

Compte-rendu du colloque « Daniel Arasse » des 8, 9 et 10 juin 2006 (Paris, INHA)

Aurelia Elis et Pauline Martin



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/183>

DOI : [10.4000/imagesrevues.183](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.183)

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval, Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Laboratoire d'Anthropologie Sociale

Référence électronique

Aurelia Elis et Pauline Martin, « Compte-rendu du colloque « Daniel Arasse » des 8, 9 et 10 juin 2006 (Paris, INHA) », *Images Re-vues* [En ligne], 3 | 2006, mis en ligne le 16 mars 2011, consulté le 05 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/183> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.183>

Ce document a été généré automatiquement le 5 février 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Compte-rendu du colloque « Daniel Arasse » des 8, 9 et 10 juin 2006 (Paris, INHA)

Aurelia Elis et Pauline Martin

Présentation générale

1 L'intention du colloque a été exposée dès son ouverture : ne pas rendre un simple hommage à Daniel Arasse, mais proposer quelques réflexions autour de son œuvre et ouvrir la porte aux prolongements qu'inspirent ses différents travaux. Deux ans et demi après le décès de l'historien de l'art, le besoin s'est fait sentir d'explicitier son héritage historique et théorique. L'hommage, bien sûr, n'a volontairement pas été évité, en raison de la relation particulière qui liait chacun des 22 intervenants à Daniel Arasse. Ses collègues de l'EHESS, où il était directeur d'étude, mais aussi ses collaborateurs des universités françaises, italiennes et américaines, ainsi que plusieurs des ses anciens doctorants et certains de ses amis ont abordé les travaux de l'historien par le biais de disciplines variées – l'histoire de l'art, en premier lieu, mais aussi la psychanalyse et la pratique artistique.



2 Comme l'ont montré les exposés proposés pendant l'ensemble du colloque, Arasse n'a pas seulement marqué les esprits par une ou deux publications majeures ; nombre de ses textes – ses livres, bien sûr, mais aussi certains de ses articles – sont aujourd'hui des références. Très souvent soulignées par les intervenants, l'ouverture d'esprit de l'historien, sa capacité de comprendre et à analyser des cultures différentes et sa curiosité incessante sont apparues avec évidence, notamment à travers la diversité de ses travaux qui ont été mentionnés. Deux ouvrages qui proposent, peut-être plus que les autres, de nombreuses pistes théoriques ont fréquemment été cités : *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture* (Flammarion, 1992) qui a fait l'objet d'analyses précises, notamment de Diane Bodart, Nadeije Laneyrie-Dagen et Maurice Brock ; et *Le sujet dans le tableau* (Flammarion, 1997) dont plusieurs intervenants se sont inspirés, notamment Philippe Morel, Giovanni Careri, Victor Stoïchita et Gérard Wajcman. Plusieurs livres sur l'art renaissant, domaine de prédilection de Daniel Arasse, ont fait l'objet d'une attention particulière, notamment son étude sur *L'Annonciation italienne* (Hazan, 1999), sur laquelle se sont arrêtés Hubert Damisch et Omar Calabrese, ainsi que la monographie sur Léonard de Vinci (Hazan, 1997), qui a retenu l'attention de Claudia Cieri-Via. Des articles sont par ailleurs apparus comme fondamentaux, à commencer par « Annonciation/Enonciation : remarques sur un énoncé pictural au Quattrocento », publié en 1984¹. Hubert Damisch a souligné la portée théorique de ce texte, qui puise sa source dans les recherches sur la sémiotique de l'image qu'il menait à cette époque à l'EHESS avec Louis Marin. Citons encore dans le cadre de l'art classique « Le corps fictif de Saint-Sébastien ou le coup d'œil d'Antonello »² (1983) auquel Karim Ressouni-Demigneux a accordé une grande importance, ainsi que « Léonard et la *culla del nibbio* : pour une approche historique du "souvenir d'enfance" »³ (1982), analysé par Gérard Wajcman.

- 3 En plus de ses écrits sur la période renaissante, le colloque a fait une place importante à ses travaux sur l'art contemporain. Sa monographie sur Anselm Kiefer (Éditions du Regard, 2001), qui a en particulier intéressé Claudia Cieri-Via et Danièle Cohn, mais aussi son article publié en 1999 dans *Art Press* sur « Les miroirs de Cindy Sherman »⁴ ont été analysés assez en détail pour qu'ils s'imposent comme fondamentaux. Danièle Cohn a en outre souligné le rôle de « passeur » de Daniel Arasse, qui, par ses nombreuses traductions, a introduit en France d'importants historiens étrangers. En plus des traductions de Panofsky, elle a en particulier mentionné celle de *L'Art de la mémoire* de Frances A. Yates (Gallimard, 1975) qui a constitué une des impulsions de sa recherche au cours de sa carrière. Enfin, on peut s'étonner de l'absence totale, dans les exposés, de références à *L'Ambition de Vermeer*, publié chez Adam Biro en 1993.
- 4 Ces différents textes ont fait l'objet, lors du colloque, d'approches différentes. On peut y distinguer trois tendances générales. Premièrement, plusieurs intervenants ont parlé de corpus propres à leurs recherches, en mobilisant les textes d'Arasse pour en renouveler l'analyse. Ce sont avant tout les périodes sur lesquelles l'historien a travaillé qui ont été étudiées, en particulier la Renaissance italienne ainsi que la période contemporaine, à travers l'œuvre d'Anselm Kiefer. Mais des œuvres qu'il n'a que peu, voire jamais, abordées ont également fait l'objet de certains exposés, ce qui montre assez la force d'ouverture et d'inspiration de ses travaux. On pense notamment au XV^e siècle flamand, traité par Nadeije Laneyrie-Dagen, à Poussin, abordé par Charles Dempsey, et à l'impressionnisme, étudié par Victor Stoïchita. Parmi ces exposés, certains intervenants ont opté pour des analyses « à la manière » d'Arasse, confirmant encore son apport méthodologique. Axé sur le *Jugement dernier* de Michel-Ange pour l'un, et sur les œuvres de Manet et Degas pour l'autre, Giovanni Careri et Victor Stoïchita ont recherché le « sujet dans le tableau ». Et Diane Bodart s'est inspirée du regard rapproché adopté par Arasse dans *Le Détail* afin de montrer la valeur métapicturale du reflet des armures dans la peinture renaissante.
- 5 D'autres interventions se sont, deuxièmement, positionnées dans un écart par rapport aux recherches de l'historien, afin d'en renouveler la compréhension et d'en expliciter quelques prolongements possibles. En réponse aux recherches d'Arasse sur le détail, Nadeije Laneyrie-Dagen a proposé de ne pas tant s'intéresser au fragment de manière isolée, que de l'inscrire dans des « réseaux de détails ». En s'appuyant sur des peintures flamandes du XV^e siècle, en particulier d'Hubert et Jan Van Eyck, elle a précisé l'importance des moulins, souvent minuscules, dans le système de représentation des deux frères. En suggérant que certains détails récurrents pourraient constituer des indices dans le travail d'attribution, elle a en outre proposé de mettre les recherches d'Arasse au service d'un exercice qu'il n'a pour sa part pas pratiqué. Ce sont les limites proprement visuelles du détail que Maurice Brock a quant à lui questionnées : constatant que divers spectateurs – médecins ou historiens d'art – avaient isolé, dans leurs descriptions, la figure du possédé dans *La Transfiguration* de Raphaël, il s'est interrogé sur les propriétés de ce détail aux dimensions importantes. Également dans un écart respectueux et admiratif envers l'historien, Karim Ressouni-Demigneux a démasqué l'une de ses erreurs d'analyse, pour mieux souligner l'originalité de sa méthode et de son regard. Si, selon lui, la récente restauration du *Saint-Sébastien* d'Antonello de Messine conservé à Dresde prouve que l'analyse qu'Arasse en a faite – basée sur le « nombril-œil » du saint – est « fausse », elle permet surtout de saisir la

perspicacité de cet « historien imprudent », qui savait faire surgir la force poétique de la peinture.

- 6 C'est, troisièmement, sur l'originalité méthodologique de Daniel Arasse, déjà perceptible dans les analyses d'objets historiques et artistiques particuliers, que près de la moitié des intervenants ont fondé leurs exposés. D'Hubert Damisch à Yves Hersant et Bruno-Nassim Abouddrar, et de Guillaume Cassegrain à Danièle Cohn, plusieurs participants se sont attachés à ne parler que des recherches de Daniel Arasse, afin d'en décrire les particularités méthodologiques, les subtilités d'écriture et la force théorique.

Les clés de la méthode arassienne : regard, plaisir et imprudence

- 7 Trois qualités de Daniel Arasse, plus que les autres, ont été soulignées. De nombreux intervenants ont avant tout insisté sur la particularité de son *regard*. Dans *Le Détail*, l'historien en montre, plus explicitement qu'ailleurs, l'importance et les conséquences. Vient donc à l'esprit, d'abord, ce regard « rapproché », habilement exploité par Daniel Arasse, et que plusieurs historiens d'art tentent aujourd'hui d'adopter. Regarder, au plus près, chaque minutie de la représentation, afin d'en percevoir les secrets et, éventuellement, d'accéder au « sujet dans la peinture ». Les intervenants l'ont répété : le regard de Daniel Arasse n'est pas, au contraire de ce qu'il perçoit, un simple détail, qu'il aurait exploité ponctuellement, puis mis de côté au profit d'autres outils d'analyse. Il constitue véritablement le fondement de sa méthodologie, et résulte de sa conception personnelle de l'œuvre d'art.
- 8 Ce regard, si nécessaire au travail rationnel de l'historien, ne va cependant pas chez Arasse sans un profond *plaisir*. C'est la deuxième qualité sur laquelle les intervenants ont insisté. Yves Hersant, en décryptant « l'érotique arassienne », a montré que le regard, chez l'historien, est profondément lié au plaisir du toucher : le « regard rapproché » lui offrait la possibilité d'« entrer » dans les œuvres, pour mieux apprécier encore le plaisir de la peinture. Ce rapport personnel et intime d'Arasse aux œuvres a également été relevé par Gérard Wajcman, qui a interrogé, sur le modèle du *Sujet dans la peinture*, l'implication personnelle de l'historien dans ses analyses et dans les œuvres qu'il étudiait. Plus qu'un sentiment personnel, le plaisir, chez Daniel Arasse, est aussi devenu « une notion essentielle de son rapport méthodique aux œuvres », comme l'a expliqué Guillaume Cassegrain. En rappelant la considération qu'avait l'historien pour Barthes, grand défenseur du « plaisir du texte », Cassegrain a montré les conséquences directes du plaisir d'Arasse sur ses recherches. L'endurance et la persévérance, provoquées par le désir de l'historien, lui ont en particulier permis de dépasser les interprétations convenues des œuvres pour y déceler « l'in-vu », caché dans la complexité de la représentation. Grâce à son plaisir, Arasse a su non seulement éviter la facilité de l'analyse, mais surtout remettre en question ses propres résultats. En revenant souvent à des objets d'étude déjà abordés, Arasse ne se laissait pas aller à la dérive interprétative que son « désir de voir » risquait d'engendrer. Son plaisir, au contraire, le poussait à poursuivre l'analyse, à la vérifier, et à sans cesse la renouveler.
- 9 Le plaisir dans le regard, surtout, autorisait à l'historien l'*imprudence*. Selon Guillaume Cassegrain, Daniel Arasse, qui s'en prenait, dans *On y voit rien* (Denoël, 2000), au ton trop

souvent sérieux de l'histoire de l'art, usait de son plaisir pour observer l'inattendu. Il se risquait à des analyses imprudentes, cherchant plus l'exception à la règle que la règle elle-même, et s'arrêtant, par conséquent, sur les détails cachés et riches de surprises. On le constate notamment dans sa description du *Saint-Sébastien* d'Antonello de Messine, sur lequel Arasse a travaillé à plusieurs reprises, de 1983 à 2001. Karim Ressouni-Demigneux a rappelé que l'historien, dans la préface du *Détail*, avait lui-même justifié son livre par son goût pour la surprise que suscite le détail : certains faits historiques oubliés, parce qu'ils n'ont pas été suffisamment enregistrés, peuvent être reconstitués grâce au détail, qui en est parfois une trace discrète. L'imprudence d'Arasse consistait également, selon Yves Hersant, à lutter contre la morale bien-pensante : dans son analyse de *Vénus et Vulcain* de Titien, Daniel Arasse est parvenu à saisir l'originalité érotique de cette scène en évitant les carcans moralistes. Mais le jeu qui fondait en partie le travail d'Arasse n'allait pas sans un très grand sérieux dans la recherche. Elisabeth Cropper, qui s'est intéressée aux images de l'amour et du désir à la Renaissance florentine, a rappelé la très grande rigueur historique qui caractérisait Daniel Arasse.

L'écriture à son plaisir

- 10 S'il s'autorisait au plaisir et à la surprise dans la recherche, Arasse a également su les transmettre à ses lecteurs. Son écriture, en particulier, constitue un ressort important de son travail d'historien. Plusieurs intervenants ont analysé, en détail, les dynamiques stylistiques de ses écrits, pour d'abord en souligner les formes inhabituelles dans le champ de l'histoire de l'art (*On y voit rien*). Comme l'a rappelé Yves Hersant, le mélange d'humour et de sérieux, de surprise et de rigueur ne s'associent pas seulement dans son travail de recherche, mais également dans son écriture. L'abondant vocabulaire lié au plaisir et au désir dans ses textes – une œuvre qui « fait de l'œil », « touche », qui appelle à une « pénétration de couches picturales » – témoigne en outre une fois encore de son implication personnelle et du jeu qu'il engageait dans son travail. Guillaume Cassegrain s'est quant à lui arrêté sur les nombreuses expressions qui relancent sans cesse la recherche, témoignant du désir d'Arasse de toujours franchir un pas de plus dans l'analyse qui semble finalement inépuisable (« il doit y avoir davantage », « allons-y », « on pourrait s'arrêter là »).
- 11 De manière plus générale, c'est l'importance du *récit* dans la construction de l'histoire de l'art qui a été soulignée. Prenant comme point de départ l'analyse du *Saint Sébastien* d'Antonello de Messine par Arasse, Karim Ressouni-Demigneux s'est intéressé à la qualité « vénusienne » de son écriture, dont la puissance de séduction agit comme ressort théorique. Elle se trouve au cœur d'une conception singulière de l'histoire. Si la question de savoir « comment on écrit l'histoire » guide l'ensemble de sa réflexion, Arasse y répond selon Ressouni-Demigneux par la construction d'un *récit*, d'une *fiction*, « secrètement productrice d'effet ». Ainsi de la reconnaissance, ou plutôt de ce que l'on peut aujourd'hui, au terme de la dernière restauration du tableau, qualifier d'invention du nombril-œil dans le tableau d'Antonello. Cette méthode, pourtant, comporte un risque : mettre localement en péril la transparence de l'image, et donc sa compréhension, au profit d'une lecture plus subjective. C'est néanmoins seulement à ce risque que l'historien peut entrer dans l'intimité de la peinture, comme c'est ici le cas. Comme en réponse à la poésie de la peinture, Arasse construit une poésie de

l'histoire au moyen d'une poétique de la parole. L'histoire s'élabore chez lui dans et par l'écriture, mise en mouvement par différents jeux d'énonciation, comme l'a aussi rappelé Hubert Damisch.

Vers une conception de l'œuvre d'art

- 12 Plus que du seul goût pour l'écriture, l'importance de la narration, chez Arasse, résulte surtout de la conception personnelle qu'il avait de l'œuvre d'art. Ses récits trouvent d'abord leur origine dans la peinture, qui prévalait, dans la recherche, sur les autres documents et sources historiques. Hubert Damisch a particulièrement insisté sur l'originalité de la méthode d'Arasse qui considérait les œuvres comme la "matière première" de son travail d'historien, comme les documents primordiaux de sa recherche. C'est sur elles qu'il s'appuyait en premier lieu pour interroger l'histoire. Et si, comme Damisch l'a aussi souligné, la peinture était pour Arasse essentiellement affaire de regard et donc de vision, il interrogeait le « visible » des œuvres non pas tant afin d'en révéler l'« invisible » que pour en découvrir l'« in-vu », c'est-à-dire ce qui n'a pas été encore perçu, l'« inconscient optique » dissimulé dans l'œuvre.
- 13 La présence d'une conception élaborée de l'œuvre d'art dans les écrits de Daniel Arasse a été particulièrement mise en lumière, dans des approches différentes, par Gérard Wajcman et Bruno-Nassim Aboudrar. Gérard Wajcman a observé que la question du sujet dans le tableau va de pair dans la réflexion d'Arasse, avec la conception de l'œuvre d'art comme *énigme*. L'ensemble de sa réflexion est mis en tension par la question de l'énigme du sujet. La construction d'une "théorie du sujet" en trois grandes étapes (l'article « Pour une approche historique du souvenir d'enfance » de 1982, *Le Détail* et *LeSujet dans le tableau*) permet à Arasse d'affirmer l'importance pour l'historien de l'art de prendre en considération la singularité de l'auteur dans l'œuvre, et de dépasser le discours purement historique pour y mêler des réflexions qu'il n'intègre habituellement pas. Arasse mobilise le savoir pour montrer (dire) ce qui lui échappe, ce qui en son cœur même est refoulé ou exclu. L'intérêt d'Arasse pour le sujet-auteur de l'œuvre traduit, en décelant l'*énigme* de l'œuvre d'art, une volonté de « lever un refoulement de l'histoire de l'art ». La présence au colloque d'Anselm Kiefer, qui a évoqué notamment sa rencontre et ses discussions avec Daniel Arasse, a soulevé un autre aspect de la question de la place du sujet dans le tableau. Les intervenants ont en effet insisté sur le fait qu'Arasse ne s'intéresse pas à l'auteur empirique, mais au sujet tel qu'il se projette *dans* l'œuvre. Face au travail d'un artiste vivant, la question semble se poser de manière différente : la frontière entre auteur et personne empirique est plus ténue, au risque parfois de se confondre.
- 14 Confirmant la théorisation inhérente aux travaux d'Arasse, Bruno-Nassim Aboudrar s'est intéressé au rapport entre histoire et théorie, et en particulier à l'écriture d'une histoire de l'art qui repose sur une théorie autant qu'elle en fonde certains principes. La théorie de l'art est liée chez Arasse à une conception de l'histoire *capable* de l'art, "adéquate", analysée par Aboudrar à partir des notions d'intrigue (Veyne) et d'événement (Ricoeur). Si Arasse conçoit l'histoire avant tout comme récit et intrigue, l'œuvre d'art est et fait *événement*. Produite à un moment donné, « l'œuvre-événement » s'inscrit dans une temporalité précise ; elle porte en elle une part de son passé, qu'elle transforme, et dont il s'agit de déceler les traces. Mais cette instantanéité de l'œuvre, en même temps, est infinie, puisqu'elle peut, sous certaines conditions, être

indéfiniment réactivée. Il y a à l'œuvre chez Arasse une affinité entre la construction de l'histoire et la composition d'un tableau : toutes les deux répondent à un acte de description et de circonscription. La conception du tableau comme événement correspond à celle de l'histoire comme intrigue, d'une histoire tissée d'une multitude de « micro-histoires » qui s'assemblent selon la notion théorique de « trame figurative ».

De la théorie

- 15 L'aspect proprement théorique, bien que non systématique ni doctrinaire, de la réflexion d'Arasse a été évoqué à diverses reprises. Et on a souvent regretté que l'ouvrage plus « théorique » qu'Arasse prévoyait d'écrire peu avant sa mort n'ait pas pu voir le jour. Hubert Damisch a insisté sur la culture « théorique » de Daniel Arasse, sous-jacente dans ses interprétations qui, si elles se basaient toujours sur le visible, n'en mobilisaient pas moins des savoirs historiques, philosophiques et sémiotiques, faisant de lui un historien à part, irréductible à ce pur ou « simple » historien dont il se revendiquait. Bruno-Nassim Aboudrar a insisté sur le fait que l'œuvre d'art est pour Arasse un « énoncé non verbal », c'est-à-dire un texte iconique, ce en quoi apparaît clairement le noyau d'une théorie de l'art redevable en partie au structuralisme et la sémiotique. Dans cette même perspective, Giovanni Careri a rappelé, en introduction de son exposé, le dialogue qui unissait Daniel Arasse, Hubert Damisch et Louis Marin, autour de la question de la représentation. Il a en particulier évoqué l'usage qu'Arasse faisait du structuralisme en y réintroduisant la notion d'auteur. La dialectique entre théorie, en particulier sémiotique et anthropologie, et histoire a été mise en évidence par Calabrese qui s'est intéressé à l'objet théorique « annonce » chez et à partir de Daniel Arasse.
- 16 L'expression « iconographie analytique », par laquelle Arasse désignait sa propre théorie, ou plutôt, comme l'a dit Wajcman, « une nouvelle façon de faire la théorie de sa propre pratique », a été plusieurs fois discutée à la fois dans sa relation avec l'iconologie analytique de Damisch et dans son rapport à l'iconographie de Panofsky. Comme l'ont rappelé entre autres Guillaume Cassegrain, Yves Hersant et Danièle Cohn, Arasse, loin des interprétations convenues et plutôt que de rejeter violemment Panofsky, préférait utiliser ses acquis de manière personnelle, formulant une iconographie ouverte sur l'inattendu et qui fonctionnait essentiellement par association d'idées. Une conception associative du figural qui a été reprise par Giovanni Careri dans son analyse du *Jugement dernier* de Michel-Ange et mise en parallèle avec la notion de bricolage chez Levi-Strauss. Danièle Cohn a comparé le bricolage conceptuel du théoricien et celui pratique de l'artiste, qui tous deux visent à construire un objet : l'activité rhétorique serait comme une réplique à l'activité artistique, avec pour but d'augmenter l'expérience esthétique vécue.

Mémoire et contemporanéité

- 17 Éclairant un autre pan important de son travail, les interventions qui se sont intéressées à la monographie sur Anselm Kiefer ont souligné l'importance de la notion de mémoire chez Arasse, en particulier dans son rapport à la représentation. Selon Claudia Cieri-Via qui reprenait l'analyse d'Arasse, le processus morphogénétique et

l'intensité de la matière dans l'œuvre de Kiefer font émerger un contenu symbolique plus que figuratif, de l'ordre de la mémoire. La matérialité de l'œuvre offre au regard une « géologie », l'histoire de sa propre gestation. Le thème de la mémoire constitue, à côté du fil "érotique", un autre fil fondamental de la recherche d'Arasse pour Danièle Cohn. Il trouve son point de départ dans la traduction de l'Art de la mémoire de Frances Yates, se poursuit dans l'enseignement dispensé par Arasse à l'EHESS et se retrouve, renouvelé et interrogé dans son rapport à la matière, dans le livre sur Kiefer. L'œuvre de l'artiste allemand amène Arasse à penser la notion de représentation non plus en termes de « construction d'une scène pour une performance rhétorique » mais en termes de lieu et d'espace. La question de la mémoire rejoint ainsi celle de la représentation : que se rappeler, autrement dit, que représenter et comment ? Danièle Cohn voit dans cette question du rapport entre sujet, représentation et mémoire un motif sublime qui traverse l'œuvre d'Arasse et se joue en particulier dans *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur* (Flammarion, 1987) – dont l'importance a été soulignée par Danièle Cohn, Hubert Damisch et Anselm Kiefer – et dans l'article sur « Andres Serrano ou la venustà de la mort : Notes sur la peinture endormie »⁵ (1994). Claudia Cieri-Via et Danièle Cohn ont toutes deux soulevé le problème de la monographie et de l'exercice particulier d'écriture qu'elle suppose en insistant sur la part autobiographique inhérente à toute monographie, pleinement assumée par Arasse. La mise en parallèle des monographies sur Leonard et sur Kiefer par Claudia Cieri-Via ainsi que l'analyse de l'article de Daniel Arasse sur Cindy Sherman (*Art Press* n° 245, avril 1999) par Philippe Dagen ont mis en évidence les similitudes et différences de méthode dans l'approche de l'art ancien et de l'art contemporain. Philippe Dagen a rappelé que l'œuvre de Cindy Sherman selon Arasse ne s'en tient pas à l'énumération de stéréotypes comme le voudrait une interprétation post-moderne. Son œuvre ne se situe pas au terme d'une histoire dont elle proposerait une relecture, mais est au contraire investie d'émotions par l'artiste, qui non seulement ne prévoit pas, mais ignore jusqu'au dernier moment l'aspect final de sa production. Porteuses de psychique et d'émotionnel, ses créations mettent en scène la « blessure de Narcisse »⁶, d'un Narcisse joué, démythifié et déconstruit, ce qui ouvre la voie à différentes temporalités. Sherman joue sur le narcissisme comme image de notre moi et sur l'histoire de la représentation, « l'humanité étant fondée par l'image qu'elle a d'elle-même ». Comme l'a relevé Dagen, Arasse n'hésite pas dans cet article à manier l'anachronisme, considérant l'œuvre de Sherman à la lumière de Titien, ou évoquant les grottes maniéristes à propos d'un *Untitled*. Si l'artiste ignore ces références, elle les retrouve sans avoir besoin de savoir. Comme dans le cas de Kiefer, on peut voir un parallèle entre l'activité de l'historien de l'art et celle de l'artiste, qui participe à l'interprétation et à la révision des œuvres anciennes en modifiant notre regard sur celles-ci. Enfin, Arasse nous rappelle que l'histoire de l'art, au gré de ses modifications, métamorphoses et transformations, tient, tout autant que son objet-sujet d'étude, de la fiction.

NOTES

1. « Annonciation / Énonciation : remarques sur un énoncé pictural au Quattrocento », dans *Versus. Quaderni di studi semiotici (Semiotica della pittura : microanalisi, texte réunis par Omar Calabrese)*, 37, janvier-avril 1984, p. 3-17.
 2. « Le corps fictif de Saint-Sébastien ou le coup d'œil d'Antonello », dans *Le corps et ses fictions*, par Ivàn Almeida et alii, textes recueillis et présentés par Claude Reichler, Paris, Editions de Minuit, 1983, pp. 55-72.
 3. « Léonard et la *culla del nibbio* : pour une approche historique du "souvenir d'enfance" », dans *Symboles de la Renaissance*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1982, vol. 2, pp. 59-69.
 4. « Les miroirs de Cindy Sherman », dans *Art Press*, n° 245, avril 1999, pp. 24-30.
 5. « Andres Serrano ou la venustà de la mort : Notes sur la peinture endormie », dans *Andres Serrano. Le sommeil de la surface*, actes du colloque (La Seyne-sur Mer, 1993), Arles-Paris, Actes Sud-Yvon Lambert, 1994, pp. 7-26.
 6. cf. le texte de Daniel Arasse « Présentation », introduction au dossier « Les destins de Narcisse » avec des textes de Maurice Brock, Hubert Damisch, Gérard Wajcman, dans *Albertiana*, IV, 2001, p. 160-164.
-

AUTEURS

AURELIA ELIS

Aurélia Elis est doctorante à l'EHESS (Centre d'Histoire et Théorie des Arts)

PAULINE MARTIN

Pauline Martin est historienne de l'art et diplômée de l'Institut National du Patrimoine à Paris. Commissaire associée pour la Foundation for the Exhibition of Photography, à Paris, elle est actuellement engagée dans une thèse de doctorat qu'elle mène conjointement à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales à Paris et à l'Université de Lausanne en Suisse.