

La jouissance du détail en peinture

Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, 288 pages.

Gaëtan Brulotte

Volume 36, Number 1 (211), February 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/32087ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Brulotte, G. (1994). Review of [La jouissance du détail en peinture / Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, 288 pages.] *Liberté*, 36(1), 200–208.

LIRE EN FRANÇAIS

GAËTAN BRULOTTE

LA JOUISSANCE DU DÉTAIL EN PEINTURE

Daniel Arasse, Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture, Paris, Flammarion, 1992, 288 pages.

On pourrait avoir l'impression que tout ou presque a été dit en histoire de l'art sur les œuvres classiques. Un ouvrage récent, richement illustré, nous fait non seulement découvrir des aspects méconnus ou laissés pour compte de la peinture classique européenne, mais réactive aussi la surprise des tableaux et renouvelle en profondeur la perception même du phénomène pictural. C'est à une histoire attentive et intime, peut-être aussi amoureuse, de la peinture d'imitation que nous convie Daniel Arasse dans *Le Détail*. Voici un critique d'art peu orthodoxe qui se livre à une lecture volontairement myope des toiles, qui colle son nez sur elles et broute la surface pour faire affleurer ce qui passait inaperçu jusque-là¹.

Arasse distingue deux types de détails : le *particolare* et le *dettaglio*. Le détail-*particolare* est celui qui fait partie d'une figure, d'un objet, d'un ensemble (comme par exemple un pied ou des larmes) ; le détail-*dettaglio* pointe

1. Signalons une interview instructive avec Daniel Arasse réalisée par Alain Laframboise (*Parachute* 71, 1993, p. 10-14).

l'action du sujet qui isole et circonscrit le détail, que ce soit le peintre ou le spectateur, tout pouvant ainsi devenir détail selon le point de vue du « détaillant ». À ces deux types le critique ajoute deux autres modalités : le détail iconique, qui fait image en imitant un objet ou une partie (voir *Les Œufs cassés* de Greuze, par exemple — 1756, huile sur toile, New York, Metropolitan Museum of Art) ; et le détail pictural, qui ne relève pas de la représentation (ainsi la présence du peintre dans ses œuvres quand elle se marque par l'ingéniosité de sa signature ou par une griffe minimale, parfois même conçue pour n'être pas vue).

Cette histoire rapprochée de la peinture soulève le problème capital du mode d'être des œuvres auprès de ceux qui les ont pratiquées (créées et regardées) dans l'histoire. L'attention au détail nous porte au plus près du travail créateur et des conditions dans lesquelles les œuvres étaient contemplées. Le détail est emblème à la fois du processus de représentation adopté par le peintre et du processus de perception engagé par le spectateur.

Arasse montre comment le détail met en question les catégories établies de l'histoire de l'art et tend à ébranler le dispositif de la représentation parce qu'il incite le sujet percevant à s'approcher, au lieu de garder la bonne distance prescrite. Une telle proximité des tableaux est assurément quelque peu insolente face au diktat normatif qui a toujours voulu que les vrais connaisseurs regardent la peinture à « distance raisonnable ». Étant soumise à un tel devoir de distance, la réception des œuvres a donc, de toute évidence, raté certaines vérités picturales et de riches plaisirs esthétiques.

Inspiré de Barthes de bout en bout, ainsi que des travaux de Louis Marin, Arasse applique au double regard du spectateur de peinture les notions typologiques de plaisir et de jouissance. Plaisir de loin, soumis à la

règle du tout du tableau, à sa raison. Jouissance de près, liée à la dislocation du tout et assujettie à aucun point. De loin pour juger ; de près pour goûter. On se doute de quel côté le critique d'art ici penche...

Après avoir lu cet ouvrage, on se rend mieux compte que toute la peinture a toujours porté une grande attention au détail, sans trop s'en rendre compte parfois, ou sans vraiment conceptualiser cet intérêt. De manières variables avec le temps, le détail est l'objet de culte, de savoir, de pouvoir. À diverses époques, on en cultive la variété et la précision pour le plaisir de ceux qui regardent ; on concentre en lui occultement toute une esthétique, on lui accorde le pouvoir de déterminer le statut d'une œuvre ou au contraire on le contrôle, on limite son abondance. La gloire des peintres s'est ainsi longtemps mesurée à leur capacité de détails : on en a jaugé la vérité (leur rapport mimétique au réel), la quantité (trop ou pas assez), le choix (le détail de bon goût et l'autre).

Arasse est un historien de la peinture à qui l'on pourrait attribuer le qualificatif de *haptiste* (d'origine grecque : saisir les détails pour les mettre en évidence), ne serait-ce que par cette aptitude à isoler l'*unicum* iconographique pour l'exposer davantage à la signification. En pointant par exemple le surprenant cordon ombilical du petit Jésus dans *La Nativité* de Lorenzo Lotto (1527-1528, huile sur bois, Sienne, Pinacota Nazionale), il secoue le silence séculaire des historiens autour d'une incongruité naturaliste. Arasse pointe ainsi les trous de la critique d'art, éclaire ses arrières-cours, ébruite ses cachotteries et lève les censures. Il passe encore sa loupe savante sur un détail énigmatique, s'il en fut, dans l'histoire de la peinture, celui de la mouche, et qui marque dès le XV^e siècle l'émergence de la conscience artistique moderne. En peignant cet insecte, d'une surprenante

inutilité, sur leurs toiles et en plus à l'endroit le plus inusité, les peintres montrent déjà leur savoir-faire : n'ayant aucune valeur iconographique, la mouche ne fait que désigner le tableau comme peinture. On en voit d'ailleurs une sur la jaquette de couverture du livre, mais qui la remarque en librairie ? Elle est posée sur le sein du *Christ de Pitié* de Giovanni Santi (vers 1480, huile sur bois transposée sur toile, Budapest, Szépművészeti Múzeum).

Arasse retrace l'évolution historique du statut du détail selon trois phases : une première époque où les peintres copient les détails avec soin ; au faite de sa maturité, l'art ne s'attache qu'au grand, à l'important, et au principal ; pour enfin revenir au détail et à son culte. Voilà en résumé le rythme de cette histoire rapprochée de la peinture.

Le travail du détail apparaît chez les peintres vers le XIV^e ou le XV^e siècles. On commence à s'y exercer l'œil et la main, car sa maîtrise et sa précision deviennent alors des exigences nouvelles dans la peinture, en particulier dans la peinture de dévotion qui se nourrit d'éléments corpusculaires. Pour instaurer le pathétique de l'image, on se met à cultiver le détail : plaies, larmes, marques physiques de souffrance qu'on vénère constituent les points d'appui de cette fonction émotive de l'image. Il importe de mettre en évidence, dans son extrême concrétude, la partie corporelle qui est objet de vénération. On est alors frappé par la similitude de cet art religieux et de la représentation érotique : une obsession analogue du détail les rapproche, un même travail obscène (au sens étymologique : propulser au devant de la scène) les anime. Le sommet du fétichisme dévotionnel apparaît dans une enluminure, *La Plaie du Christ, Bréviaire de Bonne de Luxembourg, duchesse de Normandie* (1345, New York, Metropolitan Museum of Art) où une plaie, déta-

chée de son contexte, s'offre seule à la contemplation en une métonymie excessive du corps chrétien : et cette plaie en gros plan disposée à la verticale a un effet aussi audacieux et saisissant que le sexe féminin de *L'Origine du monde* de Gustave Courbet (1866, huile sur toile, collection privée).

Il n'y a pas que les religieux qui ont participé à l'émergence du détail dans l'histoire de la peinture, les laïcs y ont également collaboré. Après le succès, dans l'Italie du XVI^e siècle, des gravures topographiques d'une grande perfection d'exécution, la minutie extrême du détail devient pratique fort répandue. Elle se fait encore plus descriptive, et le peintre humaniste cherchera à égaler la nature en la représentant avec le plus d'effets de réel possibles. Le détail s'associe aussi au luxe : il signale non seulement la richesse des étoffes, des bijoux, des harnais, mais encore le luxe narratif par le goût nouveau de l'anecdote qui n'est pas nécessaire à l'épisode principal. Peu à peu il faudra en limiter l'usage, voire le dévaluer pour ne s'intéresser qu'au plus important. Ce sera la tâche de l'âge classique.

Ainsi, aux XVI^e et XVII^e siècles, le détail finit par être indice de la science du peintre : il indique à la fois un savoir-faire (lié à l'exactitude de l'observation) et un savoir-voir (lié à la juste sélection des détails qui méritent d'être retenus).

Au XVII^e siècle apparaissent les ateliers collectifs où l'on pratiquait la « collaboration détaillée ». L'exigence du détail bien rendu a si bien structuré la profession classique de peinture que les tableaux sont parfois réalisés en fonction des spécialités des peintres : tel faisait une tête, tel autre les extrémités, un troisième les draperies, etc. Des exemples célèbres sont Rubens et Bruegel de Velours. Comme on le voit, cette histoire rapprochée nous conduit indiscrètement au plus près de l'acte créa-

teur, au plus près de la composition des tableaux et nous fournit une vision inattendue des œuvres.

Soumis à l'accumulation, le détail peut créer une confusion décorative, comme cela se produit au XVIII^e siècle. Mais c'est pour son pouvoir vériste que le retiendra le réalisme académique du XIX^e siècle. Le détail réaliste en vient pourtant à banaliser, voire à trivialisier la tradition héroïque (ainsi les fientes de pigeon dans une *Flagellation* de Bouguereau) et à faire descendre la grande peinture d'histoire au registre du genre.

Ce zoom sur les recoins de la peinture dévoile des secrets que les conditions réglées de vision et de perception des œuvres ont occultés à travers les siècles. Arasse découvre par exemple avec enthousiasme un œil enfoui dans le nombril du *Saint Sébastien* d'Antonello de Messine (vers 1476, huile sur bois, Dresde, Gemäldegalerie), œil qui, d'après lui, brille et regarde le spectateur. Or la mise en place publique et officielle de ce tableau dans une chapelle, à un mètre au-dessus d'un autel, empêchait jusqu'ici ce détail d'exister pour le spectateur. En scrutant la surface, on met ainsi à jour des sens cachés, on établit une relation inédite avec la toile, on restitue aussi la genèse intime de l'œuvre, fabriquée de très près, touche après touche.

Cette nouvelle proximité des tableaux rend les peintres encore plus attachants, car le détail, et Arasse le démontre d'une manière convaincante, contient des transgressions discrètes des codes ambiants, véhicule de petites révoltes contre les limites imposées à l'expression. C'est dans les parties secondaires que l'audace du peintre se manifeste, que la liberté d'oser s'exerce, parce qu'il ne fallait pas choquer les commanditaires — ce qui était bien sûr vital. Par besoin d'insu, le peintre y a enfoui son secret. Le détail révèle ainsi les singularités, les surprises, les plaisanteries, les clins d'œil, les rêves, les

désirs profonds de l'artiste. Il devient le lieu de toutes les ruses et ménage un abîme de jouissance au peintre, mais aussi au spectateur qui aura la perspicacité et la patience de scruter l'œuvre.

Le détail peut même tendre à devenir un « petit important » qui résiste, se désolidarise d'un ensemble, disloque l'unité d'un tout, voire provoque ce que Baudelaire appelait une émeute des détails. Il lui arrive de troubler la lisibilité de l'image, soit par un excès de présence dans le tableau, de sorte qu'il draine toute l'attention (c'est ce que fait éprouver au personnage proustien Bergotte le petit pan de mur jaune dans la *Vue de Delft* de Vermeer ; c'est aussi ce qui attire Barthes dans le *punctum* d'une photographie²) ; soit par excès de visibilité de la peinture (comme lorsque le détail dévoile l'acte de peindre et la matérialité du tableau : ainsi un pan de tissus qui n'est rien d'autre qu'un beau morceau de peinture, comme dans deux *Mise au tombeau* du Titien, l'une de 1559 — Paris, Louvre ; l'autre de 1566 — Madrid, Museo del Prado).

Non seulement, on nous propose ici un survol historique du détail, de son traitement, de son statut, ainsi que de son rapport au tableau, à la création et à la réception, mais on éduque aussi notre œil. L'attention aux petites choses a toujours été certes une pratique courante du regard en peinture. L'iconographie en particulier est cette discipline qui, sensible aux détails iconiques, voit, par exemple, dans un fragment de pied le symbole de la victoire du Christ sur le paganisme, comme dans le *Saint Sébastien* d'Andrea Mantegna (1480, détrempe sur toile, Paris, Louvre). Mais Arasse n'a pas de difficulté à démontrer que l'iconographie traditionnelle, parce qu'elle ne pratique pas toujours une critique

2. Voir *La Chambre claire*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980, passim.

immanente (tentée qu'elle est par une érudition qui voit des rapprochements avec d'autres œuvres de diverses provenances), commet des erreurs, voire invente des fictions interprétatives. Tout à l'opposé de ces fabulations, on nous offre ici un modèle de critique immanente qui rattache scrupuleusement le détail à l'économie de l'œuvre qui le contient. En ce sens, en plus de renouveler l'histoire de la peinture, Arasse contribue véritablement à l'éducation du regard. Il cherche moins à interpréter qu'à mieux voir ce qui est. À une époque où l'audio-visuel domine de plus en plus la scène, l'entreprise d'éduquer le regard est capitale. Bombardé chaque jour d'images plus ou moins raffinées, notre regard a besoin de balises nouvelles. Il serait temps que les programmes d'enseignement s'ajustent à ces réalités.

Ce livre somptueux, d'une grande richesse iconographique, plaira au non-spécialiste tout autant qu'à l'amateur éclairé, et bien sûr au critique d'art.

Cette chronique, parce qu'elle porte sur le livre français, prévient de trop insister sur un ouvrage américain tout aussi séduisant qui a paru en même temps que *Le Détail* et qui propose un programme haptiste analogue. Il vaut cependant la peine de le mentionner, en espérant qu'il sera vite traduit en français : *Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine* de Barbara Stafford (Cambridge, MIT Press, 1992, 350 pages). Voilà encore un ouvrage abondamment illustré et passionnant sur le détail, dont Arasse n'a pas pu tenir compte bien sûr, et qui vise à éduquer notre regard sur un moment exaltant de la peinture, le XVIII^e siècle, époque qui cherchait en tout à rendre visible l'invisible. Le propos de ces deux ouvrages participe d'une problématique fondamentale qui semble de plus en plus intéresser notre époque. Dans les deux cas, on change le statut du détail : d'occulté et apparemment insignifiant, il se constitue en

pierre de touche d'enjeux historiques et de choix esthétiques plus larges. Le détail devient de la sorte si chargé, si important, si attachant, qu'on se prend à rêver de voir se réaliser la proposition du président de Brosses au XVIII^e siècle de créer un musée qui rassemblerait les meilleurs détails des peintures du monde.