilité faciales.⁴³⁵ Autant ces visages sont rendus charnellement présent et ont une corporéité forte – l'attention du peintre est focalisée sur la fraîcheur du visage, l'ourlé des lèvres, la brillance et le soyeux des cheveux, le rendu des chairs, la blancheur des mains et l'éclat coloré des fleurs – autant ils sont absentéïsés ou dépsychologisés par un contact oculaire fuyant ou équivoque. Là encore il faut y voir un processus de dénarrativisation ou d'iconisation de la représentation. Cette absence paradoxale d'un visage identifiable conforte l'idée que l'on n'a plus à faire à un portrait mais à une image, une création imaginaire.

Comme il a été remarqué, l'amoralité qui découle de cette image provocante est alors fortement imprégnée du courant de l'art pour l'art véhiculé en premier lieu par Théophile Gautier. La célèbre préface à l'édition de son roman *Mademoiselle Maupin* (publié en 1835) donne la mesure d'une création au service du beau et de l'inutile. Là encore les fleurs y occupent une place de choix dans les métaphores qu'il emploie :

« Rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie. – On supprimerait les fleurs, le monde n'en souffrirait pas matériellement ; qui voudrait cependant qu'il n'y eût plus de fleurs ? Je renoncerais plutôt aux pommes de terre qu'aux roses, et je crois qu'il n'y a qu'un utilitaire au monde capable d'arracher une plate-bande de tulipes pour y planter des choux.

A quoi sert la beauté des femmes ? Pourvu qu'une femme soit médicalement bien conformée, en état de faire des enfants, elle sera toujours assez bonne pour des économistes.

A quoi bon la musique ? À quoi bon la peinture ? Qui aurait la folie de préférer Mozart à M. Carrel, et Michel-Ange à l'inventeur de la moutarde blanche ?

Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. »⁴³⁶

⁴³⁵ Elizabeth PRETTEJOHN, « 'Beautiful women...' », p. 62.

⁴³⁶ Théophile GAUTIER, *Préface à Mademoiselle de Maupin*, (Édition de Michel CROUZET), Paris : Gallimard, 1973, pp. 53-54. Sur l'influence de Gautier sur Rossetti et le poète Algernon Swinburne cf. Alastair GRIEVE, « Rossetti and the Scandal... », pp. 17-18, 21, 23, 29.

On est alors en 1859. Rossetti avec *Bocca Baciata* instaure une nouvelle iconicité tandis que James McNeill Whistler arrive en Angleterre après avoir passé trois ans à Paris. Il est alors fortement influencé par le Réalisme de Gustave Courbet. Mais comme on va le voir, il ne va pas tarder à prendre connaissance des innovations esthétiques anglaises, pour ensuite devenir l'un des acteurs majeurs de l'Aesthetic Movement.⁴³⁷

⁴³⁷ Sur l'influence des Préraphaélites sur Whistler dès son arrivée à Londres en 1859 se référer à Alastair GRIEVE, « Whistler and the Pre-Raphaelites », in *The Art Quarterly*, vol. 34, 1971, pp. 219-228.

Symphonies en blanc. Whistler et la figure de l'évidement

La série des Symphonies en blanc, réalisée durant les années soixante et septante, forme un ensemble très concret des stratégies de refiguration du portrait chez Whistler. Entre *The White Girl* (la Fille Blanche) de 1862 (qui deviendra plus tard *Symphony in White n°I* fig. 104)⁴³⁸ et la *Symphony in White n°IV* ébauchée en 1867, appelée aussi la *White Symphony : Three Girls* (fig. 105),⁴³⁹ la question de l'identité du modèle s'est fortement complexifiée, au même titre que le motif floral. Du simple modèle anonyme en position frontale, Whistler est passé à trois figures ectoplasmiques absorbées par la botanique. D'accessoires, les fleurs sont devenues l'épicentre de la figuration, attirant l'attention du spectateur aussi bien au-dedans qu'au-dehors du tableau.

Entre ces deux réalisations Whistler a mis en branle des stratégies d'opacification de la représentation. Il a semé le trouble tant d'un point de vue formel que symbolique. Il a perverti le genre du portrait, en le plaçant dans une perspective sinon double du moins trouble. Reprenons donc le fil de la série en commençant par la première toile. Le choix du premier titre de la *White Girl*, comme celui des fleurs (en particulier le lys blanc fané que tient la fille), joue avec une certaine ambiguïté. Une ambiguïté relayée par le jeu d'opposition au sein même de la composition où l'animé et l'inanimé s'entrechoquent, sans trop savoir qui du « loup » ou du « chaperon blanc » est le plus vivant. Il en est ainsi entre la gueule ouverte rugissante de la bête et la bouche fermée et l'inexpressivité du visage du modèle. La critique de l'époque, titillée par le titre, ne manquera pas de relever l'analogie de cette fille blanche avec les histoires de double et de fantôme de la *Woman in White* de Wilkie Collins⁴⁴⁰ ou de la *Dame blanche* du compositeur Boïeldieu.⁴⁴¹ Elle ne manquera pas non plus, intriguée par la

⁴³⁸ Andrew McLAREN YOUNG / Margaret McDONALD / Robin SPENCER, *The Paintings of James McNeill Whistler*, 2 vols., New Haven / London : Yale University Press, 1980, vol. 1, pp. 17-20, n°38.

⁴³⁹ Andrew McLAREN YOUNG / Margaret McDONALD / Robin SPENCER, *The Paintings of James...*, vol. 1, pp. 49-52 n°87-88.

⁴⁴⁰ Pour une analyse détaillée de la *Fille blanche*, sa réception et la confusion créée avec l'ouvrage de Wilkie Collins et l'opéra de Boïeldieu lire Robin SPENCER, « Whistler's 'The White Girl' : painting, poetry and meaning » in *The Burlington Magazine*, vol. 140, 1998, pp. 300-311.

⁴⁴¹ La première fut jouée le 10 décembre 1825. L'opéra de Boïeldieu devient très vite un énorme succès populaire. Certains omnibus sont baptisés par les Parisiens de « Dame blanche », des magasins de nouveautés tirent leur enseigne du nom de cet ouvrage. Cf. Jean-Claude YON, « La Dame, Scribe et l'Opéra-Comique : le début d'un règne » in Damien COLAS, *La Dame blanche*, n°176 de *L'Avant-Scène Opéra*, 1997, pp. 66-73. Ici p. 68. La 1000^e représentation donne lieu à une cérémonie solennelle le 16 décembre 1862, jour anniversaire du compositeur. Thoré-Bürger prophétise d'ailleurs dans son compte-rendu que La Dame Blanche de Whistler « a

présence du lys fané, de relever une éventuelle symbolique sexuelle de déchéance et de défloration.

Si l'on considère maintenant la seconde et la troisième toile de la série, ce paradoxe et cette équivoque seront poursuivis pour prendre une nouvelle tournure. D'un point de vue formel, les azalées au premier plan et en marge de l'image jouent un rôle de parasite, en troublant et filtrant l'accès à la représentation. Rentrant littéralement dans le cadre du tableau, elles annoncent le caractère fragmentaire voire fragmenté du portrait, sa difficile épiphanie. Dans *The Little White Girl (La Petite Fille blanche)*, appelée plus tard *Symphony in White n°II* (fig. 106),⁴⁴² la poétique du fragment se répercute dans un jeu de cadrage qui agence le modèle et son double dans un dialogue entre profondeur et planéité, entre dessous et dessus, entre dedans et dehors, entre cadré et décadré, entre présence et absence. Dans *Symphony in White n°III* (fig. 107), le portrait fuit également le cadre qui lui était jusqu'alors imposé. L'idée du portrait comme double de la personne représentée est transposée ici dans les deux modèles aux corps mollement disloqués à angle droit qui épousent et se fondent dans le divan, tons sur tons, lignes sur lignes, horizontales sur horizontales, verticales sur verticales,⁴⁴³ pour devenir des bordures anthropomorphes de pans monochromes blancs. Effacés, dédoublés, les modèles n'ont plus droit à l'individualisation catégorique que devrait promettre le genre du portrait.

Au fur et à mesure de la progression du motif floral, décline l'intérêt du peintre pour l'identité du modèle. Ainsi, dans tous les sens du terme, les fleurs donnent le ton au portrait. Si l'on prend aussi en compte le choix des variations formelles basées autour de la couleur blanche, il s'avère que l'abstraction du modèle, son effacement voire son absence sont rehaussés à travers cette modalité. On pourrait dire que le blanc marque un évidement de la figuration. Il participe à la disparition, à l'implosion de la physionomie. Le repli sur soi est marquant dans les visages dépeints (lorsqu'ils sont visibles) et ne permet pas au spectateur d'envisager un dialogue avec les modèles. Toutefois, la métamorphose et véritable tournant de la redéfinition du portrait intervient dans l'intitulé inscrit à même la toile.⁴⁴⁴ Le titre musical et numéral

sa réputation faite comme la Dame blanche de Boieldieu ». Citation reprise de Robin SPENCER, « Whistler's 'The White Girl'... », p. 310.

⁴⁴² Andrew McLAREN YOUNG / Margaret McDONALD / Robin SPENCER, *The Paintings of James...*, pp. 28-29, n°52.

⁴⁴³ Cf. lettre du 16 août 1865 à Fantin-Latour et le dessin qui l'accompagne. Illustrée dans Robin SPENCER, « Whistler, Swinburne and art for art's sake » in Elizabeth PRETTEJOHN (éd.), *After the Pre-Raphaelites. Art and Aestheticism in Victorian England*, Manchester : Manchester University Press, pp. 59-89. Ici p. 66.

⁴⁴⁴ Sur les titres de Whistler lire John C. WELCHMAN, *Invisible Colors. A visual History of Titles*, New Haven / London: Yale University Press, 1997, pp. 121-141

rompt désormais avec toute désignation du référent de l'image. Il désigne les qualités synesthésiques et abstraites de la représentation ainsi que le caractère sériel d'une expérience qui avait commencé avec la *White Girl* de 1862.

La nouvelle identité que James McNeill Whistler a voulu donner formellement et linguistiquement à ses œuvres peut illustrer cette évolution : s'éloignant des croyances et de la théorie classique du portrait vivant, il a rejeté l'imitation photographique, arguant « qu'il s'agit pour l'artiste d'aller au-delà de cela : c'est-à-dire dans le portrait peint, mettre autre chose sur la toile, que le visage du modèle avait tel ou tel jour ». ⁴⁴⁵ A travers le titre le spectateur est invité à ne pas lire la représentation de façon réaliste : ce « double portrait » n'est pas un portrait parlant, mais une composition basée sur de tons de blanc, une peinture presque monochrome. A la grande différence des portraits nordiques du XVI^{ème} siècle, l'inscription ne nomme pas l'objet de la représentation, mais l'œuvre. Il y a donc un acte dénommatif, un baptême. Le refus affiché de nommer les modèles, comme il était d'usage, force le spectateur à ne pas prendre en considération le signifié de la représentation mais son signifiant, autrement dit sa dimension formelle et plastique. A cet égard, aussi bien la numérotation qui ancre l'œuvre dans une série d'autres œuvres, que la correction de la date (le 7 superposé au 5 du 1865 originel), laissent apparaître et mémorisent les traces du processus créatif qui la sous-tend. ⁴⁴⁶

Les expérimentations qui jalonnent la série des Symphonies en blanc trouveront une synthèse étonnante dans le portrait mondain, en l'occurrence celui de Mrs. Frances Leyland *Symphony in Flesh Colour and Pink* (fig. 108). Là encore, les fleurs, loin de l'anodin, jouent un rôle de premier plan et encadrent le modèle pour lui voler la vedette. Whistler en présentant Mrs Leyland de dos, montrée, qui plus est, avec son visage de profil, propose une entrée en matière sinon désinvolte, du moins détournée. Le peu de soin accordé à l'identité du modèle s'est en revanche reporté sur les éléments décoratifs, comme la robe. Le peintre a multiplié les

⁴⁴⁵ James Abott McNeill WHISTLER, « The Red Rag », in *The Gentle Art...*, p. 128 : « If the man who paints only the tree, or flower, or other surface he sees before him were an artist, the king of artists would be the photographer. It is for the artist to do something beyond this : in portrait painting to put on canvas something more than the face the model wears for that one day ; to paint the man, in short, as well as his features ; in arrangement of colours to treat flower as his key, not as his model. »

⁴⁴⁶ Le problème de la finitude des œuvres est un problème majeur chez Whistler. Cf. lettre à Béatrice GUL W. 630, reprise in Ronald ANDERSON / Anne KOVAL, *James McNeill Whistler Beyond the Myth*, London, 1994, p. 393. Cf. aussi le procès *Eden vs. Whistler* du 2 décembre 1897 dans lequel Whistler revendique le « droit absolu » de déterminer quand une peinture est finie. *Eden v. Whistler. The Baronet and the Butterfly : a Valentine with a verdict*, Paris, 1899, citation reprise de Nigel THORP (éd.) : *Whistler on art. Selected Letters and Writings 1849-1903 of James McNeill Whistler*, Manchester, 1988, p. 156.

esquisses jusqu'à créer un patron de toute pièce (fig. 109),⁴⁴⁷ dont les appliqués floraux qui éclosent au gré de la traîne répondent aux amandiers en fleurs. Réalisé sur une période de près de trois ans entre 1871 et 1874, cette Symphonie en couleur chair et rose n'est pas sans équivoque dans son caractère informel. Cela se reflète aussi bien dans la posture du modèle que dans le type de robe exposé. Définie comme une espèce de négligé, cette robe de thé confère une intimité ambiguë qui s'oppose au caractère public et officiel du portrait en pied.⁴⁴⁸

Au-delà des preuves visibles, l'esthétique florale dans la création whistlérienne rencontre également des échos dans les contacts artistiques qu'il noue durant cette décennie. C'est manifestement le cas à travers l'amitié du poète Algernon Swinburne. Importateur de l'anti-didactisme baudelairien des *Fleurs du mal* en Angleterre, il écrira d'ailleurs un poème intitulé *Before the Mirror* inspiré de *La Petite fille blanche* (*The Little White Girl / Symphony in White n°II*) de Whistler, où la métaphore florale dégageant une aura de mystère imprègne tout le poème.⁴⁴⁹ Par un échange de bon procédé, Whistler montre la toile le même été à la Royal Academy avec six vers du poème en question inscrits sur les montants verticaux du cadre. Dans une lettre à Whistler le poète divulgue ce qui l'a inspiré dans la peinture de Whistler, en l'occurrence, « la métaphore de la rose et la notion de mystère triste et heureux sur le visage languidement contemplatif de son propre fantôme et de toutes les autres choses vues par leurs fantômes ».⁴⁵⁰ Cette formulation relativement obscure entre en dialogue avec l'esthétique de Whistler. Elle fait également écho aux nombreux commentaires dirigés sur la *Fille blanche* de 1862 qui soulignaient la notion de mystère, l'ambiguïté de l'expression, (le visage à la fois triste et heureux) et surtout le concept du fantôme, de la présence-absence qui s'en dégage.⁴⁵¹

⁴⁴⁷ Susan Grace GALASSI, « Whistler and Aesthetic Dress : Mrs. Frances Leyland », in Margaret McDONALD / Susan Grace GALASSI / Aileen RIBEIRO / Patricia de MONTFORT, *Whistler, Women & Fashion*, New York / New Haven / London : Frick Collection / Yale University Press, 2003, pp. 92-115. En particulier pp. 105-113

⁴⁴⁸ Susan Grace GALASSI, « Whistler and Aesthetic Dress... », p. 104.

⁴⁴⁹ Sur les rapports entre Swinburne et Whistler lire Robin SPENCER, « Whistler, Swinburne and art for art's sake » in Elizabeth PRETTEJOHN, (éd.). *After the Pre-Raphaelites. Art and Aestheticism in Victorian England*, Manchester: Manchester University Press, 1999, pp. 59-89.

⁴⁵⁰ Lettre du Dimanche 2 avril 1865 in Cecil Y. LANG (éd.), *The Swinburne Letters*, 6 vols., New Haven : Yale University Press / London : Oxford University Press, 1959, I, 74A, p. 118-120, citée par Robin SPENCER, « Whistler, Swinburne... », p. 62 : « the metaphor of the rose and the notion of sad and glad mystery in the face languidly contemplative of its own phantom and all other things seen by their phantoms »

⁴⁵¹ Robin SPENCER, « Whistler's 'The White Girl'... », pp. 300-311.

Fantin-Latour et Moore. La poésie florale dans l'entourage whistlérien

Sur le plan visuel, l'amitié profonde qui se noue avec Fantin-Latour et ensuite avec Albert Moore, que Whistler voudrait bien associer à la Société des Trois pour remplacer Alphonse Legros désormais trop éloigné de ses préoccupations esthétisantes, comptèrent aussi pour beaucoup.

Comme il faut le constater, l'œuvre de Fantin-Latour se partage essentiellement entre la production de portrait et de natures mortes florales. Dans les commentaires accordés aux tableaux de fleurs de Fantin, il est souvent rappelé que les raisons qui poussèrent l'artiste à les produire furent pour beaucoup économiques et qu'il s'en serait volontiers passé.⁴⁵² Au vu de sa production et de la façon dont il intègre le motif dans d'autres tableaux, il apparaît que l'écho favorable et les débouchés trouvés en Angleterre ne suffisent pas à expliquer l'importance qu'il accorda aux fleurs.⁴⁵³ Au vu également de la cohérence de l'ensemble de l'œuvre de Fantin, il ne faudrait pas parler de compartimentage entre les genres traditionnels, mais plutôt de ce désir « d'universalité » explicité par Michael Fried dans le cadre de Manet,⁴⁵⁴ voire même de ce qu'on pourrait appeler un désir de synesthésie.

Le fait d'avoir consacré successivement des portraits de groupe dédiés aux peintres, poètes et musicien, comme d'avoir conçu des *Féeries wagnériennes*, permettent à cet égard de mieux cerner cette idée de réunion des arts et des sens. Le caractère autoréflexif – ou pour mieux dire méta-pictural – de l'œuvre de Fantin-Latour se mesure justement à l'aune des sujets choisis. L'importance accordée au portrait – surtout le portrait de groupe – et à la nature morte florale dans l'ensemble de sa production est d'ailleurs significative. La distinction et le cloisonnement des genres abordés se déclinent de façon complètement différente dans les

⁴⁵² Adolphe JULLIEN, *Fantin-Latour, sa vie et ses amitiés, lettres inédites et souvenirs personnels*, Paris : Lucien Laveur Libraire-Éditeur, 1909, p. 24. L'auteur cite une lettre de Fantin à Edwards : « Je n'ai jamais eu plus d'idées sur l'art dans la tête et je suis obligé de faire des fleurs ! En les faisant, je pense à Michel-Ange, devant des pivouines et des roses. Cela ne peut plus durer. ». Pour un commentaire circonstancié sur sa production florale lire Elisabeth HARDOUIN-FUGIER, « Fantin-Latour, peintre de fleurs », in *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 113, 1989, pp.135-142.

⁴⁵³ Michael FRIED, *Le modernisme de Manet...*, p. 75. Michael Fried a soulevé les analogies entre fleurs et portraits, affirmant que les deux genres subissent le même traitement, notamment dans un point de vue non pas « légèrement surélevé, comme le veut l'habitude » mais cadrées en « gros plan », installées « comme en face du spectateur et suscit[ant] le sentiment que ces tableaux sont légèrement comprimés. »

⁴⁵⁴ Michael Fried utilise ce terme pour expliquer dans l'œuvre de Manet l'importance de la citation des maîtres anciens issus d'écoles différentes. Il amplifie d'ailleurs l'idée dans la fusion des genres (nature morte, paysage, portrait, histoire) qui opère dans nombre de ces œuvres. Cf. Michael FRIED, « 'Manet's Sources' »

oeuvres elles-mêmes : les frontières s'estompent pour laisser place à une esthétique de la greffe.

Chez Fantin-Latour le bouquet et les fleurs ont un caractère méta-pictural et thématisent la peinture dans son processus créatif, notamment au regard de la composition et des couleurs. L'idée du tableau en tant que bouquet trouve sa métaphore dans sa structure comme dans son désir d'ensemble et de totalité – Fantin réunit aussi bien les peintres (*Un atelier aux Batignolles*, 1870), les poètes (*Le coin de table*, 1872), la famille *La famille Dubourg*, 1878) ou les musiciens (*Autour du piano*, 1885) – une poétique de totalisation aux connotations synesthésiques. Le rapport synonyme entre la fleur et la peinture – et par conséquent au portrait – intervient à plusieurs reprises dans son œuvre.

C'est le cas dans *l'Hommage à Delacroix* de 1864 (fig. 110). Au centre de la composition le bouquet donne le ton à la composition et la souligne. Directement placé au dessous du portrait de Delacroix, il parasite le cadre du tableau. Touche de couleur au milieu des costumes noirs, il fait non seulement pendant au grand coloriste romantique Delacroix, mais il est tenu comme un gros pinceau par le peintre fleuriste de la nouvelle génération, en l'occurrence Whistler. Que le rapport du bouquet à la palette colorée de la peinture ait été délibérément mis en scène par Fantin trouve un écho dans une caricature de Bertall parue dans le *Journal amusant* du 4 juin 1864 (fig. 101). L'humoriste a substitué la palette au bouquet, insistant d'ailleurs sur les couleurs en les nommant, allant aussi jusqu'à réduire Fantin en une vessie de blanc d'argent. Le commentaire est le suivant :

« Le tableau est navrant de tristesse. On vient de délivrer les legs. Les légataires sont furieux et désolés. Le plus important, celui du milieu, est à son grand regret, héritier du sac à charbon qu'il vient de revêtir et de vieilles grattures de palette. Son voisin de gauche, d'un soulier, vieux serviteur de Balzac ; celui de droite, d'un reste bien sec de blanc de zinc ; son camarade, d'une vessie vert Véronèse. Les autres n'ont rien que du noir, sauf un seul, moins attristé peut-être, qui recueille avec soin le chien du maître. »

Reconsidered », in *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860s*, Chicago / London : University of Chicago Press, 1996, Chap. 2, pp. 137-184. En particulier pp. 141 et suivantes, et p. 174.

En se référant au *Testament de César Girodot* d'Adolphe Belot et Edmond Villetard, Bertall n'insistait pas seulement – comme beaucoup d'autres – sur le caractère sombre et funéraire du tableau, mais il indiquait aussi à quel point il considérait l'héritage revendiqué par Fantin-Latour et ses amis comme risible, si ce n'est illégitime. La comédie de Belot et Villetard, qui remporta un franc succès lors de sa première le 30 septembre 1859,⁴⁵⁵ mettait en scène les attentes et les intrigues d'héritiers particulièrement intéressés par le legs de leur oncle à la lecture de ses dernières volontés. Celui-ci, n'étant pas dupe, avait délibérément rédigé un testament qui mettrait chaque prétendant dans la position de l'élus, tout en le déshéritant ultérieurement dans les lignes qui suivaient. Il laissait finalement à son ami Massias la responsabilité d'organiser devant notaire un vote, où celui qui obtiendrait le plus de suffrages remporterait la mise. Le procédé particulièrement pervers devait donc laisser la place au déchirement de la famille et aux compromissions de certains de ses membres, prêts à tout pour obtenir les faveurs du vote jusqu'au coup de théâtre final.

Aidé aussi bien par les inscriptions disséminées dans la charge de Bertall que par l'allusion à l'intrigue théâtrale de Belot et Villetard, le public pouvait clairement prendre la mesure des prétentions « ridicules » du peintre Fantin-Latour. La peinture et le collorisme de Delacroix n'avaient même pas droit au statut d'ébauche ou d'esquisse, puisque les protagonistes sont réduits dans la caricature à n'être qu'une matière picturale informe, noire ou à l'état brute, contenue dans des vessies ou alors desséchée sous la forme de vieilles grattures de palette. Aussi peu amène que soit la critique de Bertall, elle a le mérite de cerner les ambitions d'Henri Fantin-Latour. Le caricaturiste a parfaitement compris les enjeux d'une peinture qui se veut avant tout une tentative d'agencement de couleurs, sous l'égide de celui qui en avait ouvert la voie en France.

Whistler constitue la figure centrale, autour duquel gravitent de nombreux artistes⁴⁵⁶ – poètes ou peintres – pour lesquels la culture florale participa de leur processus créatif.⁴⁵⁷ *L'Hommage*

⁴⁵⁵ La pièce figurera au répertoire de la Comédie Française entre 1867 et 1870. Le succès fut tel qu'il dépassa les frontières et fut digne d'être édité dans des versions destinées à des non francophones. Cf. Adolphe BELOT / Edmond VILLETARD, *Le Testament de César Girodot avec notes et vocabulaire par A. W. Kastan*, Berlin : Friedberg & Mode, 1890 (2^{ème} édition).

⁴⁵⁶ Michael FRIED, *Le modernisme de Manet...*, pp. 25-31 et pp. 51-66. Michael Fried fait de *L'Hommage à Delacroix* d'Henri Fantin-Latour, peint en 1864, un manifeste de la nouvelle peinture. Pour lui, une génération particulièrement emblématique, en l'occurrence celle qui s'est « illustrée » au Salon des Refusés, est mise en portrait dans le tableau de Fantin-Latour.

⁴⁵⁷ On mentionnera que Whistler avait suggéré à Fantin-Latour d'intégrer Dante Gabriel Rossetti dans *L'Hommage à Delacroix*. Malheureusement ce dernier devait décliner l'offre. Cf. Margaret F. McDONALD / Patricia de MONTFORT / Nigel THORP (éd.), *The Correspondence of James McNeill Whistler. On-line...*,

à *Delacroix* constitue en ce qui concerne le portrait de groupe une étape qui sera poursuivie de façon malheureuse dans le *Toast*, en passant par *l'Atelier aux Batignolles*. Elle aboutira au *Coin de table* et à la toile *Autour du piano*. Au dire de Fantin-Latour, l'hommage à Delacroix pêchait par de nombreuses maladresses et défaut. *L'Hommage à la Vérité* qui deviendra le *Toast* devait les corriger. C'est ce que laisse penser le commentaire de Fantin qu'il laissa sur le dessin de la Vérité, daté du 23 mai (RF 12,647). Fantin reproche à son *Hommage à Delacroix* son manque de clarté et de lumière, la noirceur trop accusée des habits, les chairs en demi-teintes, l'absence de couleurs (jaune, rouge et bleu), et le fond qui se confond avec la valeur des habits.⁴⁵⁸ Comme un pense-bête, ce commentaire devait rappeler au peintre les écueils passés et lui éviter de répéter les mêmes erreurs dans sa production future.

Les différentes étapes qui jalonnent le projet de *la Vérité* montrent les difficultés d'une création qui voulait allier allégorie et représentation réaliste.⁴⁵⁹ Si, dans le courant du mois de mai, le peintre se documenta sur la façon dont les maîtres anciens avaient réalisé le thème de la Vérité pour poser les premières esquisses du projet, ce n'est qu'à la fin du mois de novembre 1864 que le projet, alimenté par les échanges épistolaires entre Fantin-Latour et l'écrivain Edwards prend des contours plus précis. Ainsi entre le 23 novembre 1864 et le 15 janvier 1865 vont se succéder dix-sept projets mettant pour la plupart en scène un nu (La Vérité tenant le miroir), sur lequel un peintre à son chevalet, un musicien et son violon, un écrivain et d'autres personnages focalisent leur attention.⁴⁶⁰ Parallèlement l'idée de peindre un dîner de la Société des Aquafortistes⁴⁶¹ fait surface et va contaminer la composition de la Vérité, pour définitivement devenir plus tard *Le toast : Hommage à la Vérité*. Comme le démontrent les nombreuses variantes, l'intégration du nu dans un décor d'atelier pose problème.

Lettre de Whistler à Fantin-Latour, 19 février 1864, n°11478 : « Rossetti au contraire ne peut pas promettre – il m'a dit de te dire combien il le regrette et combien il aurait été heureux d'être dans ton tableau car il a la plus grande admiration pour tes œuvres. »

⁴⁵⁸ *Fantin-Latour*, (catalogue d'exposition), Paris : Réunion des musées nationaux, 1982, p. 179 : « Les ombres...sont trop sombres, pas les ombres des clairs. Les habits noirs trop noirs, pas assez de lumière et les ombres sont trop faites avec du noir – pas assez de jaune, de rouge, de bleu. Les coups de brosse font des demi-teintes dans mes chairs, le fond est trop semblable de valeur aux habits noirs, il aurait dû être plus clair. »

⁴⁵⁹ Seules traces qui nous restent de la toile, mis à part les portraits de Whistler, Vollon et lui-même que l'artiste préserva de la destruction, ce sont les dix-sept projets esquissés.

⁴⁶⁰ *Fantin-Latour...*, p. 181.

⁴⁶¹ La première esquisse pour ce *Repas* date du 30 novembre 1864. On voit les deux projets superposés sur la même feuille dans les croquis datés du 3 décembre (F.2437, Album I, p. 4 recto, n° 1 et 2). *Fantin-Latour...*, Paris, p. 182, n°59.

Il faut en effet éviter au spectateur de confondre une figure allégorique avec un simple modèle d'atelier. Ainsi dans le croquis daté des 10, 11 et 12 décembre Fantin, conscient de l'écueil, se résout à inscrire le mot « VÉRITÉ » au dessus du miroir tenu par le nu vu de dos.⁴⁶² Autre aspect intéressant : Fantin associe la chair de la Vérité avec la toile que le peintre est sur le point de remplir. Il abandonne à un moment donné l'idée de la Vérité personnifiée par un nu et remplace la figure allégorique par un portrait encadré de Vélasquez, qu'une décoration florale met en valeur (fig. 112). Cette solution revient en fait au dispositif déjà présent dans *l'Hommage à Delacroix*. A la différence près que le bouquet de fleur ne participe plus au récit. Posé sur la table dans l'axe vertical du portrait de Vélasquez, il n'est plus l'objet de l'offrande dirigée au portrait. C'est un personnage de dos au premier plan, à l'extrême gauche de la composition, qui tend son verre à l'assemblée face à l'effigie du maître espagnol. L'association du portrait et des fleurs à la fois dans *l'Hommage à Delacroix* et dans cette esquisse de la fin du mois de décembre 1864 (datée 23, 28 et 31 décembre) devient certainement plus claire dans ses implications si l'on s'attarde sur les personnalités honorées. Delacroix et Vélasquez doivent être tenus pour les représentants d'une peinture mettant en scène ses propres moyens de production. Une peinture où la touche libre et l'emploi des couleurs laissent une trace visible. Les fleurs, par les touches de couleurs qu'elles déploient, sont en quelque sorte une métaphore de la palette du peintre.

Cette lecture est d'autant plus consistante que la mise en scène du bouquet intervient plus clairement dans d'autres compositions allégoriques. Il s'agit en l'occurrence de *L'Étude* réalisée en 1883 (fig. 113), et de *Portraits* ou *La leçon de dessin dans l'atelier* achevée en 1879 (fig. 114). Il s'agit dans cette *Étude* d'un portrait de profil de Sarah Budgett tenant sur ses genoux une palette et un pinceau (fig. 113).⁴⁶³ Elle regarde en face d'elle une toile vierge posée sur un chevalet. A côté, sur une table, un vase retenant un bouquet sert de modèle. On comprend bien à travers le titre et la mise en scène du tableau que la peinture de fleurs est une activité capitale dans l'apprentissage du métier. Fleurs et palette sont d'ailleurs en marge de la toile, préliminaires à la création. Les fleurs ont néanmoins dans la composition un rôle organisateur plus important. Elles sont en effet déjà arrangées en bouquet. C'est-à-dire qu'elles prennent déjà part à la structure de la toile peinte, puisqu'elles entrent physiquement sur la toile. Ce qui n'est pas le cas de la palette dépourvue de couleurs.

⁴⁶² *Fantin-Latour...*, pp.183-184, n°60.

⁴⁶³ *Fantin-Latour...*, p. 326, n°142a.

Dans *Les Portraits* de 1879, appelé encore *La Leçon de dessin* (fig. 114), l'équation fleurs et portraits en tant que quintessence de l'art est rendue encore plus clairement. A cela s'ajoute la personnification de la femme. Deux modèles, Louise Riesener et son amie Mlle Callimaki-Catargi sont en train de peindre et de dessiner. Sur la table qui leur fait face, elles ont pour modèle un rhododendron en fleurs et un buste extrait de l'esclave de Michelange, dont le socle n'est autre qu'une valise de peintre. Comme dans *Symphony in White n°III* (fig. 107), les deux femmes ne communiquent pas entre elles, absorbées dans leur objet d'étude. Pour mieux faire comprendre l'importance du rapport intime qu'entretient la peinture aussi bien avec le motif floral que le portrait, Fantin a placé buste et arbuste en deçà du chevalet. L'un et l'autre semblent constituer le fondement même de l'art, placés qu'ils sont à la fois devant et derrière le canevas de la toile. Ils semblent ainsi en être le prologue et l'épilogue, la source d'inspiration et l'objectif du tableau. On peut d'ailleurs se demander ce que peignent ou dessinent l'une et l'autre : les fleurs ou le visage ? Ou les deux ? Rien ne permet de trancher. Une réponse claire résiste d'ailleurs aussi à la question concernant l'objet du regard de Louise. Peint-elle son amie dessinant la tête de plâtre et/ou les fleurs, dans une circularité spéculaire sans fin ?

L'énigme posée par le cadrage serré et le caractère spéculaire et autoréférentiel de cette toile s'oppose à la clarté démonstrative du récit proposé une vingtaine d'années auparavant par le peintre anglais William Dyce, lorsqu'il représente les premiers essais de couleur du Titien (fig. 102). Si les attributs sont les mêmes dans les deux tableaux, puisque aussi bien Dyce que Fantin-Latour réfèrent à l'art du dessin et à la couleur à travers les motifs respectifs de la sculpture et des fleurs, la mise en scène est en revanche très différente. En réduisant la composition à la forme en buste et en limitant l'espace par des fonds neutres (fig. 114), le français rappelle les qualités fondamentalement iconiques de la peinture, tandis que l'anglais insistait encore sur la dimension discursive et narrative de son art, en détaillant l'ensemble anecdotique de ses figures et de son décor. Chez Fantin-Latour, la réduction du tableau à des unités fondamentales comme la couleur et la forme iconique neutralise toute velléité de lire une quelconque histoire autre que celle liée directement au processus créatif.

Ce principe de neutralisation du récit trouve d'ailleurs son expression dans une photographie datant des dernières années de la vie du peintre (fig. 115).⁴⁶⁴ Elle montre Fantin-Latour dans son atelier, palette à la main, le buste et le regard tourné vers le photographe. Derrière lui on distingue des écrans tendus de toiles de couleur neutre, sur lesquels se détachent un bouquet prêt à être peint et des reproductions d'œuvres de maîtres anciens. On reconnaît la *Danaë* du Corrège, *Bacchus et Ariane* du Titien qui sont placés sur le même plan que le bouquet, tandis que plus haut on peut deviner une moitié de la *Jeune femme au miroir*, toujours du Titien. Tous ces exemples renvoient à l'influence manifeste du collorisme vénitien. Placé au même niveau que la peinture d'histoire des peintres du passé, le bouquet moderne semble en être l'abstraction ultime. Il en résume les enjeux majeurs, pour en restituer ce qu'il y a d'essentiel : l'art de la composition et de la couleur. Une fois les figures neutralisées, le peintre peut se concentrer dans ce qu'il y a de plus significatif : faire le portrait de la couleur à travers les fleurs.

Cette photographie fait état d'un retour aux sources, car l'art de Fantin-Latour prend racine dans les modèles précurseurs vénitiens et s'appuie sur le naturel des fleurs fraîchement cueillies le matin qui sont montrées dans leur plus simple appareil, sans fioriture, sur un pique-fleurs.⁴⁶⁵ Si « les fleurs de Fantin ne racontent d'autre histoire que la leur »,⁴⁶⁶ elles annoncent aussi, en tant que métaphore de la composition et de la couleur, la place centrale que le règne végétal en général occupera dans l'art abstrait quelques décennies plus tard. Au-delà de ces questions formelles, l'acte créateur lui-même, dans sa dimension maturante et transformative trouvera ainsi son modèle dans la nature, et en particulier dans la métaphore de l'arbre chez Mondrian, Kandinsky ou Paul Klee.⁴⁶⁷

Rencontré vers 1865, Albert Moore a joué un rôle encore plus essentiel que Fantin-Latour dans l'évolution artistique de Whistler.⁴⁶⁸ Son impact se mesure à plusieurs niveaux, à

⁴⁶⁴ Elisabeth HARDOUIN-FUGIER, « Henri Fantin-Latour, peintre de fleur », in *Fantin-Latour. De la réalité au rêve*, cat. d'exposition, Lausanne : Fondation de l'Hermitage / La Bibliothèque des Arts, 2007, pp. 69-75. Ici fig. 4, p. 73.

⁴⁶⁵ Elisabeth HARDOUIN-FUGIER, « Henri Fantin-Latour... », p. 73.

⁴⁶⁶ Elisabeth HARDOUIN-FUGIER, « Henri Fantin-Latour... », p. 73.

⁴⁶⁷ Guitemie MALDONADO, « *Un petit voyage de Meilleure Connaissance*. Paul Klee, l'art et la nature à l'aube du XX^{ème} siècle », in *Paul Klee et la nature de l'art. Une dévotion aux petites choses*, cat. d'exposition, Paris / Strasbourg : Hazan / Les Musées de Strasbourg, 2004, pp. 14-19. Ici p. 14 : « De même que le tableau obéit à ses propres règles, l'acte créateur est conçu comme un processus naturel dont la métaphore de l'arbre, omniprésente dans les textes de Klee mais aussi Kandinsky, paraît le mieux à même de rendre compte. »

⁴⁶⁸ Sur les rapports entre Albert Moore et Whistler cf. Maria Teresa, BENEDETTI, « Whistler, Moore e l'Art for Art's Sake » in *Paragone (Arte)*, vol. 375, 1981, pp. 21-39. Sur Albert Moore cf. Robyn ASLESON, « Nature and Abstraction in the Aesthetic Development of Albert Moore », in Elizabeth PRETTEJOHN (éd.),

commencer par un formalisme et une géométrisation qui se remarquent dans la *Symphony in White n°III*. Lorsqu'on confronte cette oeuvre au tableau *Lilies* que Moore achève en 1866 (fig. 116), on ne peut que relever la convergence des motifs exploités par les deux amis. Chacun emploie avec une certaine insistance le sofa pour structurer horizontalement la composition. La clôture de la toile par des fleurs dans l'extrémité droite fonctionne d'une façon comparable chez l'un comme chez l'autre, sans parler de la gestuelle des modèles ayant pris possession du sofa. Excepté le fait que Moore ait accentué l'alanguissement de sa figure en la couchant, yeux clos, étalée de tout son long sur les coussins du meuble, excepté également le fait que Whistler ait introduit deux figures dans sa composition pour doubler le motif, la sensation d'abandon est à peu de chose près identique : une main sert d'appui-tête, tandis que l'autre tient le dossier. A travers le biais de la correspondance échangée entre les deux peintres, on peut mesurer à quel point les démarches et les expérimentations sont proches durant la décennie qui suit. Whistler, dans une lettre du milieu du mois de septembre 1870 qu'il adresse à Moore, tente même de se dédouaner d'avoir entrepris une composition par trop analogue à celle de son ami, car il craint qu'une telle coïncidence ne soit considérée comme un malheureux plagiat.⁴⁶⁹

Peint en 1866, *Lilies* inaugure chez Moore une intitulation florale qu'il appliquera désormais à la majorité de ses tableaux. Le refus de nommer les figures féminines et de désigner des éléments périphériques et décoratifs de la composition, plus spécifiquement les fleurs, participent d'une opacification de la représentation. Par ce procédé, Moore contraint le spectateur à évaluer les dimensions essentiellement formelles de ses œuvres, qui n'ont dès lors plus rien à voir avec un quelconque arsenal narratif, psychologique ou éthique. Les figures féminines deviennent ainsi des motifs décoratifs idéaux au même titre que les fleurs désignées. Mais Albert Moore veut pousser l'idéal d'une peinture pure encore plus loin en iconisant sa signature. L'association du A et du M dans une signature à la fois très graphique et indéniablement géométrique, apparaît déjà en 1861 dans le dessin *Elie courant devant le char d'Achab vers Jizréel*, qu'il expose cette même année à la Royal Academy.

After the Pre-Raphaelites. Art and Aestheticism in Victorian England, Manchester: Manchester University Press, 1999, pp. 115-134.

⁴⁶⁹ Margaret F. McDONALD / Patricia de MONTFORT / Nigel THORP (éd.), *The Correspondence of James McNeill Whistler. On-line ...*, Lettre du 12/19 septembre 1870, n°04166 : « Well then your beautiful sketches were shown to me by Leyland, - and while admiring them as you know I must do every thing of yours - more than the production of any living man - it struck me dimly - perhaps -and with great hesitation that one of my sketches of girls on the sea shore, was in motive not unlike your yellow one - of course I dont mean in sheme of colour but in general sentiment of movement and in the place of the sea - sky shore &c ». Il s'agissait de *Symphony in Blue and Pink* de Whistler et de *Shells* de Moore.

Dans son caractère angulaire et linéaire, presque archaïque, l'œuvre rappelle les premières œuvres graphiques des Préraphaélites et de ce fait n'arbore pas un tel monogramme par hasard.⁴⁷⁰

Mais l'adéquation de la signature avec les qualités formelles de l'ensemble de la composition acquiert une pertinence grandissante dans les années qui suivent. Sa subtile intégration dans le patron d'un tissage suspendu au mur dans *Pomegranates (Grenades)* des années 1865–1866 devient d'autant plus convaincante (fig. 117) que la structure de la composition dans son entier repose sur une mise en écho systématique des motifs géométriques. Aux spirales orange qui ornent les portes de la commode répond la circonscription circulaire des femmes qui s'affairent autour du meuble. Au compartimentage vertical et horizontal des portes de l'armoire répondent la forme et le dessin du tissage. Enfin, aux triangles des bordures et à l'entrecroisement des différentes formes géométriques (ronds, rectangles, triangles, ainsi que perpendiculaires et obliques) répond l'enchevêtrement du monogramme.⁴⁷¹

Synecdoque pour l'ensemble des principes compositionnels, la signature va subir une mue substantielle en 1866. Albert Moore poursuit ses expérimentations formelles, en multipliant les jeux d'opposition qui placent côte à côte une conception organique et géométrique de la composition picturale. Dessin et couleur se partagent les prérogatives et multiplient les entrechoquements, entre nature et culture, entre picturalité et linéarité et entre profondeur et planéité. Jusqu'alors essentiellement géométrique et graphique, la signature ne suffit plus à résumer, voire à servir de conclusion adéquate pour la création dans sa totalité. Le choix de l'anthémion qui apparaît en 1866 dans *Apricots (Abricots)* (fig. 118)⁴⁷² marque ce souci de synthèse. Il est l'expression énonçant métaphoriquement les enjeux esthétiques qui parcourront par la suite l'œuvre de Moore. Il constitue à tous les points de vue un intermédiaire idéal. Ornement rencontré fréquemment, aussi bien dans la culture grecque que

⁴⁷⁰ Robyn ASLESON, *Albert Moore*, London : Phaidon, 2000, p. 27 et p. 85, ill. n°22, pp. 28-29 : Elijah Running to Jezreel Before Ahab's Chariot, 1861, 43,8 x 64,7 cm, Coll. Privée. On rappellera que les initiales P.R.B apparaissent pour la première fois en 1849 dans un tableau de John Everett Millais (*Isabella*, Walker Art Gallery, Liverpool), un autre de William Holman Hunt (*Rienzi Vowing to Obtain Justice for the Death of his Young Brother*, Coll. Privée) entre autre. Ce n'est qu'en 1850 que l'*Illustrated London News* lève le secret sur la signification de l'abréviation. Cf. Elizabeth PRETTEJOHN, *The Art of the Pre-Raphaelites*, London : Tate Publishing, 2000, p. 48. Sur la préhistoire et le mythe de la fondation de la confrérie préraphaélite, lire pp. 23-34. Sur son histoire documentée et sa réception, pp. 34-65.

⁴⁷¹ Robyn ASLESON, *Albert Moore*..., p. 85. Ill. n°78, p. 84.

⁴⁷² Robyn ASLESON, *Albert Moore*..., p. 86. Ill. n°80, p. 86.

japonaise,⁴⁷³ il résume les emprunts prédominants de l'art de Moore. D'un côté la statuaire et l'idéal antique s'inscrit dans le drapé et les figures féminines centrales, de l'autre ce sont le caractère fragmentaire et les principes harmonieux chromatiques des vides et des pleins rencontrés dans les estampes ukiyo-e qui structurent et régissent le tout.⁴⁷⁴

A demi organique, à demi géométrique, à la fois signe graphique et fleur stylisée, l'anthémion rappelle l'importance et la centralité du motif floral dans l'élaboration et le processus créatif d'Albert Moore. Les fleurs, que le peintre restitue aussi bien littéralement que de manière transposée et schématique dans ses œuvres, servent de répertoire linéaire formel et chromatique infini. Elles sont le point de départ de ses expérimentations plastiques, le principe organique de sa création, le moteur de l'abstraction. Elles permettent des combinaisons multiples associant taches de couleurs et réseaux de lignes. Il n'est pas rare qu'un bouquet restitué de façon réaliste, trouve son pendant stylisé, géométrisé, sérialisé et aplati sur des surfaces bidimensionnelles : un tissu, un drapé, la trame d'un carrelage, un vase ou un fond. Les fleurs perdent ainsi toute objectivité tridimensionnelle pour acquérir une nouvelle identité plastique, purement formelle. Elles deviennent le support de nouveaux tracés, de nouveaux rapports chromatiques, le canevas pour de nouvelles interprétations, de nouvelles improvisations.

L'apparition de l'anthémion coïncide avec une radicalisation des principes esthétisant du peintre dont le choix des intitulés délibérément banals constitue le pendant linguistique. *Grenades* et *Abricots* sont les fruits d'une dénomination tendant désormais à éviter toute connotation mythique, poétique ou littéraire de son art. En désignant les fruits, et plus tard, les fleurs qui servent de patron formel et/ou chromatique à ses compositions, Albert Moore détourne l'attention des corps féminins et de l'action, voire même plus souvent de l'inaction qui les anime, pour focaliser sur des motifs en apparence plus confidentiels mais essentiels sur le plan formel. L'idéal semble-t-il aurait été l'absence totale de titre, mais l'expérience négative d'un galeriste de la McLean Gallery ayant renommé ses œuvres de façon plus conventionnelle (*Une esclave grecque* et *Une dame romaine*)⁴⁷⁵ l'aurait conforté dans la nécessité de maintenir une intitulation.

⁴⁷³ Robyn ASLESON, *Albert Moore...*, p. 86 et note n°31, p. 214. L'auteure cite les articles contemporains et l'actualité de l'époque consacrés au motif.

⁴⁷⁴ Robyn ASLESON, *Albert Moore...*, p. 85.

⁴⁷⁵ Robyn ASLESON, *Albert Moore...*, p. 87 et notes n°38 et 39, pp. 214-215. Moore aurait en 1881, désavoué les titres par voie de presse interposée. Le refus de l'intitulation n'est pas un phénomène isolé à cette époque.

A la fois essentielle et discrète, la fleur dans l'œuvre de Whistler semble répondre par une légère élation aux obsessions d'un Henri Fantin-Latour ou d'un Albert Moore. Si, pour le premier, l'idée de bouquet construit toutes ses compositions dans un esprit de totalité, qu'il s'agisse des portraits de groupe ou des natures mortes florales, si, pour le second, le motif envahit partout les toiles jusqu'à leur intitulé, chez Whistler en revanche, le tableau devient fleur de façon presque spirituelle. Le plus sûr rappel de la métaphore florale demeure, à n'en pas douter, la signature du peintre. Le papillon, monogramme que le peintre aurait trouvé en associant les initiales J et W en 1869, signale un art sorti de sa chrysalide. L'abandon total du paratexte est rondement mené et la transformation accomplie d'une peinture absolue, qui construirait son discours uniquement à partir d'un vocabulaire, d'une grammaire et d'une rhétorique qui lui soient propres, semble totalement convaincant. La trouvaille du papillon participe de la nouvelle poétique picturale de Whistler. Jusque là, l'impulsion formidable en avait été donnée par l'intermédiaire des titres musicaux introduits comme on l'a vu en 1867. La référence musicale évitait toute emprise littéraire, utilitaire et narrative. Le pas vers une peinture absolue était allègrement franchi, mais il restait la dimension scripturaire de la signature, élément perturbateur au sein de cette picturalité demandant à être pleinement purifiée.⁴⁷⁶

Tout porte à croire que la sortie de chrysalide ne s'est pas faite immédiatement. L'idée d'un monogramme réunissant les initiales du prénom et du nom de l'artiste, semble au départ s'inspirer de celui de John Everett Millais, dont l'admiration réciproque des deux artistes s'est concrétisée dans un jeu de reprises. On peut aisément croire que Whistler cherchait dans un but publicitaire à s'inspirer de la pratique d'un des artistes les plus courus et les plus admirés de l'époque.⁴⁷⁷ En outre, l'usage du monogramme, du moins son caractère cryptique, s'inscrivait dans un contexte de singularisation et d'abstraction délibérée, pour laquelle le

Lors de la première exposition de l'*Âge d'airain*, en 1877 à Bruxelles, Rodin n'avait pas crû bon de nommer son plâtre. Jean Rousseau, dans l'*Echo du Parlement belge* du 11 avril 1877, souleva l'absence de titre et se proposa de lui en donner un, tout en relevant la démarche avant tout formelle du sculpteur : « ... uniquement soucieux des questions de style d'exécution, comme tout artiste vraiment épris de son art, l'auteur n'avait oublié qu'une chose : c'était de baptiser son plâtre et d'en révéler le sujet. De là force questions, et même force critiques : à quoi rimaient ces yeux mi-clos, et cette main levée ? Était-ce la statue d'un somnambule ? Qu'on se rassure ; tout s'explique clairement par le titre seul de la figure : *Le Vaincu*, et il nous suffira d'ajouter que la main levée doit tenir deux javelots ». Citation reprise d'Antoinette LE NORMAND-ROMAIN, *Rodin*, Paris : Flammarion, 1997, p. 32.

⁴⁷⁶ Dario GAMBONI, « Manet, Whistler, Mallarmé : Signature et visibilité », in Anne-Marie CHRISTIN (éd.), *L'écriture du nom propre*, Paris : L'Harmattan, 1998, pp. 267-286. En particulier pp. 274-277.

⁴⁷⁷ Katharine LOCHNAN, « The Gentle Art of Marketing Whistler Prints », in *Print Quarterly*, vol. 14, n°1, 1997, pp. 3-15. Ici p. 8, n. 22.

public anglais avait été déjà instruit. Les Préraphaélites s'étaient effectivement faits remarquer une vingtaine d'années auparavant, non seulement par la radicalité de leurs œuvres, mais aussi par les initiales énigmatiques inscrites sur leur toile. Les lettres PRB, dont l'énigme ne sera dévoilée que beaucoup plus tardivement, laissa quelque temps ouverte les interprétations les plus fantasques, attisant au moins sur ce point l'intérêt des critiques.

Dans un second temps, il apparaît évident que l'influence d'Albert Moore ait été à cet égard beaucoup plus décisive puisqu'on remarque dans les premières occurrences du papillon, que la récurrence des nervures schématisant les ailes de l'insecte évoque le caractère radial et solaire des traits stylisés de la fleur-signature de Moore. En outre, la première formulation aboutie du papillon apparaît dans un dessin d'une Vénus (*Venus* fig. 119) qui a tout des compositions idéalement grecques d'Albert Moore de la même année (fig. 120).⁴⁷⁸ Le choix du papillon ne semble pas s'être fait de but en blanc et il est à croire que Whistler a opéré plusieurs essais avant de trouver une forme définitive. Comme le montre l'évolution de l'insecte au fil des ans, Whistler ne lui a jamais donné une morphologie définitive et a tiré profit de sa symbolique métamorphique pour dispenser quelquefois des rébus avec le modèle portraituré. C'est le cas par exemple dans le portrait de Montesquiou (fig. 123), où le papillon a quasiment pris les traits d'une chauve-souris, l'emblème du poète dandy français.⁴⁷⁹ À l'inverse de Moore qui tente toujours d'intégrer l'anthémion au sein des motifs décoratifs de ses œuvres, ce qui rend son repère autant ludique que mal aisé puisqu'il est fondu dans le décor, Whistler place son papillon le plus souvent assez en vue – à hauteur de fleurs il est vrai – mais dans une zone intermédiaire du tableau ou de l'image qui reste visible. Bien que dans les premières phases de son adoption il ait souvent été mis en relation assez directe avec les motifs floraux, comme s'il volait d'un pétale à l'autre – c'est le cas dans *Arrangement en rose et chair Mrs Frances Leyland* (fig. 108) – Whistler marque son entité distincte avec de « vrais » papillons peints, par exemple dans le portrait de *Mrs Cicely Alexander Harmony in Grey and Green* (1872-74, fig. 125). Il reste dès lors toujours un sceau qui n'est pas délié de sa fonction de signature.

⁴⁷⁸ Margaret McDONALD, *James McNeill Whistler. Drawings, Pastels, and Watercolours. A Catalogue Reasonné*, New Haven / London : Yale University Press, 1995, p. 120, n°357.

⁴⁷⁹ Sur le portrait et la relation des deux dandys Whistler / Montesquiou, se référer à Edgar MUNHALL, *Whistler et Montesquiou. La Papillon et la Chauve-Souris*, (Traduit de l'anglais), New York / Paris : The Frick Collection / Flammarion, 1995.

En dépit des emprunts et d'une communauté esthétique entre les deux artistes – du moins sur le plan théorique – il y a aussi des différences qui les distinguent. L'importance du motif floral chez Moore va jusqu'à l'excès. La superposition mène à une indétermination des surfaces, multipliant sur la toile les zones abstraites. Une esthétique qui par l'effet d'accumulation s'oppose à l'évidement et aux blancs whistlériens. C'est le cas dans *Azaleas* de 1869 (fig. 121) ou encore dans *Yellow Marguerites* de 1881 (fig. 122), où l'on ne peut distinguer clairement qui des draperies, qui des imprimés, qui du papier peint, des tapis ou de la figure féminine compose le motif central. Si la fleur n'est de loin pas physiquement omniprésente dans la peinture de Whistler, elle en est l'âme subtile. On en a pour preuve la présence du papillon qui volette au gré de ses toiles et semble assurer leur fertilisation florale. On peut en outre penser que la dette envers l'influence capitale de Moore dans le développement de l'esthétique de Whistler sera payée à la mort de son cadet en 1894. Pour la première fois Whistler emploiera une intitulation moorienne. Ce sera le cas pour *Rose et Or : La Tulipe* (fig. 125) et *Rose et vert : L'Iris – Portrait de Miss Kinsella* (fig. 126) créés cette même année.⁴⁸⁰ Il s'agit très probablement d'un hommage posthume à tout ce qu'il lui devait, notamment le développement d'une peinture idéale, dont les fleurs avaient été la matrice originelle.

Du 16 avril au 28 mai 1884, la même année où Whistler exposait à la Dowdeswell Gallery ses *Notes - Harmonies - Nocturnes*, les lecteurs de *l'Écho de Paris* eurent le privilège de lire en primeur les pages du nouveau roman d'Alphonse Daudet. Intitulé *Sapho. Mœurs parisiennes*, le récit de Daudet qui reprend à rebours la trame de la *Dame aux Camélias* d'Alexandre Dumas fils, raconte la relation tumultueuse entre un jeune fonctionnaire du Midi, monté à Paris, Jean Gaussin et Fanny Legrand, muse, maîtresse et idole d'un petit cercle d'artistes parisiens. Le statut trouble de Fanny, n'est pas étranger à cette situation. Tendant à la respectabilité, Fanny Legrand ne peut que difficilement se défaire de son double de courtisane, de femme entretenue dont le surnom *Sapho*, indique aussi bien la dualité de sa personnalité, que sa position d'idole, adulée, façonnée par plusieurs hommes. L'indéfini qui plane sur Fanny-Sapho, comme l'instabilité des sentiments de Jean Gaussin pour cette femme, joue d'entrée de rôle lors de la première rencontre qui ouvre le roman et marque l'illusion qui aveuglera le personnage de Gaussin. Le lecteur est ainsi propulsé au sein d'un bal masqué :

⁴⁸⁰ Andrew McLAREN YOUNG / Margaret McDONALD / Robin SPENCER, *The Paintings of James...*, pp. 186-187 respectivement n°418 et n°420.

« De sa place, le jeune homme voyait cela à travers un réseau de branches vertes, de lianes fleuries qui se mêlaient au décor, l'encadraient et, par une illusion d'optique, jetaient au va-et-vient de la danse des guirlandes de glycines sur la traîne d'argent d'une robe de princesse, coiffaient d'une feuille de dracaena un minois de bergère pompadour ; et pour lui maintenant l'intérêt du spectacle se doublait du plaisir d'apprendre par son Egyptienne les noms, tous glorieux, tous connus, que cachaient ces travestis d'une variété, d'une fantaisie amusante. »⁴⁸¹

La vision filtrée par le réseau végétal et floral, à la fois encadrement et élément encadré, constitue dans son caractère dynamique, ludique et récréatif une création et une récréation visuelle. Le premier plan devient une partie du second plan et de structure statique se métamorphose en structure cinétique. L'inanimé devient animé, l'indéfini, défini. Le plaisir comme l'intérêt du spectacle se construit autour de cette polarité, entre un niveau d'abstraction et une possible identification graduelle. Son apogée sera atteinte au moment où les masques réfèrent à des noms connus. Que l'artifice du procédé soit pictural, on en trouve l'indice dans le fait que l'identification des individus masqués porte sur des figures artistiques aussi bien réelles que fictives. Isabey, Corot, Thomas Couture, le caricaturiste Cham, des « tout jeune peintres » et le sculpteur de fiction Caoudal sont ainsi énumérés dans le paragraphe suivant. On en trouve également l'indice dans le fait que le lieu même où se déroule la scène n'est autre que l'atelier de l'ingénieur Déchelette, figure du Paris artiste.

A vrai dire le motif du décor végétal ainsi que la métaphore du regard parasité et filtré par les plantes et les fleurs trouvent tous deux des échos dans l'atelier-serre et l'œuvre de Tissot, peintre proche du romancier. Un exemple comme le *Bouquet de lilas*, peint en 1875 (fig. 127), peut constituer une source à la description de Daudet, mais comme on a pu le voir dans les exemples précédents, l'intérêt ne réside pas dans une recherche philologique de cette reprise littéraire. Il s'agit bien plutôt de s'interroger sur les implications de la métaphore dans le cadre plus large de la modernité, de la culture et de la peinture du dernier tiers du XIX^{ème} siècle. En ce qui concerne Daudet, le choix de la symbolique florale s'explique par sa richesse sémantique. Le mystère qu'il jette sur la rencontre amoureuse et qui entoure le personnage féminin, son statut et son identité sont significatives à plus d'un regard. Daudet puise non seulement dans un registre pictural alors en pleine efflorescence mais il fait aussi ressurgir

⁴⁸¹ Alphonse DAUDET, *Sapho. Mœurs parisiennes*, in *Œuvres complètes*, vol III, Paris : Gallimard, pp. 403-549. Ici p. 407.

une tradition culturelle du langage amoureux, qui prend racine au début du XIX^{ème} siècle. Le filtre esthétique, symbolique et visuel des fleurs présent chez Daudet n'est ainsi qu'un avatar qui balise les nombreuses représentations de la femme-fleur.

La greffe femme – fleur – tableau n'en devient que plus claire dans un contexte où la modernité se définit selon Baudelaire comme « le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable » ;⁴⁸² où il s'agit pour le peintre moderne de « s'appliquer à en extraire la beauté mystérieuse » et où la femme est devenue « cet être incommunicable [...] divinité, astre, qui préside à toutes les conceptions du cerveau mâle, miroitement de toutes les grâces de la nature, objet de l'admiration et de la curiosité la plus vive que le tableau de la vie puisse offrir au contemplateur ».⁴⁸³ Cette greffe ne pouvait que seoir parfaitement à un milieu où l'atelier s'est transformé en une serre, et où le tableau se voit à la fin du XIX^{ème} siècle comme une efflorescence d'un processus créatif délibérément mystérieux.

⁴⁸² Charles BAUDELAIRE, « Le peintre de la vie moderne ... », p. 1244 (sous le chapitre « La modernité »).

⁴⁸³ Charles BAUDELAIRE, « Le peintre de la vie moderne ... », pp. 1262-1263 (sous le chapitre « La femme »).

Chapitre V

L'aura de Laura. L'écho du portrait au cinéma

Laura et l'idéal pétarquéen dans les films d'Otto Preminger et Fritz Lang

Générique. Roulements de tambours, sonnerie de trompettes, le logo de la Twentieth Century-Fox balayé par les projecteurs vient juste d'apparaître pour présenter le nouveau film produit par la compagnie. Sur un fondu au noir rapide, les premières notes de musique s'égrènent, puis, le premier plan rapproché de léger trois-quarts et en légère contre-plongée montre un tableau et l'ombre qu'il projette sur le mur. Il représente le portrait d'une femme assise de profil, vêtue d'un fourreau noir, l'épaule gauche dénudée, le bras droit replié sur sa gorge, le visage tourné vers le spectateur, un sourire triste sur les lèvres. En surimpression défile le casting, Gene Tierney, Dana Andrews, Clifton Webb puis le titre, *Laura*, produit et réalisé par Otto Preminger, d'après le roman de Vera Caspary (fig. 128). Fin du générique, noir et ouverture en fondu très lente sur la voix off du narrateur :

« Je n'oublierai jamais le week-end qui suivit la mort de Laura. Un soleil d'argent se découpait dans le ciel, tel un immense verre grossissant. Je n'avais jamais connu un dimanche plus torride et il me semblait être le seul à n'avoir point quitté New York. La mort atroce de Laura me condamnait à la solitude. Moi, Waldo Lydecker, qui étais seul à l'avoir réellement connue... »⁴⁸⁴

D'entrée de jeu, le ton et la couleur sont donnés : le film sera noir et sombre. Noir, comme le genre dans lequel il s'inscrit,⁴⁸⁵ sombre comme les cheveux de Laura, sombre comme son sourire, noir comme sa robe, noir comme sa mort. *Laura* d'Otto Preminger compte parmi les

⁴⁸⁴ On trouvera l'ensemble de la traduction du script dans Otto PREMINGER, « *Laura*. Découpage – après montage définitif – et dialogue in extenso », in *L'Avant-scène Cinéma*, n°211/212 (« Spécial Preminger »), 1978, pp. 13-63.

⁴⁸⁵ C'est le cinéaste Nino Frank qui est l'auteur de l'expression « film noir ». Elle apparaît dans le n°61 de *L'Écran français* du 28 août 1946, cf. Odile BÄCHLER, *Laura. Otto Preminger. Etude critique*, Paris : Nathan, 1995, p. 14. Sur le film noir, lire Patrick BRION, *Le film noir. L'âge d'or du film criminel américain, d'Alfred Hitchcock à Nicholas Ray*, Paris : La Martinière, 2004 et Alain SILVER / James URSINI / Paul DUNCAN (éds.), *Film noir*, Köln : Taschen, 2004.

plus grandes réussites du genre.⁴⁸⁶ Salué à l'époque par le public, devenu rapidement un succès au box-office, il est revendiqué par le cinéaste comme son « premier film » alors même qu'il en avait déjà réalisé cinq.⁴⁸⁷ La qualité de cette œuvre ne repose pas uniquement sur la touche personnelle délivrée par Preminger et l'engagement acharné qu'il insuffla pour en faire autre chose qu'une série B,⁴⁸⁸ elle s'appuie plus intimement sur un imaginaire dont l'aura mythique permettait au spectateur une adhésion pleine et entière. Faisant écho, aussi bien dans sa forme que dans son contenu, aux figures de la réminiscence, ce film tout à fait original exhale un parfum de déjà-vu, voire même de déjà entendu. Pour beaucoup il a ce « je ne sais quoi » qui reste sur le bout de la langue sans pour autant trouver une expression cohérente et satisfaisante. A l'instar du portrait et du prénom qui nous sont présentés frontalement dès le générique, il projette une étrange familiarité, porte ouverte à toutes les interprétations. Sa force réside dans cette ambiguïté, dans les incessants allers-retours d'une objectivité équivoque toujours remise en question et renouvelée par la multiplicité des points de vue, à l'instar des différents narrateurs et des flash-back qui ponctuent le film.

L'intrigue de *Laura* va bien au-delà d'un « whodunit », autrement dit la recherche du coupable. Ce n'est pas seulement une enquête menée par un inspecteur de police sur la mort de Laura Hunt, racontée dans la première partie par le chroniqueur new-yorkais Waldo Lydecker, mais c'est surtout la tentative d'une mise en lumière de la personnalité et de l'identité de cette femme dont on ne connaît au début que le portrait et le prénom. Au départ, l'inspecteur McPherson se trouve dans la position passive du spectateur. Il ne peut se faire de Laura qu'une idée partielle. Il n'a à sa disposition qu'un portrait peint par le peintre mondain Jacoby et ne peut que se fier au témoignage de Lydecker, seul à avoir réellement connu cette femme et pour cause, elle est sa propre création. Tel Pygmalion, ce dernier a fait de cette jeune publiciste anonyme une femme du monde qui lui doit tout, sa réussite professionnelle, sa notoriété, son charme et sa beauté (fig. 129-131).⁴⁸⁹ Avec ces éléments en main,

⁴⁸⁶ Sur la fortune du film, lire Odile BÄCHLER, *Laura...*, p. 6.

⁴⁸⁷ Odile BÄCHLER, *Laura...*, p. 15.

⁴⁸⁸ Sur les péripéties du tournage se référer à Patrick BRION, *Le film noir...*, pp. 75-76.

⁴⁸⁹ Dans le flash-back où Waldo Lydecker présente Laura comme son œuvre, les séquences comme les descriptions du monologue sont à cet égard éclairantes : « Je lui fis adopter une coiffure plus attrayante » ; « Je lui appris à choisir des vêtements plus seyants » ; « Grâce à moi, elle rencontra les gens du meilleur monde » ; « En tout lieu on ne voyait plus qu'elle » ; « Les hommes l'admiraient, les femmes l'enviaient. Elle devint aussi célèbre que la canne et l'œillet blanc de Waldo Lydecker », cf. Otto PREMINGER, « Laura. Découpage... », p. 26. Dans une séquence finale coupée au montage on apprend de la bouche même de Laura que l'influence de Lydecker était encore plus grande que ce qu'il avait prétendu à McPherson au début du récit. Cf. « Laura. Découpage... », coupe 15, p. 56 : « Vous connaissez mal Waldo. Il enjolive tout. Pour lui, je ne suis qu'à moitié réelle – comme tout ce qui l'entoure. L'autre moitié n'existe que dans son imagination. [...] Lorsqu'il écrit quelque chose, il finit par y croire ».

McPherson va se faire son propre cinéma et tenter de réduire la distance qui le sépare de cette femme devenue fatalement inaccessible. Il investit l'appartement de la disparue, fouille ses affaires intimes et, de plus en plus fasciné par l'image qu'il se fait d'elle,⁴⁹⁰ en tombe progressivement amoureux pour finir par perdre l'objectivité qui devrait seoir à sa fonction (fig. 133). Le fantasme et son emprise sont tels, qu'il finit par prendre corps alors qu'il s'était assoupi à l'ombre du portrait (fig. 134). Réveillé par le bruit du penne de la porte d'entrée, McPherson se trouve nez à nez avec une Laura de chair et d'os, bien vivante, coup de théâtre aussi inattendu qu'inespéré d'une résurrection improbable (fig. 135). Avec la réapparition de Laura l'affaire prend une tournure bien différente. Désormais chacun devra être vu sous un autre jour. La victime n'est pas celle que l'on croyait mais Diane Redfern, une mannequin séduite par Shelby Carpenter – le fiancé de Laura – tuée par méprise ou par jalousie dans l'appartement de cette dernière, alors qu'elle était absente. Les personnalités et les rôles dans cette affaire sont dès lors totalement remis en question, tous ayant un mobile plausible pour avoir tué Diane, Laura y compris. Emmenant cette dernière au commissariat devant tous les suspects réunis, Mark la soumet à un interrogatoire qui ne consiste pas moins à la disculper définitivement, qu'à sonder les sentiments qu'elle a pour lui (fig. 136). Rasséréné, McPherson peut légitimement se considérer comme son nouveau prétendant, attirant la jalousie d'un Waldo Lydecker décidé à ne plus rater sa première cible et à tuer une nouvelle fois. Mais se fiant à ses intuitions, l'inspecteur empêche le forfait in extremis et sauve Laura. Happy end.

Le cinéma comme un objet d'ombre et de lumière, lieu d'épiphanie des faux-semblants, support de projection de tous les fantasmes, où se mêlent les désirs pluriels de création, d'animation et de simulation de la vie et de la mort, rien n'est plus vrai dans *Laura*. Le grand mérite d'Otto Preminger est de l'avoir subtilement mis en scène. Car ce film est bien une réflexion de et sur la création imaginaire. Le portrait peint, comme la voix du narrateur en incipit en sont les indices préalables. Ils en sont les instances énonciatrices primitives. Que le portrait de femme et le prénom de Laura soient les dépositaires symboliques ne relève pas du hasard, car ils appartiennent tous deux aux mythes fondateurs de la création artistique occidentale moderne, qu'elle soit de l'ordre de l'iconique ou de l'ordre du poétique.

⁴⁹⁰ Waldo Lydecker relève l'étrangeté de la conduite de McPherson et n'hésite pas à le soupçonner d'un penchant pervers de nécrophilie : « Prenez garde McPherson, vous risquez de finir vos jours dans un asile ! Je ne pense pas qu'on y ait jamais vu de patient amoureux d'un cadavre. », cf. « *Laura*. Découpage... », p. 40.

Les commentaires avisés sur le film d’Otto Preminger ont relevé presque en coup de vent, l’allusion pétrarquienne du prénom⁴⁹¹ et la référence giorgionesque du portrait (fig. 137-138),⁴⁹² monuments, sinon incontournables de l’histoire de la culture européenne, du moins l’ayant fortement marquée de leur empreinte. Au-delà de la simple réminiscence phonétique ou motivique (on pourrait admettre avec une certaine largesse que la gestuelle de la Laura de Giorgione, trouve un léger écho dans le portrait du film de Preminger), le modèle poétique de Pétrarque, répercuté dans la peinture de Giorgione, mérite que l’on s’y attarde un instant. A vrai dire, il ne s’agit pas d’y entendre ou d’y voir une reprise ponctuelle, circonstanciée, pleinement consciente ou revendiquée avec force, mais plutôt d’y cerner les lignes de convergences d’une culture et d’un imaginaire qui n’a pas cessé de véhiculer une image idéale de la femme, une création où la réalité et la fiction ont été et sont encore intimement mêlés. Il serait naïf de vouloir lire mécaniquement l’intrigue du film de Preminger à travers les versets des Sonnets du *Canzoniere*. On n’y trouvera pas, mais est-ce bien nécessaire de le préciser, des histoires de meurtres. L’analyse se place en réalité à un autre niveau.

Ce qu’il y a en commun entre Pétrarque, Giorgione et Preminger, entre la poésie, la peinture et le cinéma, c’est la présence de constructions imaginaires, des machines à fabriquer des doubles dont la force de suggestion est tellement puissante qu’elles nous font croire à la présence réelle de leur objet. Poète, peintre et cinéaste possèdent les pouvoirs de Pygmalion, celle d’animer l’inanimé, de faire vivre l’objet de leur désir, de nous faire partager sa présence un instant. C’est sur ce plan qu’il faut y voir les points de convergence et les chaînes d’influences. En somme et à peu de choses près, chacun raconte avec ses propres outils et son propre langage la même histoire. Une histoire troublante de simulacres, où réalité et fiction sont conjuguées au même temps. Une histoire où le portrait ou, pour mieux dire, l’image de l’être aimé est le déclencheur de la création artistique, où l’image et la femme offrent le cadre ou le socle métaphorique permettant de circonscrire et d’asseoir l’idée artistique, c’est à dire les objets même de la mise en lumière des origines de l’art.

⁴⁹¹ Katharina SYKORA, *‘As you Desire Me’*. *Das Bildnis im Film*, Köln : Verlag der Buchhandlung Walther König, 2003. En particulier pp. 168-185. L’auteure cite les sonnets LXXVII et LXXVIII du *Canzoniere* de Pétrarque en préambule de son chapitre sur le film (p. 168).

⁴⁹² Barbara STEINBAUER-GRÖTSCH, *Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Filmexil*, Berlin : Dieter Bertz Verlag, 1997, pp. 61-62. L’auteure rappelle que l’idéalisations de Laura à travers sa « doubleure » dans le portrait renvoie aux deux figures féminines de l’histoire culturelle européenne, en l’occurrence Laure de Noves poétisée par Pétrarque, et la Laura de Giorgione visible au Kunsthistorisches Museum de Vienne, que Preminger aurait pu admirer avant qu’il ne fuie aux Etats-Unis.

Sans vouloir revenir en largeur sur les origines fondatrices et mythiques de la création artistique, il faut brièvement rappeler le récit de Pline l'Ancien qui voyait dans l'amour de la fille du potier Dibutades l'idée initiale de fixer l'image de son amant en traçant l'ombre qu'il projetait sur le mur. Point de départ aussi bien de la peinture que de la sculpture, puisque dans un second moment, Dibutades, le père, réalisera en relief et avec de l'argile un buste à partir du profil tracé par sa fille.⁴⁹³ Au-delà du désir, figure originelle et motrice de la création, se place également l'idée de compensation et de substitution. La jeune fille immortalise les traits de son amant au moment où celui-ci est amené à s'éloigner d'elle. Une façon de pallier l'absence qui peut se voir comme un « mélange d'exorcisme érotique et de pratique propitiatoire, voué à conjurer la mort de l'être aimé qui part. »⁴⁹⁴ Pline n'est bien évidemment pas le seul dépositaire de cette histoire de l'image de remplacement.⁴⁹⁵ La fiction occidentale est nourrie par de nombreuses autres fables qui placent le portrait de l'être aimé à son pinacle.⁴⁹⁶ Si la Laura de Pétrarque peut servir de prologue moderne, la Laura de Preminger, comme on le verra, ne saurait en être l'épilogue.

L'absence et l'idée de substitution suturent le film dès le début. C'est paradoxalement par l'absence de mouvement, puis d'image que s'ouvre le récit racontant la mort de Laura. Son absence est signalée par la présence marquante des figures tutélaires de la peinture et de la poésie. Supports d'un passé pré-cinématique, ils annoncent un protagoniste sinon passif, du moins du passé. Parallèlement, dès la première image, dès les premières paroles, la fiction se laisse voir puis entendre à travers les filtres de l'artificialité. Une artificialité soutenue par la picturalité du portrait (le cadre, l'empâtement et les traces de pinceaux), puis l'auctorialité de la voix off, seule alors présente (sans que l'on voie l'émetteur), sa préciosité, et la forme même du discours conjugué au passé : « Je n'oublierai jamais le week-end qui suivit la mort de Laura » dit la voix du chroniqueur Lydecker.⁴⁹⁷ Dans ce sens, le cinéaste ne pouvait pas

⁴⁹³ Lire le commentaire sur le mythe fondateur de l'ombre de Victor STOICHITA, *Brève histoire ...*, en particulier pp. 11-20.

⁴⁹⁴ Victor STOICHITA, *Brève histoire...*, p. 16.

⁴⁹⁵ Victor STOICHITA, *Brève histoire...*, p. 19.

⁴⁹⁶ Maurizio BETTINI, *The Portrait of the Lover*, (Traduit de l'italien), Berkeley / Los Angeles / London : University of California Press, 1999

⁴⁹⁷ Katharina SYKORA, *'As you Desire Me'...*, p. 171. L'auteure relève ces différents éléments, voyant dans le fondu au noir une thématization de la boîte noire du cinéma. A fortiori, les oxymores qui parcourent le texte de Lydecker ne sont pas sans faire écho à celles qui ouvrent la rencontre amoureuse de Pétrarque dans les sonnets III « C'était le jour où le soleil, en deuil de son Créateur, décolore ses rayons, lorsque, ne prenant pas garde à moi je fus fait prisonnier et enchaîné, Dame, par vos yeux. » et IV « Et aujourd'hui il nous a donné d'un petit bourg un Soleil, tel qu'on remercie également et la nature, et le lieu d'où si belle Dame au monde est apparue. » Je reprends ici l'édition française établie par Ferdinand L. de Gramont, cf. PÉTRARQUE, *Canzoniere*, (traduit de l'italien), Paris : Gallimard, 1983, pp 28-29.

être plus clair sur la source de ses références culturelles. Le portrait peint et le récit poétique de la voix off se donnent ainsi comme des formes pré-filmiques. Avant même que l'animation ne gagne l'écran, c'est l'hiératisme qui en tisse la toile de fond. La présence de l'icône et du poème en incipit du film ne doit pas se voir uniquement comme le cadre par-
iconique et paratextuel d'une animation future, annonçant l'action et la fiction à venir qu'elle soit intériorisée ou extériorisée. Ils sont l'équivalent du « il était une fois », la figure rhétorique qui permet de donner chair et vie à la fiction. Ils sont l'équivalent du clap qui, assorti du « Silence on tourne », signale aux acteurs le début de leur activité dramatique. Ou alors l'équivalent du titre qui avertit le spectateur que, désormais, le film est lancé en lui disant inconsciemment et de façon muette : « silence ça tourne ! ».⁴⁹⁸ Pré-filmique, le portrait et la parole le sont aussi en vertu de leur antériorité historique. Ils sont les ancêtres du cinéma, les médias primitifs de la fiction, ses formes obsolètes et dépassées en regard de la modernité incarnée par l'image en mouvement. Hommage à la figure du personnage absent, hommage à la fiction, le pinceau du peintre et la voix du poète ont aussi une dimension autoréflexive. Le portrait de Laura, encadré, vu de léger trois-quart, laissant apparaître la matière picturale, se laisse voir comme une surface de projection clairement bidimensionnelle. Il n'y a dès lors plus de doute qu'il s'agit d'une image, d'un artefact. D'ailleurs le casting comme le réalisateur viennent immédiatement se projeter dessus. Ce que l'on verra ne sera qu'une illusion qui, à l'image de la matière picturale et poétique faite de pigments et de mots, se matérialise au cinéma en un ruban de celluloïd. Laura existe et n'existe pas, c'est une actrice Gene Tierney qui l'instant d'un film, l'instant d'une scène lui donne chair.

Cette conscience marquée du cinéaste pour l'illusion qu'il crée, cette façon de mettre en abyme la magie cinématographique ne se reflète pas uniquement aux premiers défilements de la bobine. Elle se révèle à la fin dans un jeu de miroir et de clôture qui cadre finalement bien avec le propos initial. Waldo Lydecker sur le point de tuer sa création fait entendre sa voix dans une retransmission radiophonique. Il s'agit d'une de ses causeries sur l'amour, « principal mobile de l'action humaine au fil des temps ».⁴⁹⁹ Le poète se fait à son tour l'interprète d'un autre poète, le décadent anglais Ernest Dowson, en citant ses vers sur la

⁴⁹⁸ Rappelons que le film se conclut également sur le portrait de Laura et au travers de la voix enregistrée de Waldo Lydecker retransmise à la radio. Les mots finaux de la chronique de Lydecker ne laissent planer aucun doute sur le caractère méta-fictionnel et méta-filmique de Laura, citant des vers de la « Vie Brève de Dowson » : « Notre sentier n'émerge qu'un instant d'un rêve embrumé, puis se perd à nouveau en un songe ». Otto PREMINGER, « Laura. Découpage... », pp. 57-58.

« Vie Brève » qui qualifient l'instant amoureux comme un bref moment de lucidité : « Notre sentier n'émerge qu'un instant d'un rêve embrumé, puis se perd à nouveau en un songe. »⁵⁰⁰

En définitive le drame de toute cette histoire réside dans une promesse non tenue, celle d'une réalité non conforme à l'image que l'on pouvait s'en faire, un rêve irréalisable. Waldo Lydecker, qui a « fait » Laura, ne peut supporter qu'elle cesse de ressembler à sa création, en acquérant elle-même et sans l'assistance de son Pygmalion sa propre autonomie, qu'elle quitte le cadre qui lui avait été donné. La première alerte intervient lorsque le peintre mondain Jacoby fait son portrait. Il est inconcevable pour le chroniqueur – on voit poindre ici le vieux débat du paragone entre peinture et poésie⁵⁰¹ – qu'un autre puisse à son tour remodeler l'image de Laura. Lydecker lui dénie tout talent créatif, il n'est qu'un vulgaire copiste, un « imitateur d'artistes plus doués »,⁵⁰² indigne du modèle, incapable « de capter sa vivacité, sa chaleur », de lui donner vie par le pinceau.⁵⁰³ Il évince son rival, le ridiculise d'une chronique assassine, « un chef-d'œuvre ciselé avec amour » comme il le qualifie lui-même. La seconde alerte qui lui fait perdre toute emprise et le mènera au meurtre et la destruction de son « œuvre » se fait jour au moment où Lydecker apprend que Laura va se marier avec Shelby Carpenter. Mais un concours de circonstance malheureux voit une victime innocente, Diane Redfern, mourir à la place de Laura. Ironie du sort, c'est une image qui remplace une autre. Diane n'est en fait qu'un objet de contemplation. En tant que mannequin, elle prête son corps, son visage et son allure à un idéal. Sa propre personnalité importe peu.

S'il existe une divergence entre la réalité et la fiction créée par le poète Lydecker, elle se pose dans des termes conflictuels également pour Mark McPherson. L'inspecteur ne connaît Laura qu'à travers la médiation d'images contradictoires. C'est d'abord une vision préconçue qui le tient. Celle d'une victime sans visage, qu'il découvre sur les photos réalisées par l'équipe du

⁴⁹⁹ Otto PREMINGER, « Laura. Découpage... », pp. 57-58.

⁵⁰⁰ Le titre latin *Vitae Summa Brevis Spem Nos Vetat Incohare Longam* est lui-même une citation d'Horace. Le poème s'articule comme suit : *They are not long, the weeping and the laughter, / Love and desire and hate : / I think they have no portion in us after / We pass the gate / They are not long, the days of wine and roses : / Out of a misty dream / Our path emerges for a while, then closes / Within a dream.* « Laura. Découpage... », p. 58.

⁵⁰¹ L'antagonisme entre la parole et l'image sous-tend le film, notamment dans l'opposition du chroniqueur (la voix) au peintre, mais également à l'inspecteur (le regard). Cf. Katharina Sykora, *'As you Desire Me'...*, p. 174

⁵⁰² Otto PREMINGER, « Laura. Découpage... », p. 40 : Waldo : « Je n'avais jamais aimé cet homme, qui tirait manifestement plus de fierté de son physique athlétique, que de ses dons artistiques. Je passai le reste de la nuit à écrire un article sur lui. Je ridiculisai son affectation, dénonçai ses imitations d'artistes plus doués et démontai ses théories. »

⁵⁰³ Otto PREMINGER, « Laura. Découpage... », p. 21

médecin légiste, une « poule », « une gonze » - ce sont ses termes – comme tant d'autres avant elle.⁵⁰⁴ Puis, à la lumière subjective de la description de Waldo Lydecker et du tableau de Jacoby, c'est une représentation moins triviale mais non moins fictive qui se fait jour. La fascination exercée par son portrait peint va se révéler très différente au moment où Laura réapparaît bien vivante, en chair et en os. Désormais il ne peut plus être sûr de rien. Laura perd son statut d'image. Elle acquiert une réalité et une personnalité propre. Elle n'est plus une « poule » ni une « nature morte idéale ». Elle est peut-être bien pire que cela, une sombre meurtrière qui se serait débarrassée de Diane Redfern, parce que cette dernière s'intéressait de trop près à son futur mari. Le monde des apparences est bien trouble. McPherson n'y verra définitivement clair que lors de l'interrogatoire alibi, grâce au cadre objectif et officiel de l'enquête, en soumettant le visage de Laura à la lumière crue et aveuglante des projecteurs du commissariat.⁵⁰⁵

Les indices qui nous prouvent bien la valeur fantasmée de Laura surgissent avec une force persuasive dans la scène où s'endort McPherson. C'est au détour de son sommeil que la vraie Laura apparaît. Cette scène insinue aussi bien le doute chez le spectateur que chez l'inspecteur. Normal, il est de par sa fonction et le rôle qu'il joue dans le récit l'œil-relais du spectateur. Il est le passeur. Comme lui, on n'en croit pas ses yeux. A-t-on affaire à un rêve ? Faut-il à sa suite que l'on se frotte les yeux pour saisir l'insaisissable, pour appréhender une réalité aussi inconcevable ? Comment en effet admettre que la femme issue de ses rêves puisse se matérialiser, là sous ses yeux, en présence de son double. Est-ce un fantôme ? La quasi blancheur de son imperméable semble l'insinuer. Il confère les attributs nécessaires au principe d'épiphanie du double, du moins si l'on considère *The Woman in White* de Wilkie Collins, chef-d'œuvre de la littérature à sensation, comme le prototype qui a marqué durablement les esprits par son impact archétypal.⁵⁰⁶ Est-ce un fantasme, une vision ? Il y a de tout cela et Preminger use des ficelles du fantastique, la dualité et l'ambiguïté à la fois rationnelles et irrationnelles, pour renouer avec la tradition fantasmagorique du cinéma. L'impact du rêve éveillé, la construction de la star de cinéma, le film use de cet artifice. Le milieu dans lequel baigne Laura n'est pas autre chose qu'un espace où se conjuguent l'artifice

⁵⁰⁴ Otto PREMINGER, « Laura. Découpage... », p. 21 : « Lorsqu'une poule se fait descendre, elle se fiche bien de son apparence. » Plus loin la question indignée de Waldo Lydecker : « Avez-vous jamais connu une femme qui ne fut ni une 'poule' ni une 'gonze' ? ».

⁵⁰⁵ Otto PREMINGER, « Laura. Découpage... », p. 54 : « J'étais sûr de votre innocence à 99 pour 100, mais il me fallait me débarrasser de mes derniers doutes. » Laura : « Vous ne pouviez faire autrement ? » Mark : « J'étais arrivé à un point où j'avais besoin d'un cadre officiel. »

et le désir. Elle travaille chez Bullit & Co, importante agence publicitaire qui vend du rêve, comme l'industrie cinématographique.

A vrai dire le propos de Preminger n'est pas isolé. Le cinéma comme industrie du rêve, braquant tous ses projecteurs sur la star – la désignation est on ne peut plus claire sur le caractère auratique du terme – est une réalité. L'actrice est un objet de fantasme qui a servi à la promotion de ce nouveau média et le film noir en a été le vecteur privilégié. Construit sur la subjectivité – la voix off devient un tic⁵⁰⁷ – et jouant constamment avec les faux semblants, ce genre cinématographique né dans les années quarante ne pouvait pas mieux refléter l'équivoque de la pellicule. Les nombreuses intrigues qui façonnent le film noir questionnent à l'envi les notions d'identité, projettent un monde où les apparences sont trompeuses et sondent les pulsions les plus sombres. Le film noir est un univers fantomatique, double, trouble, en noir et blanc, avec toutes les nuances de gris. La nuit y fait son lit, les rêves ses désillusions et dans ce contexte la femme y joue un rôle central.

Le même mois de la même année où était diffusée *Laura* sur les écrans de cinéma, Fritz Lang sortait *The Woman in the Window* (traduit en français par *La femme au portrait*). Un film où l'expression « la femme de ses rêves » prend tout son sens puisqu'il raconte la rencontre inespérée d'un homme avec le modèle d'un fascinant portrait de femme exposé dans une galerie d'art. C'est au sortir de son club que Richard Wanley (fig. 140), un professeur de psychologie spécialiste en criminologie (fig. 139), jette un dernier coup d'œil admiratif dans la vitrine de la galerie. Soudain, le reflet de la femme qui a posé pour le portrait apparaît sur la vitre (fig. 141). Frappé par cette coïncidence, Wanley accepte d'abord l'invitation de cette femme à prendre un verre,⁵⁰⁸ puis se rend chez elle afin d'admirer, en tout bien tout honneur, les esquisses qui ont préludé à la réalisation du portrait. Mais à peine a-t-il eu le temps de les regarder, que surgit l'amant furieusement jaloux. Agressé, Wanley se défend et tue l'homme par légitime défense (fig. 142). Sachant sa carrière et sa réputation tachée par cet incident, il fait en sorte d'effacer toute trace du crime. Malgré les nombreux indices qui pourraient le

⁵⁰⁶ Dans *The Woman in White* le personnage de Laura Fairlie a un double qui s'appelle Anne Catherick.

⁵⁰⁷ Sur l'origine de la présence de la voix du narrateur à la première personne au cinéma, lire Jacques GERSTENKORN, « L'émergence hollywoodienne du récit à la première personne : le prologue de *Rebecca* », in Marie-Françoise GRANGE / Éric VANDECASTEELE (éds.), *Arts plastiques et cinéma. Les territoires du passeur*, Paris : L'Harmattan, 1998, pp. 69-76.

confondre, personne ne le soupçonne. C'est alors qu'un maître chanteur menace de tout révéler. La tentative d'empoisonner ce témoin gênant échouant, le professeur n'a plus d'autre issue que de boire lui-même le poison. C'est au moment où il se sent partir que Wanley émerge de son cauchemar, callé dans le fauteuil du club où il s'était assoupi. Rassuré de n'avoir vécu qu'un mauvais rêve, le professeur sort et contemple à nouveau le portrait dans la vitrine avant de prendre la fuite, lorsqu'une prostituée lui demande du feu (fig. 143).

L'impact de l'intrigue de Fritz Lang réside en grande partie sur le coup de théâtre final. Le fait que l'on n'apprenne qu'à la fin du film que tout ce qui s'était déroulé auparavant n'avait été qu'un rêve montre la force suggestive de l'illusion cinématographique. On saisit donc bien les convergences fictionnelles qui se nouent entre deux films parfaitement contemporains (*Laura* et *La femme au portrait*). L'interprétation que l'on peut en tirer est que la femme idéalisée et portraitisée nourrit bien des fantasmes contradictoires. Le portrait, une fois animé, se défait de son hiératisme sacralisant. Il s'opère un glissement de l'idéalité vers une réalité fatale. La femme n'est finalement plus aussi sage que son image.

Au-delà des analogies scénographiques portant sur le caractère fantasmé de l'idéal féminin et sa difficile compatibilité avec la réalité, il y a des convergences sur le plan iconographique qui méritent une attention toute particulière, justement parce qu'elles répercutent cette dualité. Dans un cas comme dans l'autre, l'aspect désuet de la facture des portraits a soulevé quelques commentaires. D'aucuns y ont vu de mauvaises adaptations 1900 de la peinture exposée au Salon, un certain classicisme kitsch, voire pompier.⁵⁰⁹ Cette critique se trouve d'ailleurs relayée par les propos du critique Waldo Lydecker. Dans le film de Preminger, le personnage dénie tout talent artistique au portraitiste Jacoby, qualifié de vulgaire copiste, d'« imitateur d'artistes plus doués » ;⁵¹⁰ une autre façon de soulever l'anachronisme du portrait et les

⁵⁰⁸ Le décor du bar montre des fresques de type néo-pompéienne, représentant derrière le couple attablé, Eve offrant la pomme à Adam. Cf. Tom GUNNING, *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*, London : British Film Institute, 2000, p. 292.

⁵⁰⁹ Katharina SYKORA, *As You Desire Me...*, p. 11. Elle reprend les propos de Thomas ELSAESSER, « Mirror, Muse, Medusa : Experiment Perilous », in *IRIS*, n° 14-15, 1992, (*Le Portrait peint au cinéma / The Painted Portrait in Film*), pp. 147-159. En particulier pp. 148-149 : « One wonder the reasons why Hollywood Films, when connoting « art » resort to bad painting, to the most hackneyed idioms of nineteenth century salon painting, queasily hovering between neo-classical pomposity and photographic verisimilitude. (...) It is bad not because of its kitsch classicism or some other stylistic solecism, but because of the multiple perturbations it brings to the narrative. »

⁵¹⁰ Otto PREMINGER, « Laura. Découpage... », p. 40.

divergences existant entre la modernité du médium filmique et le passéisme d'une peinture d'un autre âge.

On connaît quelques détails de la facture du portrait de Laura (fig. 137). C'est l'image d'une image, un faux-semblant de tableau, dans le sens où Otto Preminger, insatisfait du portrait peint par la femme de Mamouljan, le premier réalisateur du film, décida de faire l'agrandissement d'une photo de Gene Tierney qui fut elle-même recouverte d'une couche de peinture à l'huile pour lui donner des qualités plus picturales.⁵¹¹ La trivialité du procédé résume assez bien les conflits qui devaient nourrir l'intrigue du film : le portrait n'est en soi que l'histoire d'un vulgaire idéal, ou inversement d'un idéal vulgaire. Loin d'être anecdotique, l'esthétisation de la photographie suggère l'impression équivoque que devait transmettre la représentation. Il fallait d'une part que le portrait soit fidèle au modèle, mais qu'il soit simultanément suffisamment distant pour lui donner un caractère idéal. Comme le confirme la fortune de ce tableau, l'idéalisation de la représentation l'emporta sur le caractère réaliste, ce qui facilita son réemploi dans d'autres productions de la 20th Century Fox, sans forcément que Gene Tierney, l'actrice qui lui avait prêté ses traits, y figure. Les qualités idéales et atemporelles de la représentation autorisaient un réemploi plusieurs années plus tard, sans qu'il doive nécessairement référer à son modèle originel.⁵¹² Dans le scénario également, la perception du personnage de Laura balance entre idéalisation et individualisation. Elle peut même pencher vers la crudité caricaturale. Le préavis de l'inspecteur McPherson sur la personne de Laura participe de cette dualité. Pour lui, qui n'a vu d'elle au départ que les photos du légiste, son visage défiguré par le coup de fusil, elle ne peut être qu'une « poule », une « gonzesse » qui a eu la malchance de se « faire descendre ».⁵¹³ Elle n'a pas une personnalité propre, pas de visage qui la distingue des autres

⁵¹¹ Odile BÄCHLER, *Laura...*, p. 57. Otto PREMINGER, *Autobiographie*, (trad. de l'américain), Paris : Jean-Claude Lattès, 1981, pp. 89-90 : « Or Mamouljan l'avait fait peindre par sa femme et ce tableau n'avait pas à mes yeux le côté précis de la photo. Je décidai donc d'agrandir la photo de Gene Tierney et de la recouvrir de peinture à l'huile pour adoucir les contours. Ainsi, ce portrait conserverait-il toutes les qualités d'une peinture tout en évoquant parfaitement les traits de l'actrice. » On sait aussi que Preminger, d'abord producteur du film avant d'en être le réalisateur, n'appréciait aucunement les décors et les costumes choisis par Mamouljan et qui semblaient sortis d'une tragédie grecque. Cf. Otto PREMINGER, *Autobiographie...*, p. 88.

⁵¹² Patrick BRION, *Le film noir...*, p. 96. Le portrait de Laura fut utilisé notamment en 1954 dans *Woman's World* de Jean Negulesco et dans *On the Riviera* de Walter Lang réalisé en 1951 et où figure Gene Tierney.

⁵¹³ Otto PREMINGER, « Laura. Découpage... », p. 21. Waldo « Cessez donc de la traiter de poule ! Regardez autour de vous. Est-ce là l'appartement d'une poule ? Regardez-la (indiquant le portrait) ». Mark : (d'un ton neutre) « Pas mal. » Waldo : « Jacoby était amoureux d'elle lorsqu'il peignit ce portrait. Mais il ne parvint jamais à capter sa vivacité, sa chaleur... (Il se tourne vers Mark) Avez-vous jamais été amoureux ? » Mark : « Une gonzesse de Washington m'a extorqué un renard, dans le temps. »

femmes vénales et de peu de vertu. La vision du tableau lui fera changer d'avis, pour la placer à un autre niveau, celui non plus de la vulgarité, mais de l'idéal.

En ce qui concerne Fritz Lang, on sait que la mise en scène du portrait dans la vitrine était très étudiée et nécessitait un jeu de reflets et de regards pour que l'impression entre l'image et son double reflété soit la plus efficace lors de l'apparition du personnage d'Alice Reed (fig. 141). Il s'agissait d'insister sur le statut imaginaire de l'animation du portrait, comme surgit de l'inconscient et du désir trouble de Wanley.⁵¹⁴ Une apparition qui d'emblée se donne à voir comme une représentation bidimensionnelle, un reflet dans une vitre.⁵¹⁵ Dans ses notes de tournage, il fit un dessin au côté duquel la mention « Toulouse-Lautrec Effect » devait cerner au mieux ses intentions (fig. 146).⁵¹⁶ Ce qu'entendait Fritz Lang par l'effet Toulouse-Lautrec peut difficilement se résumer à la citation ponctuelle d'une œuvre particulière du peintre de la Belle Époque. Par contre, le dessin qui pose le principe du regardeur regardé ou du voyeur vu se rencontre dans plusieurs de ses œuvres. La confrontation d'un regard masculin surpris par un regard féminin dans un rapport de voyeurisme spéculaire fait situation dans *Monsieur Maxime Thomas au bal de l'Opéra*, 1896, (National Gallery of Art, Washington, coll. Chester Dale), *L'anglais William Tom Warner au Moulin-Rouge*, 1892, (Metropolitan Museum of Art, New York, legs Adelaïde Milton de Groot) ou encore dans la série de gravure représentant Yvette Guilbert. Toutefois, l'évocation de Toulouse-Lautrec allait au-delà d'une mise en scène prise point par point à l'identique. L'idée de la femme courtisée qui s'offre au regard sans en être dupe, une demi-mondaine rencontrée dans des lieux de spectacle, opéra, théâtre, cabarets, beuglants, bouges et autres bordels dont Toulouse-Lautrec s'est fait l'interprète, paraît faire sens. Elle fait d'autant plus sens qu'il était question dans le film de jouer sur l'ambiguïté de l'identité de la femme au portrait et de son statut social.⁵¹⁷

⁵¹⁴ Reynold HUMPHRIES, *Fritz Lang, cinéaste américain*, Paris : Albatros, 1982, p. 109.

⁵¹⁵ Georges STURM, « Alice ou la femme-écran. Sur les premières séquences de « The Woman in the Window, 1944 », in Bernard EISENSCHITZ / Paolo BERTETTO (éds.), *Fritz Lang. La mise en scène*, Turin : Lindau / Cinémathèque française / Museo Nazionale del Cinema / Filmotec Generalitat Valenciana, 1993, pp. 277-288. L'auteur souligne le fait que le prénom d'Alice n'a pas été choisi au hasard, puisqu'il serait une allusion au célèbre personnage allant de l'autre côté du miroir de Lewis Carroll. Cf. p. 285.

⁵¹⁶ Georges STURM, « Alice ou la femme-écran... », ill. p. 281, Inv. 2725.

⁵¹⁷ La dualité est énoncée par Wanley qui avoue à Alice Reed que son « admiration pour l'artiste est double ; ce n'est pas qu'une bonne peinture. C'est aussi vous » Cf. Georges STURM, « Alice ou la femme écran... », p. 281. Par ailleurs, Alice Reed explicite sa présence en disant à Wanley qu'elle ne vient pas seulement voir son portrait, mais qu'elle est aussi là dans le but d'observer les hommes qui admirent son image.

Lorsque Wanley se rend chez Alice Reed pour admirer les esquisses qui sont à l'origine de son portrait, il se trouve projeté dans l'univers artificiel d'une femme raffinée et cultivée vivant dans un appartement où respire l'aisance, mais où l'abondance des miroirs semble quelque peu suspecte, surtout quand un peu plus tard on en distingue un au plafond de sa chambre à coucher.⁵¹⁸ La présence d'une statuette représentant un nu féminin sans bras ni tête sur le manteau de la cheminée du salon fournit un indice de plus sur son statut.⁵¹⁹ Enfin, lorsque surgit son amant furieux et jaloux, il devient clair qu'elle est une femme courtisée, voire même entretenue. A sa manière de gérer la mort accidentelle de son amant, il apparaît également que son expérience de vie est loin d'être théorique face à un Professeur resté désespéré devant la réalité.⁵²⁰ Les indices s'accumulant au fil de l'intrigue, la réalité de cette femme se fait de plus en plus concrète – comme le fait de connaître son nom et son prénom (Alice Reed)⁵²¹ – pour devenir foncièrement vulgaire à la conclusion du film. A son réveil, au sortir du club, lorsque le Professeur Wanley jette un dernier coup d'œil dans la vitrine sur le portrait de la femme de son rêve, c'est bien une prostituée qui se substitue au reflet pour l'accoster et lui demander du feu. Echaudé par son rêve, il préfère ne pas donner suite aux avances équivoques de cette femme. Il devient clair que le beau portrait devient pour Wanley l'équivalent d'une perversion. La femme qu'il représente est identifiée, à l'appui du titre suggestif du film, à une femme dans une vitrine, autrement dit à une prostituée.⁵²²

Dans les films de Preminger et de Lang, on a affaire dans un cas comme dans l'autre à une équivoque qui ne trouve pas de résolution. On passe chez l'un de la « poule » à l'idéal, chez l'autre de la femme rêvée à la prostituée. Cette dualité trouve également son expression dans le type de portraits choisis. Ils sont à la fois trivialement proches et idéalement lointains. Proches dans le sens où ils réfèrent aux actrices qui leur ont servis de modèles, et lointains dans le sens où ils appartiennent à un type iconographique qui remonte à un autre âge. Ce sont des portraits uniques et communs, pas seulement sur le plan moral mais aussi sur le plan

⁵¹⁸ Lotte H. EISNER, *Fritz Lang...*, p. 299 Un miroir qui, pour reprendre l'euphémisme de Lotte Eisner, « en dit long sur elle ». Georges STURM, « Alice ou la femme écran... », p. 285 : « Ceux du plafond ne laissent aucun doute sur son état, ses activités nocturnes ».

⁵¹⁹ Georges STURM, « Alice ou la femme écran... », p. 286. L'auteur rappelle que Fritz Lang a ajouté à deux reprises le détail de la présence de la statuette dans les notes figurant sur le scénario. Il la mentionne la deuxième fois en lettres capitales « NUDE TORSO ON MANTELPIECE ».

⁵²⁰ Lotte H. EISNER, *Fritz Lang...*, p. 300.

⁵²¹ Wanley finit par savoir son nom lorsqu'il revient une heure plus tard avec sa voiture pour se débarrasser du cadavre. Ne sachant pas à quelle sonnette sonner, la femme lui ouvre la porte en lui donnant son nom : Alice Reed.

⁵²² Georges STURM, « Alice ou la femme écran... », p. 285 : « Les femmes en vitrine existent depuis longtemps, à Amsterdam comme à Hambourg. »

esthétique. C'est d'ailleurs tout le problème de savoir s'ils véhiculent l'identité d'une personne singulière, ou s'ils sont l'émanation d'un type de représentation qui possède une certaine universalité.

Fritz Lang, « le visuel », n'avait pas seulement en tête la Belle Époque d'un Toulouse-Lautrec.⁵²³ Sa culture reposait sur une solide connaissance de l'histoire de l'art, lui qui avait eu l'intention marquée dans ses premières années à Vienne de s'engager dans le métier de peintre.⁵²⁴ La pose du portrait exposé dans la vitrine, qu'on retrouve également dans celui de Laura, appartient à un genre plus ancien, probablement plus prestigieux encore, qu'il avait certainement rencontré, comme Preminger d'ailleurs, dans les musées de Vienne. Ces modèles prestigieux étaient ceux du XVI^{ème} siècle, plus spécifiquement un type de représentation ambiguë de beautés idéales, dont la peinture vénitienne, mais pas seulement, s'était fait une spécialité. La *Jeune femme à la pelisse* de Titien, visible au Kunsthistorisches Museum de Vienne (fig. 147), énonce une gestuelle dont on retrouve l'écho dans les deux portraits cinématographiques. La particularité déjà mentionnée est celle d'une femme montrée à mi-corps, son regard appuyé dirigé frontalement sur le spectateur, une épaule dénudée, un bras replié sur la poitrine largement décolletée et tenant dans sa main un morceau d'étoffe ou de fourrure.

Comme pour les portraits de Laura et d'Alice, la question de la réalité et de la fiction se pose de concert dans les œuvres du Titien. De par son cadrage et le regard direct du modèle, le tableau de *La femme à la pelisse* instaure un rapport de proximité et d'intimité avec le spectateur. Cet effet de réel qui fait la particularité de tout portrait ancre la représentation dans la réalité et permet au spectateur d'engager un dialogue avec le modèle. Cette présence immédiate s'oppose néanmoins à certaines « incongruités » qui marquent ainsi de leur empreinte la distance avec le réalisme de la pose. La nudité partielle du modèle constitue

⁵²³ Lotte H. EISNER, *Fritz Lang*, (trad. de l'anglais), Paris : Cahiers du cinéma / Editions de l'Etoile / Cinémathèque française, 1984. Lang se définit comme tel dans la courte autobiographie qu'il transmet à Lotte Eisner. Cf. p. 13 : « Je dois dire d'emblée que je suis un visuel. Je ne reçois mes impressions que par mes yeux... »

⁵²⁴ Lotte H. EISNER, *Fritz Lang...*, p. 13 : « Mon père voulait que je devienne architecte comme lui. [...] Pour avoir la paix – car j'avais de tout autre projets –, je m'entendis avec mon père pour suivre un enseignement d'ingénieur à la Technische Hochschule. Malgré toute ma bonne volonté, je n'y tins qu'un semestre ; car je voulais devenir peintre. » Plus loin p. 14 : « Même en rêve je n'imaginai pas être un jour metteur en scène : je voulais devenir peintre [...] C'est à cette époque que j'ai pris la décision définitive de devenir peintre. Mes modèles étaient Egon Schiele, disparu prématurément, et Gustav Klimt. » Et p. 15 : « A Paris, j'étudiai à l'école de peinture de Maurice Denis, et le soir je dessinais des nus à l'Académie Julien. »

probablement une première intrigue visuelle et l'apparente indifférence de cette jeune femme face à sa propre nudité, dont on ne sait si elle est en train de la recouvrir ou de la montrer, constitue l'équivoque la plus visible. Une telle attitude n'appartient pas aux normes, aux codes et à la bienséance qui sied au décorum et à la respectabilité d'un portrait de femme traditionnel. La représentation ne peut s'expliquer et se comprendre que sous l'angle d'une fiction picturale ou d'une allégorie. En fait, toute la rhétorique de l'image fonctionne à partir d'une ambiguïté très construite, basée sur des jeux d'oppositions et de transgressions répétées. Les chocs visuels ne s'arrêtent pas à ce seul élément de nudité. La fourrure à même la peau suggère un contraste de texture directement sensible, visiblement tactile et au fort pouvoir évocateur. En outre, la somptuosité du manteau ne parvient pas à faire oublier une certaine sensualité brute et animale. Le naturel de la nudité et la simplicité directe de la pose, que l'on pourrait qualifier de nonchalante, sans parler de la jeunesse du modèle, tranchent avec le raffinement des ornements et la gestuelle très mature et contrôlée. Fourrure luxueuse, coiffure frisée élaborée, perles et boucles d'oreilles parlent pour un raffinement exquis qui, s'il s'inscrit dans une certaine réalité vestimentaire du seizième siècle vénitien, dépasse pourtant par l'accumulation des détails ostentatoires la sévérité des lois somptuaires de l'époque.⁵²⁵

La sensualité unanimement reconnue du tableau a nourri tous les fantasmes, comme par exemple d'identifier le modèle comme une courtisane ou,⁵²⁶ autre lieu commun, d'y voir la maîtresse du peintre.⁵²⁷ Loin de représenter une femme particulière, le tableau s'inscrit dans un répertoire de formes et de concepts qui appartiennent en propre à la peinture mais qui en outre tentent transversalement de restituer les ambiguïtés intrinsèques au discours contemporain consacré à la beauté, une notion en elle-même équivoque.⁵²⁸ Sorti de l'imagination du Titien, il est la retranscription picturale d'un idéal de beauté incarnée, un savant mélange entre fiction et réalité. Les lectures les plus récentes à son égard ont montré que, loin d'être unique, le type de femme mis en scène par le peintre vénitien se retrouve dans

⁵²⁵ Daniela BOHDE, *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten / Berlin : Edition Imorde, 2002, pp. 117-118.

⁵²⁶ On trouvera les interprétations les moins fondées chez Lynne LAWNER, *Lives of the Courtesans*, New York : Rizzoli, 1977. Pour une vision plus nuancée sur la question des courtisanes lire Carol M. SCHULER, « Courtesan in Art : Historical Fact or Modern Fantasy ? », in *Women's Studies*, vol. 19, 1991, pp. 209-222.

⁵²⁷ Daniela BOHDE, *Haut, Fleisch und Farbe...*, p. 105.

⁵²⁸ Daniela BOHDE, *Haut, Fleisch und Farbe...*, p. 101 : « Schönheit gehörte zu der ambivalenten Charakterbestimmung der Frau [...] Die unterschiedliche Bewertung von Schönheit als « vanità » oder als dem Status entsprechendes « decorum » zeigt sich auch in einer Auseinandersetzung zwischen den venezianischen Patrizierinnen und dem Patriarch von Venedig, der im 15. Jahrhundert den Frauen bestimmte Stoffe und Juwelen verboten hatte ».

d'autres œuvres, comme par exemple la *Bella* ou *Flora* (fig. 148-149).⁵²⁹ Il s'agit de variations libres qui s'inscrivent dans un contexte culturel. La peinture tente de retranscrire, avec ses propres moyens et dans un langage qui lui soit vraiment approprié, l'expression convaincante de la beauté idéale telle qu'elle avait été chantée par la poésie, et dont le modèle courtois de Pétrarque, revivifié par les pétrarquistes du XVI^{ème} siècle, en avait donné sinon les ingrédients et la recette substantielle, du moins le style qui fera autorité.⁵³⁰ Mais ces variations libres s'inspirent probablement aussi d'une réalité fantasmée, celles des courtisanes dont l'identité artificiellement construite incarnait un modèle sensuel absolu de féminité à cette époque.⁵³¹

Titien n'était pas le premier à s'essayer dans ce domaine de la représentation de la beauté idéale puisqu'il reprend dans la *Femme à la pelisse* certains éléments présents dans la *Laura* de Giorgione, comme le geste ambigu de la main découvrant le sein dénudé et le morceau de fourrure au revers du manteau, vraisemblablement la première tentative vénitienne de retranscription picturale des stéréotypes du pétrarquisme poétique.⁵³² Mais les tentatives de *paragone* pictural de Giorgione et du Titien ne se sont pas seulement limitées aux frontières de la Sérénissime. Sebastiano del Piombo importa à Rome le type giorgionien – mais plus chaste – dans le *Portrait de jeune femme* des Offices à Florence (fig. 151), qu'il remodèle dans la *Jeune femme au panier de fruit* de Berlin (fig. 150).⁵³³ Tandis que la gestuelle si caractéristique de la main qui couvre et découvre simultanément le sein se retrouve dans

⁵²⁹ Daniela BOHDE, *Haut, Fleisch und Farbe...*, pp. 99-125.

⁵³⁰ Elizabeth CROPPER, « On Beautiful Women, Parmigianino, *Petrarchismo* and the Vernacular Style », in *Art Bulletin*, vol. 58, n°3, 1976, pp. 374-394. Ici p. 386

⁵³¹ Daniela BOHDE, *Haut, Fleisch und Farbe...*, pp. 108-111. Daniela Bohde induit un parallèle entre la fiction et l'artificialité des beautés du Titien et celle très construite des courtisanes. Il s'agirait d'une culture élaborée, d'une mise en scène de la beauté (cf. p. 114-115).

⁵³² Sur le rapprochement de la *Laura* de Giorgione avec la poésie pétrarquiste, lire Giovanni POZZI, « Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione », in *Lettere italiane*, vol. 31, n°1, 1979, pp. 3-30. En particulier pp. 24-25. La représentation en buste coïnciderait avec le « canon bref » de la poésie de Pétrarque. La mise en relief de la blancheur du sein et de la main est un lieu commun chez ce poète. Le voile blanc, le manteau pourpre et la fourrure du revers renvoient également à la triade canonique des motivations pétrarquistes. Sur la polyvalence de la métaphore poétique et le caractère ouvert de la signification du tableau, lire Anne Christine JUNKERMAN, « The Lady and the Laurel : Gender and Meaning in Giorgione's *Laura* », in *Oxford Art Journal*, vol. 16, n°1, 1993, pp. 49-58.

⁵³³ Le fond du tableau de Berlin, aurait été initialement conçu avec une haie de laurier (cf. Gesine ASMUS / Rainald GROSSHANS (éd.), *Gemäldegalerie Berlin. 200 Meisterwerke*, Berlin : Staatliche Museen / Preussischer Kulturbesitz / Nicolai, 1998, p. 370. Michael HIRST, *Sebastiano del Piombo*, Oxford : Clarendon Press, 1981 fig. 49 et fig. 66. On pourrait encore citer le *Portrait de femme*, fig. 191, appartenant à une collection privée, dont la main tient sur la poitrine quelques branches de laurier. Probablement encore une allusion pétraquéenne. Hirst soulève les analogies avec Titien et la *Femme à la fourrure* (p. 93) et le portrait dit de la *Fornarina* de Raphaël (p. 94). Il note également la reprise de la gestuelle antique (p. 95). La *Jeune femme* des

d'autres œuvres et chez d'autres artistes, en particulier dans le portrait dit de la *Fornarina* de Raphael, exposé au Palazzo Barberini de Rome (fig. 152), ou celui dit d'*Antea* du Parmesan (fig. 153), faisant partie des collections du musée napolitain de Capodimonte. En revanche, loin de se cantonner à la seule Renaissance, le motif traverse les âges pour s'incarner dans une œuvre plus tardive inspirée du modèle titianesque, le portrait d'Hélène Fourment, connu également sous le nom de la *Petite Pelisse* (*Het Pelsken*), que l'on doit à Rubens et qui est accroché aux cimaises viennoises du Kunsthistorisches Museum (fig. 154). Pour toutes ces représentations, l'équivoque du geste a été interprétée comme faisant référence au type classique de la *Venus pudica*, une preuve de fidélité énoncée par le modèle et un écho d'un certain idéal antique (fig. 155).⁵³⁴

Suivant un scénario interprétatif similaire à celui de la *Femme à la pelisse* du Titien, l'identification des modèles de Raphaël, du Parmesan et de Rubens, n'a pas manqué de susciter des commentaires contrastés. Dans le premier cas on a voulu voir la maîtresse de l'urbinate – la Fornarina – tandis que dans l'autre, la courtisane romaine Antea aurait été dépeinte par le peintre émilien, lorsqu'elle fut sa maîtresse.⁵³⁵ Pour ce qui est de la *Petite pelisse* de Rubens, il est clairement documenté que la seconde femme de Rubens a servi de modèle, quand bien même de nombreux indices placent ce portrait dans un contexte fortement idéalisé. Peut importe en définitive que les modèles aient ou non réellement existé, qu'ils aient servi de base à la réalisation d'un idéal, au même titre que la reprise d'un motif de la statuaire gréco-romaine. Il est en revanche plus captivant de saisir à quel point et avec quelles stratégies ces tableaux font croire au spectateur à la présence et l'existence réelle de leurs modèles.

Offices qui a autour de la tête une guirlande de myrte (et non pas de laurier) évoque Venus et l'amour (p. 95). L'œuvre aurait été dès 1589 faussement attribuée à Raphaël, puis plus tard à Giorgione (p. 90, note n°1).

⁵³⁴ A propos du geste de la *venus pudica* dans le tableau de la *Femme à la pelisse* du Titien, lire Daniela BOHDE, *Haut, Fleisch und Farbe...*, p. 124. Sur le tableau de Raphael lire Jennifer CRAVEN, « *Ut pictura poesis* : a new reading of Raphael's portrait of *La Fornarina* as a Petrarchan allegory of painting, fame and desire », in *Word & Image*, vol. 10, n°4, 1994, pp. 371-394, en particulier p. 376. Sur le tableau de Rubens se référer à Margit THØFNER, « Helena Fourment's *Het Pelsken* », in *Art History*, vol. 27, n°1, 2004, pp. 1-33, en particulier p. 7.

⁵³⁵ Cette identification date de la fin du XVII^{ème} siècle. Elle apparaît chez Giacomo Barri, dans son *Viaggio pittoresco* de 1671. Cf. Carol M. SCHULER, « Courtesan in Art... », p. 212, et note n°10, p. 221. Elizabeth CROPPER, « The Beauty of Woman : Problems in the Rethoric of Renaissance Portraiture », in Margaret W. FERGUSON / Maureen QUILLIGAN / Nancy J. VICKERS (éd.), *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago / London : The University of Chicago Press, 1986, pp. 175-190. Ici p. 176. Maria Christina CHIUSA, *Parmigianino*, Milano : Electa, 2001, p. 104. L'auteure relève, à la suite des autres commentateurs, la figure énigmatique, le caractère extratemporel et fantaisiste de l'œuvre.

Ce sont des montages. Le renvoi à l'autorité antique joue sur plusieurs tableaux. Ce n'est pas seulement un moyen de distanciation avec la réalité. C'est aussi la réappropriation d'un geste dont la connotation peut résumer les enjeux globaux de la mise en scène du portrait idéal. La femme se montre naturellement nue, s'offre au regard, sans étalage, pudiquement. L'exposition lascive de son corps devient par ce geste, honnête et pure. Elle est à la fois nue et couverte. D'autre part, la référence à la statuaire et à Vénus met le modèle peint dans un rapport de *paragone*, de comparaison. La femme est aussi exceptionnelle qu'une statue antique, aussi belle que Vénus. Sa beauté est aussi atemporelle, immuable et immortelle que le marbre ; aussi glorieuse que l'autorité antique et le statut d'une déesse. Outre la beauté, c'est aussi l'inspiration amoureuse qu'elle incarne, ce désir qui est à l'origine de toute création artistique et de tout imaginaire. En contrepartie, les pièces vestimentaires et ornementales viennent apporter une touche tactile, nettement plus palpable que l'exemplarité presque abstraite du vocabulaire classique. Le chatoiement des couleurs, sublimé par la variété des textures, campe la représentation dans le monde sensible, celui de l'immédiateté perceptible que les peintres, suivant les variations apportées au thème, sauront rendre presque palpable et sensible voire même dans certains cas audible, olfactif ou gustatif.

En somme, ces représentations proposent de mettre en scène identité et altérité dans un jeu de paragone multiple. L'équivoque qui a déjà été soulignée en pose le principe gouverneur. L'oxymore intervient en tant que figure réursive, dans un jeu où se superposent les termes de nonchalance contrôlée, de nudité habillée, de lascivité pudique et de luxe naturel. La beauté exprimée par les peintres vaut celle de la statuaire antique. Elle en est l'équivalent et en même temps s'en distingue profondément par la touche vivifiante du pinceau qui permet de concrétiser toutes les couleurs, toutes les matières, dans un scintillement de cheveux, de perles et de pupilles. La peinture permet de faire entendre le bruissement des étoffes, restituer leur souplesse, leur légèreté et leur densité. Elle permet de suggérer le battement du pouls sous les chairs, transmettre un peu de leur douceur et de leur chaleur, à travers un sourire ou une fourrure, exhaler leur parfum, au milieu des plantes et des fruits. Elle peut en puissance suggérer tout ces sens, mais elle ne saurait pourtant se substituer à eux complètement et substantiellement. Elle est l'égale de la poésie amoureuse d'un Pétrarque et en même temps s'en détache foncièrement. Ses figures rhétoriques ne se lisent pas mais se voient, ses métaphores ne se visualisent pas mais se palpent, s'entendent, se goûtent et se sentent. Les différents sens convoqués et thématiques dans ces portraits posent donc un principe de

perpétuel déni des uns comme des autres. La femme représentée est Vénus, la maîtresse imaginaire du peintre, une courtisane, une gente dame, elle est tout cela à la fois dans un montage multisensoriel. Dans un sens, ces œuvres sont des hyperpeintures qui répondent aux hypertextes que sont les poèmes de Pétrarque et du pétrarquisme.

Le modèle est donc faussement réel et intemporellement présent. Ce paradoxe structure également la poésie pétrarquienne dont s'inspirent ces « portraits ». La bien-aimée n'est réelle qu'en vertu de la fiction construite par le poète. Lorsqu'elle est louée, la seule caractéristique qui s'en dégage est sa beauté et sa perfection. Elle n'a pas d'histoire, pas de biographie, elle est atemporelle.⁵³⁶ Les traits récurrents qui sont déclinés par la poésie pétrarquiste sont devenus de véritables lieux communs. Ils ne permettent pas d'identifier individuellement les femmes auxquelles s'adressent les sonnets, qu'elles soient nommément désignées ou totalement anonymes. Elles ont toutes des cheveux ondulés brillant d'or, la peau blanche comme le marbre et l'albâtre, le lys ou la rose, les yeux aussi brillants que le soleil ou les étoiles, un doux regard qui transperce le cœur de celui qui l'aime, les lèvres de rubis, des dents de perles et des mains d'ivoires.⁵³⁷ Cette façon standardisée de renvoyer l'allure et l'être féminin à des qualités minérales et végétales, contribue à sa dépersonnalisation et renforce la dimension fragmentaire et équivoque de son identité, puisqu'elle vacille dans un jeu de miroirs entre aspect animé et inanimé. Artificielle, sa réalité est toujours protéiforme, changeante et transitive. Elle n'est pas réellement elle-même, mais toujours quelque chose d'autre.

A cet égard, le choix du nom de Laura chez Pétrarque constitue probablement le paradigme le plus exemplaire, notamment dans le principe de paronomase qui permet par sa forme sonore, mais pas seulement, de rapprocher des mots de sonorités voisines et par là, créer des effets de sens multiples. François Rigolot a relevé – mais il n'est pas le seul – que le « nom de Laure, « Laura », apparaît donc comme un raccourci sublime pour désigner l'objet d'amour, alpha et oméga de la pratique poétique.»⁵³⁸ Laura, qui n'apparaît sur l'ensemble du *Canzoniere* que dans quatre pièces poétiques, resurgit métamorphosée sous la forme du laurier (*lauro*), de l'or

⁵³⁶ Mary ROGERS, « Sonnets on female portraits from Renaissance North Italy », in *Word & Image*, vol. 2, n°4, 1986, pp. 291-305.

⁵³⁷ Mary ROGERS, « Sonnets on female... », p. 291.

⁵³⁸ François RIGOLOT, *Poétique et onomastique. L'exemple de la Renaissance*, Genève : Droz, 1977, p. 107.

(*l'oro*), de l'air ou aura (*l'aura*) en aurore (*l'aurora*) ou en heure (*ora*).⁵³⁹ Si le prénom est majoritairement absent, il résonne partout dans le recueil. Pourtant le principe ne se limite pas au seul Pétrarque. Chez Maurice de Scève, auteur du premier *Canzoniere* français,⁵⁴⁰ le nom propre *Delie* qui parcourt les dizains de son recueil éponyme est sujet également à de nombreux avatars. Si la Laure de Pétrarque renvoyait au laurier d'Apollon, le poète des poètes, mais également à la métamorphose de Daphné, sa bien-aimée restée chaste, la Delie du Français a elle aussi une sève bien fertile, permettant un foisonnement de ramifications et de racines suggestives et associatives. Le prénom dit le délit et la polysémie du lien amoureux, phonique et métaphorique qui structure l'idée poétique à travers l'anagramme Delie / L'Idée.⁵⁴¹ Il renvoie aussi à la Delia de Virgile, mythonyme dénotant le triangle mythique de la tradition virgilienne des trois univers, (Enfers, Ciel et Terre).⁵⁴² Delie, en vertu des nombreuses analogies suggérées par le nom, est protéiforme, elle est Delia, Diane délienne, déesse de Délos et sœur de Delius-Apollon. Elle se confond avec Daphné, Dictinne et Dyotime et selon les analogies et métaphores mises en œuvre subit différentes métamorphoses.⁵⁴³ L'identité de Delie est donc hautement instable et « le nom, tout à la recherche d'une motivation phonique, morphologique et sémantique, participe à la *littérarité* du texte ». ⁵⁴⁴

Le nom n'est en définitive qu'une pure fiction qui dit consécutivement l'union des contraires, celle de la singularité plurielle, celle d'une identité qui trouve son écho dans l'altérité. A travers l'union et la désunion des vocables, les affinités phoniques, la dispersion phonétique, leur résonance comme leur assonance, l'œuvre poétique retranscrit la dualité propre à l'ambivalence du sentiment amoureux.⁵⁴⁵ Elle noue dans son cœur les figures de l'oxymore. La bien-aimée, qu'elle s'appelle Laure ou Delie, est avant tout un lien vers d'autres figures. C'est un son, un sens, un symbole qui renvoie à d'autres sons, d'autres sens, d'autres

⁵³⁹ François RIGOLOT, *Poétique et onomastique...*, pp. 108-109. Lire en particulier le sonnet 291 : « Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora / Co la fronte di rose e co'crin d'oro, / Amor m'assale ; ond'io mi discoloro, E dico sospirando – Ivi è L'aura ora. / O felice Titon ! tu sai ben l'ora / Da ricovrare il tuo caro tesoro ; Ma io che debbo far del dolce alloro ? Che se'l vo' riveder convèn ch'io mora. (PÉTRARQUE, *Canzoniere*...p. 223 : « Lorsque je vois du ciel descendre l'aurore avec son front de rose et avec ses chevaux d'or, Amour vient m'assaillir ; et, le visage décoloré, je dis alors en soupirant : C'est là que Laure habite désormais. Ô bienheureux Tithon ! tu sais bien à quelle heure tu dois recouvrer ton bien-aimé trésor ; mais moi, que dois-je faire de mon amour pour le doux Laurier, puisque, si je veux le revoir, il me faut auparavant mourir ? »

⁵⁴⁰ François RIGOLOT, *Poétique et onomastique...*, p. 110.

⁵⁴¹ François RIGOLOT, *Poétique et onomastique...*, p. 115.

⁵⁴² François RIGOLOT, *Poétique et onomastique...*, p. 113.

⁵⁴³ François RIGOLOT, *Poétique et onomastique...*, p. 113.

⁵⁴⁴ François RIGOLOT, *Poétique et onomastique...*, p. 114.

symboles. Dès lors, la bien nommée n'est jamais seulement elle-même mais aussi et toujours une autre. Cette transversalité, ce caractère organique de l'œuvre à l'œuvre, Maurice de Scève, comme les pétrarquistes du XVI^{ème} siècle, qu'ils soient poètes ou peintres, l'avaient bien saisie et la perfection du système du poète du trecento se devait d'être égale sinon surpassée, ce d'autant plus que Pétrarque en avait donné l'impulsion en racontant les tentatives du peintre Simon (Simone Martini) de se faire l'interprète pictural de Laura.

Mais le français Maurice de Scève a certainement été le mystificateur le plus étonnant. Si on lui doit la fiction de *Delie*, réincarnation française de la Laura de Pétrarque, il ne faudrait en aucun cas manquer le fait qu'il est aussi l'auteur d'une autre fiction, celle d'avoir inventé les reliques et le patronyme de Laura, Laure de Noves. Au moment même où les *paragones* picturaux se multipliaient en Italie, de Scève, pour le compte de François Ier, découvrait les reliques de la bien-aimée imaginaire dans la chapelle Sainte-Croix de l'église des franciscains d'Avignon un jour d'août 1533. Les enjeux de cette invention étaient multiples. Celle d'une « transfiguration personnifiée de l'histoire d'amour séculaire » entre la France et l'Italie,⁵⁴⁶ actualisée dans les couples franco-italiens de la cour de François Ier.⁵⁴⁷ Celle d'une légitimation de l'héritage pétrarquiste en France.⁵⁴⁸ Celle d'une résurrection religieuse et littéraire du pétrarquisme amoureux.⁵⁴⁹ A la lumière de l'analyse d'Olivier Millet, la mystification de Maurice de Scève apparaît comme une mise en scène très subtile. « Guidé par l'instinct poétique »,⁵⁵⁰ de Scève découvre un tombeau anonyme avec une rose figurée au dessus de deux écus effacés. Dedans s'y trouvent quelques restes, mais surtout une mâchoire entière « prête à parler si l'on sait l'interroger »,⁵⁵¹ une boîte de plomb, liée à un fil de cuivre, une feuille pliée renfermant un sonnet « forme pétrarquienne et pétrarquiste par

⁵⁴⁵ François RIGOLOT, *Poétique et onomastique...*, p. 120.

⁵⁴⁶ Daniel MAIRA, « La découverte du tombeau de Laure entre mythe littéraire et diplomatie », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, n°1, 2003, pp. 3-15. Ici p. 8.

⁵⁴⁷ Daniel MAIRA, « La découverte du tombeau... », p. 9 : « La figure de Laura, d'origine avignonnaise et aimée par un florentin, est actualisée par Catherine, d'origine florentine et épouse du futur roi de France. Le même discours vaut pour les partenaires masculins : le duc d'Orléans, époux d'une Florentine, rappelle Pétrarque, Florentin amoureux d'une dame avignonnaise ».

⁵⁴⁸ Daniel MAIRA, « La découverte du tombeau... », p. 10. François Ier, lors de la rencontre diplomatique avec le pape Clément VII, s'était arrêté en Avignon du 29 août au 12 septembre 1533 pour se recueillir autour du tombeau de Laure. A cette occasion, François Ier écrira un hommage littéraire à Laure, une façon de cristalliser la politique culturelle du monarque autour du modèle d'écriture poétique de Pétrarque.

⁵⁴⁹ Daniel MAIRA, « La découverte du tombeau... », p. 12 : « La mythographie de « sainte » Laure, dont les reliques détiennent la *virtus* rédemptrice, est un symbole de résurrection religieuse du corps voire de la résurrection littéraire des *RVF* et du pétrarquisme amoureux ».

⁵⁵⁰ Olivier MILLET, « Le tombeau de la morte et la voix du poète : la mémoire de Pétrarque en France autour de 1533 », in Francine WILD (éd.), *Regards sur le passé dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles*, Berne : Lang, 1997, pp. 183-195. Ici p. 186.

excellence », ⁵⁵² et une médaille, avec dessus une figure de dame qui « faisait mine d'écartier sa robe, de ses deux mains, sur sa poitrine [...] ». ⁵⁵³ L'iconographie de la médaille, on l'aura compris, renvoie au geste de pudeur ambiguë, présent alors dans les portraits de beautés idéales qui s'étaient développés au même moment en Italie. Ce détail a son importance car de Scève aurait pu, par souci d'authenticité, reprendre le portrait devenu la vulgate iconique de Laura, celui bien moins parlant et banal d'une femme de profil, tête recouverte d'un foulard brodé, un collier de perles autour du cou. ⁵⁵⁴ Mais ce choix prémédité, délibéré et purement fictif permettait d'un point de vue poétique et métaphorique une interprétation multiple. Pour de Scève, Laura s'était faite sienne. Elle se donnait à lui, lui ouvrait son cœur, lui souriait de sa mâchoire et lui parlait dans un langage crypté et disparate, qu'il était seul à pouvoir déchiffrer. ⁵⁵⁵

La réappropriation d'un modèle, et sa réélaboration dans des termes personnalisés, n'est de loin pas un cas isolé. Les peintres comme Giorgione, Titien, Raphaël, Sebastiano del Piombo ou le Parmesan, en sont les exemples dans le domaine de la peinture. Pétrarque, en nommant sa muse, avait donné le point de départ à une poésie apparemment plus vraie. Imprégné de la tradition franco-provençale courtoise de la poésie amoureuse, Pétrarque avait néanmoins rompu avec le principe qui voulait que la bien-aimée ne soit jamais nommée. L'équivoque créée par l'identité ainsi prétendument dévoilée, nourrie également par l'annonce de l'existence d'un portrait de la belle dans les sonnets 77 et 78 du *Canzoniere*, a embrasé l'imaginaire de la modernité, désireux qu'il était de croire à l'existence d'un idéal impossible. En réalité, la perfection de la fiction de Pétrarque, retranscrite aussi bien dans la poésie et la musique pétrarquises de la Renaissance que dans les beautés idéales de la peinture du XVI^{ème} siècle, résidait dans les contradictions suggérées : celles plus particulièrement de

⁵⁵¹ Olivier MILLET, « Le tombeau de la morte... », p. 191.

⁵⁵² Olivier MILLET, « Le tombeau de la morte... », p. 187.

⁵⁵³ Le récit de la « découverte archéologique » paraît dans l'édition du *Il Petrarca*, parue à Lyon chez Jean de Tournes, en 1545, (pp. 3-6). Citation reprise d'Olivier MILLET, « Le tombeau de la morte... », p. 187.

⁵⁵⁴ Pour une vue d'ensemble et exhaustive de l'iconographie autour de Laura, se référer à Joseph Burney TRAPP, « Petrarch's Laura : The Portraiture of an Imaginary Beloved », in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 64, 2001, pp. 55-192. Sur l'image « vulgate » de Laura, lire p. 108 et suivantes. Au cours du XV^{ème} siècle va se développer une représentation type qui se stabilisera vers les années 1540. Il s'agit d'une représentation en buste qui s'arrête aux épaules, où on la voit le plus souvent de profil porter un foulard brodé sur la tête et un collier autour du cou. Les gravures sur bois vont, à Venise et à partir des années 40 du XVI^{ème} siècle, populariser cette représentation (cf. p. 112 et suivantes).

⁵⁵⁵ Olivier MILLET, « Le tombeau de la morte... », p. 187. « On remet alors le papier à Scève, pour « voir s'il pourrait tout déchiffrer » : « Scève lut en la plaçant face à la lumière du soleil ». Le soleil, outre sa fonction de révélateur photographique d'une écriture effacée, symbolise ici une source apollinienne de vie et de lumière, qui

l'absence présence. Le nom de Laura constituait le point d'accroche et la possible familiarité avec sa présence, mais les métamorphoses formelle poétiques n'étaient qu'une figuration de l'existence même de sa fictivité. Pour les portraits, le regard directement posé sur le spectateur permettait d'engager un dialogue si vrai qu'il présupposait l'existence du modèle. Le geste pudiquement lascif centralisait toutes les tensions de la fictivité.

Qu'Otto Preminger et Fritz Lang se soient appropriés très consciemment les enjeux soulevés par les portraits idéaux comme dans celui de la *Femme à la pelisse* de Titien relève d'une hypothèse vraisemblable (fig. 156-157). Par contre ce qui apparaît plus certain, c'est qu'ils aient été visuellement attentifs à l'ambiguïté intrinsèque de ce type de représentations. Si la question du *paragone* constitue une réalité historique indéniable dans le contexte d'élaboration des fictions picturales, elle tisse également la toile de fond des films de Preminger et Lang. Poésie et peinture se partagent les responsabilités de la construction de l'imaginaire et du désir. Chez Preminger la peinture et la poésie se donnait en prologue de la fiction cinématographique à travers la voix du chroniqueur Waldo Lydecker et le tableau du peintre Jacoby. Chez Fritz Lang, le tableau de la galerie d'art et le Cantique des Cantiques servaient de prélude au rêve du professeur Wanley.

L'idéal féminin, construction imaginaire par excellence, en déniait tout trait individualisant et personnalisant a créé une icône, dont le schéma peut se répéter à l'infini accompagné d'attributs toujours identiques ou presque. Le principe d'élection antique, actif dans la fable de Zeuxis lorsqu'il doit peindre Hélène, est tout à fait remarquable dans le processus de dépersonnalisation qui opère. Amené à choisir la plus belle femme parmi celles de Crotone qui puisse faire office de modèle, le peintre en choisit cinq car, selon lui, il n'existe dans la nature aucune femme qui puisse réunir toutes les qualités physiques incarnant la beauté idéale.⁵⁵⁶ Le résultat est forcément un montage schizophrène où l'on peut identifier chacune et aucune dans le portrait d'Hélène. Si l'on revient à la réalité cinématographique, l'actrice qui incarne les rôles d'une autre, se trouve dans une position analogue aux beautés de Crotone, qui frise là encore la schizophrénie. Elle est elle, et une autre à la fois. Il y a un conflit entre le même et l'autre. L'impossible individualité qui en résulte place ainsi la figure féminine hors

rappelle les thèmes pétrarquiens de l'inspiration poétique et de l'amour pour Laure, la « delphienne », mais signifie aussi la victoire sur la mort et l'ombre du tombeau ainsi que l'inspiration retrouvée de la poésie. »

du temps. Ce qui lui permet une réincarnation perpétuelle où elle n'est que le fantôme d'elle-même et la réplique d'une autre.⁵⁵⁷ L'idéal qui veut que la somme de toutes les individualités se trouvent réunies dans une réplique parfaite et atemporelle se lit aussi dans le caractère réincarné des portraits filmés par Otto Preminger et Fritz Lang.

⁵⁵⁶ Nicola SUTHOR, *Augenlust bei Tizian. Zur Konzeption sensueller Malerei in der frühen Neuzeit*, München : Wilhelm Fink Verlag, 2004.

⁵⁵⁷ Odile BÄCHLER, *Laura...*, p. 96 : « Laura est une star, un personnage, une image, un spectre, un fantôme, un reflet, un tableau (...) Mortelle et immortelle, pure et impure, victime et coupable du même meurtre, elle a tout d'une utopie. Aucun lieu réel ne peut l'accueillir sinon celui, tout aussi illusoire qu'elle, d'un art impalpable et mouvant comme l'est le cinéma. »

Doubles. Les fleurs d'Hitchcock et la Madone de Brian de Palma

Loin de se limiter à ces deux films, la question de l'identité paradoxale parcourt l'histoire du cinéma et les personnages féminins ont plus qu'à leur tour été au centre de ce fantasme. Si, comme on vient de le voir, un détail iconographique pouvait à lui seul résumer les enjeux de l'équivoque et de la dualité (ou multiplicité) féminine, d'autres modalités ont été déployées par les cinéastes. Mais le principe de la femme comme icône inaccessible demeure une constante, même si sa mise en portrait s'est faite de différentes façons. Les éléments récurrents se posent toujours à travers l'effet de déjà vu et une antériorité déclarée. Grossièrement dit, c'est toujours la même histoire qui se répète, puisant dans un répertoire originel à défaut d'être original. Faite d'un même terreau, elle éclot avec la même constance, à la fois renouvelée et à la fois pareille, dans un jeu de miroirs sans fin. Parmi les auteurs qui se sont fait les interprètes de ce fantasme, il faut citer Alfred Hitchcock. A l'instar d'Otto Preminger et Fritz Lang, qui plaçaient la dimension autoréflexive de leur médium en se référant à des mythes et des archétypes ayant durablement marqué la culture occidentale, Hitchcock, fortement marqué par certaines spécificités insulaires anglaises, a fait de même en puisant dans les réserves d'un autre musée imaginaire, où l'expérience des premières années de sa vie passées sur le terrain de Covent Garden,⁵⁵⁸ littéralement le jardin couvert – encore un paradoxe – devait durablement le marquer. Au-delà de la pure anecdote, l'enfance qu'il passa aux milieux des maraîchers et des fleuristes londoniens a dû immanquablement graver l'iris de son oeil.

Dans un article paru le 4 août 1957 dans *This Week Magazine*,⁵⁵⁹ Alfred Hitchcock, alors au faîte de sa gloire, se défendit contre le reproche d'un lecteur de ne pas être l'auteur de la série télévisée *Hitchcock presents*. Afin de faire taire la polémique initiée par son détracteur, le cinéaste avait imaginé une réponse sous la forme d'un thriller photographique où il jouait déguisé et masqué les rôles de tous les protagonistes. Les portraits les plus difficiles à contrefaire, comme il l'affirma, furent les personnages féminins, telle Whiters (que l'on peut

⁵⁵⁸ Le père d'Alfred, William Hitchcock, tenait un étal à Covent Garden. Cf. Patrick BRION, *Hitchcock. Biographie, filmographie illustrée, analyse critique*, Paris : La Martinière, 2000, p. 7.

⁵⁵⁹ « Alfred Hitchcock Presents : the Great Hitchcock Murder Mystery » in *This Week Magazine*, 4 août 1957, cité dans Robert E. KAPIS, *Hitchcock : the Making of a Reputation*, Chicago & London : The University of Chicago Press, 1992, p. 35. Sur les rapports entre Hitchcock et la télévision se référer à l'article de Thomas M. LEITCH, « The Outer Circle : Hitchcock on Television », in Richard ALLEN / S. ISHII-GONZALÈS (éds.), *Alfred Hitchcock Centenary Essays*, London : British Film Institute, 1999, pp. 59-71.

traduire par « celle qui se fane », la servante de Lady Agatha (comtesse du Coup de vent ou « Windblown » fig. 158).⁵⁶⁰ Afin de crédibiliser son travestissement, il prit pour accessoire un pot de fleurs, un détail qui n'était pas en mesure de camoufler complètement les traits masculins du metteur en scène. Le problème de l'auctorialité qu'avait soulevé le lecteur de l'hebdomadaire américain, ne mettait pas seulement le doigt sur un détail de production lié à une série télévisée. Il signalait un mécanisme plus profond qui sous-tend l'ensemble de la production hitchcockienne et qui vise aussi plus généralement l'entier de la création cinématographique. A cet égard, la réponse ludique du cinéaste dans *This Week Magazine* n'était qu'un avatar parmi d'autres.

En se mettant en scène lui-même dans la peau de tous les personnages et ce, en dépit de tout soucis de véracité, Hitchcock, montrait bien à quel point l'art cinématographique ne pouvait se satisfaire d'une seule autorité. Par ce montage photographique où les faux-semblants devenaient clairement identifiables, Hitchcock montrait les coulisses d'une activité où la mainmise du réalisateur apparemment totale était ironiquement vouée à l'échec. Car il n'est pas de film sans la réunion de plusieurs individualités. Il est fait d'apports multiples, à commencer par celui des acteurs, et n'est de ce fait qu'un assemblage disparate. En fait, la mise en question de l'identité tisse la trame même des films d'Hitchcock. Faits à partir d'emprunts récurrents, ses films font simultanément de l'emprunt le moteur de nombre de leurs intrigues. A cet égard le film *Vertigo* (*Sueurs froides* en français), réalisé durant cette même année 1957, constitue un cas exemplaire. Paraphrase du système hollywoodien,⁵⁶¹ il est probablement le film le plus auctorial du cinéaste, le plus autoréférentiel, et le plus empreint d'influences.⁵⁶²

Vertigo appartient au réseau des films à portrait, où l'idée de doublure prend toute sa dimension puisque le film, constitué de deux parties, met en scène une femme qui à deux reprises devra prendre l'identité d'une autre.⁵⁶³ Pour rappel, il s'ouvre sur un détective

⁵⁶⁰ Robert E. KAPIS, *Hitchcock : the Making...*, p. 35 : « An accident of age and profile makes it impossible for me to counterfeit the charming young lady ».

⁵⁶¹ C'est la thèse convaincante de Jean-Pierre ESQUENAZI, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo. L'invention à Hollywood*, Paris : CNRS Editions, 2001. Lire en particulier pp. 197-205.

⁵⁶² William ROTHMAN, « Some Thoughts on Hitchcock's Authorship », in Richard ALLEN / S. ISHII-GONZALES (éds.), *Alfred Hitchcock Centenary Essays*, London : British Film Institute, 1999, pp. 29-42. Ici p. 30 : « In Hitchcock's films, the figure of the author is an important – perhaps the most important – character. » Sur l'idée de l'auteur en tant que réseau, lire les pages conclusives de l'ouvrage de Jean-Pierre ESQUENAZI, *Hitchcock et l'aventure ...*, pp. 219-223.

⁵⁶³ Des innombrables analyses du film on retiendra les ouvrages suivants : Dan AUIER, *Vertigo. The Making of a Hitchcock Classic*, New York : Saint Martin's Press, 1998, Jean-Pierre ESQUENAZI, *Hitchcock et l'aventure*

souffrant d'acrophobie, John Ferguson dit Scottie, chargé par son vieil ami Gavin Elster de filer sa femme Madeleine souffrant de troubles de la personnalité. Scottie tombe amoureux de cette femme habitée par le souvenir d'une ancêtre suicidaire et tente tout pour la ramener à la réalité (fig. 159). Chose vaine puisqu'elle finira, comme son ancêtre, par se suicider en se jetant du clocher d'une ancienne mission espagnole. Profondément culpabilisé par l'incident, puisque son vertige l'a empêché de sauver cette femme, Scottie tombe alors en dépression. L'image de Madeleine le hante tellement qu'il croit l'identifier dans toutes les femmes qu'il croise sur les lieux parcourus avant sa disparition (fig. 162). Jusqu'au jour où il rencontre Judy Barton devant la devanture d'un fleuriste (fig. 160). Croyant y retrouver une part de sa Madeleine perdue, il la contraint à devenir son double. Lorsque la métamorphose est définitivement accomplie, il découvre le « pot aux roses » : Judy avait en fait été enrôlée par Gavin Elster comme double de sa femme Madeleine, pour camoufler l'assassinat de cette dernière en suicide.

Deux scènes appartenant à ce film bi-partite me semblent emblématique du processus de portraitisation du personnage. Il y a d'une part dans la première partie du film, la scène du musée où le processus d'identification de Madeleine avec sa prétendue aïeule Carlotta Valdès prend corps.⁵⁶⁴ Il y a d'autre part dans la seconde partie du film, la scène de l'hôtel Empire, où la métamorphose de Judy en Madeleine constitue le bouquet final. Dans la première scène citée, Madeleine Elster vient se recueillir devant un portrait très ressemblant, auquel elle s'identifie par bien des aspects (fig. 161). Non seulement la physionomie et la chevelure sont en bien des points identiques, mais le bouquet de fleurs qu'elle a déposé à ses côtés, sur le banc du musée, correspond à celui que tient le modèle peint. Il s'agit du portrait de Carlotta Valdès, morte cent ans auparavant et dont Madeleine semble être la réincarnation.⁵⁶⁵ Cette identification est nécessaire pour définitivement enrôler Scottie dans la machination ourdie par Gavin Elster. Le tournant et la confirmation que Scottie est bien tombé dans le panneau aura d'ailleurs lieu un peu plus tard au volant de sa voiture. Hitchcock nous montre la

de *Vertigo*..., et Charles BARR, *Vertigo*, London : British Film Institute, 2002. Sur les sources littéraires lire l'article de Ken MOGG, « The Fragments of the Mirror : Vertigo and its Sources », in *MacGuffin*, n°25, visible également sur le site www.labyrinth.net.au/~muffin/vertigo_sources_c.html

⁵⁶⁴ Tania MODLESKI, *The Women who knew too much. Hitchcock and Feminist Theory*, New York : Methuen Inc., 1988, p. 99 : « (...) we are identifying with Scottie identifying with Madeleine (whos is identifying with Carlotta Valdez) ».

⁵⁶⁵ Pour une analyse détaillée du portrait dans le film d'Hitchcock, lire Dominique PAÏNI, « Le portrait », in *Le cinéma, un art moderne*, Paris : Éditions des Cahiers du cinéma, 1997, pp. 46-53 et Brigitte PEUCKER, « The Cut of Representation : Painting and Sculpture in Hitchcock », in Richard ALLEN / S. ISHII-GONZALÈS (éds.), *Alfred Hitchcock Centenary Essays*, London : British Film Institute, 1999, pp. 141-158.

première représentation de Madeleine, son profil,⁵⁶⁶ qui est aussi en quelque sorte le « portrait judiciaire » – ou pour mieux dire, son « identification policière » faite en début de filature – et la reproduction du portrait de Carlotta Valdès, que Scottie regarde dans le catalogue du musée, à la page des peintures et arts décoratifs.

Dans la seconde scène citée, Scottie, obsédé par l'image de sa Madeleine perdue, voit son rêve de Pygmalion réalisé lorsque Judy se conforme au rôle désiré.⁵⁶⁷ Elle endosse le même tailleur, chausse les mêmes souliers, se teint les cheveux de la même couleur et, touche finale, finit par adopter, sur la demande pressante de Scottie, le chignon de l'autre. C'est donc au sortir de la salle de bains de l'hôtel que la métamorphose a lieu. Pour marquer la complète identification du personnage avec l'image que s'en faisait Scottie, Hitchcock non seulement nimbe la réapparition de Madeleine d'un halo fantomatique et immatériel mais l'encadre aussi, au même titre que le bouquet peint accroché juste à côté sur le mur, au dessus du lit (fig. 163). Ainsi, l'espace d'un instant, Judy-Madeleine acquiert le même statut que le tableau de fleurs décorant la chambre d'hôtel, celui d'un simulacre ou d'un artefact, celui d'une nature morte.

La femme-fleur (voire végétal) est une métaphore tellement banale qu'on oublierait presque de relever sa présence. Elle parsème la poésie amoureuse et ce, déjà dans le *Cantique des Cantiques*, référence presque absolue pour de nombreux auteurs qui suivront, en particulier chez Pétrarque. Omniprésente dans le film d'Hitchcock, elle s'interpose à chaque apparition de Madeleine. Si les fleurs définissent la féminité, à l'image du déguisement caricatural d'Alfred Hitchcock en Withers, elles permettent également de circonscrire un idéal féminin que la mode n'a pas cessé de réactualiser – pour preuve un photogramme tiré du film *Rebecca*, où la nouvelle Mme de Winter désire affirmer sa féminité en s'appuyant sur l'idéal véhiculé par un magazine de mode (la couverture de la revue de style *art déco* et le titre « Beauty » (fig. 164) associent clairement un buste de femme stylisé et un fon floral). Mais les fleurs sont aussi utilisées par le cinéaste pour leur potentiel polysémique. Les niveaux symboliques sont effectivement aussi nombreux que les références culturelles auxquelles fait référence le film d'Hitchcock.

⁵⁶⁶ La notion problématique « d'icône de profil » est traitée par Jean-Pierre ESQUENAZI, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo...*, pp. 127-128, et p. 135.

⁵⁶⁷ Brigitte PEUCKER, *Incorporating Images. Film and the Rival Arts*, Princeton (NJ) : Princeton University Press, 1995, pp. 130-136. Cette idée est centrale dans le livre de Jean-Pierre ESQUENAZI, *Hitchcock et*

Premièrement on peut constater que le motif floral, à l'appui des deux scènes citées, est associé à une crise de l'identité. Il est associé aux transformations de Judy-Madeleine-Carlotta, transformations identitaires derrière lesquelles se pose en filigrane le modèle ovidien de Perséphone-Proserpine.⁵⁶⁸ Chaque fois qu'apparaît ou disparaît de façon cyclique le personnage, notamment tout au long de la filature du début de film, l'attribut floral l'accompagne. C'est le cas au moment de la découvrir la première fois au Restaurant *Chez Ernie's* (fig. 165), sur le battant des portes d'entrées, puis le lendemain chez le fleuriste (fig. 166), où elle achète un bouquet de roses. On retrouve les fleurs au cimetière de la Mission Dolores (fig. 167), au musée du Palais de la Légion d'Honneur, au sein de la forêt de séquoias (fig. 168) et finalement lorsqu'elle réapparaît sous le nom de Judy, dans la seconde partie, lorsque Scottie se trouve devant la vitrine d'un fleuriste (fig. 169).

A l'appui de l'ensemble de l'œuvre cinématographique d'Hitchcock, le motif ou la métaphore florale s'interpose toujours à des moments clés, signalant une situation mystérieuse, indice du trouble, de l'*Unheimlich*, de l'inquiétante étrangeté. La façon dont les fleurs deviennent l'indice d'un trouble est illustrée par exemple dans une scène qu'Hitchcock aurait voulu filmer : « L'assassin – disons que c'est Jack l'Éventreur – surgit derrière la fille. Son ombre avance, elle se retourne et crie. Immédiatement, la caméra fait un panoramique sur les pieds qui se débattent dans une plate-bande de tulipes. On fait un travelling avant sur l'une des fleurs, alors que l'on entend les bruits de la lutte en arrière-plan. La caméra fixe un pétale, qui occupe peu à peu tout l'écran et, ploc ! Une goutte de sang rouge tombe sur le pétale : le meurtre est accompli. »⁵⁶⁹ Mais le détournement des fleurs a été concrètement mis en scène à plusieurs reprises par Alfred Hitchcock. Dans *L'Ombre d'un doute* (1943), Charlie l'oncle tueur de veuves se réfugie à Santa Rosa dans la chambre de sa nièce Charlie tapissée de fleurs. De ce qui était innocent à l'origine devient pervers par l'intrusion du criminel. Dans *Fenêtre sur cour* (1954), une portion de plate-bande de fleurs qui n'a pas poussé comme le reste devient l'indice de la preuve du crime commis par Thorwald. C'est en effet sous le massif rabougri qu'il a enterré l'alliance de sa femme assassinée. Dans *Marnie*

L'aventure de Vertigo..., pp. 210-211. Lire Victor I. STOICHITA, *L'Effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève : Droz, 2008, chap. VII, pp. 267-296.

⁵⁶⁸ Lesley BRILL, *The Hitchcock Romance. Love and Irony in Hitchcock's Films*. Princeton (NJ) : Princeton University Press, 1988, pp. 208-209.

⁵⁶⁹ Citation reprise de Nathalie BONDIL-POUPARD, « Hitchcock, artiste malgré lui », in Dominique PAÏNI et Guy COGEVAL, *Hitchcock et l'art, coïncidences fatales*, Milano / Paris : Editions Mazzotta / Centre Pompidou, 2001, pp. 179-188. Ici p. 186.

(1964), après avoir volé son patron, Sidney Strutt revient voir sa mère à Baltimore. Troublée en apercevant les fleurs rouges dans le vase, elle s'empresse de les remplacer par les blanches qu'elle avait prévu d'offrir à sa mère. La réaction violente de Marnie face à ces fleurs, annonce le trouble plus profond qui la hante. C'est en effet bien plus tard que l'on comprendra que la psychose du rouge remonte à son enfance. Sa mère alors prostituée, menacée par un marin avait été sauvée par sa fille qui avait tué l'homme avec un tison. Dans *Topaz* (1969), le russe Boris Kusenov et sa famille profitent de la visite d'une fabrique de porcelaine à Copenhague pour nouer des contacts avec les Américains afin de passer à l'Ouest. Une des filles Kusenov profite de briser par terre une potiche de fleurs pour tromper l'attention de son garde du corps du KGB, afin de passer un coup de fil. Plus tard, à New York, André Devereaux, l'agent secret français qui a appris le passage du transfuge russe, va trouver Philippe Dubois, un contact martiniquais, dont la couverture n'est autre qu'un magasin de fleurs. C'est à l'intérieur, dans une scène où leur dialogue reste inaudible, qu'ils ourdissent le plan de subtiliser au délégué cubain des Nations Unies, Rico Parra, des documents relatifs à la livraison de missiles russes à Cuba. La mort de Juanita de Cordoba qui dirige le réseau anticastriste à Cuba et qui est à la fois la maîtresse de Rico Parra et d'André Devereaux, se déroule là encore selon une métaphore florale. Au moment où elle s'écroule, sa robe se déploie comme une fleur qui s'épanouit, figurant le sang qui s'écoule de son corps.⁵⁷⁰ Enfin, dans *Frenzy* (1972), c'est le quartier des maraîchers et des fleuristes de *Covent Garden* qui devient la scène des crimes en série perpétrés par Robert Rusk, un des maraîchers de l'endroit.

La fleur, figure rhétorique et poétique par excellence, cache toujours quelque chose. En apparence anodin, son pouvoir d'attraction et sa force suggestive, trouve ses racines dans un vaste musée imaginaire, littéraire et populaire. A cet égard, la scène du musée dans *Vertigo* comme l'époque du portrait de Carlotta Valdès, le milieu du XIX^{ème} siècle, ont un caractère indiciel. Hitchcock fait en effet ressurgir des modèles issus de la culture du mystère et de l'équivoque qui se construisent à cette époque. Cette indétermination puise dans une culture populaire documentée aussi bien par des estampes que des dictionnaires très particuliers. Les premières appartiennent à des jeux de société qui se font jour au début du dix-neuvième siècle et qui ont pour but de reconnaître et d'identifier des profils de personnalités politiques

⁵⁷⁰ Sur ce dernier point, cf. Patrick BRION, *Hitchcock. Biographie, filmographie illustrée, analyse critique*, Paris : Éditions de la Martinière, 2000, p. 544

camouflées dans des bouquets (fig. 170-171). Les seconds qui ont probablement inspirés les premiers sont les dictionnaires du « Langage secret des fleurs » (fig. 101).

Au même moment où la mode du langage secret des fleurs est à son apogée, de nombreux artistes développent un type d'œuvre associant portrait féminin et motif floral. Dans le cadre plus spécifique de l'*Aesthetic Movement* en Angleterre, la métaphore florale permet d'établir les principes essentiellement formalistes, anti-didactiques et anti-utilitaires de l'art, dans une quête de l'indéterminé et du mystère. L'icône femme-fleur – c'est presque un pléonasme – devient l'équivalent d'une image pure, sur le plan théorique, mais parfaitement ambiguë sur le plan symbolique. Les variations sur ce thème ne manquent pas, comme on a pu le voir dans le chapitre précédent. L'exemple des œuvres d'Albert Moore, où l'effet d'accumulation et le principe électif (entre japonisme et reprise antique) assimile la figure féminine à un simple motif décoratif, au même titre que les fleurs désignées dans l'intitulé, marque en Angleterre le raffinement le plus abouti. Mais l'impact d'un Dante Gabriele Rossetti, créateur d'icônes nouvelles passées par le filtre de la peinture vénitienne renaissante n'est pas à négliger non plus.⁵⁷¹ Dans les deux cas on a à faire à des portraits composés et composites d'une fiction sinon au carré, du moins à la puissance n. On pourrait, à l'envi, multiplier les exemples picturaux, citer la littérature et les portraits de doubles féminins, incarnés par l'actrice et la courtisane au XIX^{ème} siècle, comme *La Dame au Camélia* de Dumas fils,⁵⁷² ou *Madame Chrysanthème* de Pierre Loti.⁵⁷³ Une certitude demeure, l'imaginaire collectif est saturé par les références qui voient l'identité féminine sous l'aspect d'une nature double problématique.

Si Hitchcock est le digne héritier du symbolisme « Fin de Siècle », ce n'est que pour renouer à travers ce filtre avec des préoccupations enfouies plus profondément dans la culture occidentale. Les accords d'un *Tristan et Yseut* de Wagner, repris par le compositeur Bernard

⁵⁷¹ Sur les rapports entre Hitchcock et la peinture victorienne, se référer à l'ouvrage de Dominique PAÏNI / Guy COGEVAL (éd.), *Hitchcock et l'art, coïncidences fatales*, Milan / Paris : Editions Mazzotta / Centre Pompidou, 2001, en particulier l'article de Julia TANSKI, « La femme symboliste dans l'œuvre d'Alfred Hitchcock », pp. 147-153. On sait qu'Hitchcock s'est inspiré à plusieurs reprises de Whistler. Au delà des réminiscences du portrait de la mère de l'artiste (*Arrangement in Grey and Black*, Musée d'Orsay, Paris) dans *Psycho* ou *Notorious*, il existe des documents beaucoup plus tangibles où l'on voit Ingrid Bergman feuilletant un catalogue des œuvres de Whistler lors du tournage de *Notorious*, à la page de *Symphony in White* n°2. Voir l'illustration reproduite p. 152.

⁵⁷² Paru en 1848.

⁵⁷³ Publié en 1887, Edition du « Figaro », Calmann-Lévy.

Herrmann comme leitmotiv amoureux,⁵⁷⁴ n'est qu'un intermédiaire intercédant en lieu et place d'une romance idéale, presque originelle, en tout cas venue du fond des âges. Le mythe marque de son empreinte les mètres de pellicule et renoue avec un imaginaire fondateur, notamment celui de Pygmalion ou de Perséphone.

Les fleurs, sont chez Hitchcock le motif sinon central, du moins l'indice polysémique par excellence. Elles disent le trouble identitaire, la répétition, le simulacre, l'idéal. Ouvertures sur l'imaginaire, elles façonnent le regard. Elles sont le lien entre les différents niveaux de lecture de l'image et de l'intrigue, la figure fictionnelle par essence. La synecdoque parlant pour le tout. C'est pourtant dès le générique du film que tout se noue. De cela on pouvait s'en douter dès les premières séquences réalisées par Saul Bass (fig. 172). Le film s'ouvre sur un fragment de visage féminin anonyme, placé en marge de l'écran. La caméra zoome d'abord sur les lèvres, pour basculer ensuite sur les yeux. C'est alors de l'iris qu'est engendrée une ellipse vertigineuse, comme la fleur du même nom déployant sa corolle hypnotique. L'animation n'est rien d'autre qu'une formulation ancestrale de l'idéalisme amoureux. Lèvres, nez, yeux sont les éléments récurrents permettant d'identifier la beauté parfaite. Mais c'est probablement à partir du motif de l'iris que la métaphore joue pleinement son rôle. Le regard qui a le pouvoir d'embraser le cœur de l'amant est une vieille conception.⁵⁷⁵ L'ellipse ne vaut par seulement pour l'hypnotisme, elle signale la structure même du film, celle d'un perpétuel retour sur soi.

Film rhizomique par excellence, *Vertigo* a aussi engendré d'autres pousses. Qualifié par Brian de Palma comme étant « la plus brillante des idées de cinéma »,⁵⁷⁶ le film d'Hitchcock ne pouvait qu'être soumis à une nouvelle variation et se réincarner dans un double, intitulé *Obsession*. C'est ce à quoi s'engagèrent de Palma et le scénariste Paul Schrader, quelque vingt ans après la première exploitation en salle de *Vertigo*. Totalement convaincu par le caractère spéculaire de l'intrigue et la manipulatrice mise en abyme de la création et de

⁵⁷⁴ Il s'agit d'une reprise de quelques lignes du prélude du premier acte de l'opéra de Wagner. Cf. Jean-Pierre EUGÈNE, *La musique dans les films d'Alfred Hitchcock*, Paris : Dreamland, 2000, pp. 88-94. Hitchcock, un peu fleur bleue, avait suggéré à Bernard Herrmann de reprendre l'esprit d'une pièce intitulée *Mary Rose*, entendu en 1920 à Londres (p. 93). Une deuxième citation ponctuelle du compositeur intervient au moment de la transformation de Judy en blonde, lorsqu'elle réapparaît au bout du couloir. Très significativement, Herrmann reprend deux accords de la septième pièce des *Tableaux d'une exposition* de Modeste Moussorgsky, intitulée *Catacombes*, selon l'orchestration de Maurice Ravel. La métamorphose de Judy en Madeleine constitue une espèce de résurrection (p. 92).

⁵⁷⁵ Elle est récurrente dans le *Canzoniere* de Pétrarque par exemple.

⁵⁷⁶ Brian de PALMA, *Brian de Palma : entretiens avec Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud*, Paris : Calmann-Lévy, 2001, p. 53.

l'illusion cinématographique,⁵⁷⁷ de Palma était décidé en 1976 à revenir sur les fondements du concept, en comblant les trous du scénario original d'Hitchcock, pour en faire une œuvre sinon parfaite, du moins meilleure.⁵⁷⁸ Ce n'était pas le moindre des défis pour l'élève du « maître de grammaire cinématographique »⁵⁷⁹ que de rivaliser avec « la pureté, la précision de son langage ». Tel le poète soumettant le vocabulaire au jeu des associations formelles, tel le peintre se faisant l'interprète du *paragone*, Brian de Palma fit de *Vertigo* la matière à de nouvelles rimes cinéphiles, sur un air de *Déjà vu*.⁵⁸⁰ La nouveauté, on l'aura compris ne se place pas au niveau de l'idée, mais bien plutôt dans l'exploitation d'un principe fondamental : le cinéma, à l'instar de la poésie et de la peinture, est une œuvre de fiction qui se revendique en tant que tel.

En revanche, à la différence de ses prédécesseurs, Brian de Palma énonce ce principe en termes actualisés. Alors que Preminger, Lang et Hitchcock démarraient leur réflexion à partir de figures tutélaires fondamentales, en légitimant leur démarche par le biais de l'aura mythique de la poésie et de la peinture, de Palma, la prolonge en citant son propre médium. Il ne cite pourtant pas n'importe quel cinéma, puisque, à travers la personnalité d'Alfred Hitchcock, il se place sous l'héritage d'un réalisateur, dont la patte et la signature identifiable entre toutes avaient désormais conféré à cet art une patine et une aura certaine. C'était aussi légitimer sa démarche à travers celui qui pour de Palma « reste l'artiste fondateur du genre »,⁵⁸¹ mais qui en outre, dans les années soixante, était enfin devenu pour les Américains une « icône ».⁵⁸² *Vertigo*, un film qualifié de « pièce maîtresse de l'Histoire de l'art »,⁵⁸³ était pour de Palma « comme peindre d'après un vieux maître de peinture ».⁵⁸⁴

Le titre à lui seul fait écho au premier titre potentiel de *Vertigo*. Les germes de l'adaptation finale du film d'Hitchcock se trouvaient déjà dans un scénario de 1949, intitulé *Obsession*,

⁵⁷⁷ Brian de PALMA, *Brian de Palma : entretiens...*, p. 53 : « Un homme – James Stewart – tombe amoureux d'une illusion – Kim Novak – créée de toutes pièces par un manipulateur – Tom Helmore. C'est exactement ce qui se passe lorsque vous regardez un film ! Vous tombez amoureux d'une illusion créée par le metteur en scène »

⁵⁷⁸ Brian de PALMA, *Brian de Palma : entretiens...*, p. 53 : « mais pour être franc, je trouve mon histoire meilleure. Le scénario de *Vertigo* n'a aucune logique, il est plein de trous et vous pouvez faire passer des trains à travers. »

⁵⁷⁹ Brian de PALMA, *Brian de Palma : entretiens...*, p. 42.

⁵⁸⁰ Le titre de travail du scénario de Paul Schrader était effectivement *Déjà vu*. Cf. Brian de PALMA, *Brian de Palma : entretiens...*, p. 54.

⁵⁸¹ Luc LAGIER, *Les mille yeux de Brian de Palma*, Paris : Dark Star, 2003, p. 21.

⁵⁸² Luc LAGIER, *Les mille yeux de Brian...*, p. 21. De Palma parle d'un Hitchcock « devenu une icône sur le tard ».

⁵⁸³ Luc LAGIER, *Les mille yeux de Brian...*, p. 21.

qu'Alec Coppel avait tiré de son propre roman et dont beaucoup d'éléments furent réintroduits dans *Vertigo* pour être mêlés au roman de la paire Boileau-Narcejac.⁵⁸⁵ En outre, le début de l'intrigue du film de Brian de Palma qui se déroule en 1959 se place une année après la sortie en salle du film d'Hitchcock. Même si cette coïncidence de date reposait sur une question de concordances chronologiques et de logique interne au scénario écrit par Paul Schrader (le film était conçu en trois parties, la première au passé, la seconde au présent et la dernière dans le futur),⁵⁸⁶ la volonté de s'inspirer de *Vertigo*, en posant « les bases d'une histoire qui reprendrait la même idée », ⁵⁸⁷ était irrévocablement posée. A tel point même que les différents témoignages délivrés par de Palma démontrent le caractère délibérément réincarné de son film. Le désir d'être au plus près de l'idéal hitchcockien, s'il ne s'est pas complètement concrétisé au niveau du casting, – Richard Burton, « le James Stewart de l'époque », ⁵⁸⁸ n'avait pas pu être engagé, faute de moyens – se réalisa pleinement au niveau du ton général donné au film. Bernard Herrmann, le compositeur qui avait permis aux plus grandes réalisations d'Hitchcock, en particulier *Vertigo*, d'avoir une densité dramatique et formelle si particulière devait, par sa partition réalisée en un temps record pour *Obsession*, dépasser toutes les espérances de Brian de Palma.⁵⁸⁹ Enfin, le fait de situer l'action à la Nouvelle-Orléans, lieu où Herrmann aurait préféré voir se dérouler *Vertigo*, renouait avec une idée originale, finalement abandonnée par Hitchcock.⁵⁹⁰ Une façon encore de coller inconsciemment au plus près à l'idéal du modèle original.⁵⁹¹

⁵⁸⁴ Luc LAGIER, *Les mille yeux de Brian...*, p. 21.

⁵⁸⁵ Charles BARR, *Vertigo...*, p. 28.

⁵⁸⁶ Brian de PALMA, *Brian de Palma : entretiens...*, pp. 55-56.

⁵⁸⁷ Brian de PALMA, *Brian de Palma : entretiens...*, pp. 54. L'idée du film serait née lors d'un repas chez Musso et Frank's, gagné à la suite d'un pari dans entre Paul Schrader et Brian de Palma. C'est en cours de discussion, au sujet du film d'Hitchcock qu'ils venaient de voir projeté dans une très belle copie au LA County Museum, qu'ils se décidèrent de mettre l'affaire très vite sur pied.

⁵⁸⁸ Brian de PALMA, *Brian de Palma : entretiens...*, pp. 55. C'est Cliff Robertson, malgré son jeu un peu figé, qui fut finalement engagé.

⁵⁸⁹ Brian de PALMA, *Brian de Palma : entretiens...*, pp. 58.

⁵⁹⁰ Selon le biographe de Bernard Herrmann Steven C. Smith, Hitchcock aurait pensé tourner *Vertigo* à la Nouvelle-Orléans et Bernard Herrmann lui en aurait voulu d'avoir déplacé l'action à San Francisco. Herrmann, considérera *Obsession* comme l'un de ses films préférés. Dans l'entretien accordé à Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud, Brian de Palma avait choisi la Nouvelle-Orléans, parce qu'il connaissait la ville dans tous ses recoins, mais sans être au courant de la coïncidence des lieux entre les deux films. Cf. Brian de PALMA, *Brian de Palma : entretiens...*, pp. 56-58. La coïncidence participe plutôt d'un lieu commun propre au « film noir ». L'atmosphère moite, (on rappellera que *Laura* et *The Woman in the Window* place l'action en été) est une constante du genre. Cette atmosphère collait parfaitement à la Nouvelle-Orléans. Par ailleurs sa culture mélangée, comme son passé trouble, ne pouvait que s'adapter à des films basant leur intrigue sur les réminiscences.

⁵⁹¹ Luc LAGIER, *Les mille yeux de Brian...*, p. 18 : « Toute mon attention était tournée vers Hollywood. David Lean, Alfred Hitchcock, voilà des cinéastes auxquels je pouvais m'identifier. »

Ces premiers jalons établis, regardons ce qu'il en ressort de l'écran de projection. On est en 1959, le soir où Michael Courtland, fête l'acquisition d'un terrain qui fait de lui le plus grand promoteur immobilier de la Nouvelle-Orléans. Pourtant un drame se produit : sa femme Elizabeth et sa fille Amy se font kidnapper. Une grosse rançon est exigée, mais Courtland, sur les conseils de la police, met en place un dispositif pour confondre les malfaiteurs. L'opération tourne mal et la femme et la petite fille brûlent dans l'accident de voiture occasionné par la course poursuite engagée par les forces de l'ordre. Inconsolable, Michael fait ériger sur le domaine un mausolée à la mémoire d'Elizabeth et Amy, empêchant toute réalisation immobilière sur ce terrain bien chèrement acquis. Les années passent et quelques 16 ans plus tard, Robert La Salle, l'associé de toujours, propose à Michael de rencontrer à Florence des hommes d'affaires italiens susceptibles d'être intéressés par un marché. A cette occasion, Michael profite de revenir sur les lieux de sa première rencontre avec Elizabeth qui s'était déroulée sur les hauts de la ville juste après la guerre, en 1948, à l'église de San Miniato al Monte. C'est à cet endroit précis qu'il voit Sandra Portinari, le sosie de son ancienne femme, une étudiante en histoire de l'art et aide-restauratrice qui s'active dans une des chapelles de l'église. Il tombe amoureux de cette jeune femme, la modèle à l'image de son épouse disparue, et la demande en mariage. De retour à La Nouvelle-Orléans pour la cérémonie nuptiale qui doit se dérouler dans la cathédrale Saint-Louis, Sandra se fait à son tour kidnapper. L'histoire se répète et Michael Courtland voit cet incident comme une seconde épreuve. Cette fois il versera la rançon. Mais, c'est sans compter sur la terrible machination orchestrée par son associé. En réalité, Robert LaSalle avait tout manigancé dès le départ, car les deux enlèvements sont de son ressort. Le plus terrible c'est que Sandra n'est autre qu'Amy, la fille de Courtland. Elle n'a jamais péri dans l'accident de voiture, mais avait été envoyée en Italie pour y être élevée dans la croyance que son père était responsable de la mort de sa mère. Le second enlèvement devait la conforter dans cette idée, car LaSalle s'est à nouveau arrangé pour que la rançon ne soit pas délivrée. Trahie, Sandra tente de mettre fin à ses jours, mais son père, enfin conscient d'avoir été manipulé, tue LaSalle et finit par la retrouver.

A la suite de *Vertigo*, le thème du double comme celui de la doublure sont déclinés de plusieurs façons pour se superposer l'un l'autre chez Brian de Palma. Ce principe s'énonce, d'une part, à travers la répétition des événements. Il se traduit, d'autre part, à travers la question du sosie. Et enfin, il se lit dans la trahison et l'expression figurée « se faire doubler ». Reste que Brian de Palma n'a pas fait que « collecter du vocabulaire, pour ensuite écrire [ses]

propres phrases » à partir d'Hitchcock.⁵⁹² Il a su aussi adapter et retranscrire avec plus de transparence les réflexions fondamentales du maître, afin de les rendre plus explicites. A cet égard, l'abandon de la symbolique florale semble marquer le pas sur la culture du secret, prisée par Hitchcock. A l'imaginaire elliptique et symboliste fortement imprégné de victorianisme du réalisateur anglo-américain, Brian de Palma va préférer donner un contour plus carré à sa mise en scène, quitte à marquer plus fortement les contrastes.

L'opposition entre la réalité et l'idéal est structurée selon un axe géographique et temporel tranché. Le présent et le réalisme du Nouveau-Monde s'opposent au passé prestigieux et à l'idéal de la Vieille Europe. Le binôme des villes de la Nouvelle-Orléans et de Florence se transmue dans d'autres paires oppositives, notamment entre pragmatisme et mysticisme, celui du monde des affaires face à l'univers artistique, entre immobilier fonctionnel et beauté architecturale sacrée. L'idéal s' imagine donc en termes plus concrets que chez Hitchcock et se place dans un ailleurs et un passé nettement plus connoté, où l'héritage artistique et l'ampleur de la tradition culturelle sont incontestables. La ville de Florence comme l'église de San Miniato, en étant le lieu des premières amours de Courtland, sert aussi d'écrin, si ce n'est de châtre à l'exposition et la résurrection du double d'Elizabeth. Florence en tant que ville musée et « berceau de l'art occidental » prépare une autre renaissance que celle ayant couronné la grande histoire. La réincarnation anecdotique d'un parfait simulacre, Sandra-Amy-Elizabeth aux milieux d'autres simulacres (les œuvres d'art) fait la petite histoire du film de Brian de Palma. Quant à l'église, elle marque la sacralité de l'idéal de Courtland.

L'idéal formel, symbolique et profane de la fleur est remplacé chez de Palma par l'iconographie et le cadre mystique et sacré de l'église. En effet dès le début du générique, une sainte atmosphère se donne à voir et à entendre. Elizabeth, l'épouse quasi-mystique de Courtland se projette sur la façade de San Miniato, dans un diaporama commémorant les dix ans de mariage du couple (fig. 173) au son des accords de l'orgue et des interventions alternées d'un chœur angélique.⁵⁹³ Elle ne pourra finalement pas se défaire de ce cadre contraignant puisqu'elle est enchâssée, à sa mort accidentelle, dans un mausolée érigé dans le parc Ponchartrain, conçu comme une réplique à l'identique de la façade florentine (fig. 174-175). Devenue sainte martyre d'un rapt orchestré à son insu, il devenait évident que le miracle

⁵⁹² Brian de PALMA, *Brian de Palma : entretiens...*, p. 42.

⁵⁹³ Pour plus de réalisme et afin d'obtenir un son plus adéquat, la bande-son fut enregistrée dans une église londonienne.

de sa réapparition se fasse 16 ans plus tard sur les lieux de sa première béatification, ressurgie du saint des saints, à Florence, au son des orgues de l'église dorénavant tutélaire. L'analogie ne s'arrête pas au seul cadre architectural, puisque sa réfection se fait sous fond d'image pieuse et de fresque restaurée. A cet égard la scène de l'apparition du double est surdéterminée. Sandra Portinari, sosie d'Elizabeth, est en train de restaurer une Madone à l'Enfant de Bernardo Daddi, son visage nimbé d'une lumière irréaliste, se confondant avec celui de la Vierge (fig. 177 et 179). Vêtue de sa blouse blanche, elle a quelque chose d'une apparition virginale. Elle n'est au demeurant pas encore totalement incarnée, car ce n'est à cet instant, à l'instar de l'œuvre qu'elle retape, qu'une icône. Elle apparaît aux yeux de Michael comme irréaliste, comme si le temps s'était arrêté miraculeusement en 1948. Au sortir de l'église, questionné par son associé, il ne peut que répondre incrédule que rien n'a changé, et que tout est demeuré à l'identique, « pareil ».⁵⁹⁴ De retour à son hôtel, il questionne la photo d'identité d'Elizabeth, conservée comme une relique dans son portefeuille (fig. 178). Mais, pour en avoir le cœur net, il suit le lendemain au crépuscule le spectre de sa femme dans les rues de Florence.⁵⁹⁵ Pour être sûr de ne pas être la proie d'un mirage, il finit par demander à LaSalle de l'accompagner à l'église et de confirmer sa vision. Ce qu'il fera en exprimant un « mon Dieu » éloquent. Enfin, revenu une troisième fois sur les lieux du miracle, l'icône incarnée, dorénavant habillée de noir, s'adresse à lui à travers cette question équivoque : « - Vous aimez la Madone ? ».

La réduction du personnage d'Elizabeth à un destin imaginaire sacralisé se mesure également tout au long du film à travers les témoignages répétés de portraits photographiques, auxquels se raccroche systématiquement Michael. L'idolâtrie de Courtland apparaît dès les premières séquences du générique dans une succession de diapositives montrant devant l'assemblée des convives l'image de l'épouse à Florence, lors de la rencontre initiale des deux amants. L'effet est tel que l'associé de Michael, Robert LaSalle, saisissant la portée presque mythique de cette projection amoureuse, propose de lever un toast aux « derniers amoureux du monde » (fig. 180). L'histoire intime des époux Courtland, comprise en terme archétypal, peut s'inscrire au répertoire des grandes fictions passionnelles. Une telle identification ne manque d'ailleurs pas de se confirmer plus tard dans le scénario, dans une mise en scène mystificatrice, où Sandra Portinari, jouant le double d'Elizabeth, s'identifie à la célèbre Béatrice (Portinari), la *bella donna* de Dante. Revenu sur les lieux de son premier et dernier amour, Courtland est emmené

⁵⁹⁴ Courtland, peu disert, ne dit que « the same ».

⁵⁹⁵ Cette filature fait écho à celle de *Vertigo* d'Hitchcock.

par Sandra quelques jours plus tard à l'endroit où vécut Béatrice, la bien-aimée de Dante (fig. 181). Elle évoque alors l'anecdote du jeune poète qui, pour ne pas indisposer la belle à la messe, feignait de regarder une autre femme placée entre elle et lui. Afin d'être plus didactique, Sandra fait jouer le rôle de Dante à Courtland, tandis qu'elle incarne, doublement devrait-on dire, à la fois Béatrice et la « femme-écran », ⁵⁹⁶ la figure de remplacement sur laquelle Michael projette son Elizabeth-Béatrice.

Femme-écran, Sandra-Amy-Elizabeth-Béatrice l'est à plus d'un titre, car se projette sur elle les désirs des uns et des autres, comme les siens propres : le désir de manipulation de Robert LaSalle, le désir de Michael Courtland de n'avoir jamais perdu Elizabeth et de retrouver en elle l'idéal perdu, le désir de la fille qu'elle est de se venger du père qui l'a abandonnée. Enfin, à un niveau supérieur, elle est l'écran du réalisateur, où se projettent les fantasmes et les fantômes d'une idée ou d'un idéal formulé déjà par d'autres. Elle est en définitive un palimpseste où se superposent les couches référentielles et les rôles imaginaires, révélés à chaque projection : la Madone, Béatrice, Elizabeth, Sandra et Amy, chacune incarnée par le personnage joué par Geneviève Bujold. L'épisode de la mise en scène des amours de Dante explicite, métaphoriquement parlant, à quel point Amy ne pourra jamais être elle-même parce qu'il se profile toujours derrière elle, le désir de l'autre.

En ce sens, les événements qui précèdent cette scène, lorsque Michael s'interroge sur le rôle qu'il peut bien attribuer à l'apparition d'Elizabeth sont significatifs. L'épisode de sa réincarnation sous les traits de Sandra-Amy se présente entre remodelage et réiconisation. Courtland, se rendant compte que Sandra n'est pas seulement une vision, va dès lors vouloir la modeler à l'image de sa femme. Il la fait symboliquement descendre des cimes, (elle quittera son escabeau de restauratrice d'art, comme elle descendra de la colline de San Miniato) pour l'installer sur un autre piédestal. C'est au milieu des statues de la Piazza della Signoria, sur la *ringhièra*, entre les colosses de marbre de Michelange et Baccio Bandinelli, qu'il va lui apprendre la démarche d'Elizabeth : une façon de glisser, sophistiquée et irréaliste, propre à Bryn Mawr, qu'on pourrait qualifier de fantomatique. Cependant, comme si cette pétrification féminine au milieu des mâles statues s'avérait finalement inadéquate, Michael la reconduit un autre jour sur le parvis de l'église San Miniato, pour la photographier et lui faire prendre la pose telle que sa femme l'avait prise, 25 ans auparavant, conforme à l'image canonique (fig. 176). Au milieu, Sandra un instant destituée et désiconisée, va acquérir une

⁵⁹⁶ « The lady of the screen ».

fausse émancipation au milieu des colosses (fig. 182).⁵⁹⁷ Mais ce n'est en réalité qu'échanger un hiératisme contre un autre. Ce passage entre le cadre spirituel et sacralisant de l'église et la place profane de la Seigneurie participe de l'équivoque et du contraste perpétuel qui gouverne le film, entre passé et présent, entre sacré et profane, entre mysticisme et pragmatisme, entre haut et bas, entre art et manipulation. L'opposition est d'autant plus marquante, qu'à la frontalité des visages de Sandra et de la Vierge à l'Enfant cadrés dans la chapelle est opposée la vue de son dos et le revers de la partie corporelle inférieure des statues sur la place. De Palma ne pouvait pas suggérer plus distinctement la face et le revers d'un idéal d'autant plus sacralisé qu'il en deviendra vil et monstrueux. Car à vouloir, dans un désir aveugle et aliénant, conformer à tel point l'autre, Michael ne voit pas que tout cela aboutira à un mariage finalement contre nature et monstrueusement incestueux.⁵⁹⁸

Obsession a, à plusieurs égards, l'ambition de restaurer un idéal perdu. A l'image de la fresque de Bernardo Daddi qui laisse voir des sous-peints plus anciens, le film laisse entrevoir de-ci, de-là, au gré des brèches laissées ouvertes par le réalisateur, les modèles originaux dont il s'est inspiré. A l'inverse du choix du restaurateur et de celui de Michael Courtland pleinement décidés à retrouver la splendeur initiale de l'œuvre, Brian de Palma n'est pas prêt à colmater les blessures du temps. Il les intègre dans la diégèse, laissant les personnages se débattre avec leurs propres fantômes. A vrai dire, tout pourrait se résumer à une histoire d'écran et de façade. C'est bien par là d'ailleurs que débute le film : un écran de diapositive, sur lequel est projetée une façade d'église, devant laquelle vient se poser Elizabeth. On retrouve cette même façade un peu plus tard, mais elle est feinte. Ce n'est qu'un mémorial dédié aux disparues. Et puis plus tard, cette même façade ecclésiale vraie et réincarnée, derrière laquelle se trouve une fresque de Bernardo Daddi, recouvrant une présence plus ancienne, sur laquelle va se jouer une fausse résurrection, celle d'une autre Elizabeth qui s'appelle Sandra Portinari. Portinari, un patronyme qui fait écran à la véritable identité d'Amy, sur lequel se projette une autre Portinari, la Béatrice de Dante et le récit de la « femme-écran ». Et tout cela pour faire écran à une sordide histoire de vengeance et de gros sous, dans le milieu de l'immobilier. Un domaine qui se résume à construire des murs, des

⁵⁹⁷ La démarche « Bryn Mawr » dictée par Courtland, n'est qu'un idéal conformiste. Le collège de Bryn Mawr, près de Philadelphie, est le premier collège américain décidé à donner une éducation aux femmes comparable à celle des hommes. Fondé sur des principes Quaker en 1885, il donnait pourtant un enseignement de type européen et avait l'ambition de faire de la femme l'égale de l'homme, au moins sur le plan de l'enseignement supérieur.

parois et des façades. En grattant toutes ces couches on fera apparaître les différentes strates d'une belle illusion, celle de la beauté virginale des « derniers amoureux du monde ».

A n'en pas douter, l'écran de cinéma s'est fait le relais complice de la mise en scène du double. Cela tient essentiellement à son statut équivoque. A la fois image et mouvement, la pellicule n'est en somme qu'une succession de prises de vue arrêtées mises bout à bout qui donne l'illusion de la réalité et de la vie. Dans ce sens, le générique de Brian de Palma ne pouvait pas être plus clair puisque la projection du film démarre progressivement image après image (et non pas dans une continuité de 24 photogrammes par secondes) sur une autre projection – le diaporama – annonçant la fiction à venir, à la fois présentation de la distribution du film, mise en abyme de la projection filmique et de l'équivoque du statut de cette femme qui, montrée dans le flux des images arrêtées, semble devoir être soumise au régime d'une animation encore imparfaite, maladroite et saccadée, à la recherche de cette même fluidité, ce glissement, que Courtland voulait lui intimer au milieu des statues de la Signoria. Ce procédé préfigure également les nombreux ralentis qui au fil du récit rompent artificiellement avec l'objectivité du point de vue, pour se substituer à la réalité subjective de la fascination des personnages.

⁵⁹⁸ Brian de Palma avait tourné une scène où Courtland couchait avec Sandra, juste avant son second enlèvement. Une scène qu'il avait dû couper, sans quoi la Columbia n'aurait pas distribué le film. Cf. Brian de PALMA, *Brian de Palma : entretiens...*, p. 57.

Encore Laura. David Lynch et la place du portrait idéal dans la création de *Twin Peaks*

Si le grand écran s'est fait de façon persistante le vecteur illusionniste du fantasme de l'animation des fantômes, il en est un autre dont les potentialités presque inexploitées jusque là fut l'objet entre 1990 et 1991 d'expérimentations pour le moins fascinantes : il s'agit du petit écran de télévision. L'arrivée dans les foyers américains du pilote qui lance la série *Twin Peaks*, le soir du 8 avril 1990, constitue un évènement de taille. Pour ses auteurs Mark Frost et David Lynch, le fantasme d'une création potentiellement illimitée semblait pouvoir se réaliser pleinement. Pouvoir animer et asseoir une fiction sur la durée et dans la continuité, tout en touchant un large public, était un atout de taille qui compensait les désavantages causés par les restrictions techniques du format télévisé, notamment sur le plan de l'image et du son.⁵⁹⁹ Le principe même de série permettait d'instaurer un principe de durée que le format du cinéma était incapable de fournir, une idée que Lynch chérit particulièrement et qui se reflète dans nombre de ses œuvres dépassant les durées standard.⁶⁰⁰ Il permettait dans l'idéal de créer un vecteur à une animation inépuisable.⁶⁰¹ Loin d'être une œuvre mineure, *Twin Peaks* suscita un tel engouement qu'elle devint une série culte, suscitant une abondance de commentaires et d'analyses, multipliant les forums de discussions et les échanges herméneutiques.⁶⁰² Les lieux de tournage devinrent pour certains l'occasion au pèlerinage,

⁵⁹⁹ David LYNCH, *David Lynch. Entretiens avec Chris Rodley*, (Traduit de l'anglais), Paris : Cahiers du cinéma, 2004, p. 131-132 : « La puissance des films réside dans la grandeur de l'image, du son et de l'histoire. À la télé, le son et l'émotion sont amoindris. Il suffit d'un mouvement de tête, d'un coup d'œil pour voir le meuble-télé, le tapis, un bout de papier avec un message dessus, un grille-pain ou un truc du même genre. On sort du film en une seconde [...] Il faut être capable de donner aux gens une chance d'entrer dans le rêve à la maison, mais la télé n'existe que pour vendre des produits, c'est un équipement conçu pour ça [...] C'est un médium horrible et ça fait mal parce qu'on sait ce qu'idéalement ça pourrait donner. »

⁶⁰⁰ David LYNCH, *David Lynch. Entretiens...*, p. 122 : « J'aimais beaucoup l'idée d'une histoire en épisodes qui durerait très longtemps ». La question du format et de la durée imposée par la pellicule cinématographique est un problème récurrent chez Lynch. La plupart de ses réalisations dépassent les 90 minutes canoniques. Son film *Mulholland Drive* (2001), qui dure 2h26, était à la base le pilote pour une nouvelle série télévisée qui n'a finalement pas vu le jour sous cette forme. *The Elephant Man* (1980) fait 2h05, *Dune* (1984) fait 2h20, *Blue Velvet* (1986) fait 2h00, *Sailor et Lula (Wild at Heart)* (1990) fait 2h07, *Lost Highway* (1997) fait 2h15.

⁶⁰¹ David LYNCH, *David Lynch. Entretiens...*, p. 134 : « Nous ne devons pas résoudre le mystère avant longtemps [...] c'était le chemin emprunté pour résoudre l'énigme, et le fait qu'on n'y parvenait jamais, qui nous permettait de connaître tous les habitants de Twin Peaks : tous ceux qui entouraient Laura [...] le mystère était l'ingrédient magique. Ça aurait permis à *Twin Peaks* de durer beaucoup plus longtemps. »

⁶⁰² Au-delà des nombreux sites internet dédiés à la série, on citera l'ouvrage collectif dirigé par David LAVERY (éd.), *Full of Secrets. Critical Approaches to Twin Peaks*, Detroit : Wayne State University Press, 1995. Il recueille de nombreux auteurs, et traite divers sujets. Parmi les nombreux articles parus dans les revues, il faut mentionner le numéro spécial de *Literature/Film Quarterly*, vol. 21, n°4 (« Twin Peaks »), 1993. Sur la communauté des aficionados de la série sur internet, lire l'article de Henry JENKINS, « « Do You Enjoy Making the Rest of Us Feel Stupid » : alt.tv.twinpeaks, the Trickster Author, and Viewer Mastery », in David LAVERY (éd.), *Full of Secrets...*, pp. 51-69.

tandis que le merchandising post-série,⁶⁰³ fournissait à qui en voulait les reliques d'une fiction trop fascinante pour ne pas avoir une réalité au-delà du petit écran. Le journal de Laura, écrit par la fille de Lynch, passait de l'autre côté de l'écran pour envahir les rayons des librairies et orner les tables de chevet, devenant la preuve tangible de l'existence de l'héroïne télévisuelle, tandis que la transcription des bandes de l'agent spécial Dale Cooper, donnait chair à un monologue intérieur sur les rapports d'une enquête pour le moins trouble. Certains, comme Michel Chion, allèrent jusqu'à associer *Twin Peaks* à « la force étonnante du poème épique ou du livre religieux ».⁶⁰⁴ La créativité débusquée dans les lectures proposées répondait tout autant au caractère abracadabrant et troublant de cette saga,⁶⁰⁵ qu'à sa forme ouverte et fuyante.⁶⁰⁶

Au risque de fuir ses responsabilités, résumer une intrigue qui s'étend sur 30 épisodes et plusieurs heures de diffusion, tient de la gageure. Il importe néanmoins de mentionner brièvement l'ossature de cette série. La petite ville de Twin Peaks (fig. 183), située dans l'état de Washington proche de la frontière canadienne, semble connaître une vie tranquille et sans histoire, lorsque au matin du 24 février, Pete Martell découvre le corps sans vie de Laura Palmer sur la berge de la rivière, emballé dans du plastique transparent (fig. 184). Averti, le Sheriff Harry Truman débute l'enquête pour finalement requérir l'aide du FBI et de son agent spécial Dale Cooper. Les deux hommes suivent différentes pistes, ce qui a pour effet non seulement de découvrir les facettes sombres de la personnalité de la victime (elle avait une vie sexuelle particulièrement active pour une adolescente et se droguait), mais aussi de jeter un éclairage différent sur la ville de Twin Peaks, pas si tranquille que cela. Suivant des

⁶⁰³ Sur les produits dérivés et le culte voué à la série lire l'article de David LAVERY, « Introduction : The Semiotics of Cobbler *Twin Peaks*' Interpretive Community », in David LAVERY (éd.), *Full of Secrets...*, pp. 1-21.

⁶⁰⁴ Michel CHION, *David Lynch*, Paris : Editions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, 1992, p. 132 : « L'ensemble *Twin Peaks* dépasse donc ses auteurs y compris Lynch, et, par un effet de superposition de couches et d'intentions, acquiert la force étonnante du poème épique ou du livre religieux, qui comme on sait est une compilation composite ». Chion explique le caractère épique dans le sens où l'action est régulièrement interrompue pour faire place à la satisfaction et la jouissance des personnages pour le monde qui les entoure (nourriture, boisson, odeur de l'air...) à l'image de l'*Illiade* et surtout l'*Odyssée* d'Homère. Cf. p. 131 : « Cette idée d'agrément, si nouvelle dans le monde crispé de séries, a quelque chose qui nous ramène à l'univers du poème épique [...] *Twin Peaks* renoue avec ce plaisir, de suivre des personnages qui jouissent du confort où on le fait vivre et qui le disent. »

⁶⁰⁵ Michel CHION, *David Lynch...*, p. 174 : « Restent un pilote et vingt-neuf épisodes totalisant plusieurs heures, et qui restent l'une des sagas les plus abracadabrantes et les plus troublantes de l'histoire de la télévision. »

⁶⁰⁶ Qu'une série comme *Le Fugitif* ait servi de modèle à *Twin Peaks*, et que David Lynch et Mark Frost lui aient sciemment rendu hommage, en intégrant la figure d'un manchot, est clairement explicité par David Lynch en personne. Cf. David LYNCH, *David Lynch. Entretiens...*, p. 134 : « C'est le même phénomène que pour la série *Le Fugitif* : où est le manchot ? Pourtant, chaque semaine ils en parlaient à peine. C'est ce qu'il y avait de bien. On n'arrêtait pas de se demander : « Quand retrouvera-t-il ce type et remettra-t-il tout en ordre ? » Mais vous saviez que dans ce cas-là tout serait fini. »

méthodes très particulières, l'agent spécial Cooper découvre que l'assassin est un certain Bob, qui fait une nouvelle victime. Il s'agit de Mady Ferguson, la cousine de Laura, venue à son enterrement et qui lui ressemble étrangement. Bob serait en fait un esprit malin qui s'est emparé de Leland Palmer, le père de Laura. Mais malgré la mort de ce dernier lors de son incarcération, Bob demeure présent à Twin Peaks. Parallèlement l'affaire se complique lorsque Windom Earle l'ancien mentor de Cooper intervient à Twin Peaks. Ce dernier qui est devenu psychopathe, veut se venger de l'agent Cooper. Il veut également accéder au Black Lodge, source du mal qui se trouve dans les forêts sombres de la petite ville. Il l'attire dans un traquenard, en kidnappant Annie Blackburn, le nouvel amour de Cooper. Afin de la sauver, l'agent spécial Dale Cooper finit par suivre Windom Earle dans la Loge noire, et semble lui-même être envahi par les forces du mal, pour se dédoubler en Bob à la fin de la série.

Décliné en ces termes, le résumé de *Twin Peaks* fait l'impasse sur l'imbroglio scénaristique, le casting hétéroclite d'une quarantaine de personnages aussi incongrus les uns que les autres, les multiples ruptures de ton qui l'animent, la pluralité des niveaux de réalité et le fait que tout l'ensemble tient à travers un alliage décalé mêlant simultanément le familier à l'étrange, l'humour et le tragique. Donnant à boire et à manger au téléspectateur, – et pas seulement à travers les litres de cafés, les beignets ou les fameuses tartes aux cerises du Double R Diner (le restoroute et point de rencontre de la banlieue de Twin Peaks) qu'ingurgitent compulsivement ou de façon régressive les principaux protagonistes – Mark Frost et David Lynch ont fourni le prétexte aux téléphiles de s'immerger dans un univers fictionnel où chacun pouvait y voir ce qu'il entendait, ou presque. La recette du succès populaire de la série tenait au fait qu'elle avait su engendrer un monde bien à elle, tout en tissant des liens avec un large imaginaire collectif, mêlant les références les plus triviales aux citations les plus cultivées.⁶⁰⁷ En intégrant, qui des éléments issus de la fiction télévisée, qui des allusions à l'histoire du cinéma, les auteurs prenaient la mesure d'une fiction dont ses propres référents étaient d'autres fictions. Chacun pouvait au détour d'une scène reconnaître les traits d'un acteur ressurgi d'une ancienne série, identifier le nom d'un personnage issu d'une autre intrigue, comparer une situation déjà aperçue sur un autre écran. L'énigme intra-diégétique

⁶⁰⁷ Les noms de frères Horne Ben et Jerry sont par exemple une allusion à la célèbre marque américaine de glace « fait maison » *Ben&Jerry's*. Cf. David LAVERY, « Introduction : The Semiotics of Cobbler *Twin Peaks* Interpretive Community », in David LAVERY (éd), *Full of Secrets...*, pp. 1-21. Ici p. 19, note n°20. Des tirades de Shakespeare sont régulièrement citées. Se reporter à la page du site de Dave Platt : www.twinpeaks.org/archives/references/allusions_list (notes n°51, 70, 77).

trouvait un relais extra-diégétique dans les jeux de pistes lancés par les téléspectateurs. Chaque téléphile pouvait à son tour mener l'enquête et réunir les différents indices laissés par des auteurs qui ne s'étaient d'ailleurs pas cachés d'avoir pris un grand plaisir à construire le puzzle de *Twin Peaks* avec une belle liberté.⁶⁰⁸

La texture rhizomique de *Twin Peaks* était faite pour servir de structure d'appel. Pourtant, au-delà des ramifications formelles et narratives, au-delà de la superposition des niveaux référentiels et du principe des poupées russes, la genèse créatrice et les mécanismes fictionnels mis en œuvre dans cette série, reposent à plusieurs égards sur des ingrédients analogues à ceux déjà rencontrés jusqu'ici. Toute la série et le corps de la fiction de *Twin Peaks* reposent sur un cliché, avec lequel nous sommes presque complètement familiarisés : l'image de l'absente et le désir de substitution. Mais pas seulement. La série et le film qui lui fera suite, sont une variation sur le principe d'animation, un principe dont les répercussions se font sentir à plusieurs niveaux. Le premier niveau, la mort de Laura Palmer, n'est qu'un prétexte pour établir une intrigue où il sera autant question d'elle, que de l'ensemble de la collectivité qui l'a côtoyée. Savoir qui l'a tuée, questionnement qui tiendra en haleine le public tout au long de la première saison de diffusion, n'est finalement qu'une ficelle, qui permet d'animer aussi bien la communauté urbaine de *Twin Peaks* que celle des téléspectateurs. La réalité et l'existence de l'univers qui entoure Laura prennent sens à travers une disparition qui la bouleverse. Chacun, lié de près ou de loin par cette disparition, s'active soit pour chercher la vérité, soit pour tenter de se disculper. En posant le coup de projecteur sur cette absence, c'est l'ensemble des protagonistes qui bénéficie des feux de la rampe. L'absence de Laura engendre tout le reste de sorte que, si, dans la fiction, les autres vivent à travers elle, elle-même revit à travers les autres.

Au gré de l'effervescence créée par l'enquête autour de sa mort, l'image statique et quelque peu hiératique d'une pure victime enveloppée dans un linceul de plastique transparent, s'éveille à une réalité plus tumultueuse. La fausse transparence des feuilles plastifiées, qui, dans l'opacité créée par la superposition des couches, jetait un halo flou sur l'identité de la

⁶⁰⁸ Il ressort des entretiens entre David Lynch et Chris Rodley que la création de la série s'est faite avec une certaine inconscience, dans le sens où les deux auteurs pensaient ne jamais pouvoir la réaliser. Cf David LYNCH, *David Lynch. Entretiens...*, pp. 122-123 : « A l'origine cela s'appelait *Northwest Passage*, une histoire qui se passait dans une petite ville du Nord-Dakota, Mais on ne pensait pas que cette idée était tellement importante. On avait toute notre liberté et on se disait juste : « Voyons un peu ce qui va se passer ». J'aimais beaucoup l'idée d'une histoire en épisodes qui durerait très longtemps [...] Je crois qu'il est difficile de dire ce

victime (fig. 185), mais disait tout de son martyre, peut servir de métaphore à l'enquête et aux témoignages croisés qui, au fur et à mesure du « déballage » des uns et des autres, va donner du relief et un visage à une Laura pas si lisse que cela. Sa photographie qui trône dans la vitrine du collège municipal au milieu des trophées sportifs ne se donne là encore qu'à travers une fausse transparence, un idéal, une icône parmi les reliquaires argentés saluant les exploits de la sueur virile (fig. 186-187). Sainte Laura, reine du bal de fin d'année, n'est à vrai dire ni vierge, ni bienheureuse. Sa consommation de cocaïne, ses incursions dans le domaine de la pornographie, son activité de prostituée (ou de courtisane ?) au Jack-n'-aqu'un-œil (One Eyed Jack) ne sont qu'une facette délictueuse qui ne devrait pourtant pas faire oublier les « épreuves » qu'elle subit, et surtout le fait qu'elle soit victime de l'inceste paternel.⁶⁰⁹ Ces éléments d'une vie loin d'être rangée, dispensés au fur et à mesure de la lecture de son journal intime et de l'enquête conjuguée de l'agent Dale Cooper et du Sheriff Harry Truman, posent les jalons d'une âme bien tourmentée.

L'équivoque et l'entredeux qui se traduisent par la présence/absence de Laura, son identité mystérieuse d'icône et de femme déchue à la fois idéalement spectrale et vulgairement charnelle, tout cela déballé au fur et à mesure d'une enquête mouvementée, la place à l'épicentre d'un imaginaire intra et extra-diégétique. Lorsque les deux auteurs décident de s'associer dans la création d'une série télévisée, ils portent leurs premières ébauches sur la fascination exercée par une personne réelle, métamorphosée par la fiction cinématographique mais fatalement revenue à un rôle de mortelle : l'actrice Marilyn Monroe dans les derniers mois de sa vie. Mark Frost faisait une fixation sur la biographie d'Anthony Summers intitulée *The Goddess : The Secret Lives of Marilyn Monroe* (1985),⁶¹⁰ tandis que David Lynch possédait telle une relique sacrée, un morceau de tissu, sur lequel l'actrice avait posé pour un calendrier.⁶¹¹ Même si l'écriture de *Venus Descending* ne se concrétisa qu'au seuil du script, les graines de *Twin Peaks* étaient plantées. Le principe de porter à l'écran les contradictions d'une femme dont l'image déployée et construite par le cinéma avait fait

qui a fait *Twin Peaks*, *Twin Peaks*. Je ne crois pas que nous ayons su nous-mêmes ce que c'était ! [...] J'avais un grand sentiment de liberté, quand j'ai fait le pilote. L'euphorie du « ça n'aboutira à rien, allons-y à fond ! » »

⁶⁰⁹ Sur Laura Palmer comme sainte martyr, lire l'article de Christy DESMET, « The Canonization of Laura Palmer », in David LAVERY (éd.), *Full of Secrets...*, pp. 93-108.

⁶¹⁰ David LYNCH, *David Lynch. Entretiens...*, p. 122. Cf. Guy ASTIC, *Twin Peaks. Le laboratoires de David Lynch*, Pertuis : Rouge profond, 2005, p. 9.

⁶¹¹ Michel CHION, *David Lynch...*, p. 119.

d'elle l'une des dernières divas de sa période dorée,⁶¹² mais dont la fin de vie problématique et la mort nimbée de mystère remettaient en question ce statut d'icône, fut en partie greffé sur le personnage de Laura. Icône à sa manière, Laura Palmer aimée et appréciée par l'ensemble de la communauté de Twin Peaks, devait elle aussi connaître avant sa mort de sérieux problèmes et cacher une existence fragilisée par la consommation de drogue et d'alcool dans un contexte sombre et mystérieux. Le spectre de Marilyn Monroe devait résolument hanter *Twin Peaks*. A l'entame du deuxième épisode de la série, l'agent spécial Dale Cooper ne peut d'ailleurs détacher de ses pensées le précédent mystérieux de la mort de Marilyn. S'en remettant à son dictaphone, il confie être troublé par deux choses qui continuent à lui « poser problème en tant qu'agent et en tant qu'être humain ». Ces questions sont énoncées telles quelles : « Que s'est-il réellement passé entre Marilyn Monroe et les Kennedy, et qui est l'assassin de John Kennedy ? ».

Partant du constat qu'une histoire vraie imposait trop de contraintes, les deux comparses s'essayèrent à imaginer d'autres scénarios, pour finalement avoir « tout à coup [...] la vision d'un corps échoué sur les rives d'un lac ».⁶¹³ Lorsqu'il s'est agit de concrétiser cette vision, le mythe apparut à nouveau au contour. A suivre les propos de David Lynch, « tout est parti d'une photo » :

« On savait qu'on allait devoir tourner à Seattle et comme la fille n'avait pas de dialogues puisque c'était une morte, on n'allait quand même pas faire venir quelqu'un de LA, la loger et la payer à la journée simplement pour jouer une morte. On devait donc la trouver à Seattle. J'ai regardé vraiment beaucoup de photos et bingo ! Il y a une photo qui m'a plu. J'ai alors fait venir Sheryl Lee, mais elle ne ressemblait pas tout à fait à sa photo. Il y a des gens dont la photo vous emmène presque dans un rêve, mais qui, quand vous les rencontrez en chair et en os, le font disparaître. Sauf que là, le rêve continuait et je lui ai donc dit que je voulais la tremper dans de la teinture grise et qu'on la trouverait morte sur la rive d'un lac. [...] Mais personne – ni Mark, ni moi ni personne – n'avait songé

⁶¹² Elizabeth BRONFEN, « Zwischen Himmel und Hölle – Maria Callas und Marilyn Monroe », in Elizabeth BRONFEN / Barbara STRAUMANN (éd.), *Die Diva. Eine Geschichte der Bewunderung*, München : Schirmer / Mosel, 2002, pp. 42-67. Ici p. 58.

⁶¹³ David LYNCH, *David Lynch. Entretiens...*, p. 122.

qu'elle pourrait jouer ou qu'elle aurait cette puissance rien qu'en étant morte. De l'importance d'une décision mineure... ».⁶¹⁴

Cette décision mineure mais fondamentale, n'est pas sans rappeler les fictions passées jusqu'ici en revue : un portrait, en l'occurrence la photographie de Sheryl Lee, semble correspondre à un idéal et fait fantasmer le réalisateur. Au moment où la réalité physique du modèle en chair et en os se présente frontalement, l'idéal semble remis en question. Un décalage s'instaure entre la femme – la vraie – et son image, car la ressemblance n'est pas parfaite. Mais malgré tout le fantasme se poursuit, car Sheryl Lee reste fidèle à l'image mentale que s'en est faite David Lynch, du moins c'est ce qu'il veut croire. La suite appartient au même « scénario » auratique. Alors même que Sheryl Lee était demeurée un seul jour sur les lieux du tournage pour faire la doublure de Laura et jouer la morte qu'on découvre sur les berges du lac, selon les prémices prévues par le synopsis du pilote de la série, David Lynch se rend compte que son absence physique était compensée par une présence spirituelle : « restée là un seul jour, le lendemain elle était repartie, mais elle [était] présente dans toutes les scènes. »⁶¹⁵ Une fois que les auteurs reçurent l'aval des producteurs de la chaîne de télévision ABC à poursuivre l'aventure, le besoin d'animer Sheryl Lee se faisait de plus en plus nécessaire. David Lynch et Mark Frost eurent l'idée de lui faire jouer le rôle d'un double de Laura, celui de sa cousine Maddie Ferguson. Tout semblait alors pour le mieux jusqu'au jour où la série dut prendre fin. A l'image d'un Scottie ou d'un Michael Courtland, David Lynch se trouva totalement désespéré. Il ne pouvait se résoudre à voir sa Laura définitivement disparue :

« A la fin de la série, je me suis senti triste. Je n'arrivais pas à quitter le monde de *Twin Peaks*. J'étais tombé amoureux du personnage de Laura Palmer et de ses contradictions : radieuse en surface mais friable à l'intérieur. Je voulais la voir vivre, bouger et parler. J'aimais ce monde et je n'en avais pas fini avec lui. »⁶¹⁶

Le résultat se concrétisa dans le tournage du film *Twin Peaks. Fire Walk With Me*, vision des sept derniers jours de Laura, flash-back sur les événements qui scellaient le début de la série, avant qu'elle ne soit retrouvée morte et emballée dans du plastique transparent, échouée sur

⁶¹⁴ David LYNCH, *David Lynch. Entretiens...*, p. 128.

⁶¹⁵ David LYNCH, *David Lynch. Entretiens...*, p. 131.

⁶¹⁶ David LYNCH, *David Lynch. Entretiens...*, p. 139.

les berges du lac. La jeune femme de Seattle, qui n'avait jamais fait du cinéma mais qui désirait ardemment en faire, avait trouvé son Pygmalion en David Lynch. Celle qui avait « de la présence et un talent naturel », ⁶¹⁷ pouvait désormais tenir la vedette et le rôle de « toutes-les-femmes-en-une » dans un long métrage de plus de deux heures. ⁶¹⁸

Les circonstances de la création de *Twin Peaks* participent aussi bien de la métamorphose que de la permanence d'un mythe qui aurait trouvé un écho dans la réalité et sa représentation dans la fiction. Les mutations qui traversent la genèse du personnage de Laura, valent de métaphore pour l'ensemble de la genèse de *Twin Peaks*. L'enchaînement des événements, qu'ils aient été ou non fictionnalisés par David Lynch dans ses entretiens, montrent le caractère profondément organique et hybride du processus créatif. Tout semble surgir et éclore du même terreau : une icône, qu'on désirerait voir animée, engendre une étrange altérité, à la fois propice au quiproquo, nécessaire à l'illusion et profondément équivoque. Le principe de répétition, inscrit à tous les niveaux dans *Twin Peaks*, notamment dans les nombreuses paires oppositives/associatives, dit la double nature du cinéma (et par là, de la création artistique). Il est à la fois un procédé mécanique de production et de diffusion, mais il est aussi le reflet des méandres de l'âme humaine, art de l'animation et de l'imagination. Dans ce sens, la répétition n'est jamais totalement à l'identique, elle est originale, si ce n'est originelle.

L'imaginaire déployé par David Lynch et Mark Frost est autant iconique que poétique. Il est à ce stade impossible de ne pas mentionner la forte connotation du prénom de Laura. Voir dans Laura Palmer une nouvelle Laure de Noves télévisuelle serait probablement paver d'intentions le chemin inspiré de la série par des ornières bien trop profondes pour ne pas s'y abîmer. Que les auteurs aient consciemment et délibérément songé à faire référence à la bien-aimée, muse et idéal imaginaire de Pétrarque, relève du mystère. ⁶¹⁹ Qu'il en soit question par l'effet d'un lointain écho paraît en revanche beaucoup plus réaliste. On pourrait évidemment jouer sur les mots et suggérer que Laura est l'aura (en tant qu'inspiration) qui a soufflé sur l'ensemble de la fiction *Twin Peaks* et qu'elle a nourri l'imaginaire de David Lynch de façon

⁶¹⁷ David LYNCH, *David Lynch. Entretiens...*, p. 131.

⁶¹⁸ Michel CHION, *David Lynch...*, p. 181 et p. 182.

⁶¹⁹ Christy DESMET, « The Canonization of Laura... », p. 95 : « And while her given name reinforces Laura's connection with Petrarch's secular idol, her patronymic suggests also an affinity with religious pilgrims. » Cf. également p. 100 : « And while Laura bears the name of Petrarch's exemplary lady, Madeleine is associated with Mary Magdalene, the archetypal fallen woman. »

presque obsessionnelle.⁶²⁰ Les éléments d'entretiens semblent en être la caisse de résonance, comme le fait que le cinéaste ait à maintes reprises filé la métaphore sur la pellicule. Dans le premier épisode pilote, Lynch fait succéder deux plans en fondu enchaîné, mêlant le visage de la morte et la brise soufflant dans les arbres. Cette séquence qui a lieu au sortir de l'identification de la dépouille de Laura par son père à la morgue trouve une illustration poétique forte devant le déni de l'inéluctable. L'incommensurable mort de cette jeune femme cueillie à la fleur de l'âge est transfigurée. C'est comme si l'âme de Laura, libérée de son enveloppe corporelle, devait désormais imprégner et animer la nature toute entière. Le bouleversement créé par la disparition de Laura voit son onde de choc influencer non seulement sur l'ensemble de la communauté de Twin Peaks, mais elle a également un impact qui touche au plus profond de l'écosystème environnemental. L'image est d'autant plus forte qu'elle poursuivra David Lynch encore une dizaine d'années après la diffusion de la série et du film sur *Twin Peaks*. Dans un court métrage de quatre minutes diffusé sur son site web, Lynch reprend un photogramme de la dernière séquence du film. Il l'anime par un zoom se focalisant sur un gros plan de Laura. L'illusion du souffle de vie se matérialise dans le bruissement d'un vent constant et l'incandescence des couleurs qui paraissent animées de l'intérieur.⁶²¹

La comparaison ne s'essouffle pas à ce seul élément. Si le nom de Laura n'est énoncé explicitement et exhaustivement dans le *Canzoniere* de Pétrarque qu'à quatre reprises sur 366 canzone et sonnets, la visualisation de Laura Palmer dans les 29 épisodes de *Twin Peaks* n'est jamais littérale. La quête sur sa mort et les témoignages vivants de celles et ceux qui l'ont côtoyées la rend pourtant omniprésente tout au long de la série. Au même titre que la Laura pétrarquienne est soumise à une présence paradoxale, à chaque fois évoquée de façon renouvelée dans les homonymies, rimes et autres variations phoniques, la Laura lynchienne et frostienne apparaît systématiquement sous forme d'avatars, soit à travers son journal intime (fig. 188), soit dans une vidéo en train de danser lors d'un pique-nique avec sa meilleure amie Donna (fig. 189-190), soit dans les rêves de l'agent spécial Dale Cooper, ou encore rappelée à travers sa cousine Mady Ferguson, son sosie.

⁶²⁰ Cf. l'interview accordée quelques années après à Serge Kaganski dans *Les Inrockuptibles*, n°87, janvier 1997, p. 14 : « Et j'adore l'univers de Twin Peaks, je le visite souvent mentalement [...]. Moi je voulais en faire une série interminable ». Citation reprise de Guy ASTIC, *Twin Peaks. Les laboratoires...*, p. 15.

⁶²¹ Visible sur www.davidlynch.com, à partir de la fenêtre « Phone Booth ». Cf. la description qu'en fait Guy ASTIC, *Twin Peaks. Les laboratoires...*, pp. 103-104.

L'analogie porte bien sur les mécanismes poétiques mis en œuvre. A cet égard la fictionnalité de Twin Peaks, notamment dans son principe d'appariement qui dit aussi bien et de façon paradoxale l'altérité et l'identité, fonctionne sur les principes littéraires de la rime. Sous ses couverts de stabilité formulée par les deux monts jumeaux, image idéale s'il en est, Twin Peaks c'est aussi Twinspeak,⁶²² le double langage, la part d'ombre d'une collectivité intrigante, animée par des motivations troubles, à commencer par les alliances équivoques des nombreux couples qui la composent. La stabilité apparente conférée par les liens du mariage ou du concubinage n'est souvent que la façade de paires secrètement déchirées, dissolues ou en mutation, où le mari de l'une devient l'amant de l'autre, où la maîtresse de l'un est la femme d'un autre, et ainsi de suite (fig. 191-200).⁶²³ La mésalliance conjugale, qui peut aussi se traduire par la réalliance des amants ou des concubins, est source de conflits larvés. Les transports amoureux ainsi que les nombreuses intrigues qui se nouent entre les personnages servent de faire-valoir à une cité apparemment amorphe et platement banale. Chaque épisode donne l'occasion de découvrir une nouvelle intrigue, lovée au cœur de la précédente. Les lieux, le plus souvent publics (l'hôtel du Great Northern, le restoroute du Double R Diner, le commissariat, le collège, l'hôpital, le Bang Bang Bar, le bordel-tripoteur du One Eyed Jack) sont traversés par les rencontres des uns et des autres, dans une ville-frontière qui, dans les premières esquisses du projet devait s'appeler *Northwest Passage*.⁶²⁴ Les liaisons impossibles des couples amoureux font non seulement écho à la série télévisée *Invitation to Love* (Invitation à l'amour) que les protagonistes regardent à partir du troisième épisode (fig. 201), mais elles disent aussi un principe sériel mis en abyme dans la série, où le même est l'autre. La structure de la série fonctionne à partir et en réponse à de nombreux

⁶²² L'auctorialité du jeu de mot revient à Christy DESMET, « The Canonization of Laura... », p. 99.

⁶²³ A titre d'exemple, l'ancien soupirant et la meilleure amie de Laura, James Hurley et Donna Hayward, nouent un amour mutuel teinté par la culpabilité. James est tiraillé entre son adoration pour Laura qu'il transfère sur sa cousine Mady Ferguson et son amour pour Donna. Bobby Briggs, l'ex petit-ami de Laura et revendeur de drogue, est l'amant de la serveuse Shelly Johnson, laquelle est mariée au brutal routier et trafiquant de drogue, Leo Johnson, directement impliqué dans les derniers instants de Laura Palmer. Ed Hurley, le garagiste s'est marié à Nadine, alors qu'il est depuis l'adolescence amoureux de Norma Jennings, la gérante du Double R Diner, qui attend avec une certaine appréhension le retour de son mari en prison, Hank. Ben Horne, playboy ambitieux et tenancier sans scrupule de l'hôtel Great Northern, est le propriétaire du tripoteur-bordel Jack-n'-qu'un-œil et amant secret de Catherine Martell. Il s'est allié à cette dernière afin de récupérer le terrain de la scierie Packard qui appartient à Josie Packard, une belle chinoise au passé louche. Josie, la veuve du fondateur de la scierie qui était aussi le frère de Catherine, a une liaison avec le Sheriff Harry Truman, sans qu'il ne soit au courant de ses secrets (notamment son statut d'ancienne prostituée à Hong Kong, recherchée par Interpol). Audrey Horne, la fille de Ben, tombe amoureuse de l'agent spécial Dale Cooper. Afin d'attirer ses faveurs, elle mène elle-même l'enquête sur les traces de Laura. Elle découvre les activités peu reluisantes de son père et se fait engager dans son bordel clandestin, pour y être séquestrée. Cooper finit par la sauver mais refuse ses avances. Il est lui-même hanté par la mort de Caroline Earle, la femme de son ancien mentor et collègue Windom Earle. Etc.

⁶²⁴ David LYNCH, *David Lynch. Entretiens...*, p. 122.

parallélismes qui se font écho et correspondent spéculairement les uns avec les autres.⁶²⁵ Le titre de la série impose la ville des pics jumeaux comme le lieu de la gémellité, où tous ses habitants fonctionnent selon des paires associatives et/ou oppositives et où toutes les situations se font écho les unes les autres. Le même et l'autre affirment et nient à perpétuité leur rapport de proximité et d'identité, leurs liens indissolubles, voire incestueux.⁶²⁶ Le familier et l'étrange sont donc intimement liés. L'identique se révélant toujours sous un autre jour, la répétition du même n'est ainsi jamais ennuyeuse, ni totalement rassurante.

Pratiquement chaque personnage, chaque nom ou chaque lieu, trouve une correspondance, une symétrie paradoxale, où l'un se métamorphose en l'autre : le lupanar Jack-n'a-qu'un-œil,⁶²⁷ trouve un écho dans le personnage borgne de Nadine Hurley ; le Sheriff qui s'appelle Harry S. Truman est l'homonyme de l'ancien président des Etats-Unis, dont le portrait est accroché dans son bureau, moyen mnémotechnique idéal confié dans le premier épisode par l'agent Dale Cooper à son dictaphone. Les analogies sont là comme des clins d'œil, des lapsus contrôlés, des figures du double entendre, des variations sur un même ton si ce n'est sur un même thème. Cette poétique de la liaison se répercute à tous les niveaux, notamment dans les méthodes d'investigation et les techniques déductives de l'agent spécial Dale Cooper, personnage dans lequel se reflète David Lynch :⁶²⁸ « Pour trouver l'assassin de Laura, j'ai utilisé les directives du FBI, la déduction, la méthode tibétaine, l'instinct et la chance. Faute de mieux, nous dirons qu'il s'agit là de magie. »⁶²⁹ Mais la poétique du lien, à l'exemple de la volonté des auteurs de créer une série interminable, ne s'arrête pas là. L'onomastique dans *Twin Peaks*, à commencer par Laura, joue un rôle déterminant. Selon le prologue professé par Margaret Lanterman, appelée aussi la « Dame à la bûche », Laura n'est

⁶²⁵ Diane STEVENSON, « Family Romance, Family Violence, and the Fantastic in *Twin Peaks* », in David LAVERY (éd.), *Full of Secrets...*, pp. 70-81. Ici p. 77 : « It is full of parallels and correspondences that, as we keep cutting back and forth among the various goings on, lead us to consider every character and every situation as an echo, a doubling, a recurrence, of another character or situation : and all somehow as an echo, a doubling, a recurrence, of the father-daughter incest at the center. »

⁶²⁶ On rappellera que Laura Palmer subit une relation incestueuse avec son Père Leland. Celui-ci finira par la tuer. Cf. Diane STEVENSON, « Family Romance, Family Violence... », p. 77.

⁶²⁷ La maison close du Jack-n'a-qu'un-œil, fait allusion à l'unique film réalisé par Marlon Brando en 1961 (*One-Eyed Jack's / La Vengeance aux deux visages*). Cf. Guy ASTIC, *David Lynch. Les laboratoires...*, p. 124.

⁶²⁸ Cf. la question de Chris RODLEY in David LYNCH, *David Lynch. Entretiens...*, p. 109 : « Dans *Dune*, *Blue Velvet* et *Twin Peaks*, on vous a associé à Kyle MacLachlan (...) Est-il possible que Kyle MacLachlan ait été votre alter ego dans *Blue Velvet* ? ». Cf. Robert FISCHER, *David Lynch. Die dunkle Seite der Seele*, München : Wilhelm Heyne Verlag, 1992, p. 156. Il traduit les propos de Lynch : « Cooper ist mir wirklich sehr nahe. Vieles von dem, was er sagt ist meine Sprache. »

⁶²⁹ Episode 17. Citation reprise de Guy ASTIC, *Twin Peaks. Les laboratoires...*, p. 85. Sur les méthodes irrationnelles de Cooper et les rapports avec l'inconscient collectif jungien, lire Angela HAGUE, « Infinite Games : The Derationalization of Detection in *Twin Peaks* », in David LAVERY (éd.), *Full of Secrets...*, pp. 130-143. Ici p. 136.

pas seulement, « cette personne qui relie toutes les autres », ⁶³⁰ elle est la figure – dans tous les sens du terme – qui relie toutes les autres, à l’instar de la Delie d’un Maurice de Scève.

Les fils du lien tissent leur trame tout autant dans la fiction en question qu’à l’extérieur de celle-ci. Si Laura Palmer est ressuscitée, autant par l’impossible défection des rapports noués avec les autres protagonistes qu’à travers la voix de son journal intime, elle l’est doublement par le biais de l’onomastique. Le choix du prénom est par exemple directement lié à la *Laura* de Preminger. Les auteurs ont en effet disséminés plusieurs indices de la dette exercée par le fameux film noir et pas uniquement dans la reprise d’une intrigue débutant sur le constat d’absence et le meurtre de l’héroïne. Plusieurs protagonistes ont des liens sinon familiaux, du moins familiers avec la distribution du film de Preminger. Le nom du peintre ayant fait le portrait de Laura Hunt trouve une nouvelle affectation dans le rôle du psychothérapeute auquel se confie Laura Palmer, le Dr. Jacoby. Le chroniqueur Waldo Lydecker est suscité aussi bien par le vétérinaire Lydecker de la clinique de Twin Peaks, que par le mainate Waldo qu’il vient de recueillir. ⁶³¹ Présent sur les lieux du drame, cet oiseau est soumis à l’interrogatoire des enquêteurs qui tentent de recueillir ses éventuelles paroles, en laissant un dictaphone en stand-by. Tel un témoin gênant, il sera finalement abattu par Leo Johnson. Car ce dernier, impliqué dans les derniers moments de Laura, veut à tout prix éviter d’être accusé d’un meurtre qu’il n’a en réalité pas commis. Enfin, la secrétaire imaginaire à laquelle l’agent spécial Dale Cooper dicte ses rapports dans son dictaphone, s’appelle Diane, comme le mannequin tué à la place de l’héroïne de Preminger, Diane Redfern. Au-delà de ces références ponctuelles, c’est l’ensemble de la fiction du film noir et d’un certain âge d’or du cinéma qui ressurgit de-ci, de-là, métamorphosé dans la série de David Lynch et Mark Frost. ⁶³² Toutefois, le pouvoir cinématographique d’engendrer et d’animer des doubles

⁶³⁰ Cf. le prologue de l’épisode pilote de *Twin Peaks*, tourné à l’occasion de la rediffusion de la série sur Bravo en 1994 : « Bienvenue à Twin Peaks. Mon nom est Margaret Lanterman. Je vis à Twin Peaks. On m’appelle la « dame à la bûche ». C’est une vieille histoire. Il y a tant d’histoires à Twin Peaks. Certaines sont tristes, d’autres amusantes. Certaines parlent de folie, de violence ; d’autres sont banales. Toutes, cela dit, recèlent une part de mystère. Le mystère de la vie, parfois celui de la mort. Le mystère des bois – les bois qui entourent Twin Peaks. Permettez-moi de dire, pour commencer, que ceci englobe tout le reste. C’est au-delà du feu – peu de gens comprendront ce que cela signifie. Cette histoire touche de nombreuses personnes mais tout commence avec une seule – que j’ai connue. Cette personne, qui relie toutes les autres, est Laura Palmer. Elle et elle seule. ». Citation reprise de Guy ASTIC, *Twin Peaks. Les laboratoires...*, p. 7.

⁶³¹ Michel CHION, *David Lynch...*, p. 133. Robert FISCHER, *David Lynch. Die dunkle Seite...*, pp. 182-183.

⁶³² Le titre de travail de la série, rappelait le film de King Vidor *Northwest Passage*. Le rôle de Gordon Cole joué par David Lynch, se réfère au chef de la Paramount dans *Sunset Boulevard* de Billy Wilder (1944). Cf. Robert FISCHER, *David Lynch. Die dunkle Seite...*, pp. 182-183. D’autres patronymes évoquent d’autres films noirs. Dans le 7^{ème} épisode, un agent d’assurance informe Catherine Martell que son amant Ben Horne l’a doublé dans la fraude à l’assurance qu’elle avait montée. L’assureur en question s’appelle Herber Neff en référence à l’assureur Walter Neff dans le film *Assurance sur la mort* (*Double Indemnity*, 1944) de Billy Wilder. Dans

équivoques se mesure dans le choix patronymique de la cousine de Laura, Mady Ferguson. La réfection de Laura en Mady rappelle sur plusieurs plans la situation du *Vertigo* d'Hitchcock.⁶³³ Le passage de la blonde Madeleine à la brune Judy, est évoqué dans l'opposition capillaire de Laura et Mady, seul élément qui les distingue l'une de l'autre. Mais le prénom de Mady, diminutif de Madeleine Elster, est aussi la contraction des deux prénoms de l'héroïne double de *Vertigo*, Madeleine-Judy (Barton).⁶³⁴ Enfin, le nom de famille Ferguson renvoie à celui de Scottie, le détective tombé amoureux de Madeleine. Loin d'être fortuite, la création de cet hybride patronymique résume la « faculté propre à l'œuvre [...] de pratiquer une constante synthèse de l'hétérogène ».⁶³⁵ Mady Ferguson est l'hypothétique petite fille naturelle d'un artifice, fruit des amours impossibles de *Vertigo*.

L'arbre généalogique de Laura et Mady révèle un cousinage familial dont les ramifications et les racines se prolongent en deçà et au-delà de toute réalité contingente. Il appartient en plein à l'imaginaire. Pour reprendre les termes du scénariste Mark Frost, la fiction n'est finalement qu'un grand « compost culturel » susceptible d'engendrer ses propres doubles.⁶³⁶ Les noms, les situations peuvent bénéficier d'un recyclage perpétuel, où les lois de Lavoisier du « rien ne se crée, rien ne se perd » sont appliquées systématiquement. La chimie très particulière qui prend corps dans *Twin Peaks* est à la fois poétique, biologique et cinématique. Les métamorphoses qui opèrent à tous les niveaux se placent à la lisière du dicible et de l'indicible, de l'ouï et de l'inouï, dans une mécanique organique dont Mark Frost et David Lynch seraient les alchimistes. A ce propos, le parti pris des auteurs de placer la série et la ville de Twin Peaks au cœur de la nature participe de cette symbolique organique :

« Dans mon esprit c'était un lieu entouré de forêts. C'est important. Aussi loin qu'on remonte dans le passé, les forêts ont toujours été des lieux mystérieux.

l'épisode 12, le juge Clinton Sternwood rappelle le général Sternwood qui engage Philip Marlowe dans le *Grand Sommeil* (*The Big Sleep*, 1946), d'Howard Hawks. Dans le même épisode, Darryl Lodwick renvoie à Mitch Lodwick, le procureur d'*Autopsie d'un meurtre* (*Anatomy of a Murder*, 1959) d'Otto Preminger. Cf. Guy ASTIC, *Twin Peaks. Les laboratoires...*, respectivement pp. 88-89, p. 124 et p. 127.

⁶³³ D'autres films de Hitchcock sont évoqués. Notamment la commune à laquelle appartient le motel de Norman Bates dans *Psycho*, à travers Fairvale, lieu voisin de Twin Peaks. Cf. Robert FISCHER, *David Lynch. Die dunkle Seite...*, p. 182

⁶³⁴ Scottie l'appelle ainsi, lorsque pour la seconde fois il se rend dans la tour de l'église, juste avant que Judy-Madeleine ne lui révèle la machination du faux suicide.

⁶³⁵ Guy ASTIC, *Twin Peaks. Les laboratoires...*, p.18

⁶³⁶ Robert FISCHER, *David Lynch. Die dunkle Seite...*, p. 185 : « Wir waren auf eine zeitlose Atmosphäre aus, so dass man sich nicht ganz sicher sein kann, in welchem Jahrzehnt man sich eigentlich befindet. Für mich ist die Serie wie ein kultureller Komposthaufen, bei dem jede Figur und jeder Schauspieler ein direktes oder indirektes Zitat darstellt. »

Dans mon esprit, elles constituaient un personnage à part entière. Puis d'autres personnages sont apparus. À mesure qu'on a commencé à peupler cet endroit, une chose en a entraîné une autre ». ⁶³⁷

La verdure et l'énergie vitale suggérée par le prénom de Laura, à la fois référence culturelle et métaphore végétale, trouve un relais dans l'image de l'engrais de Mark Frost et le lieu de l'animation sérielle, la forêt de « Ghostwood » qui entoure Twin Peaks. Cette forêt aux esprits dans laquelle sont ressuscités les doubles fictionnels constitue l'épicentre de l'imaginaire de la série, placé entre nature et culture. Dans le dernier épisode (n°30, intitulé *Beyond Life and Death*), David Lynch fait accéder l'agent spécial Dale Cooper à la loge noire (Black Lodge) qui se révèle être le lieu même de ses rêves visionnaires, appelée aussi la *Red Room*. L'entrée improbable de cet endroit purement imaginaire est située dans la forêt, au lieu-dit Glastonbury Grove. ⁶³⁸ L'accès se fait au centre d'un cercle de sycomores qui, une fois franchi, se métamorphose en un lieu éminemment théâtral et artificiel, siège de tous les possibles. C'est dans cet espace entouré de tentures rouges, le sol strié de zébrures en zigzag, qu'officie un étrange nain magicien, « l'Homme venu d'Ailleurs ». Il fait alors surgir les disparus de la série pour les substituer les uns aux autres, en autant de transfigurations paradoxales. ⁶³⁹ Laura Palmer, Mady Ferguson, Caroline Earle, Annie Blackburn, Wyndom

⁶³⁷ David LYNCH, *David Lynch. Entretiens...*, pp. 123-124.

⁶³⁸ Le nom fait référence à la légendaire tombe du roi Arthur, située dans le Somerset, au sud de l'Angleterre.

⁶³⁹ On peut résumer la scène comme suit. Dale Cooper accède à la Red Room, au milieu du cercle des sycomores, en ouvrant les pans d'un rideau rouge éclairé par un faisceau de projecteurs. Un sas étroit formé de part et d'autre de tentures rouges mène à un cul-de-sac où se tient une réplique de la *Venus de Milo*. Cooper, en soulevant le pan de rideaux sur sa gauche, aboutit dans un espace plus vaste, où un nain habillé de rouge danse sur les paroles d'une chanson chantée par Jimmy Scott. À la fin du couplet, le crooner disparaît, laissant Dale Cooper seul avec le nain (« l'Homme venu d'Ailleurs »). Ce dernier, qui semble être le gardien des lieux, l'avertit : « Quand vous allez me voir à nouveau, ce ne sera pas moi ». Démonstration à l'appui, il fait apparaître Laura Palmer, pour lui substituer un vieux serveur qui lui sert un café en clamant un alléluia sonore. Un géant apparaît alors à sa place et s'assied aux côtés du nain. Il a juste le temps de dire « un seul et unique », qu'il disparaît à son tour. Tandis que le nain se frotte les mains, le café que l'agent Cooper s'appête à boire, passe alors par les états liquide, solide et visqueux. Satisfait de son tour de magie, le nain s'écrie « Waow Bob Waow » et prononce une incantation « Feu marche avec moi ». Sous une lumière stroboscopique, Cooper se lève, sort de la chambre, se dirige dans le couloir étroit et entre sur sa droite dans une chambre identique à la première. Il en ressort pour revenir dans celle de gauche et voit le nain lui dire qu'il y a erreur. Cooper accède à nouveau à l'autre espace de droite, suivi du nain annonçant l'arrivée d'une autre amie. Il s'agit de Maddy Ferguson qui avertit Cooper de se méfier de sa cousine. Elle disparaît. Cooper revient dans la chambre de gauche qui est désormais vide mais pour un court instant, puisque Laura apparaît à nouveau sous de féroces hurlements. Cooper fuit dans l'autre chambre pour s'apercevoir qu'il saigne au ventre d'une ancienne blessure. Il revient sur ses pas et voit son double étendu à terre aux côtés de Caroline Earle. Celle-ci, en se levant, a le visage d'Annie Blackburn. Elle disparaît, pour réapparaître sous les traits de Caroline. Elle lui affirme alors avoir vu l'homme qui l'a tuée, en l'occurrence son mari. Cooper ne sachant plus à qui il a affaire demande qui est Annie et Annie tout en répondant « c'est moi » se transforme en Caroline. Elle lui dit alors qu'il fait une belle petite erreur et qu'elle est vivante. Sur ce, elle se métamorphose en Laura qui elle-même devient Wyndom Earle. Celui-ci intime à Cooper de lui donner son âme, s'il veut qu'Annie vive. C'est alors que Bob intervient en assurant à Cooper que Wyndom Earle ne peut exiger son âme car il prendra plutôt la sienne. Cooper sort ensuite de la chambre,

Earle, Bob la figure meurtrière, Leland Palmer et un double de Cooper se succèdent ou se commutent les uns aux autres. La Red Room, sise à Glastonbury Grove au milieu des sycomores, est un « entremonde » anachronique et atemporel.⁶⁴⁰ A la fois toponyme aux références arthuriennes, scène de théâtre pour un crooner déchu, salon et salle d'attente de « l'Homme venu d'Ailleurs » ou alors boîte magique réservée à ses différents tours de passe-passe, ce purgatoire autant visionnaire qu'illusoire défie les lois du discours et du récit. Il est une abstraction, un rêve, l'ellipse suggestive accompagnée par les paroles d'une chanson interprétée par Jimmy Scott : « And I'll see you / And you'll see me / And I'll see you in the branches that blow / In the breeze / I'll see you in the trees / Under the sycamore trees ». ⁶⁴¹ Il est avant tout un motif poétique irréductible à toute paraphrase cohérente, à toute interprétation définitive.⁶⁴²

Située à l'orée des mondes naturels et artificiels, la Red Room gardée par un géant et un nain qui parle à l'envers, semble être le lieu de tous les fantasmes contradictoires. Elle est la chambre rouge, le point de rencontre de toutes les pulsions : amour et meurtre, création et destruction.⁶⁴³ Ce n'est pas un hasard d'ailleurs si au centre de ce dispositif pulsionnel, figurent l'alliance symbolique des contraires : un globe saturnien et la statue d'une *Venus pudica* (fig. 202). Cette dernière figure mythique équivoque dit à elle seule l'idée de réversibilité et de dédoublement dans une gestuelle qui cache et qui montre à la fois. C'est dans son antre que la redistribution des rôles est rendue possible,⁶⁴⁴ et c'est sous son égide

rencontre Leland Palmer dans le couloir. Ce dernier déclare n'avoir jamais tué personne. S'ensuit une course poursuite entre Cooper et son propre double. La scène de la Red Room s'achève finalement par la réapparition de Dale Cooper et Annie, tous deux étendus à terre au milieu du cercle des sycomores.

⁶⁴⁰ Le terme d'entremonde revient à Guy ASTIC, *Twin Peaks. Les laboratoires...*, p. 29.

⁶⁴¹ Les paroles ont été écrites par David Lynch. « Et je te verrai / Et tu me verras / Et je te verrai dans les branches qui balancent dans la brise / Je te verrai dans les arbres / sous les sycomores ». David Lynch a une affection toute particulière pour les atmosphères suggestives dégagées par des chansons. Ce fut le cas pour son film précédent *Blue Velvet*, inspiré par la chanson éponyme de Bobby Vinton écrite dans les années cinquante. C'est son côté mystérieux qui a tout déclenché. Cf. David LYNCH, *David Lynch. Entretiens...*, pp. 104-105.

⁶⁴² Guy ASTIC, *Twin Peaks. Les laboratoires...*, p. 80.

⁶⁴³ Le nom de Red Room constitue très certainement un jeu de mot avec « redrum », « murder » à l'envers, une probable référence au film *Shining* de Stanley Kubrick, dans lequel le petit garçon visionnaire découvre l'inscription renversée sur les murs de l'hôtel.

⁶⁴⁴ David Lynch a une prédilection pour les scènes de théâtre et les rideaux, des lieux qui, à l'instar d'une « route [est] une avancée vers l'inconnu, [...] c'est aussi la définition du cinéma – les lumières s'éteignent, le rideau s'ouvre et on est parti, sans savoir où on va ». Cf. David LYNCH, *David Lynch. Entretiens...*, p. 204. Dans *Blue Velvet*, *Twin Peaks* et *Mulholland Drive*, il y a toujours un personnage qui chante sur une scène délimitée par des rideaux. C'est à chaque fois l'occasion pour le réalisateur de marquer la fiction à venir. Le générique inaugural et les crédits de *Blue Velvet* s'inscrivent sur un rideau de velours bleu et au son de la chanson *Blue velvet*. Dans *Twin Peaks*, les rideaux rouges circonscrivent le lieu onirique et obsédant de la *Red Room* sur les paroles de *Sycamore Trees*. Par ailleurs, les rideaux sont aussi l'obsession du personnage borgne de Nadine Hurley, joué par l'actrice de théâtre Wendy Robie. Dans le rôle qui lui est confié, elle s'obstine à inventer une tringle à rideau silencieuse. A la suite d'une tentative de suicide, elle va changer de personnalité et retomber dans l'adolescence.

que David Lynch semble retourner à ses premiers fantasmes : ceux de réaliser une série dont l'univers du cinéma et les idoles mythiques qu'il avait créées puissent être mis en abyme. Le projet initial et inaugural dont le ferment était les derniers jours de Marilyn Monroe et qui, rappelons-le, devait s'appeler *Venus Descending*, trouve ici une évocation purement visuelle. Entre nature et artifice, entre figuration et abstraction, cette boîte rouge vaut en définitive pour la boîte noire du cinéma, ou plutôt : elle est le laboratoire où se développe la pellicule exposée. C'est sous la lumière rouge des lampes inactiniques et dans les bains chimiques que les images seront révélées, où le négatif deviendra positif et vice-versa. Elle est un lieu paradoxal où l'illusion prend chair, un univers atemporel, en suspens, en attente de résolution.

Le cinéma de David Lynch procède par la collision, ou mieux, la collusion de fragments hétérogènes. C'est un greffon de dualité et d'altérité, une bouture étrange donnant naturellement rendez-vous à l'artifice. Il est à la fois excessivement explicite et excentriquement allusif. Le réalisateur cultive la mise en scène où la nature est prête à prendre le dessus. A suivre les propos de David Lynch le principe d'expansion et de suggestion lié à la métaphore végétale vaut en définitive pour le processus créatif dans son ensemble. Appelé à définir les idées qui germaient dans son esprit et ce qui l'avait amené à réaliser *Mulholland Drive*, il répondit :

« Peut-être l'amour est-il *dans* l'idée, peut-être qu'il vient en vous. Je ne sais pas. Mais l'idée est vraiment petite, puis elle se déploie et se montre à vous pour que vous puissiez la voir entièrement. Ensuite, elle se connecte à votre stock mémoriel pour que vous puissiez l'examiner plus en détail. C'est très complet. C'est comme une graine, l'arbre est là, vraiment, mais ce n'est pas encore un arbre. Cela veut être un arbre, mais c'est seulement une graine. »⁶⁴⁵

Les notions d'expansion restituées dans les différentes comparaisons entre l'idée, l'amour et la germination, telles qu'elles sont verbalisées par David Lynch, synthétisent explicitement

Dans *Mulholland Drive*, projet d'une nouvelle série ayant germé lors de la réalisation de *Twin Peaks*, le club *Silencio* est le théâtre dans lequel les personnages de Betty Elms, une comédienne débutante, et l'amnésique Rita, reçoivent une étrange boîte bleue alors qu'elles écoutent la chanteuse Rebekka Del Rio interpréter *Crying* de Roy Orbison. Le petit cube, une fois ouvert, va redistribuer les rôles de chacune et les révéler sous une autre identité. Rita devient Camilla Rhodes, une actrice à succès à qui les cinéastes fictifs Adam Keshner et Bob Booker confient le rôle principal dans un film intitulé *The Sylvia North Story* ; tandis que Betty devient une droguée suicidaire appelée Diane Selwyn, amante malheureuse de Camilla.

les enjeux de la création. Le cinéaste ne donne pas autre chose que ce qui était déjà en jeu dans les images d'une série comme *Twin Peaks*. Mais ses paroles vont au-delà de la paraphrase de son propre cheminement artistique. Ces éléments organiques et amoureux sont visualisés et suscités aussi bien par le prénom de Laura que l'univers dans lequel évolue l'imaginaire végétal et mythique de *Twin Peaks*. La présence vénusienne dans la Red Room, lieu imaginaire par excellence, en est d'ailleurs le reflet profond. L'association idéale des figures féminines, de l'univers végétal ainsi que de la beauté vénusienne s'inscrit dans un univers façonné par les lois de l'analogie. Le don de création, la faculté d'incarner la vie accordée aux femmes et l'idée d'expansion positive⁶⁴⁶ sont véhiculés à travers l'idée de floraison. Cette idée, qui est restituée sémantiquement dans les langues indo-européennes dans le terme fleur, trouve un équivalent dans l'idée d'éclat de beauté et de gonflement, dans les langues chamito-sémitiques. Le terme « Zahra », qui veut dire aussi bien l'éclat, la brillance et la floraison, désigne en effet la planète Vénus en arabe.⁶⁴⁷ Participant du même champ sémantique et étant des synonymes interchangeables, on comprend mieux dès lors la contiguïté des fleurs, des femmes et de Vénus.

La somme de tout l'imaginaire que nous venons de parcourir trouve à n'en pas douter un reflet trouble dans le projet *Twin Peaks*. Basé sur une forme ouverte, il se refuse à une interprétation définitive, à l'instar de la séquence-clôture de la Red Room, qui pourrait tout aussi bien être finale qu'inaugurale. Le film *Femme fatale* de Brian de Palma peut toutefois résoudre certaines de ses incohérences car, tout en puisant aux mêmes sources, il rend plus claires les zones d'ombres volontairement laissées par David Lynch. Autant la série et le film issu de l'univers *Twin Peaks* proposaient une structure faite de nombreux parallélismes proche du rhizome, autant la réalisation de Brian de Palma, propose un axe stable aux symétries fictionnelles. Invraisemblable, le scénario truffé d'incohérences est à lui seul, et en soi, un caprice cinématographique, la somme de toutes les illusions, le portrait diffracté d'une fantasmagorie à la puissance méta.⁶⁴⁸ Vertigineusement étourdissant, le film sert de prétexte aux métamorphoses féminines, dans la mise en scène fatalement séduisante d'un fantasme pluriel. Tout n'est qu'image et surface de projection, d'une doublure à commencer par Laure

⁶⁴⁵ David LYNCH, *David Lynch. Entretiens...*, p. 204.

⁶⁴⁶ Paul VANDENBROECK, « À qui les fleurs ? Quelques réflexions sur l'image de la femme en Occident », in Sabine van SPRANG (éd.), *L'Empire de Flore. Histoire et représentation des fleurs en Europe du XVI^{ème} au XIX^{ème} siècle*, Bruxelles : Le Renaissance du Livre, 1996, pp. 336-345. Lire en particulier pp. 338-339.

⁶⁴⁷ Paul VANDENBROECK, « À qui les fleurs... », p. 338-339.

⁶⁴⁸ L'entier du scénario a été publié en version bilingue. Cf. Brian de PALMA, *Femme Fatale. Scénario bilingue*, (traduit de l'américain), Paris : Cahiers du cinéma, 2002.

Ash, dont l'accréditation de photographe au festival de Cannes, n'est que la couverture pour une grosse arnaque : voler la parure de diamants portées par Veronika, une jolie mannequin qui accompagne le cinéaste Régis Wargnier, lors de la première du film *Est-Ouest*. Elle séduit cette drôle de Véronique, s'empare de la parure, mais à l'encontre du plan prévu par l'équipe, fait cavalier seul. Le lendemain, en voulant échapper à ses poursuivants elle est sauvée par Irma et Louis qui l'hébergent, croyant à faire à leur propre fille Lily, qui vient de perdre son mari et sa fille. Elle profite d'une coïncidence, le suicide de Lily son sosie, pour changer d'identité et refaire sa vie aux Etats-Unis avec un diplomate américain. Sept ans plus tard, une photo prise par un paparazzi publiée dans *Gala* et affichée sur les colonnes Morris de Paris la mettent en danger. Elle veut à nouveau changer d'identité. Elle se sert du photographe Nicolas Bardo pour simuler un kidnapping et demander une rançon à son mari ambassadeur. Lors de la remise de l'argent, elle tire sur son mari et s'apprête à liquider le photographe. Au même moment apparaissent les anciens équipiers du casse. Bien décidés à régler le compte de cette indélicat coéquipière, ils la balancent au-dessus du pont, dans la Seine. Ce n'est qu'un prélude à une nouvelle résurrection. Laura-Lily, s'était assoupie dans son bain. Toute cette histoire de changement d'identité n'était qu'un rêve. L'histoire peut dès lors reprendre son cours au présent. Réveillée par l'entrée de son sosie Lily, elle l'empêche de commettre l'irréparable. Lily ne se suicidera donc pas, Laura n'usurpera pas son identité et le dénouement sera heureux.

Femme fatale est comme tous les films analysés précédemment un portrait de femme composite, crée sur les bases d'un imaginaire sérialisé, bouquet conjugué des influences poétiques, picturales et cinématographiques les plus diverses, chacune rendant un écho, un reflet de l'autre : Hitchcock, le film noir, *La Femme au portrait* de Fritz Lang, *Laura* de Preminger. Inutile de dire qu'en plaçant l'arnaque en plein festival de Cannes, sous les écrans de surveillance de la manifestation et au moment où se projette le film *Est-Ouest* de Régis Wargnier, de Palma ne fait pas le mystère que tout est affaire de fiction, à commencer par l'« ultraréférentialité » et la surabondance vectorisée des images.⁶⁴⁹ Il use de la métalepse,⁶⁵⁰ figure de la fiction par excellence pour introduire le spectateur dans le spectacle des faux-

⁶⁴⁹ Philippe ROUYER, « Femme fatale. Rien qu'un rêve », in *Positif*, n°495, mai 2002, pp. 60-61. Ici p. 61.

⁶⁵⁰ Gérard GENETTE, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris : Seuil, 2004, p. 71 : Un autre effet tout à fait propre au cinéma, me semble-t-il, consiste en l'apparition dans un film, fugitive ou non, d'un acteur célèbre, ou autre personnalité bien connue du monde du cinéma, qui y figure « dans son propre rôle » (*as himself* ou *herself*), introduisant dans une diégèse fictionnelle une présence extrafictionnelle (...) » C'est le cas ici dans l'apparition du réalisateur Régis Wargnier et de l'actrice Sandrine Bonnaire, défendant leur film dans celui de Brian de Palma.

semblants. Sandrine Bonnaire et Régis Wargnier jouent leur propre rôle, celui de défendre leur propre fiction dans celle de Brian de Palma. L'identité-altérité se trouve bien au cœur du cinéma. Chaque plan est un double de l'autre et dans ce jeu de miroir, les personnages féminins sont les premiers à se mirer. Que Brian de Palma ait finalement choisi l'ex-mannequin Rebecca Romijn-Stamos pour incarner tous ces rôles n'est assurément pas un hasard. Il fallait une image pour projeter toutes les autres.⁶⁵¹ Que son personnage double porte des noms aux connotations végétales et florales – Laure, Lily – ne relève, là encore, pas du hasard. Il fallait des figures qui puissent signaler ses multiples métamorphoses.

Mais dans toute fiction il y a toujours un point de départ. On l'aura compris, il faut revenir aux prémices de la création de l'imaginaire. Générique. Intérieur nuit. Une pièce plongée dans l'obscurité n'a pour seul éclairage qu'un écran de télévision blafard. On entend un coup de feu, puis, avec le dialogue qui s'enchaîne, l'image se fait plus précise. Il s'agit d'un vieux film noir diffusé par la télévision : *Double Indemnity* (*Assurance sur la mort*) de Billy Wilder. Sur l'écran de télévision vient se projeter le visage d'une femme. Son reflet se confond avec le visage des protagonistes du film noir, tantôt Phyllis la femme, tantôt Neff, l'homme. Soudain, un flash de lumière éclaire le corps nu de la femme, dans la pose de la *Vénus au miroir* de Vélasquez (fig. 203-204). Désormais exposé il peut incarner tous les rôles qu'on voudra bien lui donner. Le portrait qu'on en fera ne sera qu'une surface de projection idéale, il pourra prendre tous les visages, et selon les désirs incarner toutes les identités : Laure, Vénus, Phyllis, Lily...

⁶⁵¹ Laurent VACHAUD, « Entretien, Brian de Palma. Un rêve de film noir », in *Positif*, n°495, mai 2002, pp. 62-66. Ici p. 65 : « Le problème, c'est que le film s'appelle *Femme fatale* et qu'il me fallait une fille qui ait la tête de l'emploi. Quelqu'un de fascinant, à la Rita Hayworth, quelqu'un pour qui on pourrait perdre la tête. Qu'elle soit connue ou inconnue importait peu. Une fille comme ça ne court pas les rues, croyez-moi. Rebecca a plusieurs têtes différentes dans le film, look Grace Kelly du début à Cannes, puis la fille brune, la blonde de la péniche, la brune dépressive et la blonde de la dernière scène qui est encore une autre apparence. Il fallait qu'elle soit fascinante avec toutes les coiffures et tous les costumes. Et elle l'est ! »

Conclusion

Des peintures représentant le Christ à la Renaissance aux représentations cinématographiques de la femme « idéale » au XX^{ème} siècle, il y a un écart thématique et historique extrême, dont le dénominateur commun s'est énoncé en termes d'un questionnement commun et ce, en dépit des différences majeures qui séparent le statut et la fonction des œuvres analysées. Le parcours entrepris dans cet ouvrage s'est en effet attaché à étudier les questions d'identité qui se posent au regard de la réalisation des images en Occident, en partant d'exemples qui occupent une place centrale dans la création artistique. Que cela soit sur des supports traditionnels comme le tableau ou la toile, ou que cela soit sur des supports plus contemporains comme la pellicule et l'écran cinématographique, que la représentation s'inscrive dans un contexte religieux comme le Christianisme ou qu'elle fonctionne dans un domaine profane, il apparaît que la figure humaine et plus spécifiquement le visage sont au cœur de la création de notre identité culturelle, pour ne pas dire qu'ils ont été et restent l'un des fondements de notre imaginaire.

Le passage du régime des images à celui des œuvres d'art a été évalué à travers quelques moments charnières. La question du titre a été à la fois un prétexte déterminant et un révélateur fondamental pour découvrir les enjeux cachés liés à la légitimation et la définition de l'art pictural face à ses qualités discursives et iconiques. On a vu que le premier moment important s'est cristallisé à l'âge de l'humanisme dans la démonstration des aptitudes narratives de la peinture. La possibilité de construire une fiction – une faculté jusqu'alors réservée au domaine littéraire – devenait une nécessité pour sortir la peinture de son anonymat et l'élever au rang d'art libéral. Cette évidence, soutenue par la théorie artistique dès les fondements déclinés par Leon Battista Alberti dans son *De Pictura* en 1435, n'a pas cessé d'être clamée jusqu'à ce qu'elle se révèle pragmatiquement problématique. La peinture comprise comme un langage articulé visait même à l'universalité, ce qui la distinguait de l'idiotisme contraignant des langues naturelles, au moment où en France, l'*Académie royale de peinture et de sculpture* instaure sa légitimité dans la seconde moitié du XVII^{ème} siècle. Mais la pratique a fini par sérieusement remettre en cause la théorie. Le principe d'universalité tant déclamé se révéla caduque lorsque la peinture s'adresse enfin à un large public. L'établissement puis la régularisation des Salons à partir de 1737, marque à cet égard un deuxième tournant important. L'incompréhension de la majeure partie du public face à une

réalité trop éloignée de ses propres préoccupations et devant des tableaux dispensant des récits qu'il ne peut reconnaître (ou dans lesquels il ne se reconnaît pas) remet en question la validité et le primat de la peinture narrative. Cela aboutira finalement à la présence du titre dans les livrets d'exposition puis à son apparition sur les cartels des musées à la fin du XIX^{ème} siècle. Comme on l'a vu, ces principes font débats et s'inscrivent dans un contexte où le paratexte devient nécessaire à la compréhension des œuvres exposées.

Si la théorie artistique a longuement insisté sur la discursivité de la peinture, il apparaît aussi que le médium s'est aussi défini autour de sa dimension iconique. Le portrait joue dans ce sens un rôle fondateur et central. Il était donc nécessaire de s'interroger sur son statut, en analysant différentes périodes clés de l'histoire de l'art. Si, comme on a pu le voir, la dimension narrative n'était pas directement associée au portrait, sa fonction utilitaire et symbolique était extrêmement forte. Dès la Renaissance il a bénéficié d'une place inaugurale voire mythique, notamment dans le projet vasarien des *Vies* qui fondait les principes de l'émancipation artistique. La biographie romancée de Fra Filippo Lippi en était probablement l'illustration la plus exemplaire et la plus équivoque puisqu'elle plaçait la création du portrait comme un outil nécessaire à l'affirmation et l'extériorisation de l'identité de l'artiste. Mais c'était aussi une contrainte dont il fallait qu'il se détache. Si le portrait pouvait définir les dons artistiques du peintre, lui apporter une reconnaissance, un renom et un statut enviable, il ne pouvait néanmoins être une fin en soi. Là encore le primat d'une peinture savante et discursive devait jeter l'opprobre sur la figuralité de la représentation faciale. Au-delà de cette problématique viennent s'immiscer des questions plus anthropologiques. Représenter une personne (ou se représenter soi-même) ne relève pas seulement de l'esthétique ou de la théorie artistique. Comme le révèle le contexte plus particulier de l'inscription du nom et du visage sur une fresque (par exemple dans la chapelle Sassetti à Florence), c'est tout un travail de mémoire et toute une croyance en une survivance fondée sur le caractère propitiatoire et votif de l'image qui est mis en scène.

La fonction identificatrice du portrait est d'autant plus fortement ancrée dans l'imaginaire qu'on lui accorde une immédiateté presque sans bornes. De nombreuses anecdotes récoltées au gré de la littérature artistique (Vasari, de Piles ou Palomino) rappellent en effet que le spectateur est souvent trompé par l'illusion de la représentation, croyant ainsi avoir affaire directement au modèle représenté. Cet impact trouve un démenti ironique manifeste sur des tableaux peints au Nord des Alpes au courant du XVI^{ème} siècle. Jouant avec la fiction du

portrait parlant qui s'adresse directement au spectateur, les tableaux de Matthäus Schwartz d'Augsbourg, ceux des peintres Tom Ring à Münster ou encore ceux de Marten van Heemskerck à Haarlem, disent autant le pouvoir et les limites de la figuration lorsqu'il s'agit de transmettre une identité : un visage aussi réalistement rendu qu'il fût, ne saurait à lui seul rendre compte de la personnalité du portraituré (en particulier révéler son nom). En multipliant les inscriptions, les peintres jouent avec les temporalités et diffèrent le regard du spectateur. Ils l'engagent également à réfléchir sur l'expérience esthétique qui lui est donnée à voir (et à lire).

En démontrant les enjeux liés à la peinture de portrait à la Renaissance, on a pu mesurer à la fois les convergences et les différences qui gouverneront le choix des peintres comme Whistler dans le dernier tiers du XIX^{ème} siècle. C'est là où le troisième tournant identitaire de la peinture intervient. La rupture avec l'institution académique et son discours passéiste est consommée par des artistes désireux de redéfinir les prérogatives et les spécificités de leur art. En déclarant la fin de la peinture d'histoire et en faisant du portrait un champ d'expérimentations formelles et visuelles, des peintres comme Whistler tentent de se déparer des prétextes littéraires désormais étrangers à leur art. Mais ce projet visant un retour à une pure visualité s'accompagne aussi d'un encadrement linguistique important. En choisissant des titres musicaux abstraits, l'artiste américain tente de rompre avec un héritage désormais trop encombrant. Le titre, né par nécessité didactique au lendemain des premiers Salons dans le but, entre autre, de pallier les manques de transparence de la peinture d'histoire, s'avère finalement tellement connoté que seul l'analogie musicale sera en mesure de désamorcer, en évitant tout anecdotisme. Restait encore une rupture à formuler. Faire des portraits ressemblants aurait ancré la peinture dans un utilitarisme de mauvais aloi, puisqu'elle aurait été le vecteur de l'identité du modèle et non pas de la sienne propre. De ce fait, l'importance accordée à la métaphore florale dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle prend toute son ampleur et ne se limite pas aux peintres mentionnés, comme Dante Gabriel Rossetti, Fantin-Latour et Albert Moore qui étaient plus directement liés à Whistler entre 1860 et 1870. Cette liste pourrait aussi s'élargir à d'autres artistes comme Edgar Degas, Edouard Manet, Berthe Morisot, Odilon Redon ou Fernand Khnopff. Chez les uns et les autres les fleurs prennent une connotation plus ou moins personnelle mais elles participent de l'opacification symbolique et physique de la représentation. Filtres visuels, métaphores de la création, elles sont assimilées à la palette et aux couleurs – c'est du moins ce qui transparaît clairement chez Fantin-Latour. Mais elles peuvent aussi être la matrice organique du dessin et de la composition comme chez

Albert Moore, dont le programme esthétique particulièrement cohérent aura eu des incidences importantes sur James McNeill Whistler, notamment dans l'adoption d'un monogramme représentant un papillon.

Vecteur de l'identité, le portrait est finalement une entité équivoque dont l'imaginaire n'a pas cessé d'exploiter l'ambiguïté. Son insertion au cinéma montre sa force suggestive, mais surtout la place centrale et inaugurale qu'il occupe au sein de la fiction. L'analyse des films qui jalonnent le XX^{ème} siècle montre que c'est à partir de la forme iconique que se construisent de nombreux scénarios. A l'image des films de la génération de Fritz Lang, Otto Preminger et Alfred Hitchcock, le portrait féminin participe non seulement de l'intrigue initiale, mais il s'appuie sur un imaginaire hérité de l'univers opaque des peintres symbolistes de la fin du XIX^{ème} siècle. En outre, cette grande famille de réalisateurs – c'est aussi le cas avec Brian de Palma et David Lynch – réactive des figures plus anciennes qui ont construit l'imaginaire artistique occidental. On retrouve donc des motifs et des figures qui appartiennent notamment au désir d'animation déjà présent dans la poésie amoureuse et la peinture de la Renaissance. Que les cinéastes en question empruntent ces schémas anciens sur un nouveau support ne doit pas nous étonner entièrement, car il s'agit aussi pour eux de mettre en scène les ambiguïtés du médium filmique. Partagé entre image fixe et animée, entre illusion et réalité, le cinéma est en mesure de faire vivre ses personnages l'espace d'un instant. C'est aussi le cas de la poésie et de la peinture, dont le visage des modèles décrits et dépeints est animé par la fiction poétique ou picturale. Par le face-à-face qu'il instaure avec le lecteur et le spectateur, le portrait met en jeu un principe d'identification immédiat et complexe. Il est en définitive la figure de la création par excellence, celle de l'identité à l'œuvre.

Bibliographie

ABALLÉA 1986

Sylvie ABALLÉA, *Le saint-sépulcre de l'abbaye cistercienne Notre-Dame de la Maigrange*, 2 vols., Mémoire de licence, Faculté des Lettres, Université de Genève, oct. 1986

von ACHEN 1991

Henrik von ACHEN, « Das Problem des Titels in der modernen christlichen Kunst », in *Münster*, vol. 44, n°2, 1991, pp. 103-106

ADAMS 1987-88

Hazard ADAMS, « Titles, Titling and Entitlement To », in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46, n°1, 1987-88, pp. 7-21

AJMAR / THORNTON 1998

Martha AJMAR / Dora THORNTON, « When is a Portrait not a Portrait ? *Belle Donne* on Maiolica and the Renaissance Praise of Local Beauties », in Nicholas MANN / Luke SYSON (éd.), *The Image of the Individual. Portraits of the Renaissance*, London : British Museum Press, 1998, pp. 138-153

ALBERTI 1992

Leon Battista ALBERTI, *De la peinture. De Pictura (1435)*, (Préface, traduction et notes par Jean Louis SCHEFER), Paris : Macula Dédale, 1992

ALLEN / ISHII-GONZALÈS 1999

Richard ALLEN / S. ISHII-GONZALÈS (éd.), *Alfred Hitchcock Centenary Essays*, London : British Film Institute, 1999

ALPERS 1995

Svetlana ALPERS, « *Ekphrasis* und Kunstanschauung in Vasaris *Viten* » in Gottfried BOEHM / Helmut PFOTENHAUER (éd.), *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München : Wilhelm Fink, 1995, pp. 217-258

ALSTON 1978

David ALSTON, « What's in a Name ? *Olympia* and a Minor Parnassian », in *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 41, n°1113, 1978, pp.148-154

ANDERSON 1987

Jaynie ANDERSON, « Giovanni Morelli et sa définition de la 'scienza dell'arte' », in *Revue de l'Art*, vol. 75, 1987, pp. 49-55

ANDERSON 1994

Jaynie ANDERSON, « Derrière le pseudonyme », in Giovanni MORELLI, *De la peinture italienne*, (Traduit de l'italien), Paris : Lagune, 1994, pp. 16-97

ANDERSON / KOVAL 1994

Ronald ANDERSON / Anne KOVAL, *James McNeill Whistler. Beyond the Myth*, London : John Murray, 1994

APOSTOLIDÈS 2003

Jean-Marie APOSTOLIDÈS, *Les métamorphoses de Tintin*, Paris : Exils, 2003

AQUIEN 1999

Pascal AQUIEN, « Du même à l'autre : la problématique du portrait chez Oscar Wilde », in Pierre ARNAUD (éd.), *Le Portrait*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, pp. 125-138

ARMENGAUD 1988

Françoise ARMENGAUD, *Titres*, (Entretiens avec Alechinsky, Arman, Appel, César, M.E. Collet, Corneille, Dolla, Hadju, Hartung, Helman, Hérold, Jenkins, Le Gac, Masson, Philippe, Pol Bury, Pons, Soulages, Topor, A. Tullio, Verdet), Paris : Méridiens Klincksieck, 1988

ARMENGAUD 1990

Françoise ARMENGAUD, « Le nom de l'œuvre et l'œuvre du nom. Titre et titulation dans les Beaux-Arts », in Joël CLERGET (éd.), *Le nom et la nomination. Source sens et pouvoirs*, Toulouse : Érés, 1990, pp. 89–108

ARNAUD 1995

Philippe ARNAUD, « L'engendrement des images. *Vertigo* d'Alfred Hitchcock », in *Cinémathèque*, n°8, 1995, pp. 24-32

ARNAUD 1999

Pierre ARNAUD (éd.), *Le portrait*, Paris : Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999

ARNOLD 1999

Klaus ARNOLD : « *Da ich het die gestalt*. Bildliche Selbstzeugnisse im Mittelalter und Renaissance » in Klaus ARNOLD / Sabine SCHMOLINSKY / Urs Martin ZAHND (éd.) : *Das dargestellte Ich. Studien zu Selbstzeugnissen des späteren Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Bochum : Winkler, 1999, pp.201-221

ARNULF 1995

Arwed ARNULF, « Studien zum Klosterneuburger Ambo und den theologischen Quellen bildlicher Typologien von der Spätantike bis 1200 », in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. 48, 1995, pp. 9-41

ARNULF 1997

Arwed ARNULF, *Versus ad Picturas. Studien zur Titulardichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Antike bis zum Hochmittelalter*, München / Berlin : Deutscher Kunstverlag, 1997

ARONBERG LAVIN 1990

Marilyn ARONBERG LAVIN, *Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*, Chicago / London : The University of Chicago Press, 1990

ASLESON 2000

Robyn ASLESON, *Albert Moore*, London : Phaidon, 2000

ASMUS / GROSSHANS 1998

Gesine ASMUS / Rainald GROSSHANS (éd.), *Gemäldegalerie Berlin. 200 Meisterwerke*, Berlin : Staatliche Museen / Preussischer Kulturbesitz / Nicolai, 1998

Pierre ASSOULINE, *Hergé. Biographie*, Paris : Plon, 1996

ASTIC 2005

Guy ASTIC, *Twin Peaks. Les laboratoires de David Lynch*, Pertuis : Rouge profond, 2005

AUILER 1998

Dan AUILER, *Vertigo. The Making of a Hitchcock Classic*, New York : Saint Martin's Press, 1998

de AYALA / AYCARD 2001

Roselyne de AYALA / Mathilde AYCARD, *Une histoire des fleurs*, Paris : Perrin, 2001

BÄCHLER 1995

Odile BÄCHLER, *Laura. Otto Preminger. Etude critique*, Paris : Nathan, 1995

BANN 1985

Stephen BANN, « The Mythical Conception is the Name. Titles and Names in Modern and Post-modern Painting », in *Word & Image*, vol. 1, 1985, pp. 176-190

BARASH 1994

Moshe BARASCH, « Le spectateur et l'éloquence de la peinture à la Renaissance », in Olivier BONFAIT (éd.), *Peinture et rhétorique*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1994, pp. 21-42

BARIDON / GUÉDRON 1999

Laurent BARIDON / Martial GUÉDRON, *Corps et arts. Physionomies et physiologies dans les arts visuels*, Paris : L'Harmattan, 1999

BAROCCHI 1960-62

Paola BAROCCHI (éd.), *Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma*, 3 vols. Bari : G. Laterza, 1960-1962

BAROLSKY 1991

Paul BAROLSKY, *Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari*, University Park : Pennsylvania State University Press, 1991

BARR, 2002

BARR, *Vertigo*, London : British Film Institute, 2002

BARRET-KRIEGEL 1988

Blandine BARRET-KRIEGEL, *Les Académies de l'histoire*, Paris : PUF, 1988

BÄTSCHMANN 1988

Oskar BÄTSCHMANN, « Text and Image : Some General Problems », in *Word & Image*, vol. 4, n°1, 1988, pp. 11-24

BÄTSCHMANN 1990

Oskar BÄTSCHMANN, « Hodler peintre », in *Ferdinand Hodler. Collection Adda et Max Schmidheiny*, Vevey / Zürich : Musée Jenisch / Institut suisse pour l'étude de l'art, 1990, pp. 9-28

BÄTSCHMANN 1997

Oskar BÄTSCHMANN, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsysteem*, Köln : DuMont, 1997

BÄTSCHMANN / GRIENER 1994

Oskar BÄTSCHMANN / Pascal GRIENER, « Holbein-Apelles. Wettbewerb und Definition des Künstlers », in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 57, 1994, pp. 625-650

BÄTSCHMANN / GRIENER 1997

Oskar BÄTSCHMANN / Pascal GRIENER, *Hans Holbein*, (Traduit de l'anglais), Paris : Gallimard, 1997

BAUDELAIRE 1975

Charles BAUDELAIRE, *Salon de 1846*, (Texte établi et présenté par David KELLEY), Oxford : Clarendon Press, 1975

BAUDIN 1990

Elisabeth BAUDIN, « Comment un titre vient à sa peinture », in Joël CLERGET (éd.), *Le nom et la nomination. Source sens et pouvoirs*, Toulouse : Érés, 1990, pp. 115-122

BAX 1999

Marty BAX, « Symboles en fleurs », in *Symboles en Fleurs. Les fleurs dans l'art autour de 1900*, Paris : Institut Néerlandais, 1999, pp. 7-15

BELTING 1998 a

Hans BELTING, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, (Traduit de l'allemand), Paris : Cerf, 1998

BELTING 1998 b

Hans BELTING, « Mémoire et portrait. Face et interface du premier sujet *moderne* », in Roland RECHT (éd.), *Le texte et l'œuvre d'art : la description*, Strasbourg / Colmar : Presses universitaires de Strasbourg / Musée d'Unterlinden, 1998, pp. 170-182

BELTING 2001

Hans BELTING, « Wappen und Porträt. Zwei Medien des Körpers », in *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München : Wilhelm Fink, 2001, pp.115-142

BENEDETTI 1981

Maria Teresa BENEDETTI, « Whistler, Moore e l' 'Art for Art's Sake' », in *Paragone (Arte)*, vol. 375, 1981, pp. 21-39

BENJAMIN 2000

Walter BENJAMIN, « Paris, capitale du XIXème siècle » (1935), in *Œuvres*, (Traduit de l'allemand), 3 vols., Paris : Gallimard, 2000, vol. 3, pp. 44-66

BENOÎT 2002

Éric BENOÎT, « Extraire la beauté du mal », in *Cahiers Textue l(Lire les « Fleurs du mal »)*, n°25, 2002, pp. 71-90

BERG 1988

Darrell M. BERG, « Bach's Character Pieces and his Friendship Circle », in Stephen L. CLARK (éd.), *C.P.E. Bach Studies*, Oxford : Clarendon Press, 1988, pp. 1-32

BERLINER 1955

Rudolf BERLINER, « Arma Christi » in *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, vol. 6, 1955, pp. 35-152

BERNARDI 1996

Sandro BERNARDI, « Sogni di sogni, immagini di immagini », in Leonardo QUARESIMA (éd.), *Il cinema e le altre arti*, Venezia : La Biennale di Venezia / Marsilio Editori, 1996, pp. 429-433

BERTILLON 1890

Alphonse BERTILLON, *La Photographie judiciaire avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques*, Paris : Gauthier-Villars et Fils, 1890

BESA CAMPRUBÍ 2002

Josep BESA CAMPRUBÍ, *Les fonctions du titre*, Limoges : Presses universitaires de Limoges, 2002

BETTINI 1999

Maurizio BETTINI, *The Portrait of the Lover*, (Traduit de l'italien), Berkeley / Los Angeles / London : University of California Press, 1999

BEYER 2002

Andreas BEYER, *Das Porträt in der Malerei*, München : Hirmer, 2002

BJURSTRÖM 1995

Per BJURSTRÖM, « Les premiers musées d'art en Europe et leur public » in Edouard POMMIER (éd.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Paris : Klincksieck / Musée du Louvre, 1995, pp. 551-563

BLUNT 1988

Anthony BLUNT, *La théorie des arts en Italie. 1450-1600*, (Traduit de l'anglais), Brionne : Gérard Monfort, 1988

de BODT 1996

Saskia de BODT, « Les fleurs et la modernité. Les jardins comme source d'inspiration, de l'Art & Craft à l'aube de l'Art Nouveau », in Sabine van SPRANG (éd.), *L'Empire de Flore. Histoire et représentation des fleurs en Europe du XVI^{ème} au XIX^{ème} siècle*, Bruxelles : La Renaissance du Livre, 1996, pp. 318-335

BOERLIN 1991

Paul H. BOERLIN (éd.), *Sammeln in der Renaissance Das Amerbach Kabinett Die Gemälde*, Basel : Öffentliche Kunstsammlung, 1991

BOGDANOVITCH 1997

Peter BOGDANOVITCH, *Who the Devil Made it*, New York : Alfred A. Knopf, 1997

BOHDE 2002

Daniela BOHDE, *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten/Berlin : Imorde, 2002

BONDIL-POUPARD 2001

Nathalie BONDIL-POUPARD, « Hitchcock, artiste malgré lui », in Dominique PAÏNI et Guy COGEVAL, *Hitchcock et l'art, coïncidences fatales*, Milano / Paris : Mazzotta / Centre Pompidou, 2001, pp. 179-188

BONNET / TAMINE

Clairelise BONNET / Joëlle TAMINE, « Les noms construits par les enfants : description d'un corpus », in *Langages*, n°66, 1982, (« Le nom propre »), pp. 67-101

BORSOOK / OFFERHAUS 1981

Eve BORSOOK / Johannes OFFERHAUS, *Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinità, Florence. History and Legend in a Renaissance Chapel*, Doornspijk: Davaco Publishers, 1981

BOSREDON 1997

Bernard BOSREDON, *Les Titres de tableaux : une pragmatique de l'identification*, Paris : PUF, 1997

BOSREDON / FISHER 1992

Bernard BOSREDON / Sophie FISHER, « Etiquetage et objets de représentation ou «Ce N» impossible », in Mary-Annick MOREL / Laurent DANON-BOILEAU (éd.), *La Deixis Colloque en Sorbonne (8-9 juin 1990)*, Paris : PUF, 1992, pp. 489-497

BOURGKNECHT 1995

Laure BOURGKNECHT, *Didascalies, du mode d'emploi à la poésie : parcours dans le théâtre français du Moyen-Age à nos jours*, Mémoire de licence, Faculté des Lettres, Université de Fribourg, 1995

BOURIN 1998

Monique BOURIN, « L'écriture du nom propre et l'apparition d'une anthroponymie à plusieurs éléments en Europe occidentale (XI^{ème} XII^{ème} siècles) », in Anne-Marie CHRISTIN (éd.), *L'écriture du nom propre*, Paris : L'Harmattan, 1998, pp. 193-213

BOVIER / CHAPERON 2005

François BOVIER / André CHAPERON, « Twin Peaks. La loi des séries », in *Décadrages. Cinéma à travers champs*, n°4-5, 2005, pp. 18-31

BRAUNSTEIN 1992

Philippe BRAUNSTEIN, *Un banquier mis à nu : autobiographie de Matthäus Schwarz, bourgeois d'Augsbourg*, Paris : Gallimard, 1992

BRION 2004

Patrick BRION, *Le film noir. L'âge d'or du film criminel américain, d'Alfred Hitchcock à Nicholas Ray*, Paris : La Martinière, 2004

BRILL 1988

Lesley BRILL, *The Hitchcock Romance. Love and Irony in Hitchcock's Films*, Princeton (NJ) : Princeton University Press, 1988

BROMBERGER 1982

Christian BROMBERGER, « Pour une analyse anthropologique des noms de personnes », in *Langages* (« La signalisation du discours »), vol. 67, 1982, pp. 103-123

BRONFEN 2002

Elizabeth BRONFEN, « Zwischen Himmel und Hölle – Maria Callas und Marilyn Monroe », in Elizabeth BRONFEN / Barbara STRAUMANN (éd.), *Die Diva. Eine Geschichte der Bewunderung*, München : Schirmer / Mosel, 2002, pp. 42-67

BROUDE / GARRARD 1992

Norma BROUDE / Mary D. GARRARD (éd.), *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, New York : Icon, 1992

BRUCKMULLER-GENLOT 1994

Danielle BRUCKMULLER-GENLOT, *Les Préraphaélites (1848-1884). De la révolte à la gloire nationale*, Paris : Armand Colin, 1994

BRUNEL 1998

Pierre BRUNEL, *Les Fleurs du mal entre « fleurir » et « défleurir »*, Paris : Temps, 1998

La BRUYÈRE 1995

La BRUYÈRE, *Les Caractères*, (Introduction et notes d'Emmanuel BURY), Paris : Le Livre de Poche, 1995

BÜCHSEL / SCHMIDT 2003

Martin BÜCHSEL / Peter SCHMIDT (éd.), *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, Mainz am Rhein : Philipp von Zabern, 2003

BURCKHARDT 1885

Jakob BURCKHARDT, « Les débuts de l'art nouveau du portrait », *Leçons sur l'art occidental*, (Traduit de l'allemand), Paris : Hazan, pp. 109-122

BURKE 1995

Peter BURKE, « The Renaissance, Individualism and the Portrait », in *History of European Ideas*, vol. 21, n°3, 1995, pp. 393-400

BURKE 1998

Peter BURKE, « Reflections on the Frontispiece Portrait in the Renaissance », in Andreas KÖSTLER / Ernst SEIDL (éd.), *Bildnis und Image. Das Porträt zwischen Intention und Rezeption*, Köln / Weimar / Wien : Böhlau, 1998, pp. 150-162

BUSCHHAUSEN, 1980

Helmut BUSCHHAUSEN, *Der Verduner Altar. Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, Wien : Tusch, 1980

BUZIC 1993

Bojan BUZIC, « Notation and Realization : Musical Performance in Historical Perspective », in Michael KRAUSZ (éd.), *The Interpretation of Music. Philosophical Essays*, Oxford : Clarendon Press, 1993

CADOGAN 2002

Jean K. CADOGAN, *Domenico Ghirlandaio, artiste et artisan*, (Traduit de l'anglais), Paris : Flammarion, 2002

CAHN 1989

Isabelle CAHN, *Cadres de peintres*, Paris : Hermann / Réunion des musées nationaux, 1989

CAHN 1994

Isabelle CAHN, « Cadres et cartels », in Chantal GEORGEL (éd.), *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^{ème} siècle*, Paris : Réunion des musées nationaux / Musée d'Orsay, 1994, pp. 221-229

CAMPBELL 1991

Lorne CAMPBELL, *Portraits de la Renaissance. La peinture des portraits en Europe aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, (Traduit de l'anglais), Paris : Hazan, 1991

CANIVENC 1980

Pierre CANIVENC, « Le statut sémiotique du titre », in Georges MAURAND (éd.), *Actes du colloque d'Albi «Langages et signification» (C.A.L.S.) 21-31 juillet 1980*, Toulouse : Conseil Scientifique de l'Université de Toulouse-Le Mirail, École Normale d'Albi, 1980

CARERI 1986

Giovanni CARERI, « L'écart du cadre » in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 17 /18, mars 1986, pp. 159-167

CARERI 2003

Giovanni CARERI, « Aby Warburg : rituel, *Pathosformel* et forme intermédiaire », in *L'Homme*, vol. 165, 2003, pp. 41-76

CASSARINO 1996

Enrica CASSARINO, *La Capella Sassetti nella chiesa di Santa Trinità*, Firenze : Maria Pacini Fazzi, 1996

CATALOGUES PARIS SALON 1977-1978

Catalogues of the Paris Salon 1673 to 1881. 60 Volumes Compiled by H.W Janson, New York / London : Garland Publishing, Inc., 1977-1978

CHADWICK 1992

Whitney CHADWICK, *Women, Art, and Society*, London : Thames and Hudson, 1992 (1^{ère} édition, 1990)

CHATELUS 1991

Jean CHATELUS, *Peindre à Paris au XVIIIème siècle*, Nîmes : Jacqueline Chambon, 1991

CHAUDONNERET 1989

Marie-Claude CHAUDONNERET, « Le Salon officiel. Le Livret, de la Révolution à la Troisième République », in Giovanni LAZZI / Artemisia CALCAGNI ABRAMI / Eve LECKEY (éd.), *I cataloghi delle esposizioni. Atti del terzo Convegno europeo delle Biblioteche d'Arte (IFLA) Firenze, 2-5 Novembre 1988*, Fiesole (Firenze) : Casalini libri, 1989, pp. 10-17

CHION 1992

Michel CHION, *David Lynch*, Paris : L'Étoile / Cahiers du cinéma, 1992

CHIUSA 2001

Maria Christina CHIUSA, *Parmigianino*, Milano : Electa, 2001

CIESZKOWSKI 1989

Krzysztof Z. CIESZKOWSKI, « The Resistible Rise of the Exhibition Catalogue » in Giovanni LAZZI / Artemisia CALCAGNI ABRAMI / Eve LECKEY (éd.), *I cataloghi delle esposizioni. Atti del terzo Convegno europeo delle Biblioteche d'Arte (IFLA) Firenze, 2-5 Novembre 1988* Fiesole (Firenze) : Casalini libri, 1989, pp. 1-9

CITRON 1996

Pierre CITRON, *Couperin*, (Édition revue et augmentée) Paris : Seuil, 1996

CLARK 1997

Timothy J. CLARK, « Olympia's Choice », in Rona GOFFEN (éd.), *Titian's « Venus of Urbino »*, Cambridge : Cambridge University Press, 1997, pp. 129-145

COHEN 1995

Paula Marantz COHEN, *Alfred Hitchcock. The Legacy of Victorianism*, Lexington : University Press of Kentucky, 1995

COLLECTION DES LIVRETS 1869-1872

Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800, Paris : Liepmannssohn, 1869-1872

COLLET 1990

Marie-Elisabeth COLLET, « Excursion naturelle sur le chemin des titres », in Joël CLERGET (éd.), *Le nom et la nomination. Source sens et pouvoirs*, Toulouse : Érès, 1990, pp. 109-112

COLLINS 1995

Wilkie COLLINS, *La Dame en blanc*, (Traduit de l'anglais), Paris : Phébus libretto, 1995

COMINI 1979

Alessandra COMINI, « Titles Can Be Troublesome : Misinterpretations in Male Art Criticism », in *Art Criticism*, vol. 1, n°2, 1979, pp. 50-54

CONLIN 2002

Jonathan CONLIN, « *At the Expense of the Public* : the Sign Painters' Exhibition of 1762 and the Public Sphere », in *Eighteenth-Century Studies*, vol. 36, n°1, 2002, pp. 1-21

COPE 1979

Maurice E. COPE, *The Venetian Chapel of the Sacrement in the Sixteenth Century*, New York / London : Garland Publishing, 1979

COQUIO 1993

Catherine COQUIO, « La "Baudelairité" décadente : un modèle spectral », in *Romantisme*, vol. 82, 1993-4, pp. 91-107

CORBLIN 1987

Francis CORBLIN, *Indéfini, défini et démonstratif, constructions de la référence*, Genève : Droz, 1987

CORBLIN 1992

Francis CORBLIN, « Démonstratif et nomination » in Mary-Annick MOREL / Laurent DANON-BOILEAU (éd.) *La Deixis Colloque en Sorbonne (8-9 juin 1990)*, Paris : PUF, 1992, pp. 439- 456

CORNELOUP 2003

Anne CORNELOUP, « Le corps de saint Marc et celui de Rangone. Ou le principe d'*imitatio* selon Tintoret », in *Studiolo*, vol. 2, 2003, pp. 107-135

COUPERIN 1969

François COUPERIN, *L'Art de toucher le clavecin*, (Facsimile de l'édition parisienne de 1717), New York : Broude Brothers, Limited, 1969

COUPERIN 1980

François COUPERIN, *Oeuvres Complètes de François Couperin II. Pièces de Clavecin*, (Paris, 1713) vol. 1, Monaco : l'Oiseau-Lyre, 1980

COURTINE-DENAMY 2004

Sylvie COURTINE-DENAMY, *Le Visage en question. De l'image à l'éthique*, Paris : La Différence, 2004

COWART 1989

Georgia COWART, « Inventing the Arts : Changing Critical Language in the Ancien Régime », in Georgia COWART (éd.), *French Musical Thought 1600-1800*, Ann Arbor / London : UMI Research Press, 1989, pp. 211-238

COWART 2001

Georgia COWART, « Watteau's *Pilgrimage to Cythera* and the Subversive Utopia of the Opera-Ballet » in *Art Bulletin*, vol. 83, 2001, pp. 461-478

CHRISTENSEN 1965

Erwin O. CHRISTENSEN, « Labels for Masterpieces », in *Museum News*, vol. 43, n°9, 1965, pp. 29-31

CRANSTON 2000

Jodi CRANSTON, *The Poetics of Portraiture in the Italian Renaissance*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000

CRAVEN 1994

Jennifer CRAVEN, « *Ut Pictura Poesis* : a New Reading of Raphael's Portrait of *La Fornarina* as a Petrarchan Allegory of Painting, Fame and Desire », in *Word & Image*, vol. 10, n°4, 1994, pp. 371-394

CROPPER 1976

Elizabeth CROPPER, « On Beautiful Women, Parmigianino, *Petrarchismo* and the Vernacular Style », in *Art Bulletin*, vol. 58, n°3, 1976, pp. 374-394

CROPPER 1986

Elizabeth CROPPER, « The Beauty of Woman : Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture », in Margaret W. FERGUSON / Maureen QUILLIGAN / Nancy J. VICKERS (éd.), *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago / London : University of Chicago Press, 1986, pp. 175-190

CROPPER 1997

Elizabeth CROPPER, *Portrait of a Halberdier*, Los Angeles : Getty Museum Studies on Art, 1997

CROW 1985

Thomas E. CROW, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven / London : Yale University Press, 1985

CRUISE 1999

Colin CRUISE, « Versions of the Annunciation : Wilde's Aestheticism and the Message of Beauty », in Elizabeth PRETTEJOHN (éd.), *After the Pre-Raphaelites. Art and Aestheticism in Victorian England*, Manchester : Manchester University Press, 1999, pp. 167-187

CURRY 2004

David Park CURRY, *James McNeill Whistler. Uneasy Pieces*, Richmond / New York : Virginia Museum of Fine Arts / Quantuck Lane Press, 2004

DALHAUS 1997

Carl DALHAUS, *L'idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*, (Traduit de l'allemand), Genève : Contrechamps, 1997

DAME BLANCHE 1997

« La Dame Blanche. Boïeldieu », in *L'Avant Scène Opéra*, n° 176, 1997

DARBELLAY 1988

Etienne DARBELLAY, « C.P.E. Bach's Aesthetic as Reflected in his Notation », in Stephen L. CLARK (éd.), *C.P.E. Bach Studies*, Oxford : Clarendon Press, 1988, pp.43-63.

DAVID 1986

Catherine DAVID, « L'invention du lieu », in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 17 /18, 1986, pp. 114-118

DESJARDIN & JACOBI 1992

Julie DESJARDIN & Daniel JACOBI, « Les étiquettes dans les musées et expositions scientifiques : revue de la littérature et repérages linguistiques », in *Publics & Musées*, n°1, 1992, pp. 13-31

DESMET 1995

Christy DESMET, « The Canonization of Laura Palmer », in David LAVERY (éd.), *Full of Secrets. Critical Approaches to Twin Peaks*, Detroit : Wayne State University Press, 1995, pp. 93-108

DESWARTE-ROSA 1992

Sylvie DESWARTE-ROSA, « Le DE PICTURA, un traité humaniste pour un art *mécanique* », in Leon Battista ALBERTI, *De la peinture. De Pictura (1435)*, Paris : Macula Dédale, 1992, pp. 23-62

DE VECCHI 1977

Pier Luigi DE VECCHI, « Il Museo gioviano e le "verae imagines degli uomini illustri" », in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, Milano : Electa Editrice, 1977, pp. 87-96

DIDEROT 1984

Gita MAY / Jacques CHOUILLET (éd.), *Diderot Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris : Hermann, 1984

DIDEROT 1984

Else Marie BUKDAHL / Annette LORENCEAU (éd.), *Diderot Salon de 1765*, Paris : Hermann, 1984

DIDEROT 1995

Else Marie BUKDAHL / Michel DELON / Annette LORENCEAU (éd.), *Diderot Salons III : Ruines et paysages, Salons de 1767*, Paris : Hermann, 1995

DIDEROT 1995

Else Marie BUKDAHL / Michel DELON / Didier KAHN / Annette LORENCEAU / Gita MAY (éd.), *Diderot Salons IV : Héros et martyrs, Salons de 1769, 1771, 1775, 1781, Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie*, Paris : Hermann, 1995

DIDI-HUBERMAN 1994

Georges DIDI-HUBERMAN, « Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari : la légende du portrait *sur le vif* », in *Mélanges de l'École française de Rome (Italie et Méditerranée)*, vol. 106, n°2, 1994, pp. 383-432

DIDI-HUBERMAN 1998

Georges DIDI-HUBERMAN, « The Portrait, the Individual and the Singular. Remarks on the Legacy of Aby Warburg », in Nicholas MANN / Luke SYSON (éd.), *The Image of the Individual. Portraits of the Renaissance*, London : British Museum Press, 1998, pp. 165-188

DIDI-HUBERMAN 2002

Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Minuit, 2002

DIVERS SALONS 1996

Divers salons du dix-huitième siècle. Pour servir de complément à la Collection des Livrets des Salons du XVIII^{ème} siècle : Le Salon de 1725 / Le Concours de 1727 / Le salon du Colisée de 1776 / Le salon de la Correspondance de 1783 / Le salon de la Jeunesse de 1791 / Le salon de l'Elisée de 1797, (Avant-propos de Fabrice FARÉ), Nogent-le-Roi : Jacques Laget / Librairie des Arts et Métiers, 1996

DOLCE 1996

Lodovico DOLCE (1557), *Dialogue de la peinture intitulé l'Arétin*, (Traduit de l'italien, présentation et notes de Lauriane FALLAY-D'ESTE), Paris : Klincksieck, 1996

DONZEL 1997

Catherine DONZEL, *Le livre des fleurs*, Paris : Flammarion, 1997

DORMENT / MACDONALD 1995

Richard DORMENT / Margaret MACDONALD (éd.), *Whistler 1834-1903*, Paris : Réunion des musées nationaux / Musée d'Orsay, 1995

DOUZINAS 1996

Costas DOUZINAS, « *Whistler v. Ruskin : Law's Fear of Images* », in *Art History*, vol. 19, n°3, 1996, pp. 353-369

DU BOS 1993

Abbé Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, (Paris, 1719), Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993

DUGGAN 1989

Lawrence G. DUGGAN, « Was Art Really the 'book of illiterate'? » in *Word & Image*, vol. n°5, n°3, 1989, pp. 227-251

DÜLBERG 1990

Angelika DÜLBERG, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin : Gebr. Mann, 1990

DURET 1881

Théodore DURET, « Artistes anglais - James Whistler » in *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 23, 1881, pp. 365-369

EECKHOUDT 1996

Paul EECKHOUDT, « Genèse du tableau de fleurs », in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, vol. 65, 1996, pp. 81-122

von EINEM 1961

Herbert von EINEM, « Holbeins *Christus im Grabe* », in *Öffentliche Kunstsammlung Basel Jahresbericht*, 1961, pp. 51-77

EISNER 1984

Lotte H. EISNER, *Fritz Lang*, (Traduit de l'anglais), Paris : L'Étoile / Cahiers du cinéma / Cinémathèque française, 1984

ELLIOTT 1996

Brent ELLIOTT, « Le langage des fleurs au XIX^{ème} siècle », in Sabine van SPRANG (éd.), *L'Empire de Flore. Histoire et représentation des fleurs en Europe du XVI^{ème} au XIX^{ème} siècle*, Bruxelles : La Renaissance du Livre, 1996, pp. 307-317

ELSAESSER 1992

Thomas ELSEASSER, « Mirror, Muse, Medusa : Experiment Perilous », in *IRIS*, n° 14-15, 1992, (*Le Portrait peint au cinéma / The Painted Portrait in Film*), pp. 147-159

EMMENS 1956

J.A. EMMENS, « Ay Rembrandt, maal Cornelis stem », in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. 7, 1956, pp. 133-165

ENGEL 1990

Pascal ENGEL, « Les noms propres et la théorie de la référence directe », in Joël CLERGET (éd.), *Le nom et la nomination. Source sens et pouvoirs*, Toulouse : Érès, 1990, pp. 73-84

ESCAL 1997

Françoise ESCAL, « Entre production et réception : les messages d'accompagnement de l'œuvre musicale » in Françoise ESCAL / Michel IMBERTY (éd.), *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, 2 vols., Paris : L'Harmattan, 1997, vol. 2, pp. 7-29

ESQUENAZI 2001

Jean-Pierre ESQUENAZI, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo. L'invention à Hollywood*, Paris : CNRS Editions, 2001

EUGÈNE 2000

Jean-Pierre EUGÈNE, *La musique dans les films d'Alfred Hitchcock*, Paris : Dreamland, 2000

FALGUIÈRES 1992

Patricia FALGUIÈRES, « Fondation du Théâtre ou méthode de l'exposition universelle : les Inscriptions de Samuel Quicchelberg (1565) », in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 40, 1992, pp. 91-116

FALGUIÈRES 1994

Patricia FALGUIÈRES, « Le théâtre des opérations : notes sur l'index, la méthode et la procédure » in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 48, 1994, pp. 65-81

FALGUIÈRES 1996

Patricia FALGUIÈRES, « Les raisons du catalogue » in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 56-57, 1996, pp. 5-20

FANTIN-LATOUR 1982

Fantin-Latour, (catalogue d'exposition), Paris : Réunion des musées nationaux, 1982

FARR 2001

Michael FARR, *Tintin. Le rêve et la réalité. L'histoire de la création des aventures de Tintin*, Bruxelles : Moulinsart, 2001

FERGUSON / QUILLIGAN / VICKERS 1986

Margaret W. FERGUSON / Maureen QUILLIGAN / Nancy J. VICKERS (éd.), *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago / London : University of Chicago Press, 1986

FINK 1963

August FINK, *Die Schwarzschen Trachtenbücher*, Berlin : Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1963

FINUCCI 1992

Valeria FINUCCI, *The Lady Vanishes. Subjectivity and Representation in Castiglione and Ariosto*, Stanford : Stanford University Press, 1992

FISHER 1984

John FISHER, « Entitling », in *Critical Inquiry*, vol. 2, 1984, pp. 286-298

FISCHER 1992

Robert FISCHER, *David Lynch. Die dunkle Seite der Seele*, München : Wilhelm Heyne, 1992

FORT 1999

Bernadette FORT (éd.), *Les Salons des « Mémoires secrets » 1767-1787*, Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, 1999

FOUCAULT 1971

Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1971

FRANCASTEL 1969

Galienne & Pierre FRANCASTEL, *Le portrait. 50 siècles d'humanisme en peinture*, Paris : Hachette, 1969

FRANÇOIS-SAPPEY 1982

Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY, *Jean-François Dandrieu 1682-1738. Organiste du Roy*, Paris : Picard, 1982

FRANKLIN 1988

Margery B. FRANKLIN, « 'Museum of the Mind': an Inquiry Into the Titling of Artworks », in *Metaphor and Symbolic Activity*, vol. 3, 1988, pp. 157-174

FRANKLIN / BECKLEN / DOYLE 1993

Margery B. FRANKLIN / Robert C. BECKLEN / Charlotte L. DOYLE, « The influence of titles on how paintings are seen », in *LEONARDO*, vol. 26, n°2, 1993, pp. 103-108

FRIED 1996

Michael FRIED, *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860s*, Chicago / London : University of Chicago Press, 1996

FRIED 2000

Michael FRIED, *Le modernisme de Manet ou Le visage de la peinture dans les années 1860. Esthétique et origine de la peinture moderne, III*, (Traduit de l'anglais), Paris : Gallimard, 2000.

FUMAROLI 1994

Marc FUMAROLI, « Ut pictura rhetorica divina », in Olivier BONFAIT (éd.), *Peinture et rhétorique*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1994, pp. 77-104

FUMAROLI 1996

Marc FUMAROLI, « Une amitié paradoxale : Antoine Watteau et le comte de Caylus (1712-1719) » in *Revue de l'art*, vol. 114, n°4, 1996, pp. 34-47

GALLAND-HALLYN 1994

Perrine GALLAND-HALLYN, *Le reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève : Droz, 1994

GAMBONI 1989

Dario GAMBONI, *La plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris : Minuit, 1989

GAMBONI 1998

Dario GAMBONI, « Manet, Whistler, Mallarmé : Signature et visibilité », in Anne-Marie CHRISTIN (éd.), *L'écriture du nom propre*, Paris : L'Harmattan, 1998, pp. 267-286

GAMBONI 2002

Dario GAMBONI, *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London : Reaktion Books, 2002

GAMBONI 2002

Dario GAMBONI, « Ambiguïté, dissimulation et interprétation », in *Revue de l'Art*, vol. 137, n°3, 2002, pp. 5-8

GARDNER 1992

Paul GARDNER, « Do titles really matter ? », in *ARTnews*, vol. 91, n°2, 1992, pp. 92-97

GARRARD 1992

Mary D. GARRARD, « Leonardo da Vinci. Female Portraits, Female Nature », in Norma BROUDE / Mary D. GARRARD (éd.), *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, New York : Icon, 1992, pp. 59-85

GARRIOCH 1986

David GARRIOCH, *Neighbourhood and Community in Paris, 1740-1790*, Cambridge / London : Cambridge University Press, 1986

GARRIOCH 1994

David GARRIOCH, « House Names, Shop Signs and Social Organization in Western European Cities, 1500-1900 », in *Urban History*, vol. 21, n°1, 1994, pp. 20-48

GASSON 1998

Andrew GASSON, *Wilkie Collins. An Illustrated Guide*, Oxford / New York : Oxford University Press, 1998

GAUTIER 1973

Théophile GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, (Édition de Michel CROUZET), Paris : Gallimard, 1973

GENETTE 1987

Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris : Seuil, 1987

GENETTE 2004

Gérard GENETTE, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris : Seuil, 2004

GEORGEL 1994

Chantal GEORGEL, « Petite histoire des livrets de musée » in Chantal GEORGEL (éd.), *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIXème siècle*, Paris : Réunion des musées nationaux / Musée d'Orsay, 1994, pp. 207-214

GERSTENKORN 1998

Jacques GERSTENKORN, « L'émergence hollywoodienne du récit à la première personne : le prologue de *Rebecca* », in Marie-Françoise GRANGE / Éric VANDECASTEELE (éd.), *Arts plastiques et cinéma. Les territoires du passeur*, Paris : L'Harmattan, 1998, pp. 69-75

GINZBURG 1989

Carlo GINZBURG, « Traces . Racines d'un paradigme indiciaire », in *Mythes, emblèmes traces. Morphologie et histoire*, (Traduit de l'italien), Paris : Flammarion, 1989, pp. 139-180

GOLDBERG 1995

Itzhak GOLDBERG, « Sans titre », in *Textuel*, n°29, 1995, pp. 67-73

GOMBRICH 1985

Ernst H. GOMBRICH, « Image and Word in Twentieth-Century Art », in *Word & Image* vol. 1, n°3, 1985, pp. 213-241

GOODKIN 1987

Richard E. GOODKIN, « Film and Fiction : Hitchcock's *Vertigo* and Proust's 'Vertigo' », in *MLN*, vol. 102, n°5, 1987, pp. 1171-1181

GOODY 1994

Jack GOODY, *La culture des fleurs*, (Traduit de l'anglais), Paris : Seuil, 1994

GOTTESDIENER 1992

Hana GOTTESDIENER, « La lecture des textes dans les musées d'art », in *Publics & Musées*, n°1, 1992, pp. 75-89

GOUTTARD 1990

Gabriel GOUTTARD, « Une œuvre innommable », in Joël CLERGET (éd.), *Le nom et la nomination. Source sens et pouvoirs*, Toulouse : Érès, 1990, pp. 123-126

GRANGER 1982

Gilles GRANGER, « A quoi servent les noms propres », in *Langages* (« Le nom propre »), vol. 66, 1982, pp. 21-36

GRÉTRY 1797

André Ernest Modeste GRÉTRY, *Mémoires ou Essais sur la musique*, 3 vols., Paris : Imprimerie de la République, Pluviôse An V, (1797)

GRIEVE 1999

Alastair GRIEVE, « Rossetti and the Scandal of Art for Art's Sake in the Early 1860s », in Elizabeth PRETTEJOHN (éd.), *After the Pre-Raphaelites, Art and Aestheticism in Victorian England*, Manchester: Manchester University Press, 1999, pp. 17-35

GROEBNER 1999

Valentin GROEBNER, « Inside Out : Clothes, Dissimulation, and the Arts of Accounting in the Autobiography of Matthäus Schwarz, 1496-1574 », in *Representations*, vol. 66, 1999, pp. 100-121

GROEBNER 2004

Valentin GROEBNER, *Defaced. The Visual Culture of Violence in the Late Middle Ages*, (Traduit de l'allemand), New York : Zone Books, 2004

GROSSHANS 1980

Ronald GROSSHANS, *Maerten van Heemskerck. Die Gemälde*, Berlin : H. Boettcher, 1980

GROUPE μ 1982

Groupe μ (Francis EDELINE / Jean-Marie KLINKENBERG / Philippe MINGUET), *Rhétorique générale*, Paris : Seuil, 1982

GROUPE μ 1992

Groupe μ (Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET), *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris : Seuil, 1992

GUÉDRON 2001

Martial GUÉDRON, *Peaux d'âmes. L'interprétation physiognomonique des œuvres d'art*, Paris : Kimé, 2001

GUIFFREY 1910

Jules GUIFFREY, « Notes et documents. Les expositions de l'Académie de Saint-Luc et leurs critiques (1751-1774) », in *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art Français*, 1910, pp. 77-124

GUNNING 2000

Tom GUNNING, *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*, London : British Film Institute, 2000

HABERT 1996

Jean HABERT, *Une dame vénitienne dite la Belle Nani*, Paris : Musée du Louvre, 1996

HAGUE 1995

Angela HAGUE, « Infinite Games : The Derationalization of Detection in *Twin Peaks* », in David LAVERY (éd.), *Full of Secrets. Critical Approaches to Twin Peaks*, Detroit : Wayne State University Press, 1995, pp. 130-143

HAMMOND 1996

Frederick HAMMOND, « Poussin et les modes : le point de vue d'un musicien » in Olivier BONFAIT / Christoph Luitpold FROMMEL / Michel HOCHMANN / Sébastien SCHÜTZE (éd.), *Poussin et Rome*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1996, pp. 75-91

HARDOUIN-FUGIER 1989

Elisabeth HARDOUIN-FUGIER, « Fantin-Latour, peintre de fleurs », in *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 113, 1989, pp.135-142

HARDOUIN-FUGIER 2007

Elisabeth HARDOUIN-FUGIER, « Henri Fantin-Latour, peintre de fleur », in *Fantin-Latour. De la réalité au rêve*, cat. d'exposition, Lausanne : Fondation de l'Hermitage / La Bibliothèque des Arts, 2007, pp. 69-75

HASKELL 1989

HASKELL, « Les maîtres anciens dans la peinture française du XIX^{ème} siècle », in *De l'art et du goût jadis et naguère*, (Traduit de l'anglais), Paris : Gallimard, 1989, pp. 196-249

HASKELL 1995

Francis HASKELL, *L'historien et les images*, (Traduit de l'anglais), Paris : Gallimard, 1995

HEINICH 1996

Nathalie HEINICH, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris : Klincksieck, 1996

HELD 1961

Julius S. HELD, « Flora, Goddess and Courtesan », in Millard MEISS (éd.), *Essays in Honor of Erwin Panofsky (De Artibus Opuscula XL)*, 2 vols., New York : New York University Press, 1961, vol. I, pp. 201-218

HERGOTT 1986

Fabrice HERGOTT, « Réponses au questionnaire : 'accrocher une œuvre d'art' », in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 17 /18, 1986, pp. 204-215

HIGONNET 1992

Anne HIGONNET, *Berthe Morisot's Images of Women*, Cambridge / London : Harvard University Press, 1992

HIRST 1981

Michael HIRST, *Sebastiano del Piombo*, Oxford : Clarendon Press, 1981

HOBBS 1998

Richard HOBBS, *Impressions of French Modernity. Art and Literature in France 1850-1900*, Manchester / New York : Manchester University Press, 1998

HOEK 1982

Leo Huib HOEK, *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye : Mouton, 1982

HOEK 1999

Leo H. HOEK, « Le titre à l'œuvre, Manet, modernisme et institutions », in Martin HEUSSER / Michèle HANNOOSH / Charlotte SCHOELL-GLASS / David SCOTT (éd.), *Text and Visuality. Word & Image Interactions III*, Amsterdam / Atlanta : Rodopi, 1999, pp. 105-116

HOEK 2001

Leo H. HOEK, *Titres, toiles et critiques d'art. Déterminants institutionnels du discours sur l'art au dix-neuvième siècle en France*, Amsterdam / Atlanta : Rodopi, 2001

HOFMANN 1991

Werner HOFMANN, « Bildmacht und Bilderzählung », in *IDEA Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, vol. 10, 1991, pp. 15-64

HOFMANN 1993

Werner HOFMANN, « Triplicité et iconisation chez David », in Régis MICHEL (éd.), *David contre David*, 2 vols., Paris : Documentation française, 1993, vol. 2, pp. 725-738

HOFMANN 1994

Werner HOFMANN, « Bifocalité et multiréalité dans la peinture autour de 1800 », in Olivier BONFAIT (éd.), *Peinture et rhétorique*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1994, pp. 129-148

HOFMANN 1995

Werner HOFMANN, *Une époque en rupture 1750-1830*, (Traduit de l'allemand), Paris : Gallimard, 1995

HOFMANN 1998

Werner HOFMANN, *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München : C.H. Beck, 1998

HOLMES 1999

Megan HOLMES, *Fra Filippo Lippi. The Carmelite Painter*, New Haven / London : Yale University Press, 1999

HOLLANDER 1985

John HOLLANDER, « 'Haddock's Eyes': A Note on Theory of Titles », in *Vision and Resonance : Two Senses of Poetic Form*, Oxford : Oxford University Press, 1985, pp. 212-226

HOPE 1988

Charles HOPE, « Aspects of Criticism in Art and Literature in Sixteenth-Century Italy », in *Word & Image*, vol. 4, n°1, 1988, pp. 1-10

HOUSE 1999

John HOUSE, « Impressionism and the Modern Portrait », in Sona JOHNSTON (éd.), *Faces of Impressionism. Portraits from American Collections*, Baltimore : Baltimore Museum of Art / Rizzoli, 1999, pp. 11-35

HUMPHRIES 1982

Reynold HUMPHRIES, *Fritz Lang, cinéaste américain*, Paris : Albatros, 1982

HURWITT 1990

Jeffrey M. HURWIT, « The Words in the Image : Orality, Literacy, and Early Greek Art », in *Word & Image*, vol. 6, n°2, 1990, pp. 180-197

HYDE 1998

Elizabeth HYDE, *Cultivated Power : Flowers, Culture and Politics in Early Modern France*, Ann Arbor : UMI, 1998

HYDE 1999

Elizabet HYDE, « Royaume de fleurs / Royaume de féminie : fleurs et « Gender » en France à la fin de la Renaissance », in Kathleen WILSON-CHEVALIER / Eliane VIENNOT (éd.), *Royaume de féminie. Pouvoirs, contraintes, espace de liberté des femmes, de la Renaissance à la Fronde*, Paris : Champion, 1999, pp. 275-287

HYDE 2001

Elizabeth HYDE, « Gender, Flowers, and the Baroque Nature of Kingship », in Mirka BENEŠ / Dianne HARRIS (éd.), *Villas and Gardens in Early Modern Italy and France*, Cambridge : Cambridge University Press, 2001, pp. 225-248

HYMANS 1884-1885

Henri HYMANS, *Le livre des peintres de Carel van Mander. Vie des peintres flamands, hollandais et allemands (1604), traduction, notes et commentaires par Henri Hymans*, 2 vols., Paris, 1884-1885

HYSLOP / HYSLOP 1986-1987

Lois Boe HYSLOP / Francis E. HYSLOP, « Redon's Debt to the Critical Essays of Baudelaire », in *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 15, n°1/2, 1986-1987, pp. 141-161

I FIAMMINGHI 1995

I Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance, Bruxelles : Snoeck-Ducaju & Zoon, 1995

IN PERFECT HARMONY 1995

Eva MENGDEN (éd.), *In Perfect Harmony. Picture and Frame 1850-1920*, Zwolle : Waanders, 1995

IRWIN 1978

Francina IRWIN, « William Dyce's Titian First Essay in Colour », in *Apollo*, 1978, pp. 251-255

JANSEN 1987-88

Dieter JANSEN, « Fra Filippo Lippi's Doppelbildnis im New Yorker Metropolitan Museum », in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, vol. XLVIII/XLIX, 1987/88, pp. 97-121

JENKINS 1995

Henry JENKINS, « « Do You Enjoy Making the Rest of Us Feel Stupid » : alt.tv.twinpeaks, the Trickster Author, and Viewer Mastery », in David LAVERY (éd.), *Full of Secrets. Critical Approaches to Twin Peaks*, Detroit : Wayne State University Press, 1995, pp. 51-69

JOHNSON 1981

Ron JOHNSON, « Whistler's Musical Modes, Symbolist Symphonies / Whistler's Musical Modes, Numinous Nocturnes » in *Arts Magazine*, vol. 54, n°8, 1981, pp. 164-168 / pp. 169-176

JOHNSON 1995

James H. JOHNSON, *Listening in Paris. A Cultural History*, Berkeley / Los Angeles : University of California Press, 1995

JOHNSTON 1999

Sona JOHNSTON (éd.), *Faces of Impressionism. Portraits from American Collections*, Baltimore : Baltimore Museum of Art / Rizzoli, 1999

JONASSON 1992

Kerstin JONASSON, « La référence des noms propres relève-t-elle de la déixis ? », in Mary-Annick MOREL / Laurent DANON-BOILEAU (éd.), *La Deixis Colloque en Sorbonne (8 - 9 juin 1990)*, Paris : PUF, 1992, pp. 457- 468

JONASSON 1994

Kerstin JONASSON, *Le nom propre. Constructions et interprétations*, Louvain-la-Neuve : Duculot, 1994

JULLIEN 1909

Adolphe JULLIEN, *Fantini-Latour, sa vie et ses amitiés, lettres inédites et souvenirs personnels*, Paris : Lucien Laveur Libraire-Éditeur, 1909

JUNKERMAN 1993

Anne Christine JUNKERMAN, « The Lady and the Laurel : Gender and Meaning in Giorgione's *Laura* », in *Oxford Art Journal*, vol. 16, n°1, 1993, p. 49-58

JUREN 1974

Vladimir JUREN, « Fecit – faciebat », in *Revue de l'art*, vol. 26, 1974, pp. 27-30

KAHN-ROSSI 1996

Manuela KAHN-ROSSI (éd.), *Odilon Redon. La Natura dell'Invisibile*, Lugano : Museo Cantonale d'Arte, 1996

KAPSIS 1992

Robert E. KAPSIS, *Hitchcock : the Making of a Reputation*, Chicago / London : University of Chicago Press, 1992

KELLER 1995

Luzius KELLER, « Das Portrait im Spannungsfeld von Tradition und Avantgarde. Notizen zu Proust und Degas », in Felix BAUMANN / Marianne KARABELNIK (éd.), *Degas. Die Portraits*, Zürich / London : Kunsthau / Merrell Holberton, 1995, pp. 128-134

KETTELSSEN 1990

Thomas KETTELSSEN, *Künstlerviten - Inventare - Kataloge. Drei Studien zur Geschichte der Kunsthistorischen Praxis*, Ammersbeck bei Hamburg : an der Lottbeck Peter Jensen, 1990

van KEULEN 1994

Sybrandt van KEULEN, « The Origin of the Title » in *Kunst & Museumjournaal*, vol. 5, n°6, 1994, pp. 1-8

KIRCHHOFF 1996

Karl-Heinz KIRCHHOFF, « Lebenspuren der Malerfamilie tom Ring in Münster », in Angelika LORENZ (éd.), *Die Maler tom Ring*, 2 vols., Münster : Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1996, vol. 1, pp. 19-48

KIRKHAM 1998

Victoria KIRKHAM, « Poetic Ideals of Love and Beauty », in David Alan BROWN (éd.), *Virtue and Beauty. Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women*, Washington / Princeton / Oxford : National Gallery of Art / Princeton University Press, 1998, pp. 49-61

KLAPISCH-ZUBER 1990

Christiane KLAISCH-ZUBER, *La maison et le nom. Stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*, Paris : EHESS, 1990

KLAPISCH-ZUBER 2000

Christiane KLAISCH-ZUBER, *L'ombre des ancêtres. Essai sur l'imaginaire médiéval de la parenté*, Paris : Fayard, 2000

KLINGER ALECI 1998

Linda KLINGER ALECI, « Images of Identity : Italian Portrait Collections of the Fifteenth and Sixteenth Centuries », in Nicholas MANN / Luke SYSON (éd.), *The Image of the Individual. Portraits of the Renaissance*, London : British Museum Press, 1998, pp. 67-79

KLINKENBERG 1996

Jean-Marie KLINKENBERG, *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles : De Boeck Université, 1996

KLOTZ 1964-66

Heinz KLOTZ, « Holbeins *Leichnam Christi im Grabe* », in Öffentliche Kunstammlung Basel Jahresbericht, 1964-66, pp. 110-132

KOCH 1967

Georg Friedrich KOCH, *Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin : Walter de Gruyter & Co., 1967

KOPP 2005

Robert KOPP, « Rêves de fleurs », in Philippe BÜTTNER / Ulf KÜSTER (éd.), *Blumen Mythos / Flower Myth*, Walfratshausen / Riehen/Basel : Minerva / Fondation Beyeler, 2005, pp. 23-31

KOSINSKY 1999

Dorothy KOSINSKI (éd.), *The Artist and the Camera : Degas to Picasso*, Dallas / New Haven / London : Dallas Museum of Art / Yale University Press, 1999

KRANZ 2004

Annette KRANZ, *Christophe Amberger- Bildnismaler zu Augsburg. Städtische Eliten im Spiegel ihrer Porträts*, Regensburg : Schnell und Steiner, 2004

KRAUT 1986

Gisela KRAUT, *Lukas malt die Madonna : Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*, Worms : Wernersche Verlagsgesellschaft, 1986

LA FONT DE SAINT-YENNE 1747

LA FONT DE SAINT-YENNE, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746*, (La Haye, 1747), Genève : Slatkine Reprints, 1970

LA FONT DE SAINT-YENNE 1754

LA FONT DE SAINT-YENNE, *Sentimens sur quelques ouvrages de peinture sculpture et gravure écrits à un particulier en province*, (Paris, 1754), Genève : Slatkine Reprints, 1970

LAGIER 2003

Luc LAGIER, *Les mille yeux de Brian de Palma*, Paris : Dark Star, 2003

LANDOLT / HAGEMANN / HOERSCHELMANN / ACKERMANN 1991

Elisabeth LANDOLT Hans-Rudolf HAGEMANN, Susanne von HOERSCHELMANN et Felix ACKERMANN (éd.), *Sammeln in der Renaissance Das Amerbach Kabinett Beiträge zu Basilius Amerbach*, Basel : Öffentliche Kunstsammlung, 1991

LAUGIER 1741

Abbé LAUGIER, *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*, Paris : Claude-Antoine Jombert, 1771

LAVAUD 2002

Martine LAVAUD, « Gautier, Baudelaire et les bouquets séchés du romantisme », in *Cahiers Textuel (Lire les « Fleurs du mal »)*, n°25 2002, pp. 227-238

LAVERY 1995

David LAVERY (éd.), *Full of Secrets. Critical Approaches to Twin Peaks*, Detroit : Wayne State University Press, 1995

LAWNER 1986

Lynne LAWNER, *Lives of the Courtesans. Portraits of the Renaissance*, New York : Rizzoli, 1986

LECHIEN-ENAUD 1990

Isabelle LECHIEN-ENAUD, « Les titres de Whistler. Les réflexions d'un peintre / Whistler's titles The reflexions of a painter », in *Le Serment des Horaces*, n°4, 1990, pp. 95-103

LEE 1991

Rensselaer W. LEE, *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la peinture : XVe - XVIIIe siècles*, (Traduit de l'anglais), Paris : Macula, 1991

LEGRAND 1995

Ruth LEGRAND, « Livrets des Salons : Fonction et évolution » in *Gazette des Beaux-Arts*, vol 125, n°4, 1995, pp. 237-248

LEITCH 1999

Thomas M. LEITCH, « The Outer Circle : Hitchcock on Television », in Richard ALLEN / S. ISHII-GONZALÈS (éd.), *Alfred Hitchcock Centenary Essays*, London : British Film Institute, 1999, pp. 59-71

LE NORMAND-ROMAIN 1997

Antoinette LE NORMAND-ROMAIN, *Rodin*, Paris : Flammarion, 1997

LEROY 1986

Claude LEROY, « La signature de l'accrochage » in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 17 / 18, 1986, pp. 178-183

LESCAT 1991

Philippe LESCAT, *Méthodes & Traités Musicaux en France 1660-1800. Réflexions sur l'écriture de la pédagogie musicale en France*, Paris : Institut de pédagogie musicale et chorégraphique la Villette, 1991

LETHBRIDGE 1994

Robert LEWTHBRIDGE, « Manet's Textual Frames », in Peter COLLIER / Robert LENTHBRIDGE (éd.), *Artistic Relations. Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, New Haven / London : Yale University Press, 1994, p. 144-157

LEVINSON 1985

Jerrold LEVINSON, « Titles », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 44, 1985 pp. 29-39

LICHTENSTEIN 1995

Jacqueline LICHTENSTEIN (éd.), *La peinture*, Paris : Larousse, 1995

LICHTENSTEIN 1999

Jacqueline LICHTENSTEIN, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris : Flammarion, 1999 (1^{ère} édition 1989)

LILLEY 1994

Ed LILLEY, « How Far Can You Go ? Manet's Use of Titles » in *Word & Image*, vol. 10, 1994, pp. 163-169

LOCHNAN 1997

Katharine LOCHNAN, « The Gentle Art of Marketing Whistler Prints », in *Print Quarterly*, vol. 14, n°1, 1997, pp. 3-15

LOCKE 2001

Nancy LOCKE, *Manet and the Family Romance*, Princeton / Oxford : Princeton University Press, 2001

LORENZ 1996

Angelika LORENZ, « Die Porträts – Inszenierungen zwischen Abbild und Bild », in Angelika LORENZ (éd.), *Die Maler tom Ring*, 2 vol., Münster : Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1996, vol. 1, pp. 89- 108

LORENZ 1996

Angelika LORENZ (éd.), *Die Maler tom Ring*, 2 vols., Münster : Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1996

LOUGH 1978

John LOUGH, *Writer and Public in France. From the Middle Ages to the Present Day*, Oxford : Clarendon Press, 1978

LÜBBEKE 1991

Isolde LÜBBEKE, *Early German Painting 1350-1550. The Thyssen-Bornemisza Collection*, London : Sotheby's, 1991

LYNCH 2004

David LYNCH, *David Lynch. Entretiens avec Chris Rodley*, (Traduit de l'anglais), Paris : Cahiers du cinéma, 2004

McCAULEY 1985

Elizabeth Anne McCAULEY, *A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven / London : Yale University Press, 1985

McCLELLAN 1994

Andrew McCLELLAN, *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge : Cambridge University Press, 1994

McCLELLAN 1995

Andrew McCLELLAN, « Rapports entre la théorie de l'art et la disposition des tableaux au XVIII^{ème} siècle », in Édouard POMMIER (éd.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Paris : Klincksieck / Musée du Louvre, 1995, pp. 567-589

McCLELLAN 1996

d'Andrew McCLELLAN, « Watteau's Dealer : Gersaint and the Marketing of Art in Eighteenth-Century Paris » in *The Art Bulletin*, vol. 78, n°3, 1996, pp. 439-453

McDONALD / GALASSI / RIBEIRO / MONTFORT 2003

Margaret McDONALD / Susan Grace GALASSI / Aileen RIBEIRO / Patricia de MONTFORT, *Whistler, Women & Fashion*, New York / New Haven / London : Frick Collection / Yale University Press, 2003

McDONALD / de MONTFORT / THORP 2004

Margaret F. McDONALD / Patricia de MONTFORT / Nigel THORP (éd.), *The Correspondence of James McNeill Whistler. On-line Edition. Centre for Whistler Studies*, University of Glasgow, 2004, consultable sur le site www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence

McGANN 2000

Jerome McGANN, *Dante Gabriel Rossetti and the Game That Must Be Lost*, New Haven / London : Yale University Press, 2000

McGRATH 1998

Elizabeth McGRATH, « Von den Erdbeeren zur Schule von Athen. Titel und Beschriftungen von Kunstwerken in der Renaissance », in *Vorträge aus dem Warburg Haus*, vol. 2, 1998, pp. 117-188

McLAREN 1988

Neil McLAREN, *The Spanish School. National Gallery Catalogues*, (édition revue par A. Braham), London : National Gallery, 1988 (2^{ème} édition)

McLAREN YOUNG / McDONALD / SPENCER 1980

Andrew McLAREN YOUNG / Margaret McDONALD / Robin SPENCER, *The Paintings of James McNeill Whistler*, 2 vol., New Haven / London : Yale University Press, 1980

McPHERSON 2001

Heather McPHERSON, *The Modern Portrait in Nineteenth-Century France*, Cambridge : Cambridge University Press, 2001

McTIGHE, 1996

Sheila McTIGHE, *Nicolas Poussin's Landscape Allegories*, Cambridge : Cambridge University Press, 1996

MAGINNIS 1990

Hayden B. J. MAGINNIS, « The Role of Perceptual Learning in Connoisseurship : Morelli, Berenson, and Beyond », in *Art History*, vol. 13, n°1, 1990, pp. 104-117

MAIRA 2003

Daniel MAIRA, « La découverte du tombeau de Laure entre mythe littéraire et diplomatie », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, n°1, 2003, pp. 3-15

MALDONADO 2004

Guitemie MALDONADO, « Un petit voyage de Meilleure Connaissance. Paul Klee, l'art et la nature à l'aube du XX^{ème} siècle », in *Paul Klee et la nature de l'art. Une dévotion aux petites choses*, cat. d'exposition, Paris / Strasbourg : Hazan / Les Musées de Strasbourg, 2004, pp. 14-19

MANCOFF 2003

Debra N. MANCOFF, *Flora Symbolica. Flowers in Pre-Raphaelite Art*, Munich / London / New York : Prestel, 2003

MANIATES 1969

Maria Rika MANIATES, « 'Sonate que me veux-tu' ? » The Enigma of French Aesthetics in the 18th Century », in *Current Musicology*, vol 9, 1969, pp. 117-140

MANN 1998

Nicholas MANN, « Petrarch and Portraits », in Nicholas MANN / Luke SYSON (éd.), *The Image of the Individual. Portraits of the Renaissance*, London : British Museum Press, 1998, pp. 15-21

MANN / SYSON 1998

Nicholas MANN / Luke SYSON (éd.), *The Image of the Individual. Portraits of the Renaissance*, London : British Museum Press, 1998

MANOEUVRE & RIETH 1994

Laurent MANOEUVRE & Eric RIETH, *Joseph Vernet (1714-1789) : Les Ports de France*, Arcueil : Anthèse, 1994

MANTZ 1863

Paul MANTZ, « Salon de 1863. III », in *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 15, 1863, pp. 32-64

MARCHINI / MICHELETTI / CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 1987

Giuseppe MARCHINI, Emma MICHELETTI, Maria Grazia CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO (éd.), *La chiesa di Santa Trinità a Firenze*, Firenze : Giunti Barbèra, 1987

MARTIN 1997

Michel MARTIN, *La statuaire de la Mise au Tombeau du Christ des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles en Europe occidentale*, Paris : Picard, 1997

MARTINET 1999

Marie-Madeleine MARTINET, « Le regard du portraitiste : De la réflexion à la diffraction », in Pierre ARNAUD (éd.), *Le Portrait*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, pp. 9-19

MATILE 1996

Michael MATILE, « 'Quadri laterali', ovvero conseguenze di una collocazione ingrata. Sui dipinti di storie sacre nell'opera di Jacopo Tintoretto » in *Venezia Cinquecento*, vol. 6, n°12, 1996, pp.151-206

MAUCLAIR 1905

Camille MAUCLAIR, « Whistler et le mystère dans la peinture », in *De Watteau à Whistler*, Paris : Eugène Fasquelle éditeur, 1905

MAURER 1995

Emil MAURER, « Vom Bildnis zum Bild. Zu einem Spannungsverhältnis in Degas' Portraitwerk », in Felix BAUMANN / Marianne KARABELNIK (éd.), *Degas. Die Portraits*, Zürich / London : Kunsthau / Merrell Holberton, 1995, pp. 99-117

MEIER 1995

Hans Jakob MEIER, « Das Bildnis in der Reproduktionsgraphik des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zu den Anfängen serieller Produktion », in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 58, n°4, 1995, pp. 449-477

MEIJERS 1995

Debora J. MEIJERS, « La classification comme principe : la transformation de la Galerie de Vienne en "histoire visible de l'art" », in Edouard POMMIER (éd.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Paris : Klincksieck / Musée du Louvre, 1995, pp. 593-613

MEIJERS 1995

Debora J. MEIJERS, *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, (Traduit du néerlandais), Mailand : Kunsthistorisches Museum Wien / Skira Editore, 1995

MENDGEN 1991

Eva A. MENDGEN, *Künstler rahmen ihre Bilder. Zur Geschichte des Bilderrahmens zwischen Akademie und Sezession*, Konstanz : Hartung - Gorre, 1991

MERCIER 1994

Louis Sébastien MERCIER, *Tableau de Paris*, (Amsterdam, 1783), Paris : Mercure de France, 1994, 2 vols.

MÉROT 1994

Alain MÉROT, « Les modes ou le paradoxe du peintre », in Pierre ROSENBERG / Louis-Antoine PRAT (éd.), *Nicolas Poussin 1594-1665*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1994, pp. 80-86

MÉROT 1996

Alain MÉROT (éd.), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^{ème} siècle*, Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996

MERRILL 1992

Linda MERRILL, *A Pot of Paint. Aesthetics on Trial in Whistler v. Ruskin*, Washington / London : Smithsonian Institution Press / Freer Gallery of Art, 1992

MESSAGLIO-NEVERS 1991

Janine MESSAGLIO-NEVERS, « La Toile et le Titre » in *Mélusine (Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme, Paris III)*, n°12, Paris : L'Âge d'Homme, 1991, pp. 85-90

MEYER ZUR CAPELLEN 1984

Jürg MEYER zur CAPELLEN, « Hans Holbeins "Laïs Corinthiaca" », in *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, vol. 41, n°1, 1984, pp. 22-34

MIEDEMA 1994-1999

Hessel MIEDEMA (éd.), *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, 6 vols., Doornspijk : Davaco, 1994-1999

MILLET 1997

Olivier MILLET, « Le tombeau de la morte et la voix du poète : la mémoire de Pétrarque en France autour de 1533 », in Francine WILD (éd.), *Regards sur le passé dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles*, Berne : Lang, 1997, pp. 183-195

MITCHELL 1974

William J. MITCHELL, *Essay on the True Art of Playin Keyboard Instruments by Carl Philipp Emanuel Bach*, London : Eulenburg Books, 1974

MODLESKI 1988

Tania MODLESKI, *The Women Who Knew Too Much. Hitchcock and Feminist Theory*, New York : Methuen Inc., 1988

MOESCHLER / REBOUL 1994

Jacques MOESCHLER / Anne REBOUL, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris : Seuil, 1994

MOILINO 1982

Jean MOLINO (éd.), « Le nom propre dans la langue », in *Langages (« Le nom propre »)*, vol. 66, 1982, pp. 5-20

MONTAGU 1992

Jennifer MONTAGU, « The Theory of the Musical Modes in the Académie Royale de Peinture et de Sculpture », in *Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes*, vol. 55, 1992, pp. 233-248

MONTALANT 1985

Delphine MONTALANT, « La femme et la fleur dans l'œuvre de Redon », in *L'œil*, n°358, mai 1985, pp. 70-75

MONTANDON 2001

Alain MONTANDON (éd.), *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001

MORDILLAT 1997 a

Gérard MORDILLAT / Jérôme PRIEUR, *Corpus Christi, Vol. I : Crucifixion*, Paris : Arte éditions / Mille et une Nuits, 1997

MORDILLAT 1997 b

Gérard MORDILLAT / Jérôme PRIEUR, *Corpus Christi, Vol. II : Procès*, Paris : Arte éditions / Mille et une Nuits, 1997

MORDILLAT 1997 c

Gérard MORDILLAT / Jérôme PRIEUR, *Corpus Christi, Vol. III : Roi des Juifs*, Paris : Arte éditions / Mille et une Nuits, 1997

MORELLI 1994

Giovanni MORELLI, *De la peinture italienne*, (Édition établie par Jaynie ANDERSON), Paris: Lagune, 1994

MORMANDO 1999

Franco MORMANDO, *The Preacher's Demons. Bernardino of Siena and the Social Underworld of Early Renaissance Italy*, Chicago / London : The University of Chicago Press, 1999

de MOURGUES 1994

Nicole de MOURGUES, *Le générique de film*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1994

MÜLLER 1998

Jürgen MÜLLER, « Von der Verführung der Sinne – Eine neue Deutung von Hans Holbeins "Lais von Korinth" in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel », in *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, vol. 55, n° 2-4, 1998, pp. 227-236

MÜLLER HOFSTEDE 1998

Justus MÜLLER HOFSTEDE, « Der Künstlerim Humilitas-Gestus. Altniederländische Selbstporträts und ihre Signifikanz im Bildkontext. Jan van Eyck – Dieric Bouts – Hans Memling – Joos van Cleve », in Günther SCHWEIKHART (éd.), *Autobiographie und Selbstporträt in der Renaissance*, Köln : König, 1998, pp. 39-68

MÜNTZ 1900

Eugène MÜNTZ, « Le Musée de portraits de Paul Jove », in *Mémoires de l'Institut national de France, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 36, n°2, 1900, pp. 249-343

MURARO 1990

Michelangelo MURARO, « La Cène de Véronèse : les figures, l'interrogatoire, l'histoire », in *Symboles de la Renaissance*, vol. 3, *Arts et Langage*, Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1990, pp. 185-221

MUSSON 2001

Jeremy MUSSON, « Has A Pot of Paint Done All This ? The Studio-House of Sir John Everett Millais, Bt. », in Debra N. MINCOFF (éd.), *John Everett Millais Beyond the Pre-Raphaelite Brotherhood*, New Haven / London : Yale University Press, pp. 95-118

NAGEL 1997

Ivan NAGEL, *Der Künstler als Kuppler. Goyas Nackte und Bekleidete Maja*, München / Wien : Carl Hanser, 1997

NANCY 2000

Jean-Luc NANCY, *Le Regard du portrait*, Paris : Gallilée, 2000

NASSIET 1994

Michel NASSIET, « Nom et blason. Un discours de la filiation et de l'alliance (XIV^{ème}-XVIII^{ème} siècle) », in *L'Homme*, vol. 34, n° 129, 1994, pp. 5-30

NEWALL 1995

Christopher NEWALL, *The Grosvenor Gallery Exhibitions. Change and Continuity in the Victorian Art World*, Cambridge : Cambridge University Press, 1995

NEWTON 2001

Joy NEWTON, « Whistler and La Société des Vingt », in *The Burlington Magazine*, vol. 143, 2001, pp. 480-488

NICHOLS 1999

Tom NICHOLS, *Tintoretto. Tradition and Identity*, London : Reaktion Books, 1999

O'CONNOR 1988

Dónal J. O'CONNOR, « Artist Friars of the Renaissance in Giorgio Vasari », in *Irish Theological Quarterly*, vol. 63, n°2, 1988, pp. 167-195

ORMOND 2001

Leonnée ORMOND, « Millais and Contemporary Artists », in Debra N. MINCOFF (éd.), *John Everett Millais Beyond the Pre-Raphaelite Brotherhood*, New Haven / London : Yale University Press, pp. 21-42

PAÏNI 1997

Dominique PAÏNI, *Le cinéma, un art moderne*, Paris : Cahiers du cinéma, 1997

PAÏNI / COGEVAL 2001

Dominique PAÏNI / Guy COGEVAL (éd.), *Hitchcock et l'art. Coïncidences fatales*, Milano / Paris : Editions Mazzotta / Centre Pompidou, 2001

PALLUCCIHINI / ROSSI 1990

Rodolfo PALLUCCIHINI / Paola ROSSI, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, II, Milano : Electa, 1990

de PALMA 2001

Brian de PALMA, *Brian de Palma : entretiens avec Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud*, Paris : Calmann-Lévy, 2001

de PALMA 2002

Brian de PALMA, *Femme Fatale. Scénario bilingue*, (Traduit de l'américain), Paris : Cahiers du cinéma, 2002

PALOMINO 1714/1720

Antonio PALOMINO de CASTRO y VELASCO : *El museo pictórico y Escala óptica* (1714/1720), 3 vols., Madrid : Aguilar, 1988

PARKES 1999-2000

Adam PARKES, « A Sense of Justice : Whistler, Ruskin, James, Impressionism », in *Victorian Studies*, vol. 42, n°4, pp. 593-629

PARSHALL 2003

Peter PARSHALL, « Portrait Prints and Codes of Identity in the Renaissance : Hendrik Goltzius, Justus Lipsius, and Michel de Montaigne », in *Word & Image*, vol. 19, n° 1-2, 2003, pp. 22-37

PASTOUREAU 1997

Michel PASTOUREAU, « Du nom à l'armoirie héraldique et anthroponymie médiévales », in Patrice BECK (éd.), *Genèse médiévale de l'anthroponymie moderne. Tome IV Discours sur le nom : normes, usages, imaginaire (VI^{ème} – XVI^{ème} siècles)*, Tours : Publication de l'Université de Tours, 1997, pp. 83-105

PAVONI 1985

Rosanna PAVONI, « Paolo Giovio, et son musée de portraits, à propos d'une exposition », in *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 105, 1985, pp. 109-116

PEETERS 1991

Benoît PEETERS, *Le monde d'Hergé*, (Nouvelle édition entièrement refondue), Tournai : Casterman, 1991

PELCKMANS 1988

Paul PELCKMANS, « Holisme et démiurgie dans le salon de 1765 », in *Word & Image*, vol. 4, n°1, 1988, pp. 220-230

PETIOT 1992

Geneviève PETIOT, « Dénomination et stratégies discursives », in Mary-Annick MOREL et Laurent DANON-BOILEAU (éd.), *La Deixis Colloque en Sorbonne 8 - 9 juin 1990*, Paris : PUF, 1992, pp. 479-487

PÉTRARQUE 1983

PÉTRARQUE, *Canzoniere*, (Traduit de l'italien), Paris : Gallimard, 1983

PEUCKER 1995

Brigitte PEUCKER, *Incorporating Images. Film and the Rival Arts*, Princeton : Princeton University Press, 1995

PEUCKER 1999

Brigitte PEUCKER, « The Cut of Representation : Painting and Sculpture in Hitchcock », in Richard ALLEN / S. ISHII-GONZALES (éd.), *Alfred Hitchcock Centenary Essays*, London : British Film Institute, 1999, pp. 141-158

PIGNATI / PEDROCCO 1992

Terisio PIGNATTI / Filippo PEDROCCO, *Véronèse. Catalogue complet des peintures*, (Traduit de l'italien), Paris : Bordas, 1992

de PILES 1677

Roger de PILES, *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, (Paris, 1677), Genève : Slatkine Reprints, 1970

De PILES 1715

Roger de PILES, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, 1715

de PILES 1990

Roger de PILES, *Cours de peinture par principes*, (Paris, 1708), Nîmes : Jacqueline Chambon, 1990

PLINE 2002

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle Livre XXXV*, (Traduction de Jean-Michel CROISILLE), Paris : Les Belles Lettres : 2002

POLI 1992

Marie-Sylvie POLI, « Le parti-pris des mots dans l'étiquette : une approche linguistique », in *Publics & Musées*, n°1, 1992, pp. 91-103

POINTON 1979

Marcia POINTON, *William Dyce 1806-1864. A Critical Biography*, Oxford : Clarendon Press, 1979

POLLOCK 1992

Griselda POLLOCK, « Modernity and the Spaces of Femininity », in Norma BROUDE / Mary D. GARRARD (éd.), *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, New York : Icon, 1992, pp. 245-267

POMMIER 1998

Édouard POMMIER, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris : Gallimard, 1998

POULOT 1983

Dominique POULOT, « La visite au musée : un loisir édifiant au XIX^{ème} siècle », in *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 101, 1983, pp. 187-197

POULOT 1985

Dominique POULOT, « L'invention de la bonne volonté culturelle : l'image du musée au XIX^{ème} siècle », in *Le Mouvement social*, n°131, 1985, pp. 35-64

POULOT 1994

Dominique POULOT, « Le musée et ses visiteurs », in Chantal GEORGEL (éd.), *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^{ème} siècle*, Paris : Réunion des musées nationaux / Musée d'Orsay, 1994, pp. 332-350

POULOT 1995

Dominique POULOT, « Les musées et la construction du "public" », in *Genava*, vol. 43, 1995, pp. 19-26

POULOT 1995

Dominique POULOT, « L'invention du musée en France et ses justifications dans la littérature artistique », in Édouard POMMIER (éd.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Paris : Klincksieck / Musée du Louvre, 1995, pp. 81-110

POUSSIN 1989

Nicolas POUSSIN, *Lettres et propos sur l'art*, (Textes réunis et présentés par Anthony BLUNT), Paris : Hermann, 1989

POZZI 1979

Giovanni POZZI, « Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione », in *Lettere italiane*, vol. 31, n°1, 1979, pp.3-30

PREIMESBERGER / BAADER / SUTHOR 1999

Rudolf PREIMESBERGER / Hannah BAADER / Nicola SUTHOR (éd.), *Porträt*, Frankfurt am Main : Reimer, 1999

PREMINGER 1978

Otto PREMINGER, « Laura. Découpage – après montage définitif – et dialogue in extenso », in *L'Avant-scène Cinéma*, n°211/212 (« Spécial Preminger »), 1978, pp. 13-63

PREMINGER 1981

Otto PREMINGER, *Autobiographie*, (Traduit de l'américain), Paris : Jean-Claude Lattés, 1981

PRE-RAPHAELITES 1984

The Pre-Raphaelites, London : Tate Gallery / Allen Lane, 1984

PRETTEJOHN 1999

Elizabeth PRETTEJOHN (éd.), *After the Pre-Raphaelites, Art and Aestheticism in Victorian England*, Manchester: Manchester University Press, 1999

PRETTEJOHN 2000

Elizabeth PRETTEJOHN, *The Art of the Pre-Raphaelites*, London : Tate Publishin, 2000

PRONTEAU 1966

Jeanne PRONTEAU, *Les numérotages des maisons de Paris du XV^{ème} siècle à nos jours*, Paris : Commission des travaux historiques, 1966

PYKETT 1994

Lyn PYKETT, *The Sensation Novel from « The Woman in White » to « The Moonstone »*, Plymouth : Northcote House, 1994

RAMPLEY 2001

Matthew RAMPLEY, « Iconology of the Interval : Aby Warburg's Legacy », in *Word & Image*, vol. 17, n°4, 2001, pp. 303-324

RAVE 1959

Paul Ortwin RAVE, « Paolo Giovio und die Bildnisvitenbücher des Humanismus », in *Jahrbuch der Berliner Museen*, Neue Folge, vol. 1, n°1, 1959, pp. 119-154

RAVE 1961

Paul Ortwin RAVE, « Das Museo Giovio zu Como », in *Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana (Miscellanea Bibliothecae Hertzianae zu Ehren von Franz Graf Wolff Metternich Ludwig Schudt)*, vol. 16, 1961, pp. 275-284

RECHT 1994

Roland RECHT, « L'écriture de l'histoire de l'art devant les modernes (remarques à partir de Riegl, Wölfflin, Warburg et Panofsky) », in *Cahiers du musée national d'art moderne*, vol. 48, 1994, pp. 5-23

RECHT 1996

Roland RECHT, « La mise en ordre. Note sur l'histoire du catalogue », in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 56-57, 1996, pp. 21-35

RECHT 1998

Roland RECHT (éd.), *Le Texte de l'œuvre d'art : la description*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1998

REDON 1961

Odilon REDON, *A soi-même. Journal (1867-1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris : Librairie José Corti, 1961

REINACH 1985

Adolphe REINACH, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la Peinture ancienne*, (Introduction et notes établies par Agnès ROUVERET), Paris : Macula, 1985

RIGOLOT 1977

François RIGOLOT, *Poétique et onomastique. L'exemple de la Renaissance*, Genève : Droz, 1977

RIOUT 1996

Denis RIOUT, *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes : Jacqueline Chambon, 1996

ROBERTS 1985

Lynn ROBERTS, « Nineteenth Century Picture Frames. I: The Pre-Raphaelites », in *The International Journal of Museum Management and Curatorship*, vol. 4, n° 2, 1985, pp. 155-172

ROBERTS 1986

Lynn ROBERTS, « Nineteenth Century Picture Frames. II: The Victorian High Renaissance », in *The International Journal of Museum Management and Curatorship*, vol. 5, n° 3, 1986, pp. 273-293

ROGERS 1986

Mary ROGERS, « Sonnets on Female Portraits from Renaissance North Italy », in *Word & Image*, vol. 2, n°4, 1986, pp. 291-305

ROSKIL / HARBISON 1987

Mark ROSKIL / Craig HARBISON, « On the Nature of Holbein's Portraits » in *Word & Image*, vol. 3, n°1, 1987, pp. 1-26

ROTHMAN 1999

William ROTHMAN, « Some Thoughts on Hitchcock's Authorship », in Richard ALLEN / S. ISHII-GONZALES (éd.), *Alfred Hitchcock Centenary Essays*, London : British Film Institute, 1999, pp. 29-42

ROUILLÉ 2005

André ROUILLÉ, *La photographie*, Paris : Gallimard, 2005

ROUSSEAU 1995

Jean-Jacques ROUSSEAU, *Oeuvres complètes. Écrits sur la musique la langue et le théâtre*, vol. 5, Paris : Gallimard, 1995

ROUYER 2002

Philippe ROUYER, « Femme fatale. Rien qu'un rêve », in *Positif*, n°495, 2002, pp. 60-61

ROWLANDS 1985

John ROWLANDS, *Holbein. The Paintings of Hans Holbein the Younger. Complete Edition*, Oxford : Phaidon Press, 1985

SAMSON 1992

Denis SAMSON, « L'évaluation formative et la genèse du texte », in *Publics & Musées*, n°1, 1992, pp. 57-73

SANDER 2002

Jochen SANDER, « Gott als Künstler, der Künstler als Heiliger Lukas. Künstlerische Selbstreflexion und Künstlerselbstbildnis im Kontext christlicher Ikonographie », in Ekkehard MAI / Kurt WETTENGL (éd.), *Wettsreit der Künste : Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, München : Haus der Kunst, 2002, pp. 71-81

SANDOZ 1981

Marc SANDOZ, *Gabriel Briard (1725-1777)*, Paris : Quatre Chemins-Editart, 1981

SARFATI 2000

Georges-Élia SARFATI, « Le statut lexicographique du nom propre : remarques méthodologiques et linguistiques », in *Mots. Les Langages du pouvoir*, n°63, 2000, pp. 105-124

SASS 1972

Else Kai SASS, « Pilate and the Title for Christ's Cross in Medieval Representations of Golgotha » in *Hafnia Copenhagen Papers in the History of Art*, 1972, pp. 4-6

SAXL 1941

Fritz SAXL, « The Classical Inscription in Renaissance Art and Politics » in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 4, 1941, pp. 19-46

SCEPI 2002

Henri SCEPI, « Le sujet des *Fleurs du mal* », in *Cahiers Textuel (Lire les « Fleurs du mal »)*, n°25, 2002, pp. 107-121

SCHAER 1993

Roland SCHAER, *L'invention des musées*, Paris : Gallimard / Réunion des musées nationaux, 1993

SCHAPIRO 2000

Meyer SCHAPIRO, *Les mots et les images. Sémiotique du langage visuel*, (Traduit de l'anglais), Paris : Macula, 2000

SCHILLER 1968

Gertrud SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst. Die Passion Jesu Christi, II*, Gütersloh, : Gütersloh Verlagshaus Gerd Mohn, 1968

SCHILLER 1971

Gertrud SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst. Die Auferstehung und Erhöhung Christi, III*, Gütersloh, : Gütersloh Verlagshaus Gerd Mohn, 1971

von SCHLOSSER 1984

Julius von SCHLOSSER, *La littérature artistique. Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*, (Traduit de l'allemand), Paris : Flammarion 1984

SCHNAPPER / SÉRULLAZ 1989

Antoine SCHNAPPER / Arlette SÉRULLAZ (éd.), *Jacques-Louis David (1748-1825)*, Paris Réunion des musées nationaux, 1989

SCHNAPPER 1995

Antoine SCHNAPPER, « Tourisme et bien public : à propos des catalogues de musées à la fin du XVIII^{ème} siècle » in Édouard POMMIER (éd.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Paris : Klincksieck / Musée du Louvre, 1995, pp. 617-629

SCHNEEMANN 1994

Peter Johannes SCHNEEMANN, *Geschichte als Vorbild. Die Modelle der französischen Historienmalerei 1747-1789*, Berlin : Akademie, 1994

SCHULER 1991

Carol M. SCHULER, « The Courtesan in Art : Historical Fact or Modern Fantasy », in *Women Studies*, vol. 19, 1991, pp. 209-222

SCHUYLER 1976

Jane SCHUYLER, *Florentine Busts : Sculpted Portraiture in the Fifteenth Century*, New York / London : Garland Publishing, 1976

SCREVEN 1992

C. G. SCREVEN, « Comment motiver les visiteurs à la lecture des étiquettes » in *Publics & Musées*, n°1, 1992, pp. 33-55

SEATON 1985

Beverly SEATON, « A Nineteenth-Century Metalanguage : *Le Langage des Fleurs*, in *Semiotica*, vol. 57, n°1/2, 1985, pp. 73-86

SEATON 1995

Beverly SEATON, *The Language of Flowers. A History*, Charlottesville / London : University Press of Virginia, 1995

SEIDEL 1997

Martin SEIDEL, « Devotion, Repräsentation, Historiographie und/oder Politik ? Zur ikonographischen Genese und Anordnung sowie Vorbildern von Domenico Ghirlandaio's Fresken in der Sassetti-Kapelle », in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. 50, 1997, pp. 159-171

SEILER 2003

Peter SEILER, « Giotto als Erfinder des Porträts », in Martin BÜCHSEL / Peter SCHMIDT (éd.), *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, Mainz am Rhein : Philipp von Zabern, 2003, pp. 153-172

SEVERI 2003

Carlo SEVERI, « Warburg anthropologue, ou le déchiffrement d'une utopie », in *L'Homme*, vol. 165, 2003, pp. 77-128

SHEARMAN 1992

John SHEARMAN, *Only Connect...Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Washington / Princeton : National Gallery of Art / Princeton University Press, 1992

SIBLOT 1999

Paul SIBLOT, « Appeler les chose par leur nom. Problématiques du nom, de la nomination et des renominations », in Salih AKIN (éd.), *Noms et re-noms : la dénomination des personnes, des populations, des langues et des territoires*, Rouen : Publications de l'Université de Rouen / CNRS, 1999, pp. 13-31

SIBLOT / LEROY 2000

Paul SIBLOT / Sarah LEROY, « L'antonomase entre nom propre et catégorisation nominale », in *Mots. Les Langages du pouvoir*, n°63, 2000, pp. 89-104

SILVER / DUNCAN /ORSINI 2004

Alain SILVER / James URSINI / Paul DUNCAN (éd.), *Film noir*, Köln : Taschen, 2004

SIMONS 1992

Patricia SIMONS, « The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture », in Norma BROUDE / Mary D. GARRARD (éd.), *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, New York : Icon, 1992, pp. 39-57

SIMONS 1995

Patricia SIMONS, « Portraiture, Portrayal, and Idealization : Ambiguous Individualism in Representations of Renaissance Women », in Alison BROWN (éd.), *Language and Images of Renaissance Italy*, Oxford : Clarendon Press, 1995, pp. 263-311

SIND UNS BLUMEN 2000

Sind uns Blumen eingepflanzt... Natur als Seelenspiegel : Vom Biedermeier bis zum Neuen Realismus, Paderborn / Bonn : VG Bild-Kunst, 2000

SORLIN 2000

Pierrs SORLIN, « Persona ». *Du portrait en peinture*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2000

SOUMOIS 1987

Frederic SOUMOIS, *Dossier Tintin. Sources, version, thèmes, structures*, Bruxelles : Jacques Antoine, 1987

SPANKE 2004

Daniel SPANKE, *Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zum Porträt in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie de Kunst*, München : Wilhelm Fink, 2004

SPENCER 1972

Robin SPENCER, *The Aesthetic Movement, Theory and Practice*, Londres : Studio Vista / Dutton Pictureback, 1972

SPENCER 1980

Robin SPENCER, « Whistler and Japan : Work in Progress », in *Japonisme in Art. An International Symposium*, Tokyo : Committee for the year 2001 / Kodansha International Ltd., 1980, pp. 57-81

SPENCER 1998

Robin SPENCER, « Whistler's 'The White Girl' : Painting, Poetry and Meaning » in *The Burlington Magazine*, vol. 140, 1998, pp. 300-311

van SPRANG 1996

Sabine van SPRANG (éd.), *L'Empire de Flore. Histoire et représentation des fleurs en Europe du XVI^{ème} au XIX^{ème} siècle*, Bruxelles : La Renaissance du Livre, 1996

STADLER / HEIM 1968

Johann Evang. STADLER / Franz Joseph HEIM (éd.), *Vollständiges Heiligen-Lexikon*, I, Augsburg, 1858

STEARN 1996

William STEARN, « Préliminaires : les fleurs et l'art, une affinité élective », in Sabine van SPRANG (éd.), *L'Empire de Flore. Histoire et représentation des fleurs en Europe du XVI^{ème} au XIX^{ème} siècle*, Bruxelles : La Renaissance du Livre, 1996, pp. 15-25

STEFFEN 1985

Werner STEFFEN, « Die Beeinflussung des Kunstwerks als Zeichen durch den vom Künstler beigegebenen Titel » in *Semiosis : Internationale Zeitschrift für Semiotik und Ästhetik*, vol. 39-40, n°3-4, 1985, pp. 78-90

STEINBAUER 1997

Barbara STEINBAUER-GRÖTSCH, *Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Filmexil*, Berlin : Dieter Bertz, 1997

STERN 2004

Radu STERN, *Against Fashion. Clothing as Art, 1850-1930*, Cambridge (MA) / London : The MIT Press, 2004

STERRITT 1993

Davit STERRITT, *The Films of Alfred Hitchcock*, Cambridge : Cambridge University Press, 1993

STEVENSON 1995

Diane STEVENSON, « Family Romance, Family Violence, and the Fantastic in *Twin Peaks* », in David LAVERY (éd.), *Full of Secrets. Critical Approaches to Twin Peaks*, Detroit : Wayne State University Press, 1995, pp. 70-81

STOICHITA 1993

Victor I. STOICHITA, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1993

STOICHITA 1995

Victor I. STOICHITA, « Ein Idiot in der Schweiz : Bildbeschreibung bei Dostojewski », in Gottfried BOEHM / Helmut PFOTENHAUER (éd.), *Beschreibungskunst – Kunsbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München : Wilhelm Fink, 1995, pp 425-444

STOICHITA 1999

Victor I. STOICHITA : « El retrato del esclavo Juan de Pareja : semejanza y conceptismo », in Fernando CHECA et alii (éd.), *Velázquez*, Barcelona, 1999, pp.367-395

STOICHITA 2000

Victor I. STOICHITA, *Brève histoire de l'ombre*, Genève : Droz, 2000

STURM 1993

Georges STURM, « Alice ou la femme-écran. Sur les premières séquences de « The Woman in the Window, 1944 », in Bernard EISENSCHITZ / Paolo BERTETTO (éd.), *Fritz Lang. La mise en scène*, Turin : Lindau / Cinémathèque française / Museo Nazionale del Cinema / Filmotec Generalitat Valenciana, 1993, pp. 277-288

SUCKALE 1977

Robert SUCKALE, « Arma Christi ». Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder » in *Städte-Jahrbuch*, Neue Folge, vol. 6, 1977, pp.177-208

SUTHOR 2004

Nicola SUTHOR, *Augenlust bei Tizian. Zur Konzeption sensueller Malerei in der frühen Neuzeit*, München : Wilhelm Fink, 2004

SWAN 1996

Claudia SWAN, « Les fleurs comme *curiosa* », in Sabine van SPRANG (éd.), *L'Empire de Flore. Histoire et représentation des fleurs en Europe du XVI^{ème} au XIX^{ème} siècle*, Bruxelles : La Renaissance du Livre, 1996, pp. 86-99

SYKORA 2003

Katharina SYKORA, « As you Desire Me ». *Das Bildnis im Film*, Köln : Walther König, 2003

SYMBOLES EN FLEURS 1999

Symboles en Fleurs. Les fleurs dans l'art autour de 1900, Paris : Institut Néerlandais, 1999

THØFNER 2004

Margit THØFNER, « Helena Fourment's *Het Pelsken* », in *Art History*, vol. 27, n°1, 2004, pp. 1-33

TINAGLI 1997

Paola TINAGLI, *Women in Italian Renaissance Art. Gender, Representation, Identity*, Manchester / New York : Manchester University Press, 1997

TINTEROW / CONISBEE 1999

Gary TINTEROW / Philip CONISBEE (éd.), *Portraits by Ingres. Image of an Epoch*, New York : The Metropolitan Museum of Art / Harry N. Abrams, Inc., 1999

TRAPP 2001

J. B. TRAPP, « Petrarch's Laura : the Portraiture of an Imaginary Beloved », in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 64, 2001, pp. 55-137

TREUHERZ 1993

Julian TREUHERZ, *Victorian Painting*, London : Thames and Hudson, 1993

TREUHERZ / PRETTEJOHN / BECKER 2003

Julian TREUHERZ / Elizabeth PRETTEJOHN / Edwin BECKER (éd.), *Dante Gabriel Rossetti*, Zwolle / Amsterdam / Liverpool : Waanders Publishers / Van Gogh Museum / Walker Art Gallery, 2003

TRUMPENER 1991

Katie TRUMPENER, « Fragments of the Mirror. Self-Reference, Mise-en-Abyme, *Vertigo* », in Walter RAUBICHEK / Walter SREBNICK (éd.), *Hitchcock's Rereleased Films. From Rope to Vertigo*, Detroit : Wayne State University Press, 1991, pp. 175-188

VACHAUD, 2002

Laurent VACHAUD, « Entretien, Brian de Palma. Un rêve de film noir », in *Positif*, n°495, 2002, pp. 62-66

VAISSE 1995

Pierre VAISSE, « Zwischen Konvention und Innovation. Das französische Portrait im 19. Jahrhundert », in Felix BAUMANN / Marianne KARABELNIK (éd.), *Degas. Die Portraits*, Zürich / London : Kunsthau / Merrell Holberton, 1995, pp. 118-127

VANDENBROECK 1996

Paul VANDENBROECK, « À qui les fleurs ? Quelques réflexions sur l'image de la femme en Occident », in Sabine van SPRANG (éd.), *L'Empire de Flore. Histoire et représentation des fleurs en Europe du XVI^{ème} au XIX^{ème} siècle*, Bruxelles : La Renaissance du Livre, 1996, pp. 336-345

VAN DE SANDT 1988

Udolpho VAN DE SANDT, « La peinture, situation et enjeux », in Jean-Claude BONNET (éd.), *La Carmagnole des Muses : l'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris : A. Colin, 1988, pp. 333-357

VAN DE VELDE 2000

Danièle VAN DE VELDE, « Existe-t-il des noms propres de temps ? », in Danièle VAN DE VELDE / Nelly FLAUX (éd.), *Les noms propres : nature et détermination*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2000, pp. 35-46

VAN DER VELDEN 1998

Hugo VAN DER VELDEN, « Defrocking St Eloy : Petrus Christus's *Vocational Portrait of a Goldsmith* », in *Simiolus*, vol. 26, n°4, 1998, pp. 243-276

VASARI 1878-1885

Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architetti*, (Édition critique de Gaetano MILANESI), 9 vols., Firenze : Sansoni, 1878-1885

VASARI 1981-1989

Giorgio VASARI, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, (Traduction et édition critique sous la direction d'André CHASTEL), 12 vol., Paris : Berger-Levrault, 1981-1989

VASARI 1992

Giorgio VASARI, *Lettre à Benedetto Varchi, 12 février 1547*, in Lauriane FALLAY D'ESTE (éd.), *Le Paragone. Le parallèle des arts*, (Traduit de l'italien), Paris : Klincksieck, 1992, pp. 120-121

VELDMAN 1977

Ilja M. VELDMAN, « The Memorial at Heemskerck and its hieroglyphics », in *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth-Century*, Maarsen : G. Schwartz, 1977, pp. 143-155

VERS L'ÂGE D'AIRAIN 1997

Vers "L'Âge d'airain" Rodin en Belgique, Paris : Musée Rodin, 1997

VIGNAU-WIBERG 1973

Peter VIGNAU-WIBERG, *Museum der Stadt Solothurn. Gemälde und Skulpturen*, Solothurn : Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1973

De VINCI 1987

Léonard de VINCI, *Traité de la peinture*, (Textes traduits et présentés par André CHASTEL), Paris : Berger-Levrault, 1987

WAPPENSCHMIDT 1996

Friederike WAPPENSCHMIDT, « Les motifs floraux aux XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles : la maison-jardin », in Sabine van SPRANG (éd.), *L'Empire de Flore. Histoire et représentation des fleurs en Europe du XVI^{ème} au XIX^{ème} siècle*, Bruxelles : La Renaissance du Livre, 1996, pp. 194-208

WARBURG 1902

Aby WARBURG, « L'art du portrait et la bourgeoisie florentine. Domenico Ghirlandaio à Santa Trinità. Les portraits de Laurent de Médicis et de son entourage », in *Essais florentins*, (Traduit de l'allemand), Paris: Klincksieck, 1990, pp. 101-135.

WARBURG 1907

Aby WARBURG, « Les dernières volontés de Francesco Sassetti », in *Essais florentins*, (Traduit de l'allemand), Paris: Klincksieck, 1990, pp. 167-196

WARBURG 1990

Aby WARBURG, *Essais florentins*, (Traduit de l'allemand), Paris: Klincksieck, 1990

WARNKE 1989

Martin WARNKE, *L'artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, (Traduit de l'allemand), Paris : Maison des Sciences de l'Homme, 1989

WARNKE 1998

Martin WARNKE, « Individualität als Argument », in Enno RUDOLPH (éd.), *Die Renaissance und die Entdeckung des Individuums in der Kunst*, Tübingen : Mohr Siebeck, 1998, pp. 1-13

WATTEAU 1984

Watteau 1684-1721, Paris : Ministère de la Culture, Réunion des musées nationaux, 1984

WELCH 1998

Evelyn WELCH, « Naming Names. The Transience of Individual Identity in Fifteenth-Century Italian Portraiture », in Nicholas MANN / Luke SYSON (éd.), *The Image of the Individual. Portraits of the Renaissance*, London : British Museum Press, 1998, pp. 91-103

WELCHMAN 1997

John C. WELCHMAN, *Invisible Colors. A Visual History of Tiles*, New Haven / London : Yale University Press, 1997

WELT IM UMBRUCH 1980

Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock Band II: Rathaus, Augsburg : Augsburgischer Druck- und Verlagsverlag, 1980

WEST 1991

Ann WEST, « The Concept of the Fantastic in *Vertigo* », in Walter RAUBICHEK / Walter SREBNICK (éd.), *Hitchcock's Rereleased Films. From Rope to Vertigo*, Detroit : Wayne State University Press, 1991, pp. 163-174

WETHEY 1969-75

Harold E. WETHEY, *The Paintings of Titian. Complete Edition*, (3 vols.), London : Phaidon Press, 1969-1975

WHISTLER 1892

James Abbott McNeill WHISTLER, *The Gentle Art of Making Enemies*, London : William Heinemann, 1892 (2^{ème} édition augmentée)

WHITMORE 1991

Philip WHITMORE, *Unpremeditated Art. The Cadenza in the Classical Concerto*, Oxford : Clarendon Press, 1991

WIDERSPIEL 1992

Brigitte WIDERSPIEL, « Le nom propre : un 3^e type de référence ? », in Mary-Annick MOREL / Laurent DANON-BOILEAU (éd.), *La Deixis Colloque en Sorbonne 8 - 9 juin 1990*, Paris : PUF, 1992, pp. 471- 478

WILDE 1989

Oscar WILDE, *La Critique créatrice*, (Textes présentés et traduits par Jacques de LANGLADE), Bruxelles : Complexe, 1989

WILDENSTEIN 1973

Daniel et Guy WILDENSTEIN, *Documents complémentaires au catalogue de l'œuvre de Louis David*, Paris : Fondation Wildenstein, La Bibliothèque des Arts, 1973

WILLIAMS 1982

Rosalind H. WILLIAMS, *Dream Worlds. Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France*, Berkeley / Los Angeles / London : University of California Press, 1982

WIND 1988

Edgar WIND, « Critique de l'art du connaisseur », in *Art et anarchie*, (Traduit de l'anglais), Paris : Gallimard, 1988, pp. 58-77

WINE 1990

Humphrey WINE, « Watteau's Consumption and l'Enseigne de Gersaint », in *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 115, 1990, pp. 163-170

WITTKOWER 1991

Rudolf et Margot WITTKOWER, *Les enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, (Traduit de l'anglais), Paris : Macula, 1991

WOLTMANN 1876

Alfred WOLTMANN, *Holbein und seine Zeit. Excuse, Beilagen, Verzeichnisse der Werke von Hans Holbein d. Ä., Ambrosius Holbein, Hans Holbein d.J. (Zweite umgearbeitete Auflage)*, 2 vols., Leipzig : E.A. Seemann, 1876

WOODALL 1997

Joanna WOODALL (éd.), *Portraiture. Facing the Subject*, Manchester / New York : Manchester University Press, 1997

WOODS-MARSDEN 1987

Joanna WOODS-MARSDEN, « 'Ritratto al Naturale' : Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits », in *Art Journal*, vol. 46, n°3, automne 1987, pp. 209-216

WOODS-MARSDEN 1998a

Joanna WOODS-MARSDEN, « Portrait of the Lady, 1430-1520 », in David Alan BROWN (éd.), *Virtue and Beauty. Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women*, Washington / Princeton / Oxford : National Gallery of Art / Princeton University Press, 1998, pp. 63-87

WOODS-MARSDEN 1998b

Joanna WOOD-MARSDEN, *Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven / London : Yale University Press, 1998

WRIGHT 1998

Alison WRIGHT, « The Memory of Faces : Representational Choices in Fifteenth-Century Florentine Portraiture », in Giovanni CIAPPELLI / Patricia Lee RUBIN (éd.), *Art, Memory, and Family in Renaissance Florence*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000, pp. 87-113

WRIGLEY 1993

Richard WRIGLEY, *The Origins of French Art Criticism. From the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford : Clarendon Press, 1993

WRIGLEY 1998

Richard WRIGLEY, « Between the Street and the Salon : Parisian Shop Signs and the Spaces of Professionalism in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries », in *Oxford art journal*, vol. 21, n°1, 1998, pp. 43-67

ZEMON DAVIS / FARGE 1991

Natalie ZEMON DAVIS et Arlette FARGE (éd.), *Histoire des femmes en Occident. III. XVI^{ème} - XVIII^{ème} siècles*, Paris : Plon, 1991

ZIMMERMANN 1995

T. C. Price ZIMMERMANN, *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, Princeton : Princeton University Press, 1995

ZONABEND 1980

Françoise ZONABEND, « Le nom de personne », in *L'Homme*, vol. 20, n°4, 1980, pp. 7-24

Liste des illustrations

Fig. 1 : Hans Holbein le Jeune, *Le Christ au tombeau*, 1521-22, 30,5 x 200 cm, tempera sur panneau de bois, Öffentliche Kunstsammlung, Bâle

Fig. 2 : Hans Holbein le Jeune : *Le Christ au tombeau*, avec le cadre et son inscription, 1521-22, Öffentliche Kunstsammlung, Bâle

Fig. 3 : Hans BOCK l'Ancien, *Le Christ au tombeau*, 1580-1590), huile sur panneau de bois, 39 cm x 210 cm, Kunstmuseum, Soleure

Fig. 4 et fig. 5 : Anonyme, *Le Christ mort du Saint-Sépulcre de l'abbaye cistercienne de la Maigrange*, vers 1330 bois sculpté polychrome (sarcophage : 101 x 188,7 x 51,5 cm ; statue : 155 cm), Musée d'Art et d'Histoire, Fribourg (Suisse)

Fig. 6 : Hans Holbein le Jeune, *Portrait de la femme de l'artiste, Elsbeth Binzenstock, avec ses deux enfants, Philip et Catherine*, vers 1528, papier marouflé sur panneau de bois, 77 x 64 cm, Öffentliche Kunstsammlung, Bâle Öffentliche Kunstsammlung, Bâle

Fig. 7 : Hans Holbein le Jeune, *Portrait de Basilius Amerbach*, 1519, détrempe sur panneau de bois, 28,5 x 27,5 cm, Öffentliche Kunstsammlung, Bâle

Fig. 8 : Hans Holbein le Jeune, *Laïs de Corinthe*, 1526, détrempe sur panneau de bois de tilleul, 35,5 x 26,7 cm, Öffentliche Kunstsammlung, Bâle

Fig. 9 : Hans Holbein le Jeune, *Venus et Amour*, vers 1524, détrempe sur panneau de bois de tilleul, 34,5 x 26 cm, Öffentliche Kunstsammlung, Bâle

Fig. 10 : *IESVS : NAZARENVS : REX : IUDEORVM*, détail de l'inscription ajoutée au *Christ mort* de Hans Holbein

Fig. 11 : Hans Holbein le Jeune, *LAÏS : CORINTHIACA : 1526*, détail de l'inscription de *Laïs de Corinthe*

Fig. 12 : Jacopo Robusti dit le Tintoret, *La Crucifixion*, 1568, 341 x 371 cm, huile sur toile, Chapelle du Saint Sacrement, San Cassiano, Venise

Fig. 13 : Jacopo Robusti dit le Tintoret, *La Descente aux Limbes*, 1568, 342 x 372 cm, huile sur toile, Chapelle du Saint Sacrement, San Cassiano, Venise

Fig. 14 : Jacopo Robusti dit le Tintoret, *La Résurrection du Christ devant saint Cassien et sainte Cécile*, 1568, 450 x 225 cm, huile sur toile, Maître autel de San Cassiano, Venise

Fig. 15 : Jacopo Robusti dit le Tintoret, *La Crucifixion*, 1564-1567, 536 x 1224 cm, huile sur toile, salle de l'Auberge, Scuola Grande di San Rocco, Venise

Fig. 16 : Jacopo Robusti dit le Tintoret, *La Crucifixion*, 1568, détail des « arma christi »

Fig. 17 : Allemagne du Sud, *Arma Christi*, 1476, Codex brev. 12, Livre de prière de Georg Truchsess, II. v. Waldburg, fol. 2v, Württ. Landesbibliothek, Stuttgart

Fig. 18 : Prague, *Arma Christi*, vers 1320, XIV A 17, Passionnel de Cunigonde, fol. 10r, Bibliothèque universitaire, Prague

Fig. 19 : Jacopo Robusti dit le Tintoret, *La fuite en Egypte*, 1582-1587, 422 x 580 cm, huile sur toile, Salle du rez, Scuola Grande di San Rocco, Venise

Fig. 20 : Jacopo Robusti dit le Tintoret, *Le transport des reliques de saint Marc*, 1562-66, 398 x 315 cm, huile sur toile, Galleria dell'Accademia, Venise

Fig. 21 : Paolo Caliari, dit le Véronèse, *Le Repas chez Lévi*, 1573, huile sur toile, 555 x 1310 cm, Galleria dell'Academia, Venise

Fig. 22: Paolo Caliari, dit le Véronèse, *Le Repas chez Lévi*, 1573, détail : « l'homme qui saigne du nez » et le « titre » sur la balustrade

Fig. 23 : Paolo Caliari, dit le Véronèse, *Le Repas chez Lévi*, 1573, détail : « des hallebardiers vêtus à l'allemande »

Fig. 24 : Paolo Caliari, dit le Véronèse, *Le Repas chez Lévi*, 1573, détail : « le bouffon au perroquet »

Fig. 25 : Paolo Caliari, dit le Véronèse, *Le Repas chez Lévi*, 1573, détail : « le domini canus »

Fig. 26 : Nicolas de Verdun, *Retable de Klosterneuburg*, 1181, cuivre doré et émail, 108,5 x 504 cm, Klosterneuburg

Fig. 27 : Nicolas de Verdun, *Retable de Klosterneuburg*, 1181, détail du triple enchâssement verbal

Fig. 28 : Antoine Watteau, *L'Enseigne* dit *L'enseigne de Gersaint*, 1721, huile sur toile, 106 x 306 cm, Staatliche Schlösser und Garten, Château de Charlottenbourg, Berlin

Fig. 29-30 : Antoine Watteau, *L'Enseigne* dit *L'enseigne de Gersaint*, 1721, détails : le couple d'amateurs lorgnant une toile et le trio se mirant dans une glace

Fig. 31 : Jean-Baptiste Oudry, *Parterre de tulipes*, 1744, huile sur toile, 112 x 162 cm, The Detroit Institute of Arts, Detroit The Founders Society The John N. and Rhoda Lord Family and General Endowment Fund

Fig. 32 : Etienne Jeaurat, *Diogène voyant un jeune garçon boire dans le creux de sa main, brise sa tasse, comme lui devenant un meuble inutile*, 1747, huile sur toile, 162 cm x 195 cm, Musée du Louvre, Paris (en dépôt au Château de Fontainebleau)

Fig. 33 : Antoine Watteau, *Le pèlerinage à l'isle de Cithère*, 1717, huile sur toile, 129 x 194 cm, Musée du Louvre, Paris

Fig. 34 : Jacques-Louis David, *Bélisaire, reconnu par un soldat qui avait servi sous lui, au moment qu'une femme lui fait l'aumône*, 1781, huile sur toile, 288 x 312 cm, Musée des Beaux-Arts, Lille

Fig. 35 : Jacques-Louis David, *Bélisaire*, 1785, huile sur toile, 101 x 115 cm, Musée du Louvre, Paris

Fig. 36 : Jacques-Louis David, *J.Brutus, premier consul, de retour en sa maison, après avoir condamné ses deux fils, qui s'étaient unis aux Tarquins et avaient conspiré contre la Liberté Romaine, des Licteurs rapportent leurs corps pour qu'on leur donne la sépulture*, 1789, huile sur toile, 323 x 422 cm, Musée du Louvre, Paris

Fig. 37 : Jacques-Louis David, *Les Sabines*, 1799, huile sur toile, 385 x 522 cm, Musée du Louvre, Paris

Fig. 38 : *Cartels de type « Lardeau »*

Fig. 39 : Gabriel Briard, *Le Devin de village*, 1765, gravure par Jourd'heuil, Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris

Fig. 40 : Giorgio Vasari, *Frontispice de la vie de Filippo Lippi*, 1568, gravure sur bois

Fig. 41 : Fra Filippo Lippi, *Les funérailles de saint Etienne*, début des années 1460, fresque, Santo Stefano, Prato

Fig. 42 : Fra Filippo Lippi, *La Dormition de la Vierge*, 1466-69, fresque, Santa Maria Assunta, Prato

Fig. 43 : Fra Filippo Lippi, *Autoportrait intégré*, détail de la fresque des Funérailles de saint Etienne, début des années 1460, Santo Stefano, Prato

Fig. 44 : Fra Filippo Lippi, *Autoportrait intégré*, détail de la fresque de la Dormition de la Vierge, 1466-69, Santa Maria Assunta, Spoleto

Fig. 45 : Filippino Lippi, *Tombe de son père Filippo Lippi*, vers 1490, Santa Maria Assunta, Spoleto

Fig. 46 : Édouard Levé, *André Breton*, « *Portraits d'homonymes* », 1996-99, tirage couleur, 50 x 50 cm, Galerie Loevenbruck, Paris

Fig. 47 : Man Ray, *Portrait d'André Breton*, 1929, Bibliothèque nationale de France, Paris

Fig. 48 : Berclaz de Sierre, (de g. à dr.) *Arnold Boecklin, Paul Klee, Ferdinand Hodler, Alberto Giacometti*, « *Les Équivoques* », 2001

Fig. 49 : Photographe inconnu, *Ferdinand Hodler posant dans un atelier de photographe, devant un décor peint représentant le Mönch et la Jungfrau*, 1908, Coll. Jura Brüsweiler

Fig. 50 : Domenico Ghirlandaio, *Fresques de la chapelle Sassetti*, 1479-85, Santa Trinità, Florence

Fig. 51 et 52 : Domenico Ghirlandaio, *Scènes de la vie de saint François*, 1479-1485, chapelle Sassetti, Santa Trinità, Florence, paroi latérale gauche, mur sud (de haut en bas) : *Saint François renonçant aux biens de ce monde* et *La Stigmatisation*, paroi latérale droite, mur nord (de haut en bas) : *Le miracle du feu devant le sultan* et *Les funérailles*

Fig. 53 : Domenico Ghirlandaio, paroi du chœur : *La confirmation de la règle franciscaine par le pape Honorius III*

Fig. 54 : Domenico Ghirlandaio, paroi du chœur : *Le miracle posthume de la résurrection de l'enfant du notaire*

Fig. 55 : Domenico Ghirlandaio, *La Nativité*, retable du maître-autel, tempera sur panneau de bois, 167 x 167 cm, 1485, Chapelle Sassetti, Santa Trinità, Florence

Fig. 56 : Domenico Ghirlandaio, arche de l'entrée de la chapelle Sassetti : *Auguste et la sibylle de Tibur*

Fig. 57 : Tondo de marbre, sol de l'entrée de la chapelle Sassetti

Fig. 58 : Domenico Ghirlandaio, *La Nativité*, 1485, détail du maître-autel avec les différents types de pierre, allusions aux patronymes des époux

Fig. 59 : Domenico Ghirlandaio, *Sibylles d'Érythrée, d'Agrippa, de Cumès et de Thrace*, voûte de la chapelle Sassetti

Fig. 60 : Domenico Ghirlandaio et Giuliano da Sangallo, *Tombeau de Francesco Sassetti*

Fig. 61 : Domenico Ghirlandaio et Giuliano da Sangallo, *Tombeau de Nera Corsi*

Fig. 62 : Juan Bautista Martínez del Mazo, *Portrait de Don Adrián Pulido Pareja*, après 1647, 203,8 x 114,3 cm, huile sur toile, National Gallery, Londres

Fig. 63 : Petrus Christus, *Portrait d'un orfèvre (van Vlueten ?)*, 1449, huile sur bois, 98 x 85 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

Fig. 64 : Petrus Christus, *Portrait d'un orfèvre (van Vlueten ?)*, 1449, détail du miroir reflétant l'extérieur

Fig. 65 et 66 : Hans Maler, *Portrait de Matthäus Schwartz à 29 ans* et *Revers du portrait de Matthäus Schwartz avec son blason et son monogramme*, 1526, 41 x 33 cm, huile sur panneau de bois, Musée du Louvre, Paris

Fig. 67 : Christoph Amberger, *Portrait de Matthäus Schwartz*, 1542, 73,5 x 61,5 cm, huile sur panneau de bois, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Fig. 68 : Christoph Amberger, *Portrait de Barbara Mangolt, épouse de Matthäus Schwartz*, 1542, 74,5 x 61,5 cm, huile sur panneau de bois, Collection Kisters, Kreuzlingen

Fig. 69 : Christoph Amberger, *Portrait de Matthäus Schwartz*, 1542, détail de l'horoscope

Fig. 70 : Christoph Amberger, *Portrait de Barbara Mangolt*, 1542, détail de l'horoscope

Fig. 71 : Copie d'après Narziss Renner, *Trachtenbuch de Matthäus Schwartz*, 1520-1560, 4 mars 1527, 86^{ème} vignette, Bibliothèque nationale, Département des manuscrits, Paris (original conservé à Wolfenbüttel)

Fig. 72 : Copie d'après Narziss Renner, *Trachtenbuch de Matthäus Schwartz*, 1520-1560, 16 septembre 1560, 137^{ème} vignette, Bibliothèque nationale, Département des manuscrits, Paris (original conservé à Wolfenbüttel)

Fig. 73 : Ludger tom Ring le Vieux, *Autoportrait*, 1541, huile sur panneau de bois, 38 x 31 cm, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster

Fig. 74 : Ludger tom Ring le Vieux, *Portrait d'Anna Rorup, femme du peintre*, 1541, 38,6 x 30,8 cm, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster

Fig. 75 : Hermann tom Ring, *Autoportrait*, 1544, huile sur panneau de bois, 38 x 31 cm, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster

Fig. 76 : Ludger tom Ring le Jeune, *Autoportrait*, 1547, huile sur panneau de bois, 35 x 24,5 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig

Fig. 77 : Ludger tom Ring le Vieux, *Autoportrait*, 1541, détail du compas et de la bague

Fig. 78-79 : Hermann tom Ring, *Autoportrait*, 1544, détails du monogramme et du carnet d'esquisses

Fig. 80-81 : Ludger tom Ring le Jeune, *Autoportrait*, 1547, détail du stylet et du livre d'esquisses

Fig. 82 : Ludger tom Ring le Jeune, *Autoportrait*, 1547, détail de la palette

Fig. 83 : Maerten van Heemskerck, *Saint Luc peignant la Madone*, 1532, 145 x 185 cm, huile sur toile, Frans Hals Museum, Haarlem

Fig. 84 : Maerten van Heemskerck, *Portrait du père de l'artiste Jacob Willemsz. Van Veen*, 1532, 51,9 x 34,8 cm, huile sur panneau de bois, Metropolitan Museum of Art, New York

Fig. 85 : Maerten van Heemskerck, *Autoportrait*, 1553, 42,2 x 54 cm, huile sur toile, Fitzwilliam Museum, Cambridge

Fig. 86 : Maerten van Heemskerck, *Mémorial à son père Jacob Willemsz. Van Veen*, (détail), 1570, cimetière de l'église réformée, Heemskerck

Fig. 87 : Maerten van Heemskerck (dessin) / Philippe Galle (gravure), *Frontispice des Désastres du peuple juif*, 1569, 13,9 x 19,9 cm, gravure, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam

Fig. 88 : Hergé, *L'Oreille cassée*, (1935) 1945, 1^{ère} planche de l'album

Fig. 89 : Hergé, *L'Oreille cassée*, (1935) 1945, 2^{ème} planche de l'album

Fig. 90 : Hergé, *L'Oreille cassée*, (1935) 1945, 3^{ème} planche de l'album

Fig. 91 : Hergé, *L'Oreille cassée*, (1935) 1945, 4^{ème} planche de l'album

Fig. 92 : Giovanni Morelli, *Dessins anatomiques d'oreilles*, vers 1874-1876

Fig. 93 : Alphonse Bertillon, *Portraits types indiquant l'emplacement de la mise au point et l'échelle de réduction pour les photographies judiciaires*, Planche VII, in *La photographie judiciaire*, Paris : Gauthier-Villars et fils, 1890

Fig. : 94 : Alphonse Bertillon, *Vue de l'atelier de photographie judiciaire de la Préfecture de Police*, Planche VI, in *La photographie judiciaire*, Paris : Gauthier-Villars et fils, 1890

Fig. 95 : Hergé, *L'Oreille cassée*, (1935) 1945, détail de la 4^{ème} planche

Fig. 96 et fig. 97 : Hergé, *L'Oreille cassée*, (1935) 1945, détails de la 3^{ème} planche

Fig. 98 : James McNeill Whistler, *Nocturne in Black and Gold*, 1875, huile sur bois, 60,3 x 40,6 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit

Fig. 99 : Edward Linley Sambourne, *Caricature d'Oscar Wilde en tournesol*, 1881, publié dans *Punch Magazine*, McCormick Library of Special Collections, Université de Northwestern

Fig. 100 : William Morris, *Chèvrefeuilles, Roses, Pâquerettes*, 1862, Victoria and Albert Museum, Londres

Fig. 101 : Exemple de dictionnaire visuel illustrant le langage secret des fleurs, vers 1850

Fig. 102 : William Dyce, *Titien se préparant à faire son premier essai dans la couleur*, 1857, huile sur toile, 100,5 x 79 cm, Aberdeen Art Gallery, Aberdeen

Fig. 103 : Dante Gabriel Rossetti, *Bocca Baciata*, 1859, huile sur panneau de bois, 32,2 x 27 cm, Museum of Fine Arts, Boston

Fig. 104 : James McNeill Whistler, *The White Girl / Symphony in White n° I*, 1862, 214, 6 x 108 cm, National Gallery of Art, Washington

Fig. 105 : James McNeill Whistler, *Symphony in White n°IV / White Symphony / Three Girls*, vers 1867, 46, 4 x 61,6 cm, Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington

Fig. 106 : James McNeill Whistler, *The Little White Girl / Symphony in White n°II*, 1864, 76 x 51 cm, huile sur toile, Tate Gallery, Londres

Fig. 107 : James McNeill Whistler, *Symphony in White n°III*, 52 x 76, 5 cm, huile sur toile, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham

Fig. 108 : James McNeill Whistler, *Symphony in Flesh Colour and Pink : Portrait of Mrs Frances Leyland*, 1871-74, 195 x 102,2 cm, huile sur toile, The Frick Collection, New York

Fig. 109 : James McNeill Whistler, *Mrs Leyland assise*, vers 1871, 28,9 x 18,6 cm, fusain et pastel sur papier, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh

Fig. 110 : Henri Fantin-Latour, *Hommage à Delacroix*, 1864, 160 x 250 cm, huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris

Fig. 111 : Bertall, *Caricature d'après L'Hommage à Delacroix*, in *Le Journal amusant* (4 juin 1864)

Fig. 112 : Henri Fantin-Latour, *Etude pour le Toast*, 8 janvier 1865, 21,5 x 29,1 cm, Cabinet des Estampes, Musée du Louvre, Paris

Fig. 113 : Henri Fantin-Latour, *L'Etude / Portrait de Sarah Budgett*, 1884, 114 x 87 cm, huile sur toile, Coll. Privée

Fig. 114 : Henri Fantin-Latour, *Portraits ou La leçon de dessin dans l'atelier*, 1879, 145 x 170 cm, huile sur toile, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles

Fig. 115 : Anonyme, *Fantin-Latour peignant des fleurs*, 1897-1904, Bibliothèque nationale de France, Paris

- Fig. 116 : Albert Moore, *Lilies*, 1866, 29,8 x 47,6 cm, huile sur toile, Sterling and Francine Clark Institute, Williamstown
- Fig. 117 : Albert Moore, *Pomegranates*, 1865-66, 25,4 x 35,5 cm, huile sur toile, Guildhall Art Gallery, London
- Fig. 118 : Albert Moore, *Apricots*, 1866, 42,5 x 28,5 cm, huile sur toile, Fulham Public Library, London
- Fig. 119 : James McNeill Whistler, *Venus*, 1869, pierre noire sur papier brun, Freer Gallery of Art, Washington
- Fig. 120 : Albert Moore, *A Venus*, 1869, 159,8 x 76.1 cm, huile sur toile, City Art Gallery, York
- Fig. 121 : Albert Moore, *Azaleas*, 1867-68, 197, 9 x 100,2 cm, huile sur toile, Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art, Dublin
- Fig. 122 : Albert Moore, *Yellow Marguerites*, 1881, 64,1 x 50,1 cm, huile sur toile, Coll. Privée
- Fig. 123 : James McNeill Whistler, *Arrangement in Black and Gold : Comte Robert de Montesquiou Fezensac*, 1891-92, 208, 6 x 91,8 cm, huile sur toile, The Frick Collection, New York
- Fig. 124 : James McNeill Whistler, *Mrs Cicely Alexander Harmony in Grey and Green*, 1872-74, 208, 6 x 91,8 cm, huile sur toile, The Frick Collection, New York
- Fig. 125 : James McNeill Whistler, *Rose et Or : La Tulipe*, 1894, 190,5 x 89 cm, huile sur toile, Hunterian Art Gallery, University of Glasgow
- Fig. 126 : James McNeill Whistler, *Rose et vert : L'Iris – Portrait of Miss Kinsella*, 190, 5 x 88, 9 cm, huile sur toile, Virginia Steele Scott Foundation, Pasadena
- Fig. 127 : James Tissot, *Le bouquet de lilas*, vers 1875, 50, 8 x 35, 5 cm, huile sur toile, Richard Grenn Gallery, Londres
- Fig. 128: Otto Preminger, *Laura*, 1944, photogramme du générique inaugural
- Fig. 129 : Otto Preminger, *Laura*, 1944, (Waldo Lydecker en Pygmalion)
- Fig. 130 : Otto Preminger, *Laura*, 1944, (Waldo Lydecker en Pygmalion)
- Fig. 131 : Otto Preminger, *Laura*, 1944, (Waldo Lydecker en Pygmalion)
- Fig. 132 : Otto Preminger, *Laura*, 1944, Waldo Lydecker montrant le portrait de Laura
- Fig. 133 : Otto Preminger, *Laura*, 1944, Mark McPherson devant le portrait de Laura
- Fig. 134 : Otto Preminger, *Laura*, 1944, Mark McPherson endormi au pied du portrait de Laura
- Fig. 135 : Otto Preminger, *Laura*, 1944, Le réveil de McPherson devant la réapparition de Laura
- Fig. 136 : Otto Preminger, *Laura*, 1944, McPherson soumettant Laura à l'interrogatoire
- Fig. 137 : Otto Preminger, *Laura*, 1944, le portrait de Laura peint par Jacoby
- Fig. 138 : Giorgione, *Portrait de femme (Laura)*, 1505, 41 x 33, 6 cm, toile marouflée sur panneau d'épicea, Kunsthistorisches Museum, Vienne
- Fig. 139 : Fritz Lang, *The Woman in the Window (La Femme au portrait)*, 1944, le professeur de criminologie Richard Wanley
- Fig. 140 : Fritz Lang, *The Woman in the Window (La Femme au portrait)*, 1944, Richard Wanley admirant le portrait dans la vitrine

Fig. 141 : Fritz Lang, *The Woman in the Window (La Femme au portrait)*, 1944, l'apparition d'Alice Reed, le modèle du portrait

Fig. 142 : Fritz Lang, *The Woman in the Window (La Femme au portrait)*, 1944, Richard Wanley, meurtrier par légitime défense

Fig. 143 : Fritz Lang, *The Woman in the Window (La Femme au portrait)*, 1944, Richard Wanley accosté par une prostituée

Fig. 144 : Otto Preminger, *Laura*, 1944, le portrait de Laura peint par Jacoby

Fig. 145 : Fritz Lang, *The Woman in the Window (La Femme au portrait)*, 1944, Le portrait d'Alice Reed

Fig. 146 : Fritz Lang, *The Toulouse Lautrec Effect*, 1944, Inv. 2725

Fig. 147 : Titien, *La femme à la pelisse*, vers 1536, 95 x 63 cm, huile sur toile, Kunsthistorisches Museum, Vienne

Fig. 148 : Titien, *La Bella*, 89 x 75,5 cm, huile sur toile, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Florence

Fig. 149 : Titien, *Flora*, 79, 7 x 63, 5 cm, Galleria degli Uffizi, Florence Kunsthistorisches Museum, Vienne

Fig. 150 : Sebastiano del Piombo, *Jeune femme au panier de fruit* vers 1513, huile sur panneau de peuplier, 78 x 61 cm, Gemäldegalerie, Berlin

Fig. 151 : Sebastiano del Piombo, *Portrait de jeune femme*, 1512, peinture sur bois, Galleria degli Uffizi, Florence

Fig. 152 : Raphaël, « *La Fornarina* », vers 1518, peinture sur bois, 85 x 60 cm, Galeria Nazionale, Rome

Fig. 153 : Francesco Mazzola, dit Le Parmesan, *Portrait de jeune femme, dit « Antea »*, vers 1524-1527, 135 x 88 cm, huile sur toile, Museo di Capodimonte, Naples

Fig. 154 : Pierre Paul Rubens, *Het Pelsken (Le petite pelisse)*, huile sur toile, Kunsthistorisches Museum, Vienne

Fig. 156 : Otto Preminger, *Laura*, 1944, le portrait peint de Laura Hunt peint par Jacoby

Fig. 157 : Fritz Lang, *The Woman in the Window (La femme au portrait)*, 1944, le portrait d'Alice Reed

Fig. 158 : Alfred Hitchcock dans le rôle de Withers, servante de Lady Agatha, *This Week Magazine*, 4 août 1957

Fig. 159 : Alfred Hitchcock, *Vertigo (Sueurs froides)*, 1958, la première vue de Madeleine Elster

Fig. 160 : Alfred Hitchcock, *Vertigo (Sueurs froides)*, 1958, Judy Barton

Fig. 161 : Alfred Hitchcock, *Vertigo (Sueurs froides)*, 1958, Madeleine dans le musée devant le portrait de Carlotta Valdes

Fig. 162 : Alfred Hitchcock, *Vertigo (Sueurs froides)*, 1958, Une femme ressemblant à Madeleine

Fig. 163 : Alfred Hitchcock, *Vertigo (Sueurs froides)*, 1958, Judy redevient Madeleine

Fig. 164 : Alfred Hitchcock, *Rebecca*, Mme de Winter consultant le magazine de mode « Beauty »

Fig. 165 : Alfred Hitchcock, *Vertigo (Sueurs froides)*, 1958, l'entrée du restaurant « Chez Ernie's »

Fig. 166 : Alfred Hitchcock, *Vertigo (Sueurs froides)*, 1958, Madeleine chez le fleuriste

Fig. 167 : Alfred Hitchcock, *Vertigo (Sueurs froides)*, 1958, Madeleine au cimetière devant la tombe de Carlotta Valdes

- Fig. 168 : Alfred Hitchcock, *Vertigo (Sueurs froides)*, 1958, Madeleine dans la forêt de séquoias
- Fig. 169 : Alfred Hitchcock, *Vertigo (Sueurs froides)*, 1958, Scottie apercevant Judy
- Fig. 170 : Anonyme, *Scène près de Windsor*, 1834, estampe populaire, Grande Bretagne
- Fig. 171 : Anonyme, *Les fleurs réalisent nos espérances*, gravure coloriée, début du 19^{ème} siècle, France
- Fig. 172 : Saul Bass, *Vertigo*, Générique du film d'Alfred Hitchcock, 1958
- Fig. 173 : Brian de Palma, *Obsession*, 1976, Elizabeth devant San Miniato al Monte en 1948
- Fig. 174 : Brian de Palma, *Obsession*, 1976, Le mausolée érigé à la mémoire d'Elizabeth et Amy dans le parc Ponchartrain
- Fig. 175 : Brian de Palma, *Obsession*, 1976, L'église San Miniao al Monte à Florence
- Fig. 176 : Brian de Palma, *Obsession*, 1976, Sandra photographiée à l'endroit même où Elizabeth l'avait été
- Fig. 177 : Brian de Palma, *Obsession*, 1976, La réapparition d'Elizabeth sous les traits de Sandra Portinari
- Fig. 178 : Brian de Palma, *Obsession*, 1976, La « vraie image » d'Elizabeth
- Fig. 179 : Brian de Palma, *Obsession*, 1976, Sandra restaurant la Madone de Barnardo Daddi
- Fig. 180 : Brian de Palma, *Obsession*, 1976, Le diaporama, générique inaugural du film
- Fig. 181 : Brian de Palma, *Obsession*, 1976, Sandra racontant l'histoire de Dante et Béatrice et de la femme-écran
- Fig. 182 : Brian de Palma, *Obsession*, 1976, Michael faisant adopter à Sandra la démarche propre à Bryn Mawr devant les colosses
- Fig. 183 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, Le panneau d'entrée dans la ville
- Fig. 184 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, Pete Martell découvre le corps d'une femme enveloppé dans du plastique transparent
- Fig. 185 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, La victime identifiée : Laura Palmer
- Fig. 186 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, La photo de Laura au milieu des trophées sportifs
- Fig. 187 : David Lynch, *Twin Peaks. Fire Walk with Me*, 1991, Bobby Briggs embrassant le portrait de Laura
- Fig. 188 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, Le journal intime de Laura Palmer
- Fig. 189 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, L'agent spécial Dale Cooper visionnant une vidéo de Laura Palmer
- Fig. 190 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, La vidéo d'un pique-nique de Laura
- Fig. 191 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, Donna Hayward et James Hurley
- Fig. 192 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, Bobby Briggs et Shelly Johnson
- Fig. 193 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, Shelly et Leo Johnson
- Fig. 195 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, Norma Jennings et Ed Hurley

Fig. 196 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, Hank et Norma Jennings

Fig. 197 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, Pete et Katherine Martell

Fig. 198 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, Katherine Martell et Benjamin Horne

Fig. 199 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, Josie Packard et le Sherif Harry S. Truman

Fig. 200 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, Lucy et Andy

Fig. 201 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, Le feuillet « Invitation to Love » (Invitation à l'amour)

Fig. 202 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, La Red Room

Fig. 203 : Brian de Palma, *Femme Fatale*, 2001, Laure Ash

Fig. 204 : Diego Vélasquez, *Venus à son miroir*, 1644-1648, 122, 5 x 177 cm, huile sur toile, National Gallery Londres



Fig. 1 : Hans Holbein le Jeune, *Le Christ au tombeau*, 1521-22, 30,5 x 200 cm, tempera sur panneau de bois, Öffentliche Kunstsammlung, Bâle



Fig. 2 : Hans Holbein le Jeune : *Le Christ au tombeau*, avec le cadre et son inscription, 1521-22, Öffentliche Kunstsammlung, Bâle



Fig. 3 : Hans BOCK l'Ancien, *Le Christ au tombeau*, 1580-1590), huile sur panneau de bois, 39 cm x 210 cm, Kunstmuseum, Soleure



Fig. 4 et fig. 5 : Anonyme, *Le Christ mort du Saint-Sépulcre de l'abbaye cistercienne de la Maigrauge*, vers 1330 bois sculpté polychrome (sarcophage : 101 x 188,7 x 51,5 cm ; statue : 155 cm), Musée d'Art et d'Histoire, Fribourg (Suisse)



Fig. 6 : Hans Holbein le Jeune, *Portrait de la femme de l'artiste, Elsbeth Binzenstock, avec ses deux enfants, Philip et Catherine*, vers 1528, papier marouflé sur panneau de bois, 77 x 64 cm, Öffentliche Kunstsammlung, Bâle

Fig. 7 : Hans Holbein le Jeune, *Portrait de Basilius Amerbach*, 1519, détrempe sur panneau de bois, 28,5 x 27,5 cm, Öffentliche Kunstsammlung, Bâle



Fig. 8 : Hans Holbein le Jeune, *Laïs de Corinthe*, 1526, détrempe sur panneau de bois de tilleul, 35,5 x 26,7 cm, Öffentliche Kunstsammlung, Bâle

Fig. 9 : Hans Holbein le Jeune, *Venus et Amor*, vers 1524, détrempe sur panneau de bois de tilleul, 34,5 x 26 cm, Öffentliche Kunstsammlung, Bâle



Fig. 10 : *IESVS : NAZARENVS : REX : IUDEORVM*, détail de l'inscription ajoutée au *Christ mort* de Hans Holbein



Fig. 11 : Hans Holbein le Jeune, *LAIS : CORINTHIACA : 1526*, détail de l'inscription de *Lais de Corinthe*

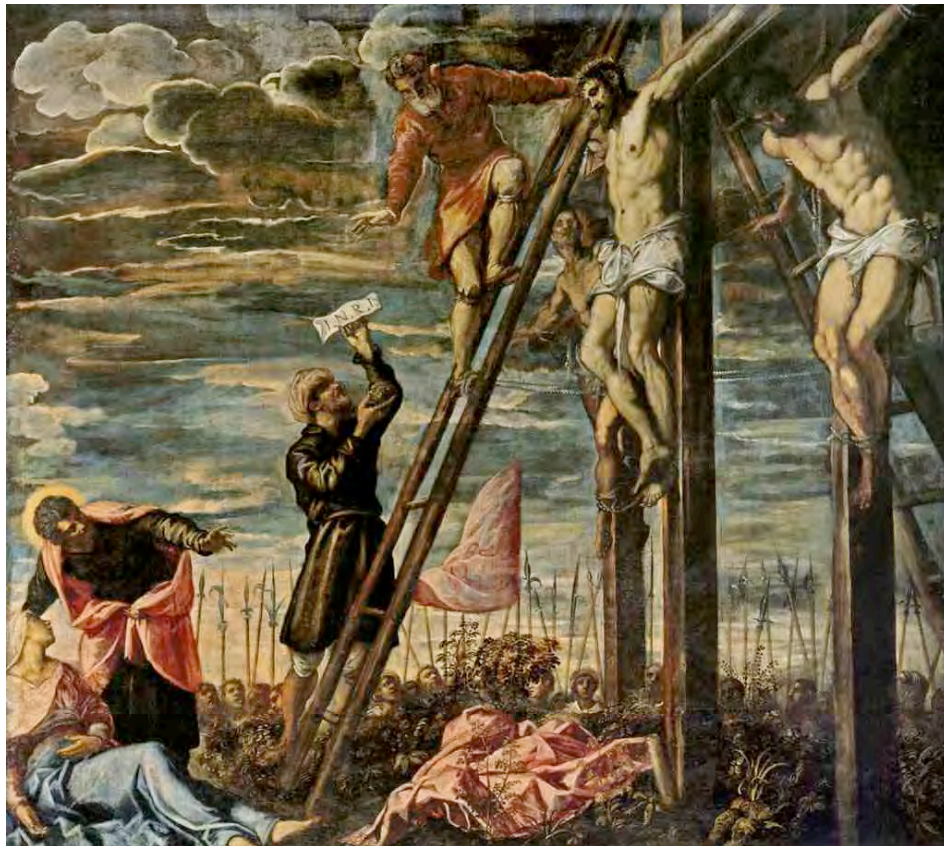


Fig. 12 : Jacopo Robusti dit le Tintoret, *La Crucifixion*, 1568, 341 x 371 cm, huile sur toile, Chapelle du Saint Sacrement, San Cassiano, Venise



Fig. 13 : Jacopo Robusti dit le Tintoret, *La Descente aux Limbes*, 1568, 342 x 372 cm, huile sur toile, Chapelle du Saint Sacrement, San Cassiano, Venise



Fig. 14 : Jacopo Robusti dit le Tintoret, *La Résurrection du Christ devant saint Cassien et sainte Cécile*, 1568, 450 x 225 cm, huile sur toile, Maître autel de San Cassiano, Venise

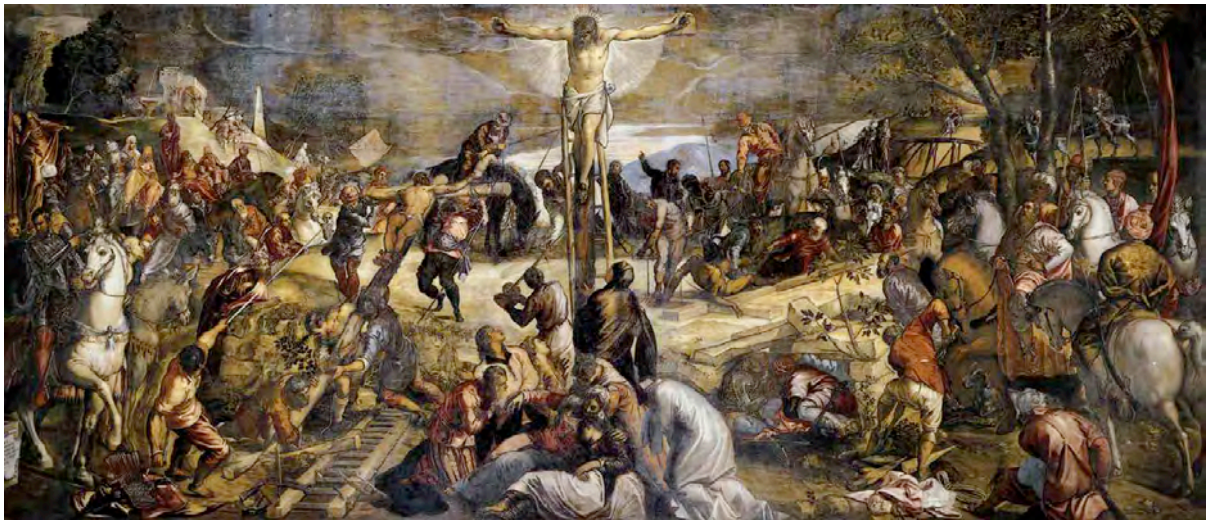


Fig. 15 : Jacopo Robusti dit le Tintoret, *La Crucifixion*, 1564-1567, 536 x 1224 cm, huile sur toile, salle de l'Auberge, Scuola Grande di San Rocco, Venise



Fig. 16 : Jacopo Robusti dit le Tintoret, *La Crucifixion*, 1568, détail des « arma christi »

Fig. 17 : Allemagne du Sud, *Arma Christi*, 1476, Codex brev. 12, Livre de prière de Georg Truchsess, II. v. Waldburg, fol. 2v, Württ. Landesbibliothek, Stuttgart



Fig. 18 : Prague, *Arma Christi*, vers 1320, xiv A 17, Passional de Cunigonde, fol. 10r, Bibliothèque universitaire, Prague



Fig. 19 : Jacopo Robusti dit le Tintoret, *La fuite en Egypte*, 1582-1587, 422 x 580 cm, huile sur toile, Salle du rez, Scuola Grande di San Rocco, Venise



Fig. 20 : Jacopo Robusti dit le Tintoret, *Le transport des reliques de saint Marc*, 1562-66, 398 x 315 cm, huile sur toile, Galleria dell'Academia, Venise



Fig. 21 : Paolo Caliari, dit le Véronèse, *Le Repas chez Lévi*, 1573, huile sur toile, 555 x 1310 cm, Galleria dell'Academia, Venise



Fig. 22: Paolo Caliari, dit le Véronèse, *Le Repas chez Lévi*, 1573, détail : « l'homme qui saigne du nez » et le « titre » sur la balustrade

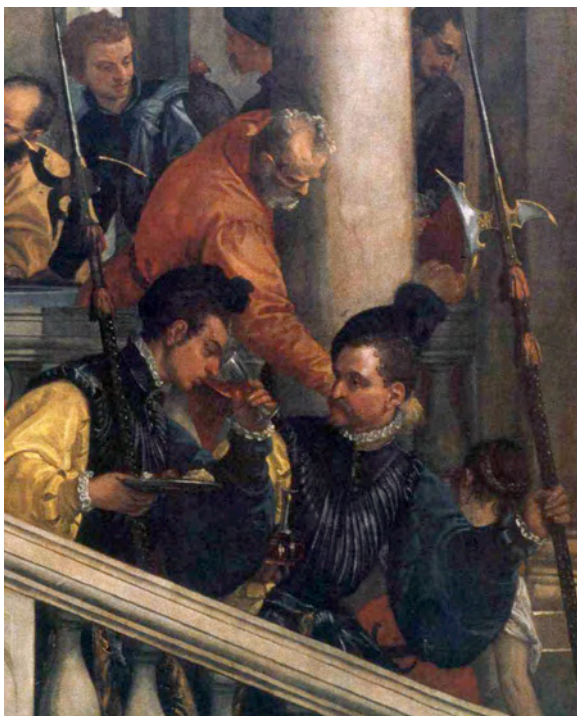


Fig. 23 : Paolo Caliari, dit le Véronèse, *Le Repas chez Lévi*, 1573, détail : « des hallebardiers vêtus à l'allemande »



Fig. 24 : Paolo Caliari, dit le Véronèse, *Le Repas chez Lévi*, 1573, détail : « le bouffon au perroquet »



Fig. 25 : Paolo Caliari, dit le Véronèse, *Le Repas chez Lévi*, 1573, détail : « le domini canus »



Fig. 26 : Nicolas de Verdun, *Retable de Klosterneuburg*, 1181, cuivre doré et émail, 108,5 x 504 cm, Klosterneuburg



Fig. 27 : Nicolas de Verdun, *Retable de Klosterneuburg*, 1181, détail du triple enchâssement verbal



Fig. 28 : Antoine Watteau, *L'Enseigne* dit *L'enseigne de Gersaint*, 1721, huile sur toile, 106 x 306 cm, Staatliche Schlösser und Garten, Château de Charlottenbourg, Berlin



Fig. 29-30 : Antoine Watteau, *L'Enseigne* dit *L'enseigne de Gersaint*, 1721, détails : le couple d'amateurs lorgnant une toile et le trio se mirant dans une glace



Fig. 31 : Jean-Baptiste Oudry, *Parterre de tulipes*, 1744, huile sur toile, 112 x 162 cm, The Detroit Institute of Arts, Detroit The Founders Society The John N. and Rhoda Lord Family and General Endowment Fund



Fig. 32 : Etienne Jeaurat, *Diogène voyant un jeune garçon boire dans le creux de sa main, brise sa tasse, comme lui devenant un meuble inutile*, 1747, huile sur toile, 162 cm x 195 cm, Musée du Louvre, Paris (en dépôt au Château de Fontainebleau)



Fig. 33 : Antoine Watteau, *Le pèlerinage à l'isle de Cithère*, 1717, huile sur toile, 129 x 194 cm, Musée du Louvre, Paris



Fig. 34 : Jacques-Louis David, *Bélisaire, reconnu par un soldat qui avait servi sous lui, au moment qu'une femme lui fait l'aumône*, 1781, huile sur toile, 288 x 312 cm, Musée des Beaux-Arts, Lille



Fig. 35 : Jacques-Louis David, *Bélisaire*, 1785, huile sur toile, 101 x 115 cm, Musée du Louvre, Paris



Fig. 36 : Jacques-Louis David, *J. Brutus, premier consul, de retour en sa maison, après avoir condamné ses deux fils, qui s'étaient unis aux Tarquins et avaient conspiré contre la Liberté Romaine, des Licteurs rapportent leurs corps pour qu'on leur donne la sépulture*, 1789, huile sur toile, 323 x 422 cm, Musée du Louvre, Paris



Fig. 37 : Jacques-Louis David, *Les Sabines*, 1799, huile sur toile, 385 x 522 cm, Musée du Louvre, Paris



Fig. 38 : Cartels de type « Lardeau »



Fig. 39 : Gabriel Briard, *Le Devin de village*, 1765, gravure par Jourd'heuil, Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris



Fig. 40 : Giorgio Vasari, *Frontispice de la vie de Filippo Lippi*, 1568, gravure sur bois



Fig. 41 : Fra Filippo Lippi, *Les funérailles de saint Etienne*, début des années 1460, fresque, Santo Stefano, Prato

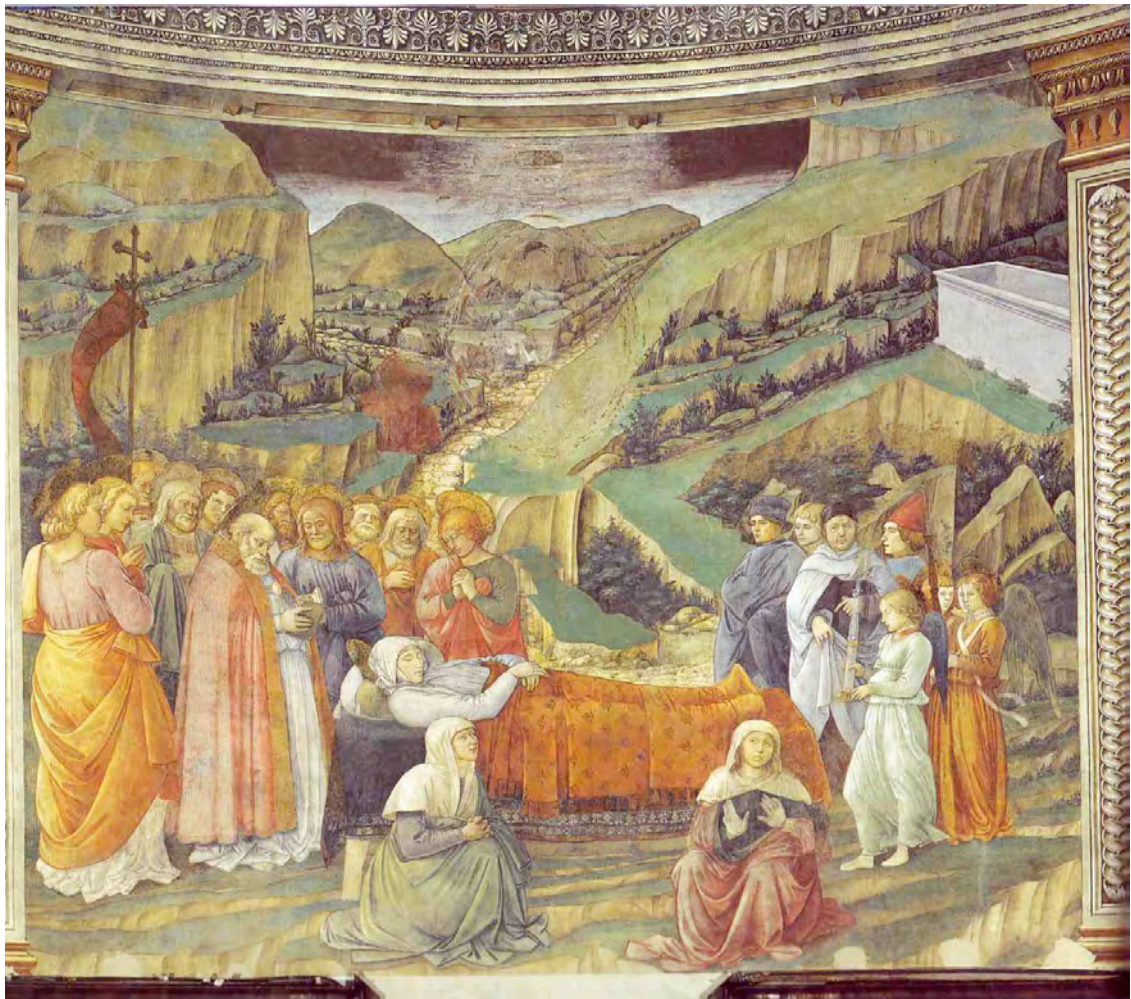


Fig. 42 : Fra Filippo Lippi, *La Dormition de la Vierge*, 1466-69, fresque, Santa Maria Assunta, Prato



Fig. 43 : Fra Filippo Lippi, *Autoportrait intégré*, détail de la fresque des Funérailles de saint Etienne, début des années 1460, Santo Stefano, Prato

Fig. 44 : Fra Filippo Lippi, *Autoportrait intégré*, détail de la fresque de la Dormition de la Vierge, 1466-69, Santa Maria Assunta, Spoleto



Fig. 45 : Filippino Lippi, *Tombe de son père Filippo Lippi*, vers 1490, Santa Maria Assunta, Spoleto



Fig. 46 : Édouard Levé, *André Breton*, « *Portraits d'homonymes* », 1996-99, tirage couleur, 50 x 50 cm, Galerie Loevenbruck, Paris



Fig. 47 : Man Ray, *Portrait d'André Breton*, 1929, Bibliothèque nationale de France, Paris



Fig. 48 : Berclaz de Sierre, (de g. à dr.) *Arnold Boecklin*, *Paul Klee*, *Ferdinand Hodler*, *Alberto Giacometti*, « *Les Équivoques* », 2001



Fig. 49 : Photographie inconnu, *Ferdinand Hodler* posant dans un atelier de photographe, devant un décor peint représentant le *Mönch* et la *Jungfrau*, 1908, Coll. Jura Brüscheiler



Fig. 50 : Domenico Ghirlandaio, *Fresques de la chapelle Sassetti*, 1479-85, Santa Trinità, Florence

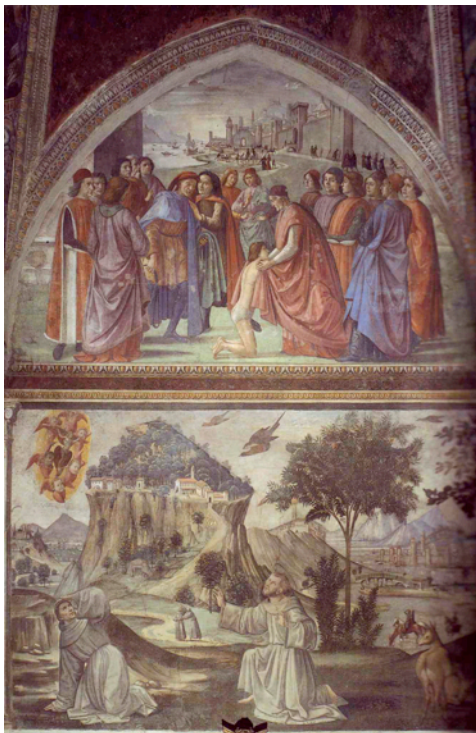


Fig. 51 et 52 : Domenico Ghirlandaio, *Scènes de la vie de saint François*, 1479-1485, chapelle Sassetti, Santa Trinità, Florence, paroi latérale gauche, mur sud (de haut en bas) : *Saint François renonçant aux biens de ce monde* et *La Stigmatisation*, paroi latérale droite, mur nord (de haut en bas) : *Le miracle du feu devant le sultan* et *Les funérailles*



Fig. 53 : Domenico Ghirlandaio, paroi du chœur : *La confirmation de la règle franciscaine par le pape Honorius III*



Fig. 54 : Domenico Ghirlandaio, paroi du chœur : *Le miracle posthume de la résurrection de l'enfant du notaire*



Fig. 55 : Domenico Ghirlandaio, *La Nativité*, retable du maître-autel, tempera sur panneau de bois, 167 x 167 cm, 1485, Chapelle Sassetti, Santa Trinità, Florence

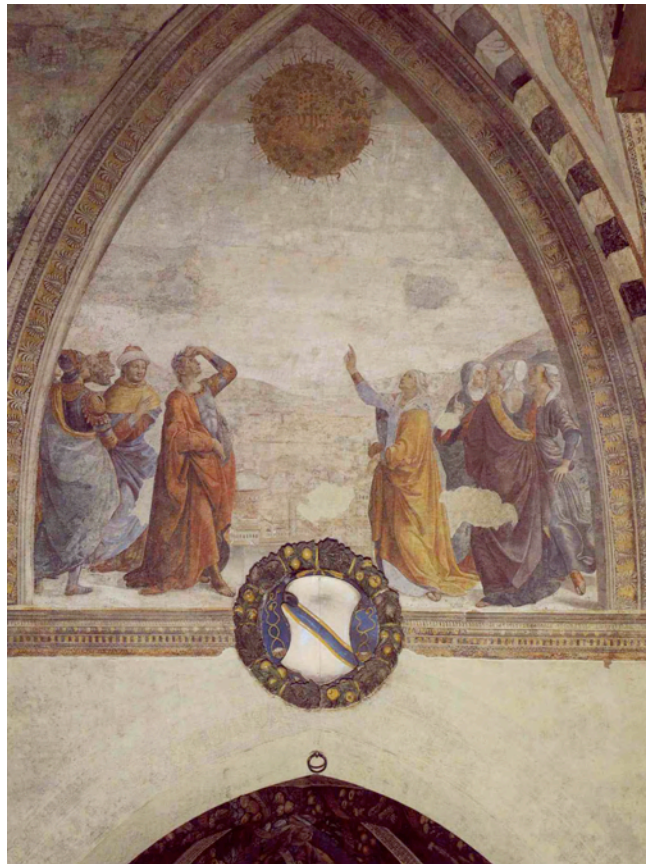


Fig. 56 : Domenico Ghirlandaio, arche de l'entrée de la chapelle Sassetti : *Auguste et la sibylle de Tibur*



Fig. 57 : Tondo de marbre, sol de l'entrée de la chapelle Sassetti

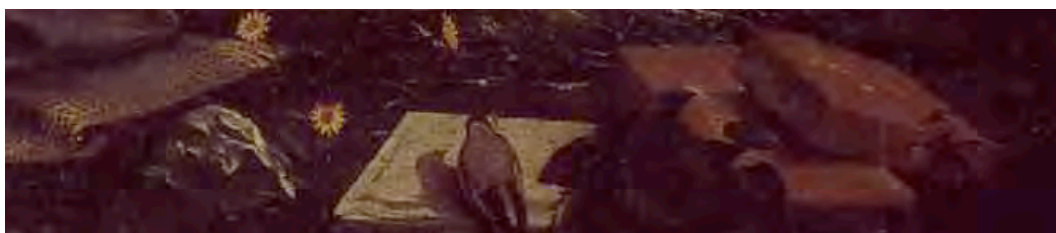


Fig. 58 : Domenico Ghirlandaio, *La Nativité*, 1485, détail du maître-autel avec les différents types de pierre, allusions aux patronymes des époux



Fig. 59 : Domenico Ghirlandaio, *Sibylles d'Érythrée, d'Agrippa, de Cumes et de Thrace*, voûte de la chapelle Sassetti



Fig. 60 : Domenico Ghirlandaio et Giuliano da Sangallo, *Tombeau de Francesco Sassetti*



Fig. 61 : Domenico Ghirlandaio et Giuliano da Sangallo, *Tombeau de Nera Corsi*



Fig. 62 : Juan Bautiza Martinez del Mazo, *Portrait de Don Adrián Pulido Pareja*, après 1647, 203,8 x 114,3 cm, huile sur toile, National Gallery, Londres



Fig. 63 : Petrus Christus, *Portrait d'un orfèvre* (van Vlueten ?), 1449, huile sur bois, 98 x 85 cm, Metropolitan Museum of Art, New York



Fig. 64 : Petrus Christus, *Portrait d'un orfèvre* (van Vlueten ?), 1449, détail du miroir reflétant l'extérieur



Fig. 65 et 66 : Hans Maler, *Portrait de Matthäus Schwartz à 29 ans et Revers du portrait de Matthäus Schwartz avec son blason et son monogramme*, 1526, 41 x 33 cm, huile sur panneau de bois, Musée du Louvre, Paris



Fig. 67 : Christoph Amberger, *Portrait de Matthäus Schwartz*, 1542, 73,5 x 61,5 cm, huile sur panneau de bois, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Fig. 68 : Christoph Amberger, *Portrait de Barbara Mangolt, épouse de Matthäus Schwartz*, 1542, 74,5 x 61,5 cm, huile sur panneau de bois, Collection Kisters, Kreuzlingen



Fig. 69 : Christoph Amberger, *Portrait de Matthäus Schwartz*, 1542, détail de l'horoscope

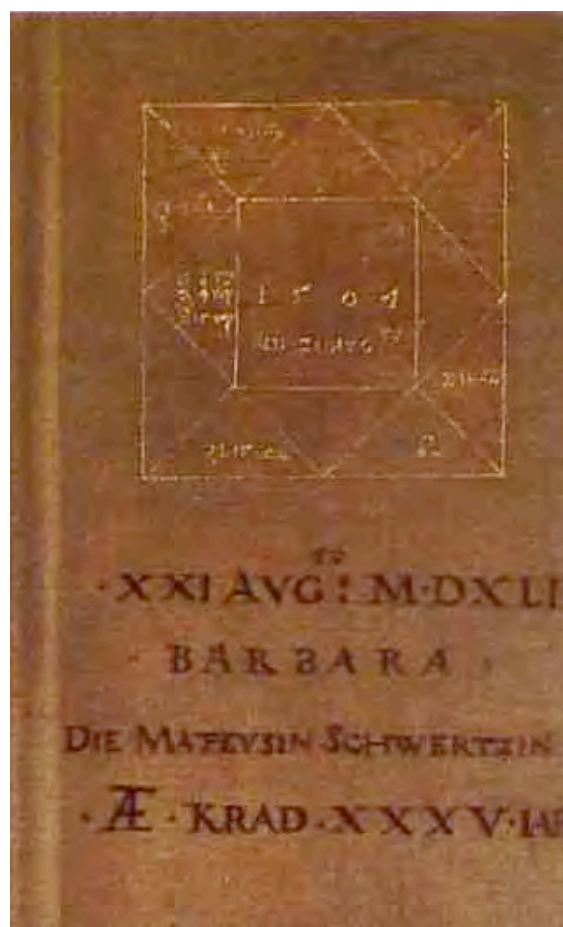


Fig. 70 : Christoph Amberger, *Portrait de Barbara Mangolt*, 1542, détail de l'horoscope

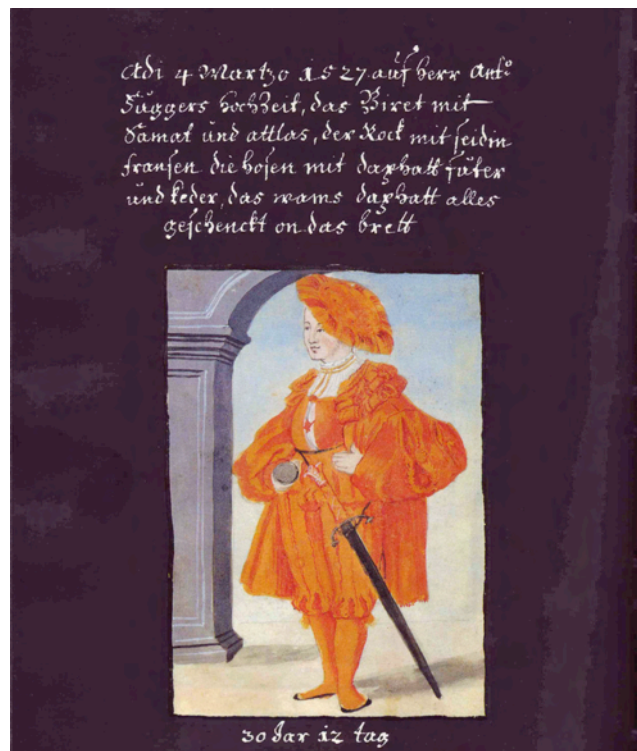


Fig. 71 : Copie d'après Narziss Renner, *Trachtenbuch de Matthäus Schwartz*, 1520-1560, 4 mars 1527, 86^{ème} vignette, Bibliothèque nationale, Département des manuscrits, Paris (original conservé à Wolfenbüttel)

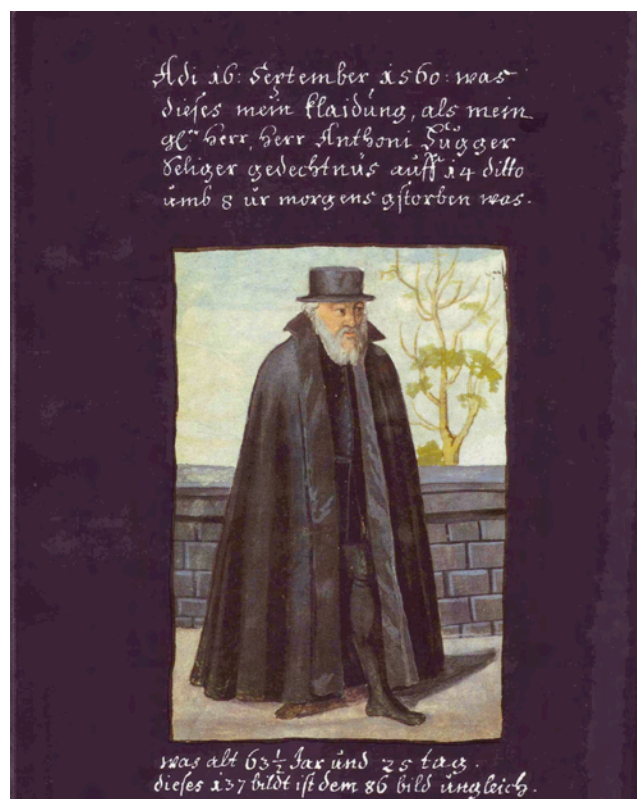


Fig. 72 : Copie d'après Narziss Renner, *Trachtenbuch de Matthäus Schwartz*, 1520-1560, 16 septembre 1560, 137^{ème} vignette, Bibliothèque nationale, Département des manuscrits, Paris (original conservé à Wolfenbüttel)



Fig. 73 : Ludger tom Ring le Vieux, *Autoportrait*, 1541, huile sur panneau de bois, 38 x 31 cm, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster



Fig. 74 : Ludger tom Ring le Vieux, *Portrait d'Anna Rorup, femme du peintre*, 1541, 38,6 x 30,8 cm, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster



Fig. 75 : Hermann tom Ring, *Autoportrait*, 1544, huile sur panneau de bois, 38 x 31 cm, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster



Fig. 76 : Ludger tom Ring le Jeune, *Autoportrait*, 1547, huile sur panneau de bois, 35 x 24,5 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig



Fig. 77 : Ludger tom Ring le Vieux, *Autoportrait*, 1541, détail du compas et de la bague

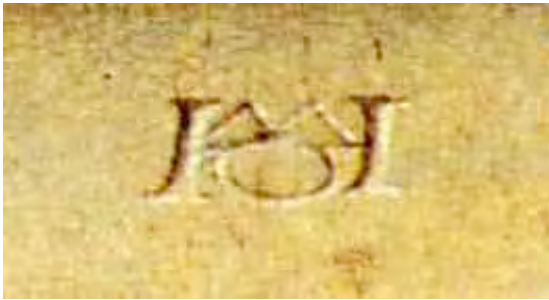


Fig. 78-79 : Hermann tom Ring, *Autoportrait*, 1544, détails du monogramme et du carnet d'esquisses



Fig. 80-81 : Ludger tom Ring le Jeune, *Autoportrait*, 1547, détail du stylet et du livre d'esquisses



Fig. 82 : Ludger tom Ring le Jeune, *Autoportrait*, 1547, détail de la palette



Fig. 83 : Maerten van Heemskerck, *Saint Luc peignant la Madone*, 1532, 145 x 185 cm, huile sur toile, Frans Hals Museum, Haarlem



Fig. 84 : Maerten van Heemskerck, *Portrait du père de l'artiste Jacob Willemsz. Van Veen*, 1532, 51, 9 x 34, 8 cm, huile sur panneau de bois, Metropolitan Museum of Art, New York



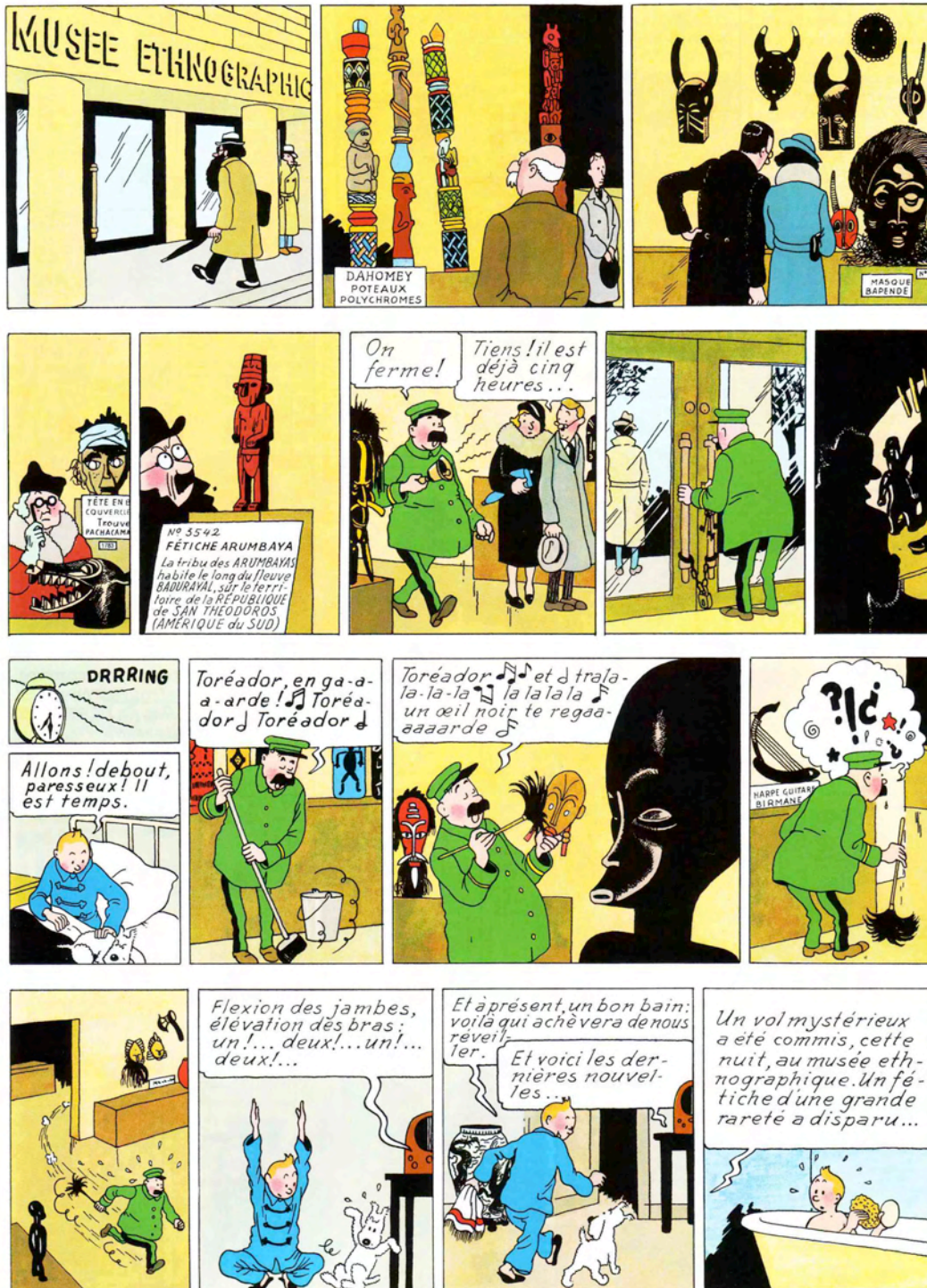
Fig. 85 : Maerten van Heemskerck, *Autoportrait*, 1553, 42,2 x 54 cm, huile sur toile, Fitzwilliam Museum, Cambridge



Fig. 86 : Maerten van Heemskerck, *Mémorial à son père Jacob Willemsz. Van Veen*, (détail), 1570, cimetière de l'église réformée, Heemskerck

Fig. 87 : Maerten van Heemskerck (dessin) / Philippe Galle (gravure), *Frontispice des Désastres du peuple juif*, 1569, 13,9 x 19,9 cm, gravure, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam

L' OREILLE CASSÉE



①

Fig. 88 : Hergé, *L'Oreille cassée*, (1935) 1945, 1^{ère} planche de l'album

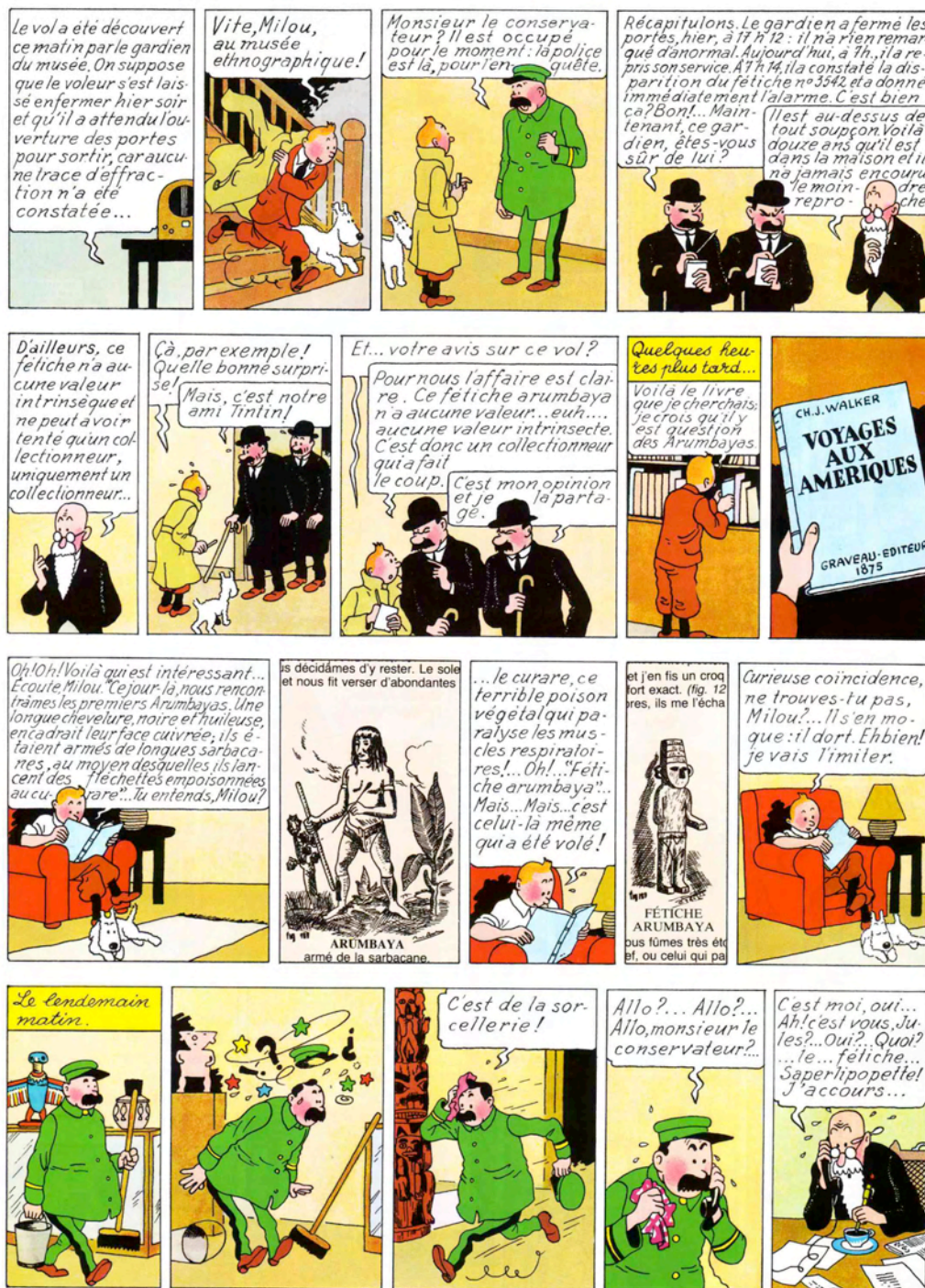


Fig. 89 : Hergé, *L'Oreille cassée*, (1935) 1945, 2^{ème} planche de l'album

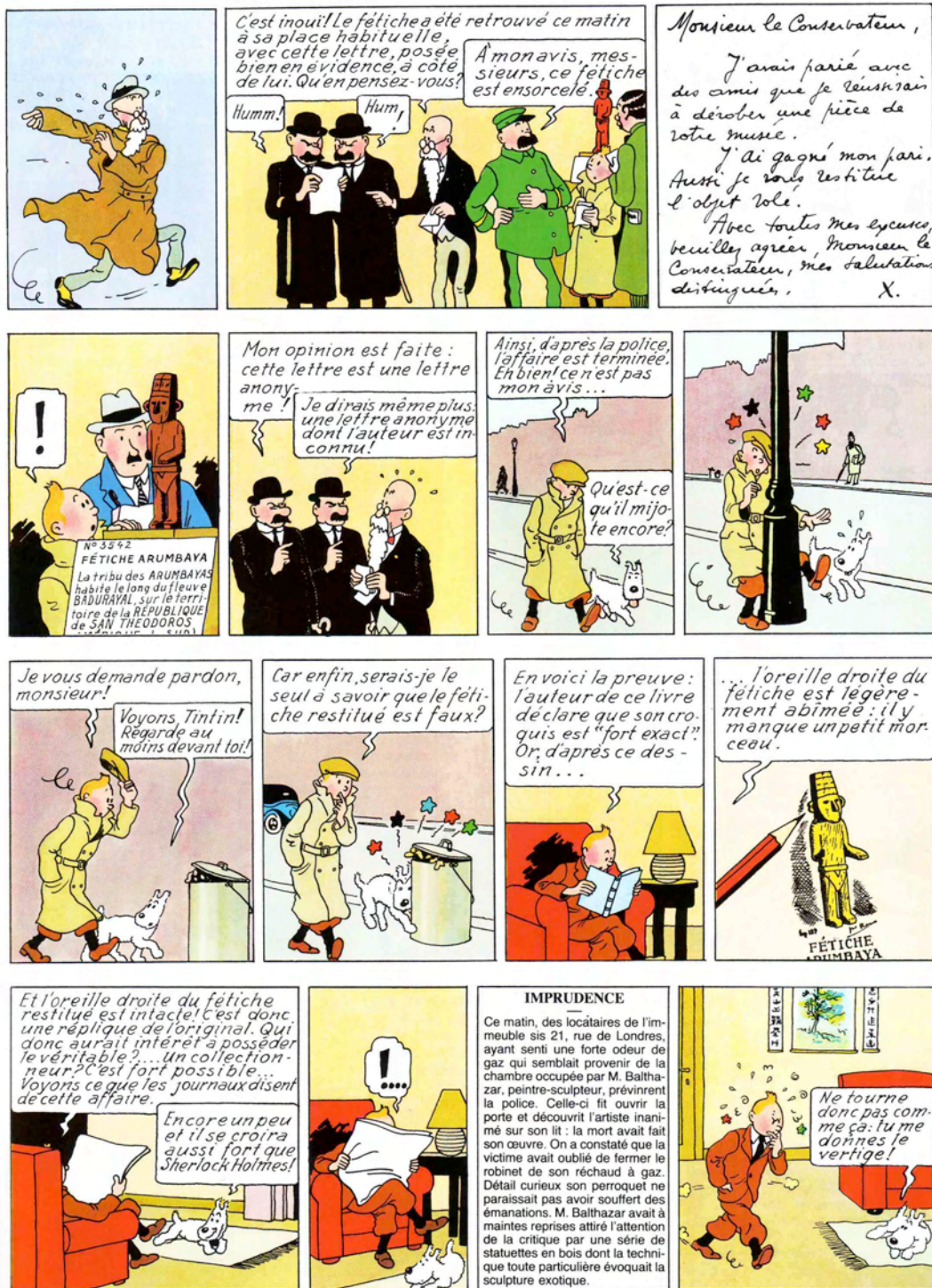


Fig. 90 : Hergé, *L'Oreille cassée*, (1935) 1945, 3^{ème} planche de l'album

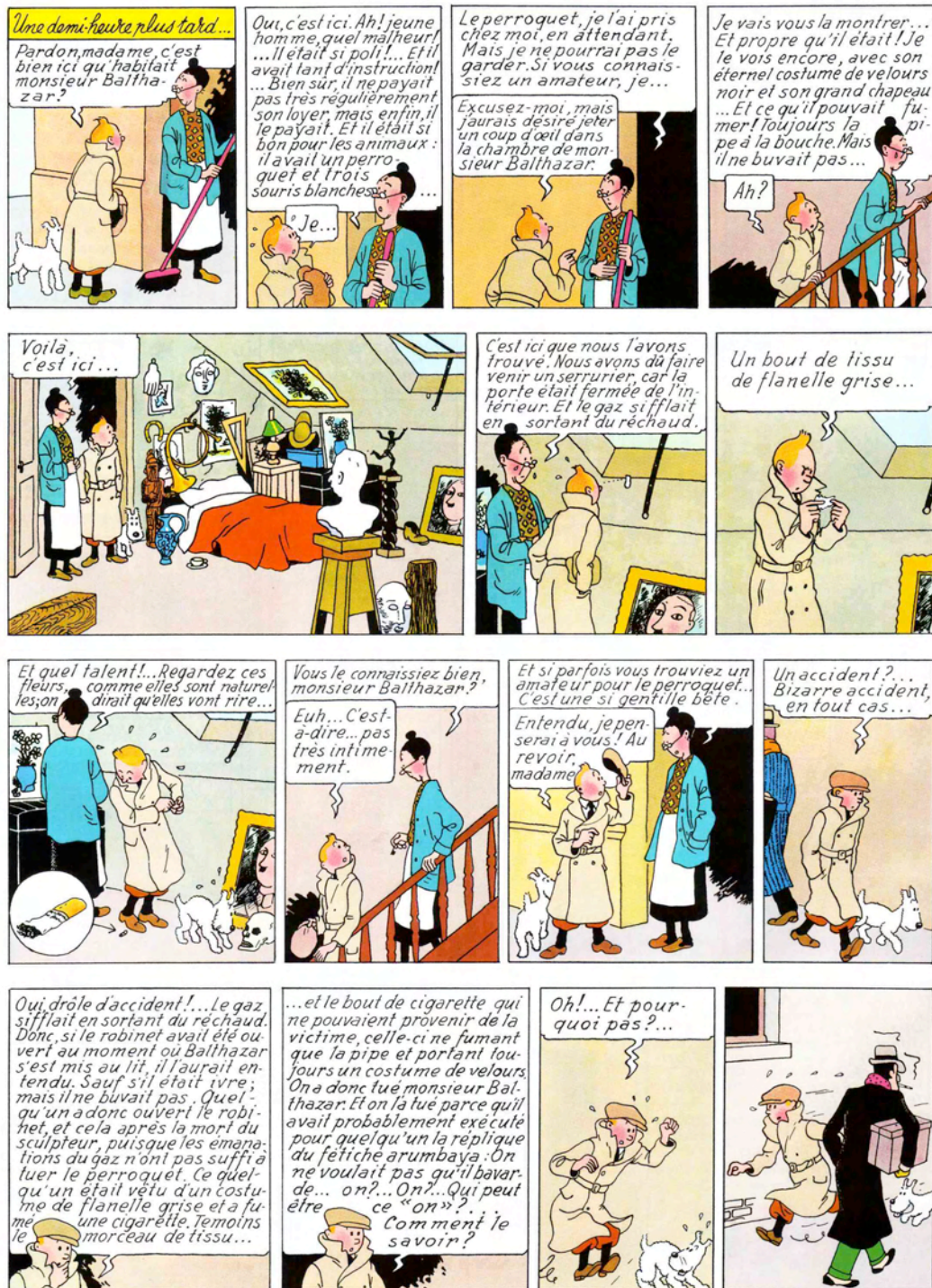


Fig. 91 : Hergé, *L'Oreille cassée*, (1935) 1945, 4^{ème} planche de l'album

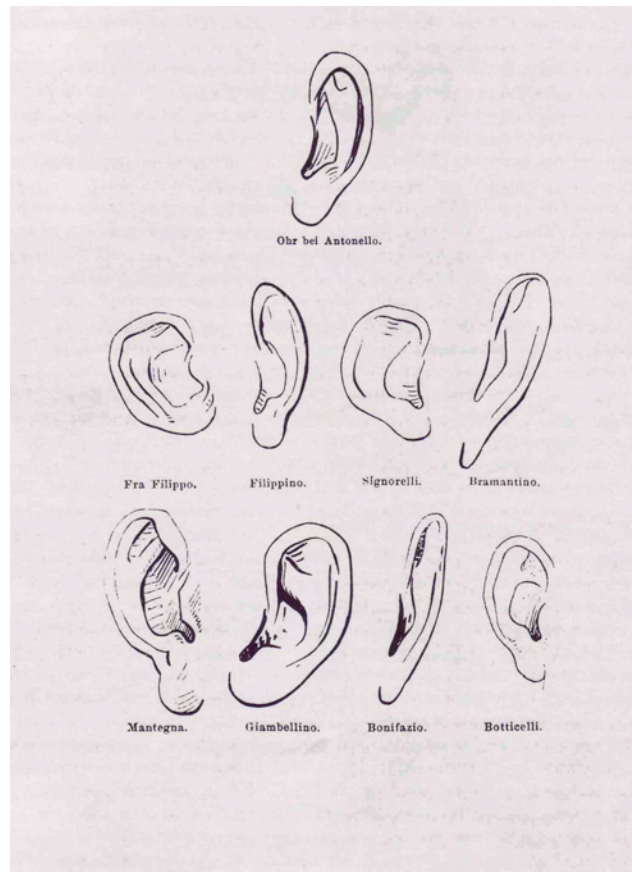


Fig. 92 : Giovanni Morelli, *Dessins anatomiques d'oreilles*, vers 1874-1876

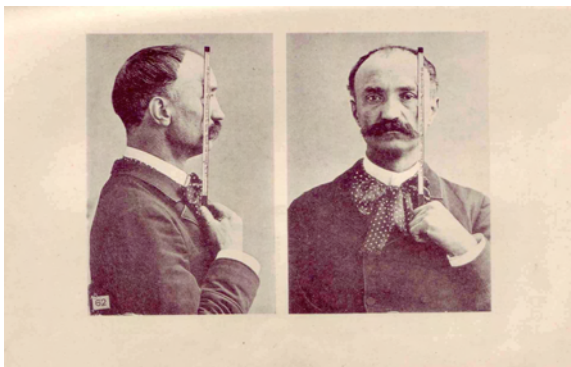


Fig. 93 : Alphonse Bertillon, *Portraits types indiquant l'emplacement de la mise au point et l'échelle de réduction pour les photographies judiciaires*, Planche VII, in *La photographie judiciaire*, Paris : Gauthier-Villars et fils, 1890



Fig. : 94 : Alphonse Bertillon, *Vue de l'atelier de photographie judiciaire de la Préfecture de Police*, Planche VI, in *La photographie judiciaire*, Paris : Gauthier-Villars et fils, 1890



Fig. 95 : Hergé, *L'Oreille cassée*, (1935) 1945, détail de la 4^{ème} planche



Fig. 96 et fig. 97 : Hergé, *L'Oreille cassée*, (1935) 1945, détails de la 3^{ème} planche



Fig. 98 : James McNeill Whistler, *Nocturne in Black and Gold*, 1875, huile sur bois, 60,3 x 40,6 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit



Fig. 99 : Edward Linley Sambourne, *Caricature d'Oscar Wilde en tournesol*, 1881, publié dans *Punch Magazine*, McCormick Library of Special Collections, Université de Northwestern



Fig. 100 : William Morris, *Chèvrefeuilles, Roses, Pâquerettes*, 1862, Victoria and Albert Museum, Londres



Fig. 101 : Exemple de dictionnaire visuel illustrant le langage secret des fleurs, vers 1850



Fig. 102 : William Dyce, *Titien se préparant à faire son premier essai dans la couleur*, 1857, huile sur toile, 100,5 x 79 cm, Aberdeen Art Gallery, Aberdeen

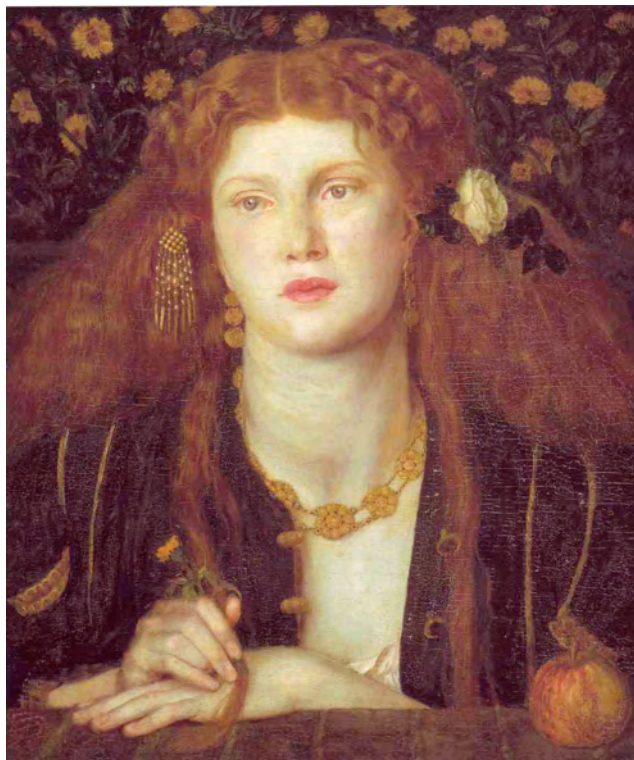


Fig. 103 : Dante Gabriel Rossetti, *Bocca Baciata*, 1859, huile sur panneau de bois, 32,2 x 27 cm, Museum of Fine Arts, Boston



Fig. 104 : James McNeill Whistler, *The White Girl / Symphony in White n° I*, 1862, 214, 6 x 108 cm, National Gallery of Art, Washington

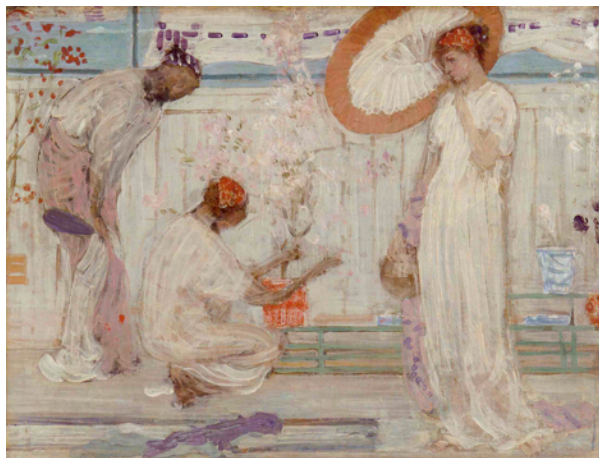


Fig. 105 : James McNeill Whistler, *Symphony in White n°IV / White Symphony / Three Girls*, vers 1867, 46, 4 x 61,6 cm, Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington



Fig. 106 : James McNeill Whistler, *The Little White Girl / Symphony in White n°II*, 1864, 76 x 51 cm, huile sur toile, Tate Gallery, Londres



Fig. 107 : James McNeill Whistler, *Symphony in White n°III*, 52 x 76, 5 cm, huile sur toile, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham

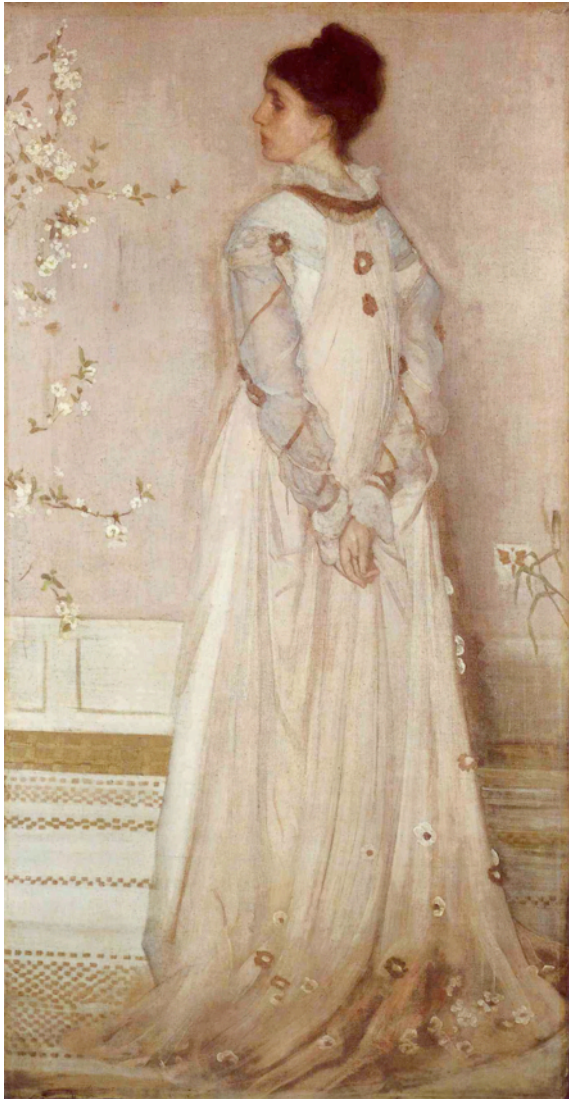


Fig. 108 : James McNeill Whistler, *Symphony in Flesh Colour and Pink : Portrait of Mrs Frances Leyland*, 1871-74, 195 x 102,2 cm, huile sur toile, The Frick Collection, New York

Fig. 109 : James McNeill Whistler, *Mrs Leyland assise*, vers 1871, 28,9 x 18,6 cm, fusain et pastel sur papier, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh



Fig. 110 : Henri Fantin-Latour, *Hommage à Delacroix*, 1864, 160 x 250 cm, huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris



LE TESTAMENT DE CÉSAR GIRODOT, PAR FANTIN-LATOURE

Le tableau est navrant de tristesse. On vient de délivrer les legs. Les légataires sont furieux et désolés. Le plus important, celui du milieu, est, à son grand regret, héritier du sac à charbon qu'il vient de revêtir et de vieilles grattures de palette. Son voisin de gauche, d'un soulier, vieux serviteur de Balzac; celui de droite, d'un reste bien sec de blanc de zinc; son camarade, d'une vessie de vert Véronèse. Les autres n'ont rien que du noir, sauf un seul, moins attristé peut-être, qui recueille avec soin le chien du maître.

Fig. 111 : Bertall, *Caricature d'après L'Hommage à Delacroix*, in *Le Journal amusant* (4 juin 1864)

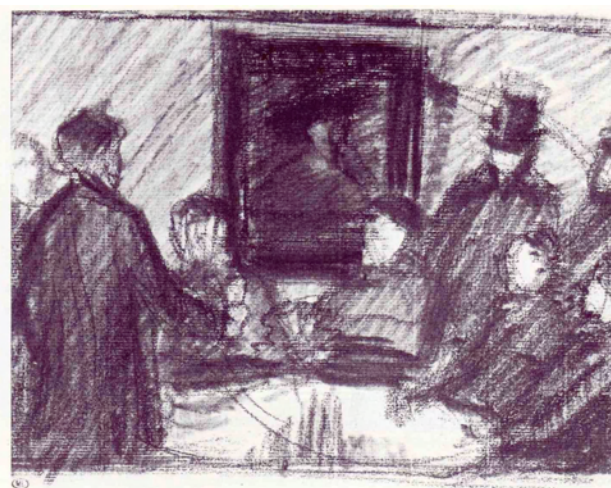


Fig. 112 : Henri Fantin-Latour, *Etude pour le Toast*, 8 janvier 1865, 21,5 x 29,1 cm, Cabinet des Estampes, Musée du Louvre, Paris



Fig. 113 : Henri Fantin-Latour, *L'Etude / Portrait de Sarah Budgett*, 1884, 114 x 87 cm, huile sur toile, Coll. Privée

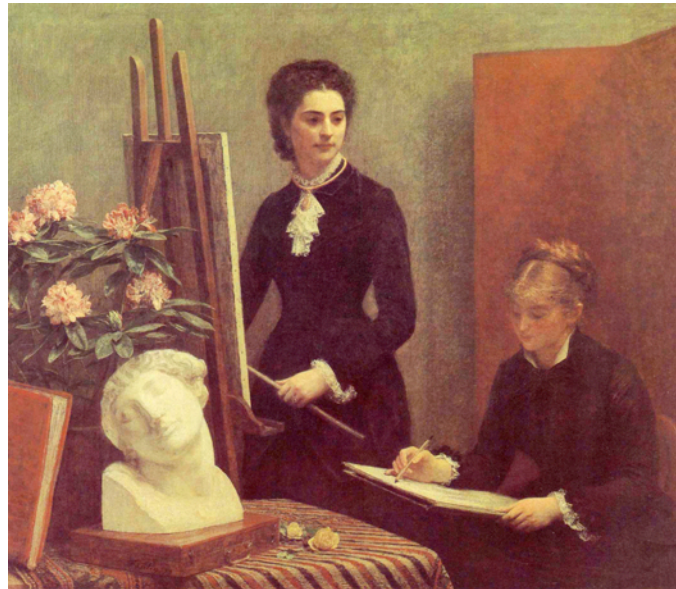


Fig. 114 : Henri Fantin-Latour, *Portraits ou La leçon de dessin dans l'atelier*, 1879, 145 x 170 cm, huile sur toile, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles



Fig. 115 : Anonyme, *Fantin-Latour peignant des fleurs*, 1897-1904, Bibliothèque nationale de France, Paris



Fig. 116 : Albert Moore, *Lilies*, 1866, 29,8 x 47,6 cm, huile sur toile, Sterling and Francine Clark Institute, Williamstown



Fig. 117 : Albert Moore, *Pomegranates*, 1865-66, 25,4 x 35,5 cm, huile sur toile, Guildhall Art Gallery, London

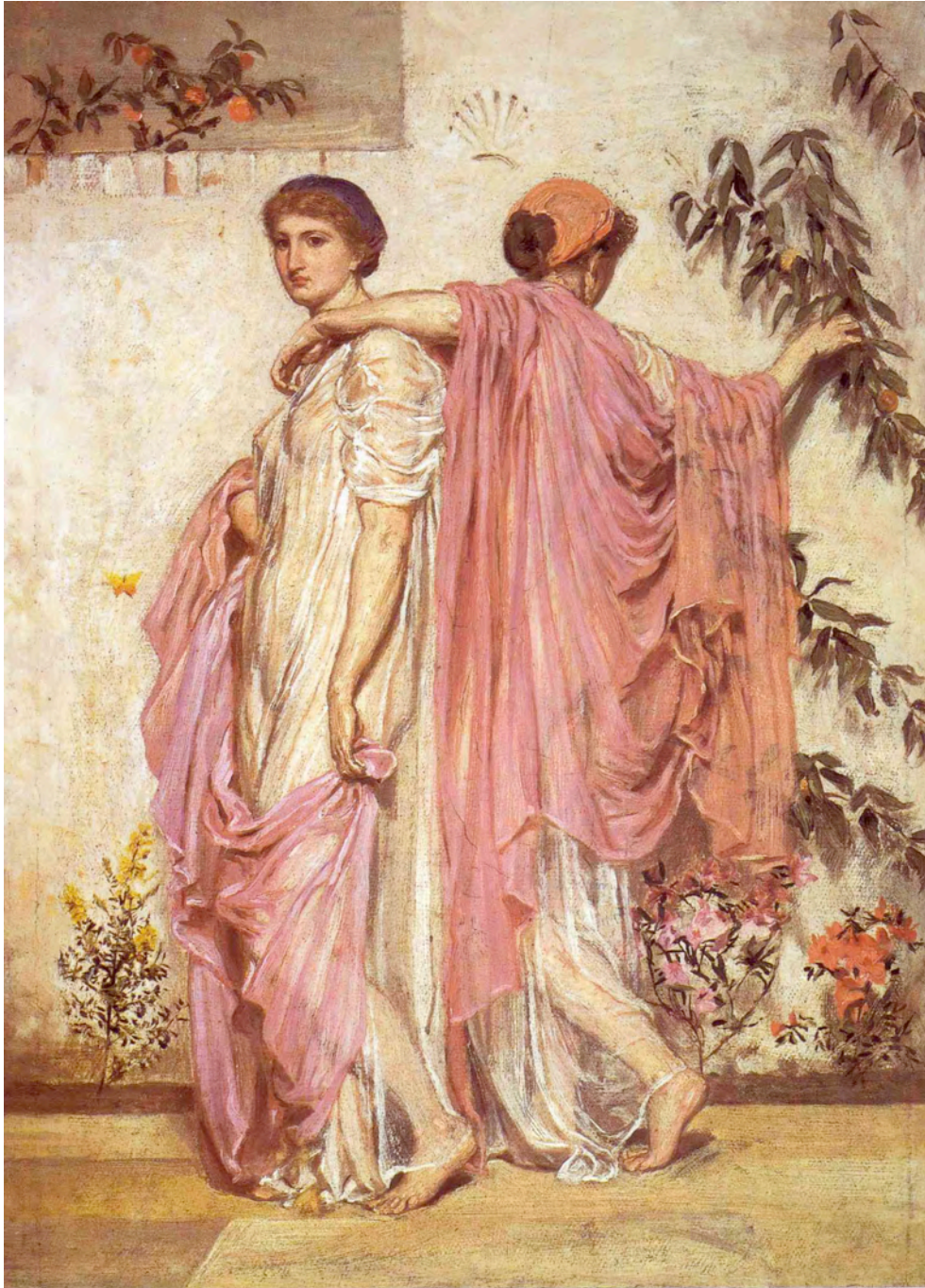


Fig. 118 : Albert Moore, *Apricots*, 1866, 42,5 x 28,5 cm, huile sur toile, Fulham Public Library, London

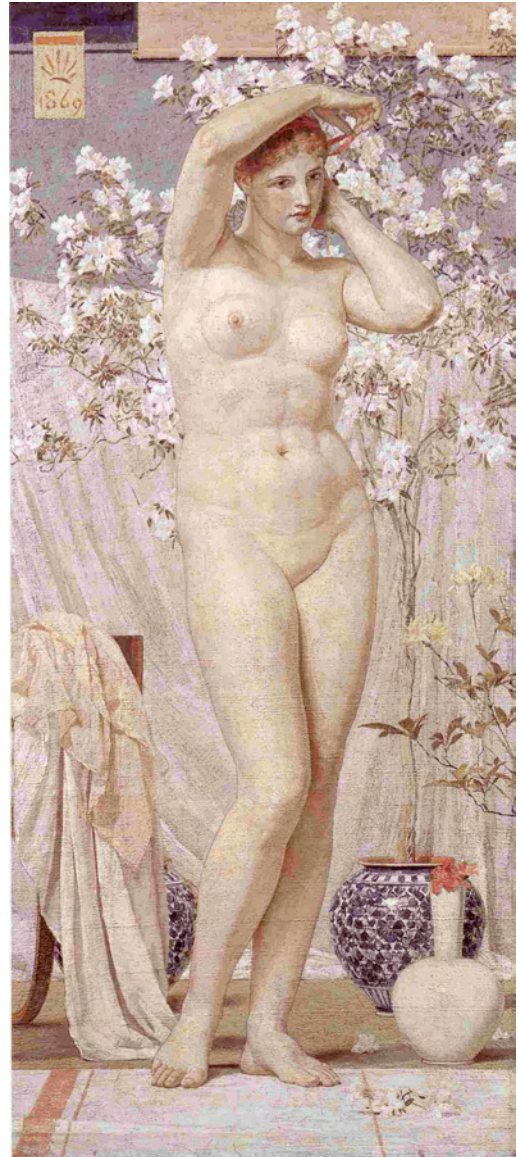
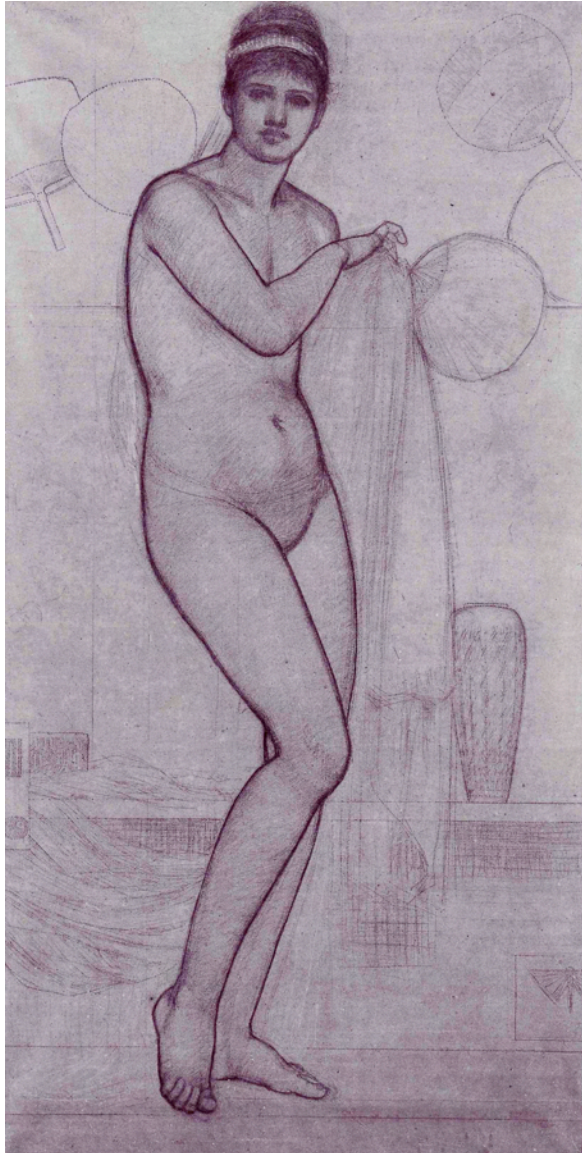


Fig. 119 : James McNeill Whistler, *Venus*, 1869, pierre noire sur papier brun, Freer Gallery of Art, Washington
 Fig. 120 : Albert Moore, *A Venus*, 1869, 159,8 x 76.1 cm, huile sur toile, City Art Gallery, York



Fig. 121 : Albert Moore, *Azaleas*, 1867-68, 197, 9 x 100,2 cm, huile sur toile, Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art, Dublin



Fig. 122 : Albert Moore, *Yellow Marguerites*, 1881, 64,1 x 50,1 cm, huile sur toile, Coll. Privée



Fig. 123 : James McNeill Whistler, *Arrangement in Black and Gold: Comte Robert de Montesquiou Fezensac*, 1891-92, 208, 6 x 91,8 cm, huile sur toile, The Frick Collection, New York



Fig. 124 : James McNeill Whistler, *Mrs Cicely Alexander*
Harmony in Grey and Green, 1872-74, 208, 6 x 91,8 cm, huile
sur toile, The Frick Collection, New York

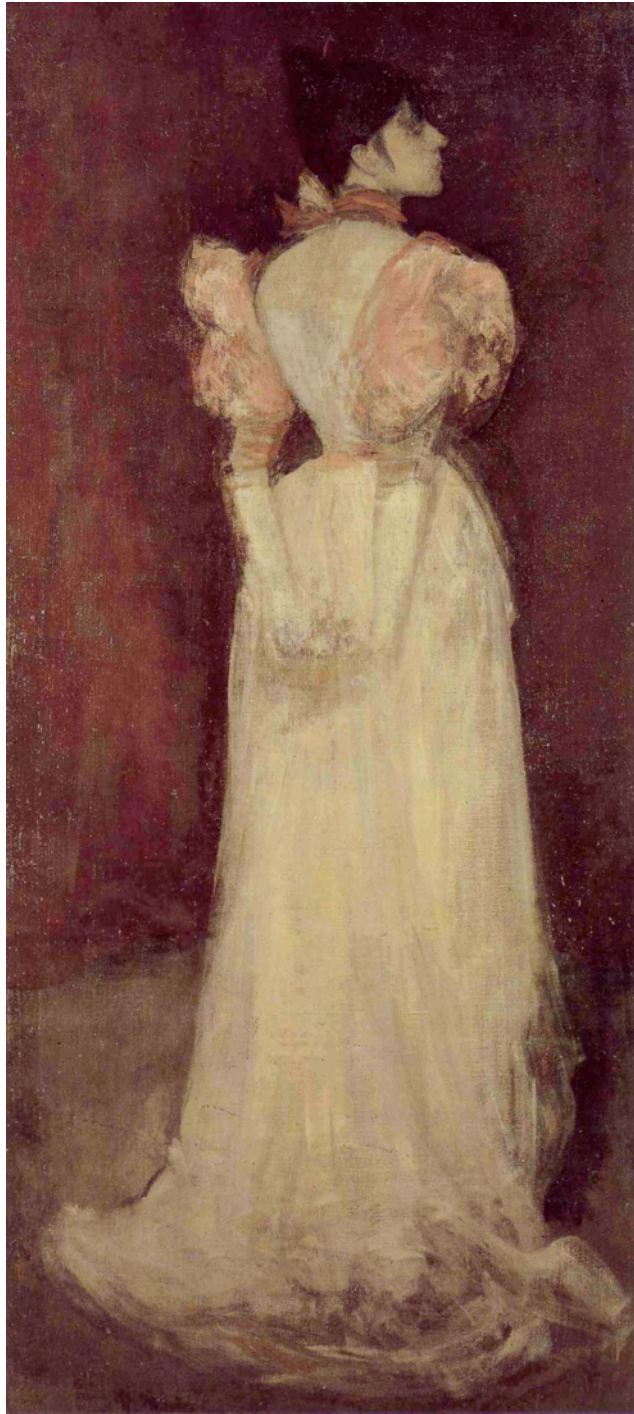


Fig. 125 : James McNeill Whistler, *Rose et Or : La Tulipe*, 1894, 190,5 x 89 cm, huile sur toile, Hunterian Art Gallery, University of Glasgow



Fig. 126 : James McNeill Whistler, *Rose et vert : L'Iris – Portrait of Miss Kinsella*, 190, 5 x 88, 9 cm, huile sur toile, Virginia Steele Scott Foundation, Pasadena

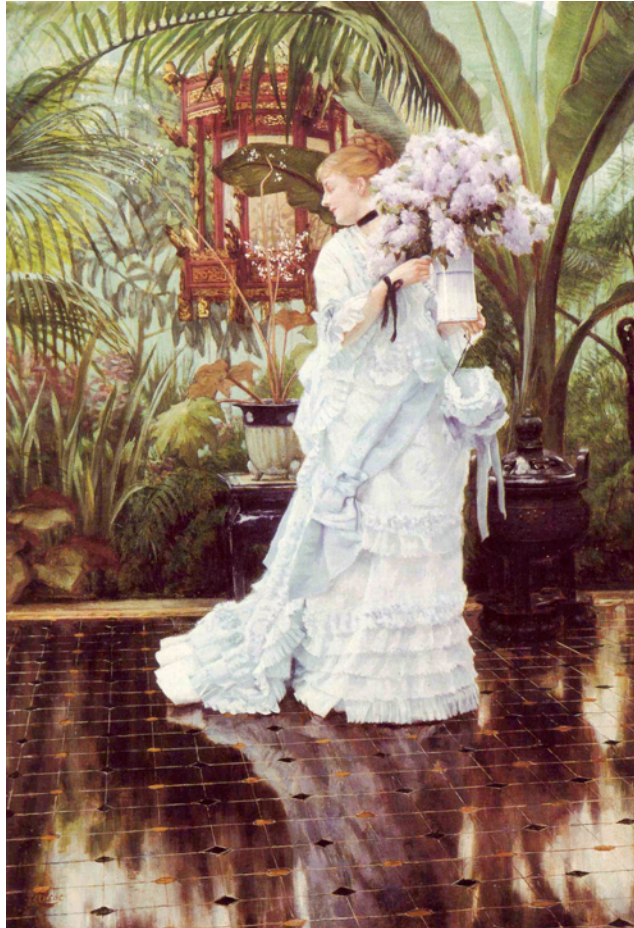


Fig. 127 : James Tissot, *Le bouquet de lilas*, vers 1875, 50, 8 x 35, 5 cm, huile sur toile, Richard Grenn Gallery, Londres



Fig. 128: Otto Preminger, *Laura*, 1944, photogramme du générique inaugural



Fig. 129 : Otto Preminger, *Laura*, 1944, (Waldo Lydecker en Pygmalion)



Fig. 130 : Otto Preminger, *Laura*, 1944, (Waldo Lydecker en Pygmalion)



Fig. 131 : Otto Preminger, *Laura*, 1944, (Waldo Lydecker en Pygmalion)



Fig. 132 : Otto Preminger, *Laura*, 1944, Waldo Lydecker montrant le portrait de Laura



Fig. 133 : Otto Preminger, *Laura*, 1944, Mark McPherson devant le portrait de Laura



Fig. 134 : Otto Preminger, *Laura*, 1944, Mark McPherson endormi au pied du portrait de Laura



Fig. 135 : Otto Preminger, *Laura*, 1944, Le réveil de McPherson devant la réapparition de Laura



Fig. 136 : Otto Preminger, *Laura*, 1944, McPherson soumettant Laura à l'interrogatoire



Fig. 137 : Otto Preminger, *Laura*, 1944, le portrait de Laura peint par Jacoby

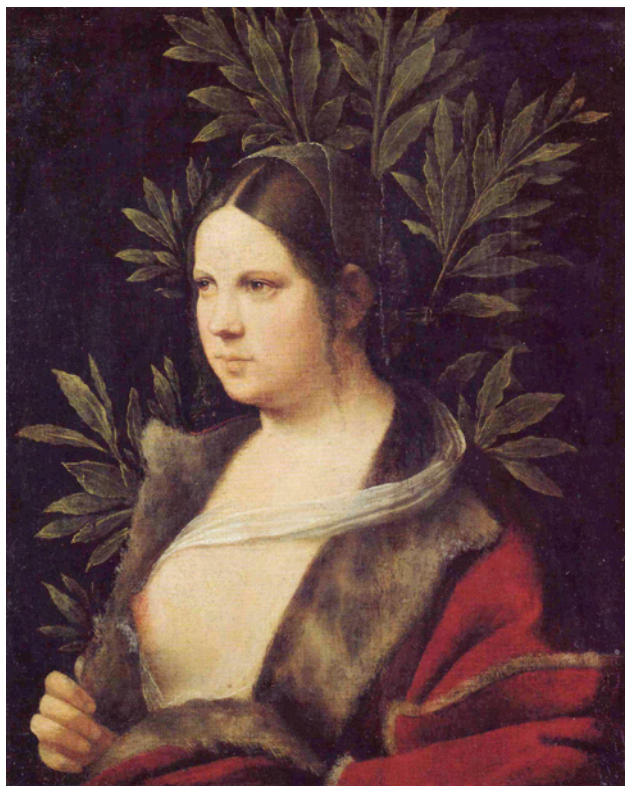


Fig. 138 : Giorgione, *Portrait de femme (Laura)*, 1505, 41 x 33, 6 cm, toile marouflée sur panneau d'épicea, Kunsthistorisches Museum, Vienne



Fig. 142 : Fritz Lang, *The Woman in the Window* (*La Femme au portrait*), 1944, Richard Wanley, meurtrier par légitime défense



Fig. 143 : Fritz Lang, *The Woman in the Window* (*La Femme au portrait*), 1944, Richard Wanley accosté par une prostituée



Fig. 144 : Otto Preminger, *Laura*, 1944, le portrait de Laura peint par Jacoby



Fig. 145 : Fritz Lang, *The Woman in the Window* (*La Femme au portrait*), 1944, Le portrait d'Alice Reed

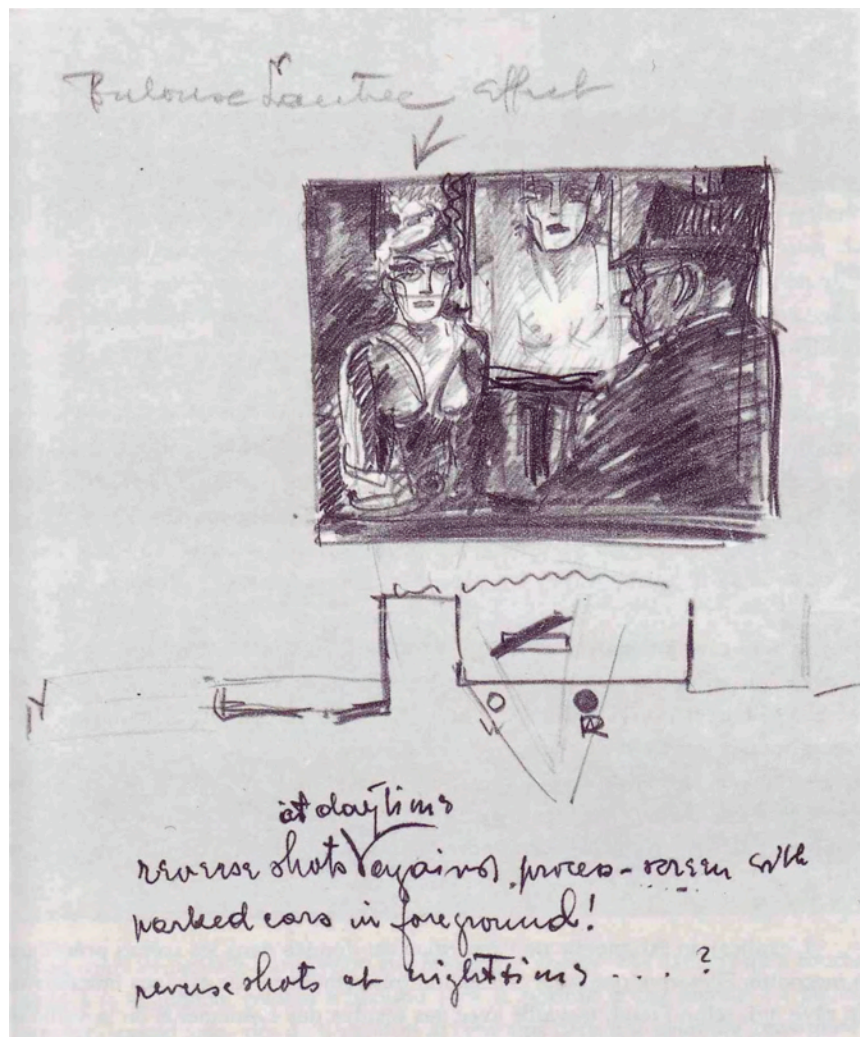


Fig. : 146 : Fritz Lang, *The Toulouse Lautrec Effect*, 1944, Inv. 2725



Fig. 147 : Titien, *La femme à la pelisse*, vers 1536, 95 x 63 cm, huile sur toile, Kunsthistorisches Museum, Vienne



Fig. 148 : Titien, *La Bella*, 89 x 75,5 cm, huile sur toile, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Florence

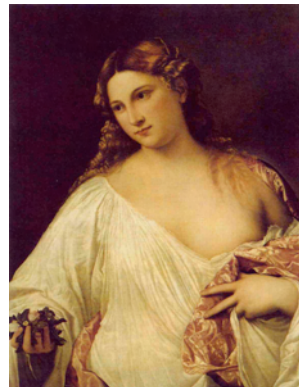


Fig. 149 : Titien, *Flora*, 79, 7 x 63, 5 cm, Galleria degli Uffizi, Florence Kunsthistorisches Museum, Vienne

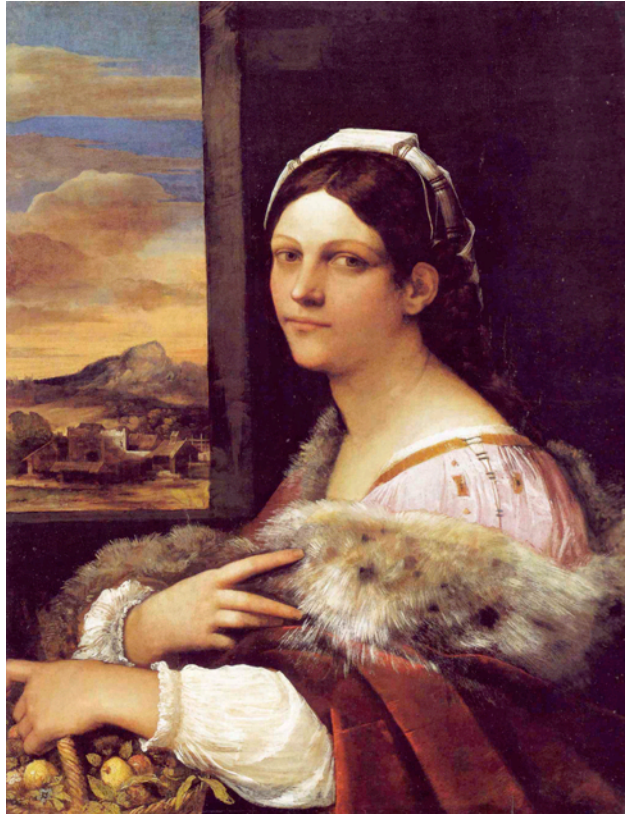


Fig. 150 : Sebastiano del Piombo, *Jeune femme au panier de fruit* vers 1513, huile sur panneau de peuplier, 78 x 61 cm, Gemäldegalerie, Berlin

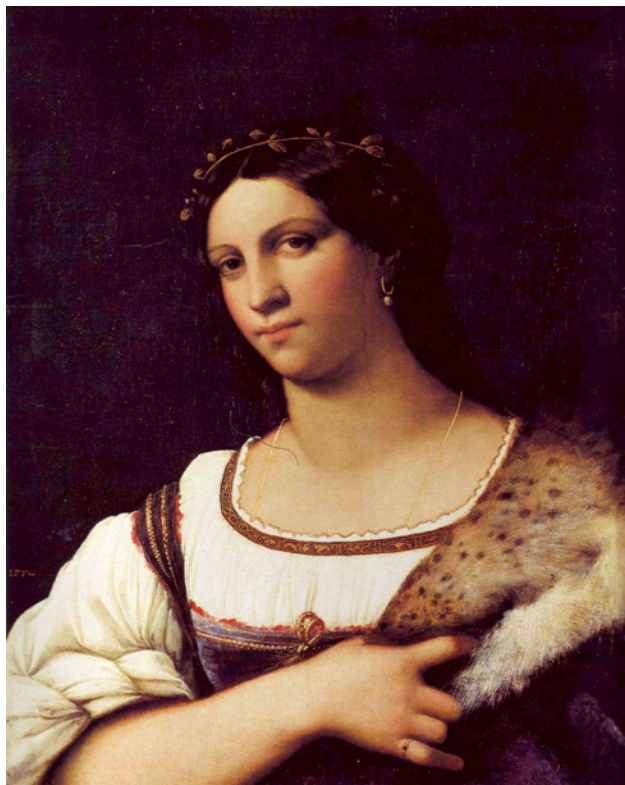


Fig. 151 : Sebastiano del Piombo, *Portrait de jeune femme*, 1512, peinture sur bois, Galleria degli Uffizi, Florence

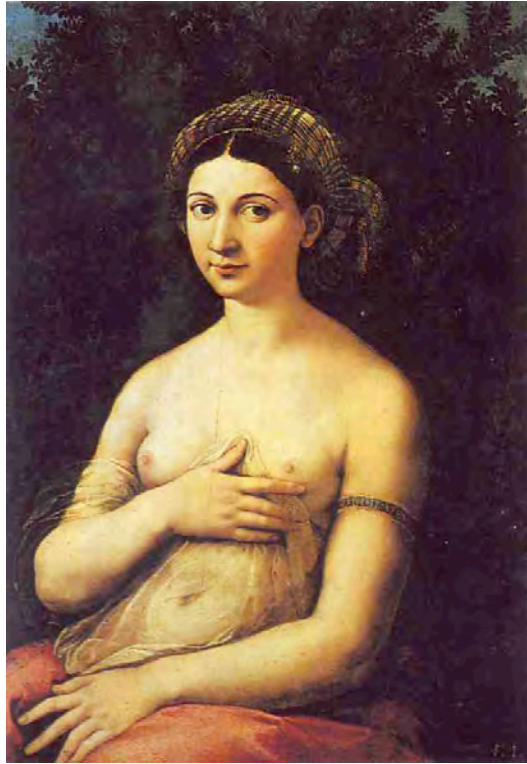


Fig. 152 : Raphaël, « *La Fornarina* », vers 1518, peinture sur bois, 85 x 60 cm, Galeria Nazionale, Rome



Fig. 153 : Francesco Mazzola, dit Le Parmesan, *Portrait de jeune femme, dit « Antea »*, vers 1524-1527, 135 x 88 cm, huile sur toile, Museo di Capodimonte, Naples



Fig. 154 : Pierre Paul Rubens, *Het Pelsken* (*Le petite pelisse*), huile sur toile, Kunsthistorisches Museum, Vienne



Fig. 155 : Anonyme, *Venus du Capitole*, Musei Capitolini, Rome



Fig. 156 : Otto Preminger, *Laura*, 1944, le portrait peint de Laura Hunt peint par Jacoby

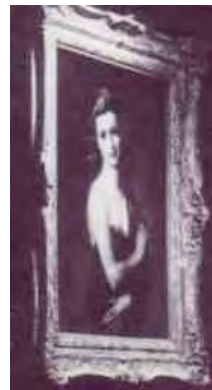


Fig. 157 : Fritz Lang, *The Woman in the Window* (*La femme au portrait*), 1944, le portrait d'Alice Reed



Fig. 158 : Alfred Hitchcock dans le rôle de Withers, servante de Lady Agatha, *This Week Magazine*, 4 août 1957

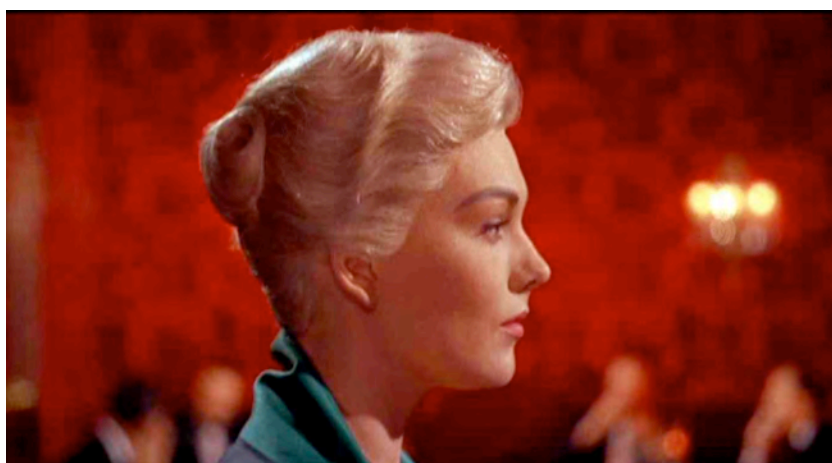


Fig. 159 : Alfred Hitchcock, *Vertigo* (*Sueurs froides*), 1958, la première vue de Madeleine Elster



Fig. 160 : Alfred Hitchcock, *Vertigo* (*Sueurs froides*), 1958, Judy Barton

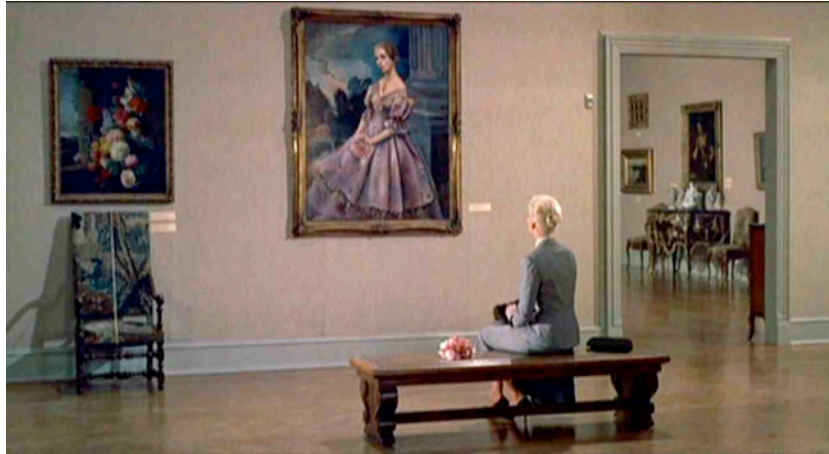


Fig. 161 : Alfred Hitchcock, *Vertigo* (*Sueurs froides*), 1958, Madeleine dans le musée devant le portrait de Carlotta Valdes

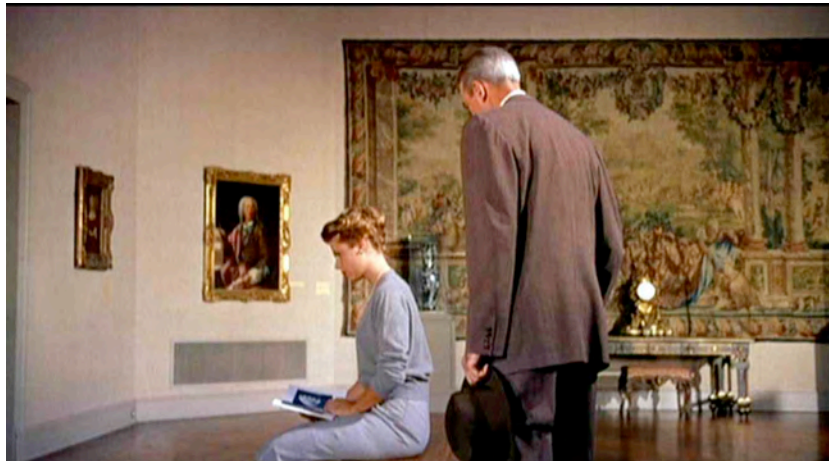


Fig. 162 : Alfred Hitchcock, *Vertigo* (*Sueurs froides*), 1958, Une femme ressemblant à Madeleine



Fig. 163 : Alfred Hitchcock, *Vertigo* (*Sueurs froides*), 1958, Judy redevient Madeleine

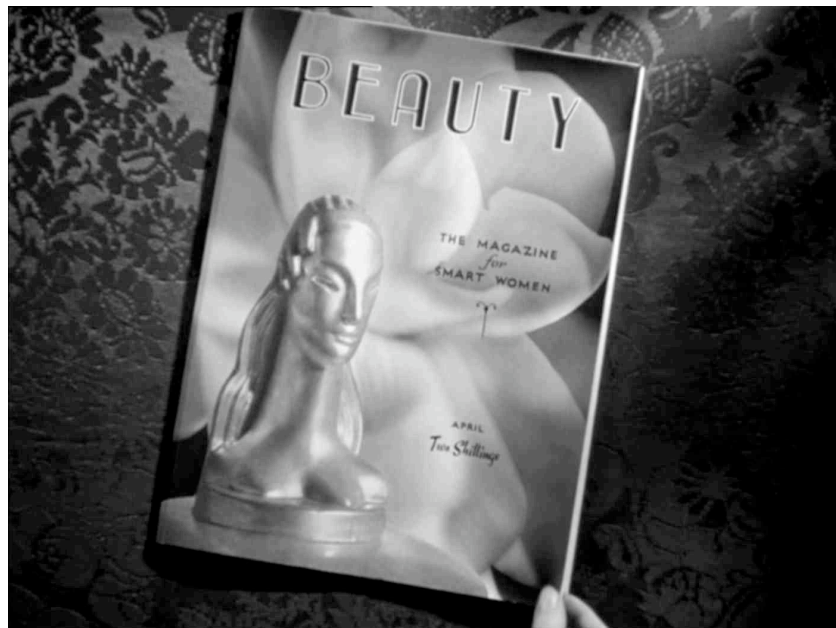


Fig. 164 : Alfred Hitchcock, *Rebecca*, Mme de Winter consultant le magazine de mode « Beauty »



Fig. 165 : Alfred Hitchcock, *Vertigo* (*Sueurs froides*), 1958, l'entrée du restaurant « Chez Ernie's »



Fig. 166 : Alfred Hitchcock, *Vertigo* (*Sueurs froides*), 1958, Madeleine chez le fleuriste



Fig. 167 : Alfred Hitchcock, *Vertigo* (*Sueurs froides*), 1958, Madeleine au cimetière devant la tombe de Carlotta Valdes



Fig. 168 : Alfred Hitchcock, *Vertigo* (*Sueurs froides*), 1958, Madeleine dans la forêt de séquoias



Fig. 169 : Alfred Hitchcock, *Vertigo* (*Sueurs froides*), 1958, Scottie apercevant Judy



Fig. 170 : Anonyme, *Scène près de Windsor*, 1834, estampe populaire, Grande Bretagne



Fig. 171 : Anonyme, *Les fleurs réalisent nos espérances*, gravure coloriée, début du 19^{ème} siècle, France

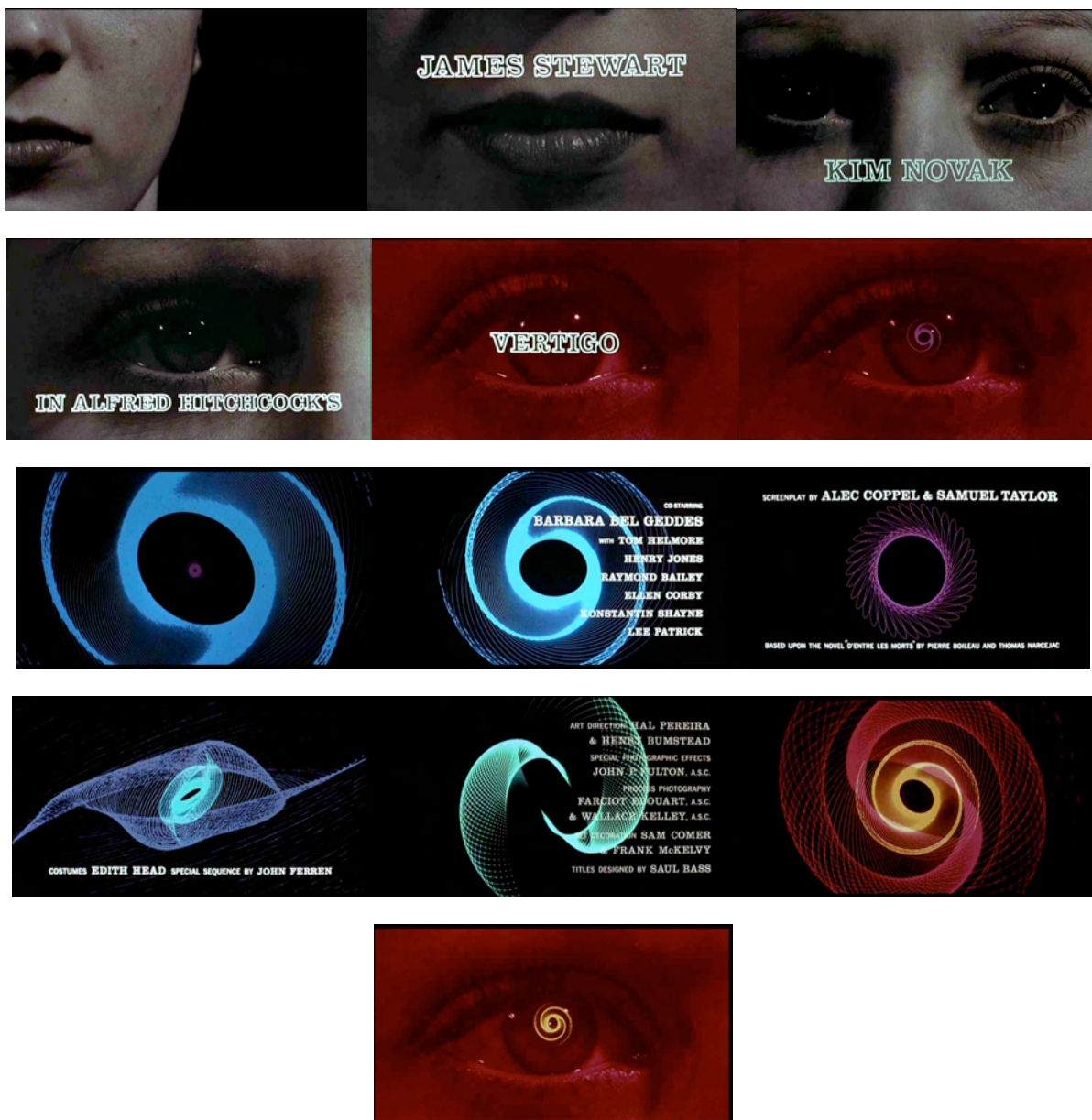


Fig. 172 : Saul Bass, *Vertigo*, Générique du film d'Alfred Hitchcock, 1958



Fig. 173 : Brian de Palma, *Obsession*, 1976, Elizabeth devant San Miniato al Monte en 1948



Fig. 174 : Brian de Palma, *Obsession*, 1976, Le mausolée érigé à la mémoire d'Elizabeth et Amy dans le parc Ponchartrain



Fig. 175 : Brian de Palma, *Obsession*, 1976, L'église San Miniao al Monte à Florence

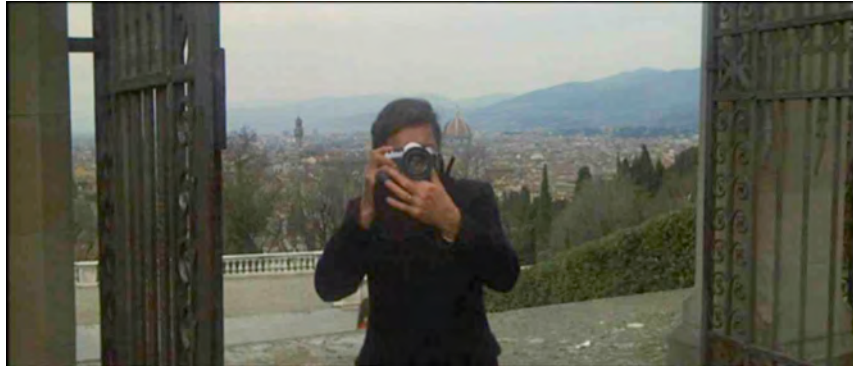


Fig. 176 : Brian de Palma, *Obsession*, 1976, Sandra photographiée à l'endroit même où Elizabeth l'avait été

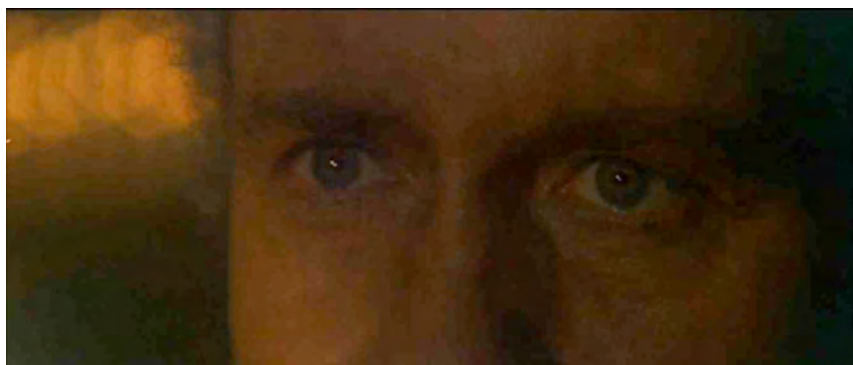


Fig. 177 : Brian de Palma, *Obsession*, 1976, La réapparition d'Elizabeth sous les traits de Sandra Portinari



Fig. 178 : Brian de Palma, *Obsession*, 1976, La « vraie image » d'Elizabeth

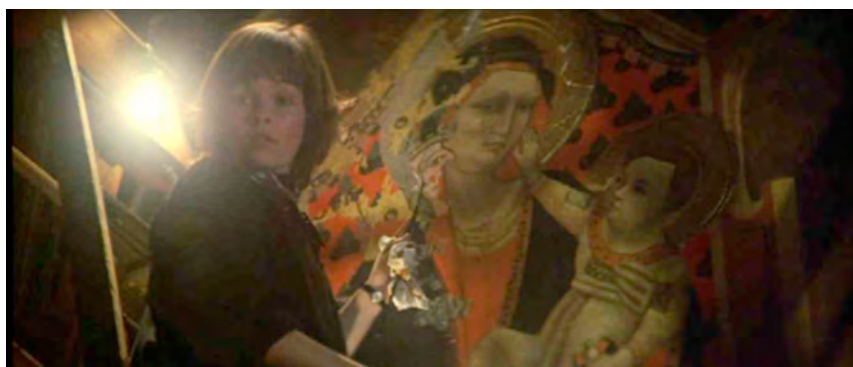
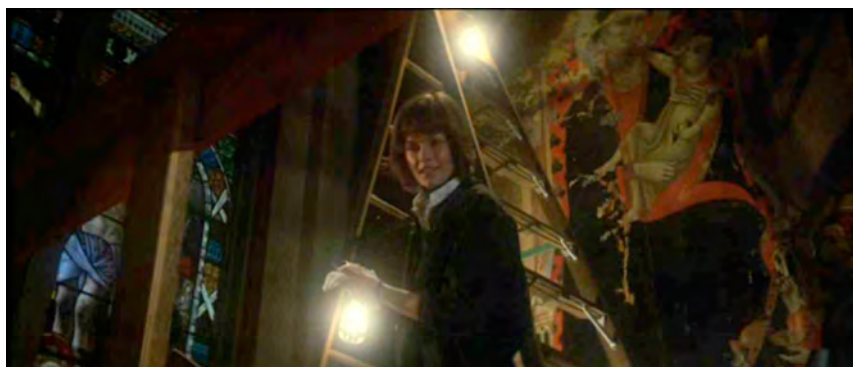


Fig. 179 : Brian de Palma, *Obsession*, 1976, Sandra restaurant la Madone de Barnardo Daddi



Fig. 180 : Brian de Palma, *Obsession*, 1976, Le diaporama, générique inaugural du film



Fig. 181 : Brian de Palma, *Obsession*, 1976, Sandra racontant l'histoire de Dante et Béatrice et de la femme-écran

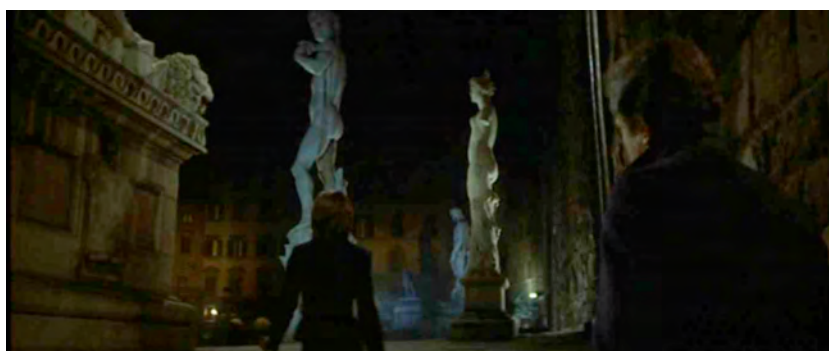


Fig. 182 : Brian de Palma, *Obsession*, 1976, Michael faisant adopter à Sandra la démarche propre à Bryn Mawr devant les colosses



Fig. 183 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, Le panneau d'entrée dans la ville



Fig. 184 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, Pete Martell découvre le corps d'une femme enveloppé dans du plastique transparent



Fig. 185 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, La victime identifiée : Laura Palmer



Fig. 186 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, La photo de Laura au milieu des trophées sportifs



Fig. 187 : David Lynch, *Twin Peaks. Fire Walk with Me*, 1991, Bobby Briggs embrassant le portrait de Laura

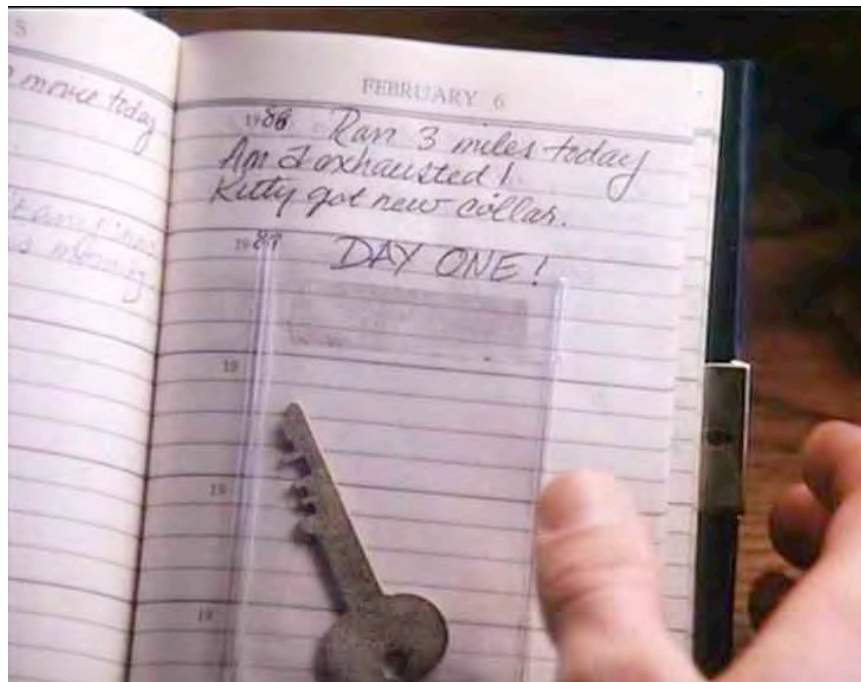


Fig. 188 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, Le journal intime de Laura Palmer



Fig. 189 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, L'agent spécial Dale Cooper visionnant une vidéo de Laura Palmer



Fig. 190 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, La vidéo d'un pique-nique de Laura



Fig. 191 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, Donna Hayward et James Hurley



Fig. 192 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, Bobby Briggs et Shelly Johnson



Fig. 193 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, Shelly et Leo Johnson



Fig. 194 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, Ed et Nadine Hurley



Fig. 195 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, Norma Jennings et Ed Hurley



Fig. 196 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, Hank et Norma Jennings



Fig. 197 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, Pete et Katherine Martell



Fig. 198 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, Katherine Martell et Benjamin Horne



Fig. 199 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, Josie Packard et le Sherif Harry S. Truman



Fig. 200 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peakss*, 1990-91, Lucy et Andy



Fig. 201 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, Le feuilleton « Invitation to Love » (Invitation à l'amour)



Fig. 202 : David Lynch / Mark Frost, *Twin Peaks*, 1990-91, La Red Room



Fig. 203 : Brian de Palma, *Femme Fatale*, 2001, Laure Ash



Fig. 204 : Diego Vélasquez, *Venus à son miroir*, 1644-1648, 122, 5 x 177 cm, huile sur toile, National Gallery Londres