

DANIEL

ARASSE

Le détail

Pour une histoire
rapprochée de la peinture

Champs arts

LE DÉTAIL

DU MÊME AUTEUR
DANS LA MÊME COLLECTION

L'Ambition de Vermeer.

La Guillotine et l'imaginaire de la terreur.

Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique.

Daniel Arasse

LE DÉTAIL

Pour une histoire rapprochée
de la peinture

Champs arts

Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture
a été publié pour la première fois en 1992
dans la collection *Idées et Recherches*

© Éditions Flammarion, Paris, 1996.
© Éditions Flammarion, 2024, pour cette édition.
ISBN : 978-2-0804-5154-5

Préface

Questions

En 1938, à Londres, l'historien de l'art britannique Kenneth Clark publiait un ouvrage intitulé *Cent Détails provenant des peintures de la National Gallery*. Devant le succès de ce qui constituait alors une nouveauté éditoriale, un second volume paraît en 1941 : *Quelques Détails de plus*. L'idée de Kenneth Clark était aussi simple qu'efficace : autorisés par l'amélioration des techniques de reproduction photographique, ses livres sont conçus pour le plaisir de l'œil. Les détails sont choisis pour leur beauté intrinsèque et ils reflètent le goût de celui qui les a sélectionnés. Les notes historiques qui accompagnent chaque détail représentent « le genre de conversation que deux amateurs de peinture pourraient avoir » en parcourant le musée¹.

Malgré le caractère décidément « informel » de l'approche adoptée, ces ouvrages expriment aussi le souci d'un historien de la peinture. Mieux voir les tableaux, les regarder avec plus d'attention : c'est à

quoi veulent encourager les « détails photographiques ». Comme le souligne Kenneth Clark, ces détails livresques transcrivent des « surprises » éprouvées devant des tableaux qu'il croyait connaître. C'est après sept années passées à la National Gallery qu'il a appris par exemple à « apprécier pour la première fois la splendeur sinon inaccessible du paysage de Sebastiano del Piombo » dans *La Résurrection de Lazare* : « Sa combinaison des formes romaines et du coloris vénitien montre qu'il a été le véritable inventeur du paysage classique du XVII^e siècle. »

Identifiés et isolés, ces détails donnent à voir au lecteur les « récompenses » promises à celui qui « scrute patiemment » la peinture. Ces « récompenses » ne sont pas sans effet sur le rapport du spectateur au tableau et sur la compréhension qu'il peut en avoir : « L'impression totale d'une œuvre d'art est construite d'une foule de sensations, d'analogies, de souvenirs et de pensées diverses – certaines sont manifestes, beaucoup cachées, quelques-unes analysables, la plupart au-delà de l'analyse. »

L'approche de la peinture par ses détails ferait donc affleurer ce qui ne saurait, sinon, voir le jour. Tel ou tel détail, découpé de son ensemble, met en question les catégories établies de l'histoire de l'art ; elles en ont comme l'air d'avoir été faites « de loin ». Détaillé, tel visage du Corrège a une allure XVIII^e siècle et on est « déconcerté » par cet artiste « qui appartient si complètement à une autre époque que la sienne ». Au contraire, détaché du tableau auquel il appartient – *Le Christ à la colonne (Le Christ et l'âme chrétienne)* –, le

détail de la tête d'un Christ peinte par Velázquez possède « une force baroque, à la manière du Bernin », qu'elle perd dans la pose « excessivement pathétique » de la figure tout entière. Finalement, le fait de rapporter « fidèlement les impressions ressenties dans les moments passés devant l'œuvre concrète [...] permet d'enregistrer des idées qui ne pourraient sans cela, trouver leur expression ».

On conçoit qu'un historien de la peinture soit attentif à une écoute aussi riche de « surprises » et de « récompenses » inattendues.

Si ces réflexions déjà anciennes de Kenneth Clark ouvrent les présentes pages, c'est qu'elles montrent aussi à quel point le détail constitue, pour l'historien, le lieu d'une « expérience » qui n'est secondaire qu'en apparence. Dès lors qu'il est pris en considération, le rapport de détail renouvelle toute une part de la problématique historique établie.

Cette expérience est au cœur de ce livre, nourri de ces « surprises » que suscitaient tels ou tels détails, vus inopinément ou progressivement découverts. Les étonnements éprouvés étaient d'autant plus forts que le détail se manifestait alors comme un écart ou une résistance par rapport à l'ensemble du tableau ; il semblait avoir pour fonction de transmettre une information parcellaire, différente du message global de l'œuvre – ou indifférente à celui-ci. Et le plaisir pris dans ce rapport à la « beauté du détail » méritait que l'historien le prît en considération. Très différent du regard lancé de loin, celui qui est posé de près, celui qui, selon Klee, « broute » la surface, fait affleurer comme le sentiment d'une intimité, qu'il s'agisse de

celle du tableau, du peintre ou de l'acte même de peinture.

Or, pris à cette intimité, le discours historique ou critique pouvait parfois se développer. Mais il arrivait aussi que cette intimité entraperçue provoquât une impossibilité de dire et même, comble du paradoxe historien, le désir de ne rien dire de ce qui avait été pressenti. Comme si l'ordre du discours affrontait là une de ses limites, la peinture dans sa poétique même.

Dans cette situation, on peut en effet choisir de ne rien dire, de préserver ce silence, expression d'une jouissance propre de la peinture. Cette qualité de silence, où la parole manque, est une « récompense », indéfiniment approchée, de l'intimité picturale.

J'ai souhaité pourtant faire une étude historique du détail et du rapport de détail au tableau de peinture. Une curiosité m'y a poussé et le désir de répondre à quelques questions. Que se passe-t-il dans ces moments privilégiés où un détail se voit ? De quelle surprise ces moments sont-ils porteurs ? Que fait celui qui regarde « de près » et quelle « récompense » imprévue cherche-t-il ?

Ce qu'il trouve répond-il à une action du peintre dans son tableau ? Car un détail « vu » peut ne pas avoir été « fait » ; un détail peut être « inventé », au sens archéologique du terme, par le désir de celui qui regarde. Mais, si ce détail a été incontestablement voulu et fait par le peintre, qu'en est-il alors du peintre dans ce détail et dans le tableau ?

Et puis, comment rendre compte historiquement de cette expérience, de cette pratique du détail qui, tout en semblant échapper à la prise de l'histoire, traverse,

de fait, pour le spectateur comme pour le peintre, toute l'histoire de la peinture ?

L'historien, certes, peut faire l'économie de ces questions. Après tout, le phénomène est excessivement subjectif et les conditions de sa définition risquent d'être trop fragiles pour subir les lourdeurs inhérentes à l'objectivité souhaitée par la méthode historique. Et l'historien de l'art a déjà bien assez d'autres questions et d'autres tâches objectives pour s'amuser à ces bagatelles.

Mais il m'a semblé que, si l'on y gagnait pour la sécurité du « savoir objectif », on risquait aussi de perdre beaucoup à cette prudence et de laisser passer au moins deux données de l'histoire de la peinture, moins secondaires qu'il n'y paraît à première vue. La première est la façon dont les œuvres ont « existé » – avec ceux qui les pratiquaient – dans l'histoire ; la seconde est, pour toute une part intime, la présence des peintres dans leurs œuvres.

À considérer le rapport de détail que les œuvres de peinture ont suscité, il ne s'agit pas de refaire une « histoire du goût ». Je voudrais envisager des réactions parfois antérieures à tout discours, des réactions dont les enjeux ont aussi déterminé l'existence des œuvres dans l'histoire – leur succès, leur préservation, leur disparition ou leur démembrement, leur mutilation détaillée.

L'objet de cette recherche peut sembler inaccessible. Comme le notait André Chastel, « l'histoire rassemble ce qui s'est extériorisé et cela, seulement dans la mesure où on peut le recueillir » ; mais, au même endroit, il constate aussi que « la plus grande partie de

la vie réellement vécue consiste en détails minuscules, en expériences non communiquées et même incommunicables, que rien n'enregistre »². Doit-on en faire le deuil ? Pour ces objets spécifiques que sont les œuvres d'art, soumises et promises à une expérience de perception, doit-on renoncer d'emblée à en interroger « la vie réellement vécue » – le travail du peintre au plus près de sa surface et la réception détaillée qu'en ont faite ceux qui les ont regardées, au plus près de la surface ? Par ailleurs, dès lors qu'on a constaté que la présence du peintre dans sa peinture se marquait aussi par des détails minimes, quand on a observé que l'éventuel écart que ces détails font par rapport à l'œuvre dans son « tout ensemble » signale une présence discrète, latente parfois et même cachée (il y a des détails qui n'ont pas été faits pour être vus), doit-on renoncer à y porter l'attention et l'analyse ?

Par exemple, dans *L'Annonciation* peinte par Antonello de Messine en 1474, la restauration permet de voir que le peintre a peint deux colombes – l'une a le bec blanc et l'autre, rouge – pour représenter l'Esprit saint. Ce détail n'est visible que de près et il ne pouvait donc pas concerner le message public d'un panneau destiné au maître-autel de l'église de l'Annunciata du bourg de Palazzolo Acreide. Doit-on pour autant n'en rien dire ? Ce serait certainement perdre une intention et, peut-être, un message intime du peintre dans le tableau... Doit-on ne rien dire tant qu'on n'a pas trouvé une explication « objective » (un texte ou un document), qui rendrait compte de cette troublante singularité d'un double Saint-Esprit ? Ce serait supposer, d'abord, qu'une telle explication existe. Ce serait

ensuite placer l'objectivité du tableau à l'extérieur de l'objet même qu'est le tableau. Ce serait enfin faire une singulière histoire, qui ne prendrait en compte que ce qui lui convient parce qu'elle peut en rendre compte.

Or, une fois qu'on a vu cette double colombe, on ne peut plus ne pas la voir... J'ai donc fait un choix différent.

La notion même de détail interdisant l'idée d'une « histoire du détail » qui serait comme un compte rendu chronologique des détails dans la peinture, les pages qui suivent tentent de répondre à la question suivante : quelle fonction le détail a-t-il jouée dans l'histoire de la peinture ? Dans l'histoire des œuvres, quel rôle a tenu le rapport de détail, tant du point de vue de la réception de ces œuvres que de leur création ?

Sous cette forme, la question peut être historiquement posée : les témoignages abondent pour montrer aussi bien l'importance que le détail a eue dans la théorie et la pratique des peintres, que son prestige et les réticences qu'il a suscitées.

Il y a plus : au sein de la discipline que souhaite constituer l'histoire de l'art, la question « doit » être posée. Qu'il s'agisse en effet de l'iconographie, qui permet de déterminer le sujet d'une œuvre, ou de l'attribution de cette œuvre à tel ou tel peintre – préalables nécessaires à toute interprétation historique –, le détail est un instrument décisif pour les analyses, les découvertes et les progrès de l'histoire de la peinture. Comme le dit aussi Chastel, « le détail singulier alerte et déclenche l'historien³ ». On peut

ainsi difficilement imaginer deux approches historiques aussi éloignées que celle du Suisse Heinrich Wölfflin et de l'Italien Giovanni Morelli. Le premier vise une histoire de l'art « sans nom d'auteurs », fondée sur les grandes polarités stylistiques auxquelles chaque œuvre individuelle donne un corps particulier ; le second s'intéresse exclusivement à donner (ou à redonner) leur nom d'auteurs aux tableaux des musées européens. Cependant l'examen auquel ils soumettent l'œuvre de peinture porte sur les « unités les plus petites » (Wölfflin), sur des « particularités [...] signes purement matériels, très caractéristiques » de l'auteur (Morelli). Comme l'a montré Hubert Damisch, selon des voies très différentes et avec des objectifs divers, Wölfflin et Morelli visent tous deux à « localiser théoriquement l'écart entre norme collective et pratiques individuelles » et, pour cela, ils manifestent tous deux une attention rigoureuse au concret des œuvres, à leurs détails⁴.

C'est sans doute Aby Warburg qui, dans son propre contexte, a formulé de la façon la plus imagée la fonction essentielle du détail au sein de la discipline. Pour l'historien de l'art, « le bon Dieu niche dans les détails⁵ ».

Or, force est de constater que les historiens de la peinture font, le plus souvent, un emploi « ingénu » de la notion même de détail – comme si elle allait de soi, comme si l'instrument fonctionnait assez efficacement pour qu'il ne soit pas besoin d'en étudier le ressort. Dès l'instant qu'il serait révélateur, le détail accomplirait sa fonction. Fort de l'explication que tel détail lui a permis d'élaborer, l'historien s'interroge

rarement sur les modalités parfois singulières selon lesquelles le contenu ou l'intention de l'œuvre peuvent être voilés en même temps que dévoilés dans ce « détail révélateur ». Plus grave : une fois le détail déchiffré par l'historien, une fois vaincue la résistance qu'il offrait à une lecture courante, le détail devient comme normal, banal presque. Sa singularité s'évanouit et s'intègre harmonieusement au système d'explication mis au point par l'historien. L'énigme est résolue, la « surprise » effacée.

À terme, le « savoir » l'emporte alors sur le « voir ». Ainsi menée, l'interprétation historique ne fait que reconnaître du commun dans le singulier, du connu dans l'inconnu, du convenu dans l'incongru. Elle nie, au bout du compte, ce qui avait justement « alerté et déclenché » la recherche : l'écart que constituait le détail par rapport aux pratiques courantes, et qui avait attiré l'attention de l'historien précisément parce que ce dernier était familier avec ces pratiques communes. Il entre sans doute quelque perversité dans ce désir de réduire à la norme ce qui s'en distingue, et dans le refus de supposer qu'un peintre pourrait ne pas respecter l'usage courant, qu'il pourrait y produire décidément des innovations et des écarts ponctuels ou même, tout simplement, jouer avec cet usage, le faire jouer et s'en jouer...

Conçu comme un ouvrage d'histoire de la peinture, ce livre vise au contraire à mettre au jour les fonctions particulières qu'a pu avoir, dans l'histoire, le détail – tant au cours de la gestation du tableau que de sa perception ; il vise à mettre en lumière certains des mécanismes et des enjeux de ces moments privilégiés

où, à travers le détail de son parcours, le tableau « se lève » (Goncourt), fait « acte de présence » (Claudel).

À faire ainsi des détails des œuvres de peinture l'objet d'une étude historique, on constate que le terme recouvre des réalités et des pratiques très diverses. Il semble même échapper à une prise conceptuelle sûre. Mais c'est aussi cette condensation de sens différents qui fait l'efficacité du terme pour pénétrer la complexité concrète des rapports qui s'engagent devant et dans le tableau.

Il faut en dire d'entrée quelque chose et articuler les diverses modalités selon lesquelles s'instaure un rapport de détail, les différents registres auxquels le détail joue de son effet propre.

La langue italienne différencie ce qui est un *particolare* de ce qui est un *dettaglio*. Enfouie dans l'emploi du seul mot détail, cette première distinction est fondamentale. Le détail-*particolare* est une petite partie d'une figure, d'un objet ou d'un ensemble. Comme le dit, par exemple, dom Pernety, en 1757, dans son *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, « les sourcils, le blanc des yeux, la couleur de l'iris, les petits sillons des jointures des doigts, les petites rides d'un visage, etc. » sont autant de détails. En ce sens, les peintres ne doivent pas s'y « amuser » : « séduits par le plaisir de faire un morceau qui paraisse soigné », ils ne feraient qu'un ouvrage « froid ». Tout serait plus simple – et ce livre sans objet –, si le détail n'était aussi, inévitablement, *dettaglio*, c'est-à-dire le résultat ou la trace de l'action de celui qui « fait le détail » – qu'il s'agisse du peintre ou du spectateur. Comme le

relève Omar Calabrese, en ce sens, le détail « présuppose un sujet qui “taille” un objet » ; la « production de détails dépend d’une action explicite d’un sujet sur un objet » et le mot détail « manifeste un programme d’action [...]. Sa configuration dépend du point de vue du “détaillant”⁶ ». De ce point de vue, tout peut devenir détail. Le détail-*dettaglio* ne peut se définir et se saisir qu’en tant que « programme d’action » laissant éventuellement sa trace dans le tableau. Par là, il est au cœur même du rapport de détail et du plaisir éprouvé au tableau – quitte à ce que l’amateur découpe matériellement le tableau, le démembre pour en obtenir comme un extrait concentré de jouissance, quitte aussi à ce que, pris à la beauté de son interprétation, l’historien « dé-taille » du tableau un détail que le peintre n’y a pas fait...

Ces deux modalités de détail sont étroitement liées. La « petite partie d’un objet » a été « dé-taillée » pour être faite et elle l’est encore quand elle est vue, « remarquée ». On peut considérer ces détails comme des moments du tableau, moments de sa création, moments de sa perception. En tant que *particolare*, c’est un moment auquel le peintre ne doit pas trop s’« amuser » aux dépens de l’économie équilibrée du « tout ensemble ». Mais, en tant que *dettaglio*, le détail est un moment qui fait événement dans le tableau, qui tend irrésistiblement à arrêter le regard, à troubler l’économie de son parcours. Or, cet écart, s’il risque d’être catastrophique pour le « tout ensemble », si le tableau risque de s’y disloquer et le regard de s’y noyer, c’est aussi un moment privilégié où le plaisir du tableau tend à devenir jouissance de la peinture.

Ce n'est pas tout. Ces deux modalités de détails peuvent, chacune, se donner à voir de façons différentes. On peut y reconnaître l'image transparente d'un objet, parfaite dans son imitation continuée jusqu'au « moindre détail ». Mais on peut, ailleurs, y voir la matière picturale, manipulée, aussi opaque à la représentation qu'éclatante par elle-même, éblouissante dans son effet de présence⁷. On appellera donc le premier détail (qui fait image) « iconique », le second « pictural ». À nouveau, cependant, si la distinction est utile et même, parfois, décisive, on constate que l'expérience et la « surprise » du détail tiennent, bien souvent, à ce que les deux domaines (iconique et pictural) se mêlent. Le détail pictural peut « faire image » et, dans un détail parfaitement ressemblant et fini, dans un détail à ce point « iconique » qu'on ne parvient pas y deviner le maniement de la peinture, c'est précisément cette manipulation dissimulée du pictural qui fascine. Devant telle nature morte, telle Vierge flamande du XV^e siècle – ou devant Friedrich et Millais ou tant d'autres –, c'est bien la « peinture » qui fascine (non pour la picturalité déclarée qu'elle peut acquérir chez Rembrandt, Fragonard ou Delacroix, mais pour l'impossibilité sidérante à la reconnaître en tant que telle).

De la fin du Moyen Âge au dernier quart du XIX^e siècle, la période envisagée correspond à celle où domine, dans la pratique et la théorie de la peinture, le concept d'imitation, de mimésis. Arbitraire comme la plupart des découpages historiques, celui-ci repose sur la constatation que, dans la peinture d'imitation, le détail joue, presque ontologiquement, un rôle décisif.

Quand il imite l'objet qu'il représente, le peintre est censé mettre devant les yeux un double de cet objet. C'est même, à l'époque classique, une différence fondamentale entre Peinture et Poésie. Le peintre doit spécifier l'aspect de ce double qu'il propose à la vue, le particulariser pour le faire voir dans sa ressemblance à l'objet réel – ressemblance qui peut être parfois poussée jusqu'au moindre détail, « trait pour trait ».

La prise en considération du détail dans l'histoire de la mimésis en peinture traverse, dès lors, de multiples questions : la question de l'imitation elle-même et de la différence, très vite affirmée, entre imitation et copie (de la nature) ; donc aussi la question du choix des détails, de la « belle nature » et de ses idéaux (métaphysiques ou politiques) ; mais aussi celle de l'illusion et de la vérité (scientifique même) de la représentation peinte – sans oublier l'effet anecdotique, sentimental, pathétique ou « dévot » du détail...

Une « histoire du détail » est impossible.

J'ai pensé qu'il valait mieux commencer par établir comment, à travers l'histoire de la peinture européenne classique (la peinture « d'imitation »), le détail constituait une pierre de touche efficace pour percevoir les enjeux d'articulations historiques ou de choix esthétiques beaucoup plus larges. La situation et le statut du détail dans le tableau de peinture en font, de ce point de vue, un double « emblème » du tableau : emblème du processus de représentation adopté par le peintre, et emblème du processus de perception engagé par le spectateur. C'est la première partie de ce livre.

Dans la seconde partie, on constate que le détail tend, irrésistiblement, à faire écart. Marque intime d'une action dans le tableau, faisant de lui-même signe à celui qui regarde et l'appelant à s'approcher, il disloque à son profit le dispositif de la représentation. Il peut alors se présenter comme un « comble » de peinture et, dans la jouissance de ce qui se passe près de la surface peinte, le discours de l'interprète est mis en situation d'aporie. Mais le détail peut aussi se manifester comme le lieu où s'est condensé l'investissement du tableau (et de son thème) par son auteur ; son écart fait alors affleurer les enjeux personnels du peintre, au travail dans son œuvre. Dans les deux cas, l'intimité rapprochée de la peinture encourage l'intelligence à faire silence, pour que l'excès du détail autorise la fête de l'œil.

Ce livre ne saurait être « complet » et il ne cherche pas à l'être. Comment le pourrait-il ? Un seul exemple suffit pour, d'emblée, se convaincre des innombrables chemins entrecroisés que le détail ouvre à une analyse de type historique.

Traitant deux fois le même sujet, *Saint Luc peignant la Vierge*, le même peintre, Martin Van Heemskerck, y porte chaque fois, par un détail, la marque de la haute conscience qu'il a de son art. Mais, d'un tableau à l'autre, le détail s'est déplacé et métamorphosé (minuscule / énorme, intime / public) et il ouvre, chaque fois, des questions différentes. Dans le premier tableau (ill. 1), à peine visible sur la palette, c'est la petite masse de gelée transparente qui constitue le médium que le peintre glisse dans ses couleurs en peignant. Notation seulement technique ? Sans doute

pas. Avec ce médium, le peintre donne à ses figures l'apparence de la vie qui anime ses modèles. Or, sur la surface de ce tableau, le détail est placé au plus près de la silhouette d'un sculpteur en train de tailler violemment le marbre d'un Christ mort. Cette infime goutte de vie sur la palette du peintre en montre (presque) aussi long sur le prestige de la peinture par rapport à la sculpture que n'en disaient les pages célèbres que Léonard de Vinci avait consacrées au thème. Dans le tableau de 1532 (ill. 2), Heemskerck affirme à nouveau la gloire de son art. Mais, cette fois, c'est sous la forme d'un immense cartel en trompe l'œil, comme fixé sur le tableau, par-dessus la base du trône de la Vierge. On y lit un texte étonnant : les destinataires du tableau y déclarent leur intention de « remercier [Heemskerck] jour et nuit de son aimable présent » et de prier « de toutes leurs forces que la grâce de Dieu l'assiste ». Le peintre avait fait don de ce tableau à ses collègues de la guilde de Saint-Luc de Haarlem avant de partir pour l'Italie. Cette signature – car c'en est une – s'adresse, dans le tableau, au peintre. Elle mêle certainement « orgueil professionnel, dévotion et humour ⁸ ». Mais elle évoque aussi la signature sous forme de missive à lui-même adressée que, vingt-cinq ans plus tôt, le Siennois Pinturicchio avait peinte dans un retable de la petite ville de Spello... Sans cesse, le détail suscite ainsi des rapprochements incongrus et presque contradictoires. Il ouvre des chemins de traverse dans les catégories de l'histoire de la peinture et décourage toute velléité d'un savoir « complet ».

Ce livre, donc, n'est pas complet.



1. Martin Van Heemskerck, *Saint Luc peignant la Vierge*, vers 1532.



2. Martin Van Heemskerck, *Saint Luc peignant la Vierge*, vers 1532.

Ses choix sont nécessairement (comme on dit) partiels et partiels. Mais je ne veux qu'engager une réflexion, tenter une piste, en pensant que la meilleure « récompense » d'un historien tient en effet à ces « surprises » devant des tableaux que son savoir lui disait connaître. L'étonnement, comme l'a joliment écrit Roland Barthes, est « le commencement timide de la jouissance⁹ ».

Exergue

Fiat mihi secundum

C'est une *Annonciation*.

À même le « fond » du tableau, des lettres d'or inscrivent le dialogue entre Gabriel et Marie (ill. 1 du hors-texte *). Les mots de l'archange sont ceux de sa troisième (et ultime) salutation : « L'Esprit saint descendra sur toi et la Vertu du Très-Haut te couvrira de son ombre » (*Spiritus Sanctus superveniet in te et virtus Altissimi obumbrabit tibi*). Ces paroles encadrent et embrassent la réponse de Marie. Celle-ci accepte la volonté divine et, par ses mots, permet que se fasse, dans l'instant, l'Incarnation du Sauveur : « Je suis la servante du Seigneur. Qu'il me soit fait selon ton Verbe » (*Ecce ancilla Domini. Fiat mihi secundum Verbum Tuum*). Le dialogue est connu de tous. Il n'a d'ailleurs pas été peint ici pour être lu. Installé sur l'autel, le retable est trop éloigné des fidèles pour que l'inscription leur soit lisible. Combien de personnes, en outre, parmi ces fidèles, étaient même capables de lire ?

* Les illustrations qui ne sont pas reproduites au fil du texte figurent dans le hors-texte central.

Il vaut la peine pourtant de s'approcher et de scruter, de près, l'écriture du peintre.

Les paroles de l'ange sont écrites, très normalement, de gauche à droite ; on peut, aujourd'hui, les lire. La réponse de Marie est, elle, écrite de droite à gauche et la tête en bas : illisible. Ce n'est pas à celui qui regardait que ce dialogue était adressé (si ce n'est que la présence des lettres d'or suscitait la mémoire de ce qui s'était dit alors).

Si l'on s'approche encore, un autre détail se fait voir, qui montre que le peintre a subtilement calculé l'inscription de l'Écriture sur son retable. Car la réponse de Marie est incomplète : il y manque les trois mots latins *Fiat mihi secundum* (« Qu'il me soit fait selon... »). À première vue, on pense que ces mots sont cachés par la colonne ; la formule passerait « derrière » cet élément d'architecture, elle flotterait dans la profondeur fictive de l'espace représenté. Mais la façon dont le peintre a inscrit les paroles de Gabriel montre qu'il n'en est rien. La salutation angélique est, elle, parfaitement et complètement visible. Ses mots s'écartent et s'espacent de part et d'autre de la colonne : c'est la surface du panneau qui sert de support concret à l'écriture. Celle-ci ne flotte dans aucun espace fictif. C'est donc que, dans la formule de Marie, les trois mots *Fiat mihi secundum* sont englobés dans la colonne. Cette formule mariale n'est pas illisible seulement parce qu'elle est écrite à l'envers. En son cœur, au moment de cette parole où s'accomplit la volonté divine et le Verbe se fait chair, la colonne se substitue aux lettres d'or, empêchant toute lecture pour faire voir une figure.

La personnalité du peintre, le dominicain Giovanni da Fiesole, Fra Angelico, laisse penser que le détail de cette singulière inscription a quelque enjeu théologique. Fra Angelico a choisi en effet de cacher une portion très précise de la formule mariale : *Fiat mihi secundum*. En interdisant de lire le *Fiat* divin prononcé par la Vierge, c'est le mystère même de l'Incarnation que Fra Angelico affirme. Mais il ne cache pas pour autant ce mystère : il le figure sous une forme déplacée. Car le *Fiat mihi secundum* qui autorise l'Incarnation n'est pas remplacé par un quelconque objet : très traditionnellement, la colonne est une figure du Christ. Comme le disent depuis longtemps, par exemple, les *Allegoriae in Sacram Scripturam* du bienheureux Raban Maur : « La colonne est la divinité du Christ [...]. La colonne est l'humanité du Christ » (*Columna est divinitas Christi [...]. Columna humanitas Christi*).

En plaçant derrière la colonne la formule qui indique le mode (*secundum*) de la conception divine (*Fiat mihi*), Fra Angelico illustre à la lettre le commentaire de saint Bernard sur la troisième salutation angélique, celle-là même qui est peinte entièrement lisible. Saint Bernard avait en effet écrit : « L'Esprit saint descendra sur toi et la Vertu du Très-Haut te couvrira de Son ombre [...]. C'est comme si l'Ange disait : ce mode par lequel vous concevrez du Saint-Esprit Jésus-Christ, la vertu de Dieu le cachera de son ombre dans son asile le plus secret, afin qu'il soit connu de lui et de vous seulement. »

Sur le retable de Cortone, le *Fiat* divin prononcé par Marie est en effet comme caché par l'« ombre » de

ce qui constitue, dans l'Annonciation, l'asile le plus secret de Dieu : cette « colonne christique », figure de Dieu, présent et méconnaissable dans l'événement. Tout en se substituant à la formule qui réalise, dans l'instant, l'Incarnation, la colonne désigne aussi ce qui, caché, advient : Jésus, Incarnation du Dieu Sauveur¹⁰.

Ce détail de *L'Annonciation* de Cortone méritait d'être mis en exergue aux pages qui suivent. Un détail peut être porteur d'une signification essentielle à l'ensemble de l'image. Il peut être alors un élément visible, manifeste ou discret. Il peut être aussi parfois invisible et désigner, dans le tableau, l'intimité de ce qui le travaille.

Première partie

L'emblème du tableau

Contradictions

Rejets modernes

« Qui sait mieux que lui combien il y a de boutons dans chaque uniforme, quelle tournure prend une guêtre ou une chaussure avachie par des étapes nombreuses ; à quel endroit des buffleteries le cuivre des armes dépose son ton vert-de-gris ? [...] Je hais cet homme parce que ses tableaux ne sont point de la peinture, mais une masturbation agile et fréquente, une irritation de l'épiderme français. » Telle est l'invective bien connue que lance Baudelaire, dans le *Salon* de 1846, contre Horace Vernet : le poète n'aime ni les militaires ni les tableaux militaires du peintre, faits « de chic » et de « poncif ».

Dix ans plus tôt exactement, sur un ton autrement courtois et mesuré, Alfred de Musset s'interrogeait déjà sur ce genre de détail dans ce type de tableau : « Regardant un jour un petit tableau de bataille fait avec soin, je me demandais si, dans cette minutie scrupuleuse, il n'y avait pas beaucoup de convention. J'étais choqué de pouvoir compter jusqu'aux boutons des habits des soldats » (*Salon* de 1836).

Le « bouton de guêtre » n'avait pas encore fait son entrée dans le sottisier de la langue française. Les deux poètes se seraient-ils donc rencontrés par romantisme dans leur hostilité à voir des boutons en peinture ? Peut-être ; mais la piètre opinion que Baudelaire confesse quant à Musset, « paresseux à effusion gracieuse », « croquemort langoureux », suggère que cette rencontre de hasard a des raisons plus profondes, plus précises. Ce n'est pas seulement au goût romantique que l'observation minutieuse et le rendu scrupuleux des détails donnent, en peinture, des boutons : d'un bout du siècle à l'autre, on accable les œuvres qui prétendent se faire valoir par leur savoir-faire, et les condamnations se complètent assez pour qu'on y reconnaisse le rejet d'une conception de la peinture, pédante à force d'être scolaire, fausse jusqu'au mensonge, froide par manque de flamme et d'imagination, en un mot : la peinture académique.

Parmi les voix qui, de *Salons* en comptes rendus d'expositions, s'élèvent contre le goût de la minutie et de l'accumulation de détails bien rendus, celle de Baudelaire est la plus intéressante car la critique de l'actualité s'y accompagne d'une réflexion théorique progressivement approfondie sur l'acte créateur et les fins de la peinture.

De 1846 à 1859, ce n'est plus seulement contre Horace Vernet que sa virulence s'emporte, mais contre toute « l'école des *pointus* » – les « néo-grecs » de Théophile Gautier – ; le premier représentant en est, à ses yeux, Jean-Léon Gérôme. Tout en lui reconnaissant de « nobles qualités, dont les premières sont la recherche du nouveau et le goût des grands sujets », Baudelaire

ne peut s'empêcher d'éprouver une « résistance méfiante » devant ses toiles. C'est que Gérôme masque sous l'érudition son absence d'imagination ; il « substitue l'amusement d'une page érudite au plaisir de la pure peinture » et, par ce « jeu déloyal » qui lui fait « chercher le succès ailleurs que dans la seule peinture », il « réchauffe le sujet par de petits ingrédients et par des expédients puérils ». Car ces « pointus » sont autant d'« enfants gâtés » : héritant des privilèges (légitimes) de leurs devanciers qui, tels Le Brun et David, associaient érudition et imagination, connaissance du passé et amour du grand, ils dévoient la tradition classique par « discrédit de l'imagination, mépris du grand, amour (non, ce mot est trop beau), pratique exclusive du métier » ; leurs œuvres ne sont que « plâtitudes menées à bonne fin [...], niaiseries soigneusement léchées [...], bêtises ou faussetés habilement construites ».

Contre cette peinture dévoyée, quatre ans plus tard, en 1863, l'année même du *Déjeuner sur l'herbe*, Baudelaire exalte « le peintre de la vie moderne » qui voit tout « en nouveauté » ; le poète-critique d'art veut quelque chose « de barbare et d'ingénu », une « enfance retrouvée » ; il en appelle en peinture à une « barbarie inévitable, synthétique, enfantine, qui reste souvent visible dans un art parfait (mexicaine, égyptienne ou ninivite) et qui dérive du besoin de voir les choses grandement, de les considérer surtout dans l'effet de leur ensemble » (*Le Peintre de la vie moderne*).

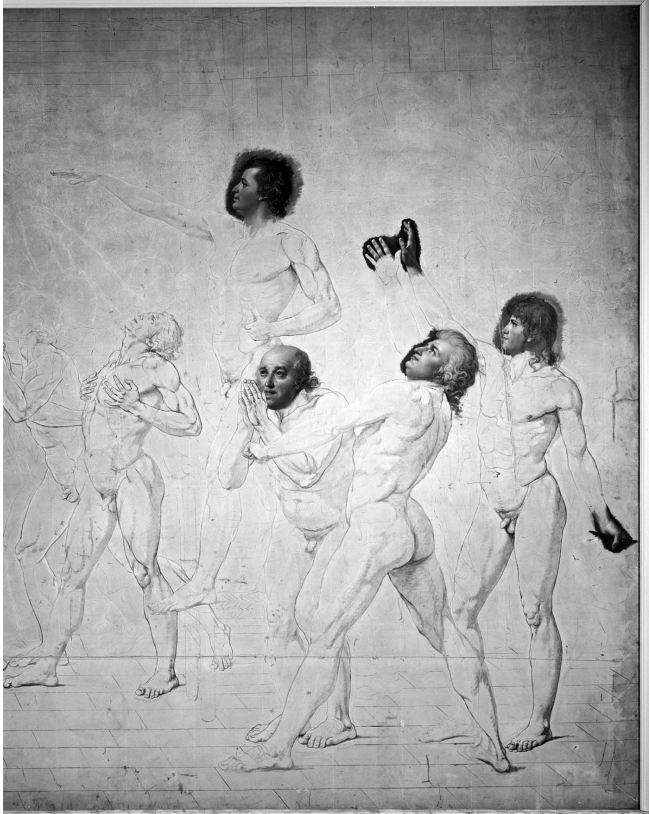
Avec raison, on a rapproché ces lignes bien connues de l'intérêt qu'avait suscité, dix ans plus tôt, l'édition parisienne des *Réflexions et menus propos d'un peintre*

genevois, où Rodolphe Töpffer vantait à la fois les idoles de l'île de Pâques et les dessins d'enfants, expression instinctive d'une idée que n'a pas encore pervertie l'éducation de l'école d'art. Plus que tout autre, en effet, Baudelaire fera progressivement de l'enfant le « prototype du peintre et du poète de génie¹ ». Mais il était, en fait, aussi peu intéressé par les dessins d'enfants que par les enfants. Ce qu'il retient de la « barbarie infantine » propre à « l'enfance retrouvée » du peintre de génie, c'est l'absence de détails : si l'« art mnémonique » du peintre de la vie moderne se passe du modèle, c'est que la « multiplicité de détails » que ce dernier comporte paralyse la faculté créatrice ; dans sa « volonté de tout voir », l'artiste de génie est, devant le modèle, « comme assailli par une émeute de détails qui tous demandent justice avec la furie d'une foule amoureuse d'égalité absolue [...]. Plus l'artiste se penche avec impartialité vers le détail, plus l'anarchie augmente ». Au modèle et à sa présence détaillée, il faut substituer une « contention de mémoire résurrectionniste [...] qui dit à chaque chose : "Lazare, lève-toi !" », et une rapidité extrême d'exécution qui exprime « la peur de n'aller pas assez vite, de laisser échapper le fantôme avant que la synthèse n'en soit extraite et saisie ».

Baudelaire est loin d'être le seul à rejeter le pédantisme minutieux du peintre académique. Dès 1801 par exemple, en Angleterre, Constable critiquait les membres de l'Académie royale qui trouvent leur plaisir dans le seul « mécanisme de la peinture », sans penser à son « âme » et, en 1807, il condamne la « manière pédante où chaque partie semble vouloir se montrer d'elle-même² ». Mais les termes de Baudelaire

réclament une attention particulière car, plus précisément que d'autres, ils signalent la profondeur de la mutation en cours dans la conception même de la représentation picturale. Pour deux raisons au moins, sa critique du détail mérite qu'on s'y arrête. Les textes de Baudelaire sont, d'abord, inséparables de la pratique de Delacroix, et la théorie de « l'art mnémotique » approfondit ce que le *Salon* de 1859, sous l'invocation de Delacroix, appelait déjà de ses vœux au nom du « Gouvernement de l'imagination » : « Un bon tableau [...] doit être produit comme un monde », il consiste « en une série de tableaux superposés, chaque nouvelle couche donnant au rêve (qui a enfanté le tableau) plus de réalité et le faisant monter d'un degré vers la perfection. » Cette méthode s'oppose radicalement à celle de peintres comme Delacroix et Horace Vernet, qui travaillent par détails successifs, et dont, en cours de travail, les tableaux ne sont pas « ébauchés mais commencés, c'est-à-dire absolument finis dans certaines parties, pendant que d'autres [ne sont] encore indiquées que par un contour noir ou blanc ». On pense ici au *Serment du Jeu de paume* de David (ill. 3) et on ne s'étonne pas de voir Baudelaire précédé par Delacroix dans ce refus du détail, devenu méthode de composition : « Le tableau, composé successivement de *pièces de rapport* achevées avec soin et placées à côté les unes des autres paraît un chef-d'œuvre [...] tant qu'il n'est pas achevé, c'est-à-dire tant que le champ n'est pas couvert ; car finir, pour ces peintres qui finissent chaque détail en le posant sur la toile, c'est avoir couvert cette toile [...]. Les grands artistes seuls partent d'un point fixe,

et c'est à cette expression pure qu'il leur est si difficile de revenir dans l'exécution³. » Incontestablement, le rejet du détail est à l'ordre du jour dans la gestation de la peinture moderne.



3. Jacques-Louis David, Étude pour *Le serment du Jeu de paume*, 1791-1792.

Dans le titre d'un de ses ouvrages, Gaëtan Picon fixe en 1863 la « naissance de la peinture moderne ». Ce découpage chronologique est très arbitraire (la peinture moderne ne saurait avoir d'« acte de naissance »), et il n'est guère original. L'année, pourtant, est bien choisie : c'est bien sûr celle du *Déjeuner sur l'herbe* (appelé alors *Le Bain*), mais c'est aussi celle où, du 26 novembre au 3 décembre, Baudelaire obtient finalement que *Le Figaro* publie son essai sur Constantin Guys, « Le peintre de la vie moderne ». Or, les formules qu'il y consacre à l'« art mnémonique » sont très proches de celles qu'utilise Picon pour décrire le processus moderne de la création picturale. Avec Manet et Degas, selon Picon, « le monde [...] visé comme en train de se faire [...] s'accorde naturellement au tableau en train de se faire » ; la vision n'est plus « le goût de la précision minutieuse » mais « la volonté de capter la source » ; les traces de l'exécution « sont la ligne de rencontre entre le faire humain et la nature constituante » ; la peinture moderne agit « comme la nature », elle donne « en peinture [...] l'inchoatif d'un monde qu'il serait faux de croire achevé », et la touche moderne traduit « la rapidité d'un geste : rapidité nécessaire pour saisir ce qui est le lieu même de cette peinture, son nouveau continent : l'éphémère [...] une vue entièrement contenue dans un acte de vision »⁴.

Certes, Picon n'évoque Baudelaire que marginalement, et Delacroix n'est pas son héros ; le sien, c'est Manet, et *Le Déjeuner sur l'herbe*. Mais c'est un fait aussi que la rupture historique du *Déjeuner* est une construction *a posteriori* ; l'œuvre a fait événement, mais sa portée n'a été élaborée qu'après coup. En fait,

la gestation de la peinture moderne traverse tout le siècle, portée en particulier par le travail de Delacroix. En 1942, Matisse ne s'y trompe pas quand il souligne, à propos de la manière de peindre les mains, l'importance toute moderne de Delacroix qui refuse de « s'arrêter au détail, [de] peindre chaque détail comme un portrait, [de] faire le portrait d'une main chaque fois différente » ; concluant sur cette notion capitale pour la modernité qu'il « suffit d'inventer des signes », Matisse catégorise brutalement la peinture à partir de ce détail : « Il y a deux catégories d'artistes, les uns qui font à chaque occasion le portrait d'une main [...] par exemple Corot, les autres qui font le signe d'une main, comme Delacroix. »⁵

Or, de 1845 à 1863, les textes de Baudelaire ont accompagné cette gestation, et ce n'est pas un hasard si, dès 1855, il est présent, marginalisé, dans *L'Atelier* de Courbet et si, en 1862, Manet le peint dans *La Musique aux Tuileries*, près de Fantin-Latour et non loin de Champfleury. Gaëtan Picon, pourtant, n'a pas tort, dans sa définition théorique de la modernité en peinture, de n'accorder qu'une place secondaire à Baudelaire : quand ce dernier s'emporte contre l'académisme léché et fini – « en général, ce qui est *fait* n'est pas *fini* et [...] une chose *très-finie* peut n'être pas *faite* du tout » (*Salon* de 1845) –, c'est au nom de l'imagination et du rêve, en un mot du romantisme. La naissance de la peinture moderne proprement dite s'accompagne, quant à elle, de l'affirmation qu'un tableau de peinture est, essentiellement, la solution d'un problème pictural ou « plastique ». On y retrouve cependant, radicalisée, l'idée que la représentation du détail ne saurait être

qu'un élément hétérogène au tableau de peinture, un élément anecdotique ou littéraire.

C'est la position de Signac, et il l'affirme de plus en plus clairement avec le temps. En 1899, dans sa contribution à *La Revue blanche* intitulée justement « D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme », il n'emploie pratiquement jamais le terme de détail, si ce n'est pour reprocher à Delacroix, dans *Les Femmes d'Alger*, d'avoir fait « chatoyer les moindres surfaces des étoffes, des portières, des tapis, des faïences, en y introduisant quantité de menus détails et de petits ornements » sans avoir eu le courage d'introduire, dans les chairs des femmes, des « éléments multicolores non justifiés par la nature » ; le résultat est que « l'écrin brille plus que les bijoux ». De manière révélatrice, Signac n'est plus intéressé par l'harmonie du détail mais par « l'harmonie de détail » : le statut même de la représentation a changé : ce qui était détail descriptif est devenu « parcelle de peinture »⁶.

En 1935, à la veille de sa mort, Signac participe à l'*Encyclopédie française* avec un texte intitulé de manière révélatrice « Le sujet en peinture »⁷.

Le thème abordé, le lieu de sa publication, l'âge de l'auteur, le temps écoulé depuis les batailles des années 1880 et, surtout, les bouleversements qu'a connus l'histoire de la peinture dans le premier tiers du siècle contribuent à donner plus de recul à Signac. Or, le thème du détail en peinture revient, cette fois, régulièrement, et c'est pour être systématiquement répudié sous le nom de « pittoresque », entendu comme l'anecdotique en peinture, au nom du « pictural », entendu comme ce qui est « proprement plastique » et par quoi le peintre « exprime sa volonté

d'art ». Face à la « perfide profusion » de la nature, le peintre conçoit « le danger des détails inutiles et contradictoires qui s'offrent à lui » ; soumis à la « tentation des détails trop pittoresques », le peintre doit « se défendre » et « parmi la quantité de problèmes que [la nature] lui pose, n'en choisir qu'un, conforme à sa propre inquiétude ». Pour confirmer que ce choix a toujours été celui de la maturité picturale, Signac compare deux versions que Turner a réalisées d'un même motif, *Norham Castle on the Tweed* : en 1815, « une copieuse récolte de tous les éléments pittoresques » entoure le château, représenté « avec tous ses détails » (ill. 2 du hors-texte) ; en 1835-1840, « plus rien presque de tout cela », « au milieu, une vague tache bleue : le château et son reflet, sans détails d'architecture » (ill. 3 du hors-texte) ; en 1815, « le peintre, trop joaillier, a accumulé trop de beauté » ; en 1835, « seul le peintre, le vieux peintre apparaît, qui a su sacrifier tout le pittoresque au pictural ». La thèse de Signac a le mérite d'être claire : tout approfondissement du travail de la peinture conduit à l'élimination du détail, de la tentation du pittoresque au profit du problème pictural, et l'évolution même de la peinture au XIX^e siècle montre l'émergence progressive de cette prise de conscience.

Il est évidemment significatif de trouver une position analogue chez Matisse, qui remplace le pictural par le « plastique ». Si, dans les toiles de la période fauve, certains détails restent schématiques, c'est, explique Matisse en 1929, que « l'état du problème plastique » abordé par les fauves ne leur « permettait pas d'aller jusqu'à la perfection du détail ». Dans un

entretien postérieur avec Aragon, il confirme qu'il peint « des objets pensés avec des moyens plastiques ». Pour expliciter cette pensée, il trouve une formule qui n'est pas sans évoquer encore « l'art mnémonique » de l'artiste baudelairien : « Si je ferme les yeux, je revois les objets mieux que les yeux ouverts, privés de leurs petits accidents, c'est cela que je peins. » En 1909, la même préoccupation s'était exprimée en des termes qui rappellent la condamnation de la « minutie » pour la froideur qu'elle apporte à l'œuvre : « Les détails diminuent la portée des lignes, ils nuisent à l'intensité émotive, nous les rejetons⁸. »

Il serait possible de continuer à entrecroiser les textes : la question du détail est bien au cœur de la réflexion des artistes qui ont eu un rôle majeur dans l'invention de la peinture moderne et, par-delà les différences d'écoles et de « volontés d'art », pour reprendre les termes que Signac empruntait peut-être à Riegl⁹ ; l'élimination du détail est un dénominateur commun, le plus petit sans doute mais peut-être aussi l'un des plus sûrs, autour duquel se retrouvent artistes et théoriciens ou critiques « modernes ». Un ultime rapprochement suffit pour s'en convaincre : en 1908, Matisse enseigne que « c'est au cours des périodes de décadence que l'intérêt de l'artiste s'est porté sur le développement des détails et des formes secondaires. Mais à toutes les grandes époques, on s'est attaché avant toute autre considération à l'essentiel de la forme, aux grandes masses et à leur rapport¹⁰ ». Matisse ne dit ici pas autre chose que Delacroix en 1830, dans son « Introduction » à l'*Essai sur Raphaël* : les « grands maîtres » du passé avaient des « idées plus grandes » que les artistes

modernes et ils « attachaient aussi bien moins de prix à certaines recherches de détail qui nuisent, dans les ouvrages modernes, à l'impression d'ensemble¹¹ ». Goût du détail et décadence de l'art : la cause semble entendue, qui, à près d'un siècle de distance, rapproche deux des peintres qui ont le plus contribué au devenir de la peinture.

Il convient cependant de ne pas trop vite se laisser prendre aux arguments de peintres et de critiques engagés dans une lutte artistique. L'analyse historique du passé et de ses intentions n'est pas ce qui les intéresse – on va le voir à propos de Turner et de Signac –, et certaines de leurs proclamations radicales apparaissent en deuxième lecture comme autant de réaffirmations de principes anciens, bien connus, académiques.

Loin d'être neuve, en effet, l'idée que l'intérêt pour le détail correspond aux périodes de décadence de l'art se retrouve, presque dans les mêmes termes, à l'article « Détail » de la *Grande Encyclopédie Larousse* à la fin du siècle ; la notice, qu'on ne peut soupçonner d'avant-garde, se conclut par un survol historique du statut accordé au détail selon les trois phases (traditionnelles) de toute histoire de la peinture. Pendant les premières époques de l'art, les peintres copiaient les détails avec soin ; « parvenu à sa virilité, l'art ne s'attacha qu'au grand » tandis qu'« aux époques de décadence », on perd cette « noble simplicité » et on en revient au « culte et à la recherche des détails, signe de caducité que l'on peut comparer à l'enfance des vieillards ». La métaphore organique de l'évolution artistique est bien connue, le terme de virilité n'en fait

pas moins fortement écho à ce « mâle génie des anciens » que Delacroix opposait, dans son *Essai sur Poussin*, à l'imitation des modernes, « tout entière tournée vers la minutie ». C'est que la thèse, en effet, n'est pas neuve : l'auteur de la notice « Détail » de l'*Encyclopédie* s'est contenté de recopier, à de faibles variantes près, un passage du long article « Détail » du *Dictionnaire des beaux-arts*, publié à Paris, en 1806, par A. L. Millin : « Dans l'enfance de l'art, les peintres copient avec soin les détails ; c'est le premier effort d'un art qui n'ose abandonner un instant la nature et qui l'imité sans principes et sans choix. L'art, dans sa force, ne s'attache qu'au grand, et néglige tout ce qui peut l'en écarter ou l'en distraire. Mais quand les arts ont atteint à la perfection qui accompagne toujours le grand et le simple, si l'on en revient à l'imitation de petits détails, c'est un signe de décadence qu'on peut comparer à l'enfance des vieillards. » Que cette pensée proprement néo-classique puisse se conserver dans l'*Encyclopédie Larousse*, on le conçoit aisément ; que ses termes se retrouvent chez Delacroix et, plus encore, chez Matisse, conduit à reconsidérer le statut du détail dans la peinture d'imitation, le prestige dont il a joui et les réserves dont il a été l'objet.

Détail 1 : un coquillage de Turner

Selon Signac, l'œuvre de Turner démontre comment l'affirmation du « pictural » en peinture passe par l'abandon de toute considération « pittoresque », c'est-à-dire du détail anecdotique ou littéraire. Turner peindrait ainsi des sujets interchangeables comme le montrerait le choix de ses titres, un détail secondaire justifiant

a posteriori un titre indifférent à la conception et à la gestation de l'œuvre exclusivement « picturale » ; l'exemple que choisit Signac est celui du tableau représentant Napoléon à Sainte-Hélène et intitulé, d'après lui, *Rock Limpet*, du nom du « petit coquillage [qui] s'incruste dans un coin », donc négligeable.

Malheureusement Signac ne donne pas le titre exact du tableau, *War. The Exile and the Rock Limpet* (*Guerre. L'Exilé et l'arapède*) (ill. 4 du hors-texte), et il ignore que l'œuvre est le pendant d'un autre tableau, intitulé *Peace. Burial at Sea* (*Paix. Funérailles en mer*) (ill. 5 du hors-texte). Selon une pratique tout à fait traditionnelle de la peinture narrative ou allégorique, que Turner adopte à partir de 1816, les deux œuvres forment une paire. En fait, elles sont inséparables dans l'esprit du peintre et elles ont, au sens le plus traditionnel du terme, un « programme » iconographique précis, qui oriente de manière décisive leur traitement pictural. On doit d'autant moins négliger cette dimension littéraire de l'œuvre de Turner que le peintre a pris l'habitude, dès que la Royal Academy en a autorisé l'usage, de faire accompagner ses tableaux de légendes en vers qu'il écrivait lui-même. C'est le cas pour les deux tableaux évoqués ici : comme l'a noté Andrew Wilton, la couleur rougeoyante du ciel de *Guerre* rappelle le sang versé par les armées napoléoniennes, et le poème qui accompagne le tableau donne à entendre le monologue que Napoléon exilé est censé adresser au coquillage : « Ta coque en forme de tente rappelle / Le bivouac nocturne d'un soldat, seul / Sur une mer de sang [...] / Mais tu peux rejoindre tes camarades. » Loin d'être là pour justifier

le titre, le détail du coquillage est donc essentiel à la conception de l'œuvre, et il est d'autant plus significatif que la toile est intimement liée à l'actualité historique et à la situation artistique de Turner au moment où il réalise cette paire de tableaux. Accompagné des deux vers : « Une torche luisant sur le flanc du vapeur, / Le cadavre du Mérite aux flots fut rendu », *Paix. Funérailles en mer* représente l'ensevelissement en mer du peintre David Wilkie, mort au large de Gibraltar en mai 1841 à son retour de Terre Sainte. Wilkie était un ami de Turner et un des académiciens les plus en vue du moment ; son ensevelissement en mer formait dans l'esprit de Turner un contraste saisissant avec les funérailles de Napoléon dont les cendres, rapportées de Sainte-Hélène, avaient été déposées en grande pompe aux Invalides en 1840.

Si l'on ajoute à ces données le fait que la composition de *Guerre* s'inspire de la peinture, monumentale et populaire, de Benjamin Haydon, *Napoléon méditant à Sainte-Hélène*, réalisée en 1829, et que, très hostile à Haydon à la suite de la campagne que celui-ci mène contre l'Académie, Turner veut démontrer que l'on peut obtenir des effets grandioses sur une petite échelle et étendre ainsi la notion de « sublime », force est de reconnaître que l'approche « littéraire » demeure très présente dans son œuvre et que le détail y joue un rôle qui résiste à la distinction (partisane) qu'opère Signac entre détail pittoresque et problème pictural¹².

Certes, les « détails » de Turner ne visent pas à un rendu minutieux des accidents de la surface des choses. Mais sa peinture continue de traiter des

« sujets » et il pratique « l'économie du détail » selon les principes fondamentaux de la pensée classique¹³.

Normes classiques

En 1634, Henry Peacham publie, à Londres, *The Complete Gentleman*. On y voit apparaître, sans doute pour la première fois, l'argument du « bouton de guêtre » : « J'ai vu, sur une toile, un homme descendant d'une hauteur qui, à en juger par son environnement, devait se trouver à peu près à un mille et demi de moi et, néanmoins, on aurait pu compter tous les boutons de son pourpoint¹⁴. » Henry Peacham est un gentleman ; il ne s'emporte donc pas, comme Baudelaire, contre une telle absurdité ; il s'agit seulement pour lui d'un exemple illustrant *a contrario* combien il convient de toujours suivre la théorie aristotélicienne de la vision lointaine, où la difficulté consiste à définir ce que l'on voit, bien plus que ce que l'on ne voit pas. L'approche de Peacham est philosophique et, alors même que sa science de la perception lui permettrait de dénoncer la fausseté du « détail vrai » dans la représentation, il n'en tire aucune conséquence sur l'art de la peinture.

En fait, la théorie classique se garde d'aborder en termes de vérité la question du détail en peinture. C'est au nom des finalités de l'art qu'elle l'envisage. D'une manière très générale, le classicisme pose comme un leitmotiv que, la peinture visant la grandeur, elle doit éviter de porter une attention excessive aux détails, serait-ce même aux dépens de la vérité de la représentation. Aucun auteur, peut-être, ne l'a

affirmé avec plus de clarté que Reynolds : la représentation de « quelques détails particuliers » peut donner « un air de vérité » à un tableau, on ne doit donc pas la rejeter tout à fait mais il faut faire preuve d'une grande « délicatesse » et de « discrétion » dans « l'économie d'un moyen qui [...] aide si fort à la vérité ou rabaisse si fort la grandeur »¹⁵, et c'est toujours du côté de l'« excès de détails » que se commet l'erreur la plus dangereuse. Car, selon Millin en 1806, les détails sont les « petites parties des objets » ; l'art les néglige « ordinairement et avec raison » d'abord parce que ces parties « ne sont pas même aperçues dans la nature, à moins qu'on ne veuille y faire une attention expresse et qu'on ne s'en approche assez pour être en état de les examiner », ensuite parce que non seulement, dans le tableau, les « petits détails » interrompant la « grandeur » des formes « anéantiraient en même temps leur beauté », mais « les détails dans les accessoires » nuisent à « l'impression que doit causer l'ensemble »¹⁶.

Tout cela semble frappé au sceau du bon sens. Mais s'agit-il seulement de cela ? La raison classique n'a-t-elle pas d'autres enjeux ?

Un dictionnaire a pour fonction de rappeler ou de fixer des normes d'usage. Les formules du *Dictionnaire des beaux-arts* de 1806 tendent donc logiquement à banaliser la pratique classique du détail, à considérer comme allant de soi ce qui est, en fait, une donnée normative particulièrement forte de la doctrine classique.

Il suffit pour s'en convaincre de comparer le texte de 1806 et celui qui lui a servi de modèle : l'article « Détail » du *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, de Watelet, publié à Paris en 1792, six ans

après la mort de son auteur. Écrivant sous l'Empire, une fois que l'école davidienne a temporairement triomphé, Millin a considérablement simplifié sa source.

Watelet posait que « l'artiste doit représenter les objets dans leur *usage* et dans leur *beauté* ». Pour ce faire, il doit en économiser doublement les détails :

– Pour l'« usage » : « Il faut donner aux différentes parties ce qui les rend capables de faire les actions auxquelles elles sont destinées. » L'art doit donc « conserver toutes les parties qui sont nécessaires pour se mouvoir », mais il doit éliminer les « petites parties qui ne sont pas les causes de ces mouvements et qui en sont au contraire les effets ». Dans la peinture d'une main, l'artiste doit donc éliminer « les rugosités que la fréquence de ces mouvements cause à la peau, et que rend plus profondes le dessèchement des parties charnues ».

– Pour la « beauté » : celle-ci consistant en « une ligne continue, ondoyante, serpentine, toujours tendant à la rondeur, et toujours empêchée d'y parvenir par des méplats », l'artiste doit éliminer ce qui interromprait la belle continuité de la ligne, c'est-à-dire « les petites formes, les petits plis, enfin les petits *détails* que les artistes appellent si énergiquement les pauvretés et les misères de la nature ».

Que cette conception soit arbitraire, on le constate clairement quand l'auteur envisage la représentation de la vieillesse. Dans son système, celle-ci constitue en effet une difficulté : sur le corps vieilli, les détails (rides, rugosités, plis et autres accidents de la peau) font partie de la définition même de l'objet ; or, ils ne

sont pas pour autant la « cause d'un mouvement », mais l'effet même du temps et donc, métaphysiquement parlant, un signe de la « misère de [notre] nature ». Dans la solution que propose Watelet à cette difficulté théorique, on va retrouver des idées déjà rencontrées ; mais elles sont articulées, en 1792, en des termes d'une précision éloquente : « Il est vrai que, pour représenter la vieillesse, il faut imiter ces dégradations. Mais dans ces *détails* mêmes, le peintre d'histoire, l'artiste qui ne s'occupe que du grand, négligera les rides subordonnées, les plis de la peau qui, dans les vieillards, croisent les grandes rides : il ne rendra, par exemple, dans le visage que les rugosités qui, par l'âge, sont presque devenues de grandes formes, et dont on aperçoit déjà le principe dans l'âge viril. Enfin, il montrera de la vieillesse ce qui la rend vénérable, et non ce qui l'annonce décrépite : il n'affligera pas le spectateur par l'idée de la destruction, et lui mettra sous les yeux non la décrépitude de Titon, mais la vieillesse immortelle de Saturne. »

Loin d'être saugrenues ou singulières, ces considérations – qui sont reprises mot à mot dans le *Dizionario* néo-classique de Milizia – sont la conséquence logique de la conception classique de l'« imitation » en tant qu'elle ne saurait être une simple « copie » de la nature. Et c'est dans le « détail » que cette conception dévoile ses extrêmes conséquences.

La distinction entre copie et imitation trouve son origine dans la tradition de l'Italie centrale et sert à Vasari pour établir la différence entre la *bella maniera* propre au XVI^e siècle et la manière simplement vraie

de ses immédiats prédécesseurs. Si le Pérugin ou Francia savent « l'art de contrefaire très subtilement les moindres détails de la nature, exactement comme ils sont », Léonard « avec une bonne règle, un ordre meilleur, une proportion juste, un dessin parfait et une grâce divine [...] sut véritablement donner à ses figures le mouvement et le souffle ». En des termes qui s'accordent avec ceux qu'utilise deux siècles plus tard Watelet, Vasari pose que la « belle manière » consiste, pour le corps humain, à éviter la « lourdeur du modèle naturel par l'artifice d'un dessin judicieux ¹⁷ ».

La justification fondamentale de cette imitation qui ne copie pas tient à la conception métaphysique des rapports entre l'homme et le monde naturel : créé à l'image de Dieu, loin donc d'être fait pour suivre et aimer les « choses inférieures », « l'esprit de l'homme aspire toujours vers quelque chose de très grand et de très haut ». La formule est de Pietro Bembo dans une lettre écrite à Pic de la Mirandole, en 1513, à propos des principes qui doivent guider l'imitation en littérature ¹⁸. Mais elle vaut aussi pour la mimésis picturale : la tendance classicisante qui marque la peinture italienne à l'apogée de la Renaissance et la distingue de la fin du XV^e siècle s'appuie d'abord sur l'idée de la dignité métaphysique de la création artistique. La force de cette pensée idéalisante est telle qu'on la retrouve à Venise même, où s'exercent pourtant l'impact de la peinture du Nord et les prestiges de la couleur qui qualifie l'infinie variété des objets naturels. Tout en estimant ainsi que « le devoir du Peintre est de représenter avec son art toute chose à ce point semblable aux divers objets naturels qu'elle paraisse vraie »

et que « le Peintre auquel manque cette ressemblance n'est pas un Peintre », Lodovico Dolce estime que, pour la figure humaine et son action, il convient de « choisir la forme la plus parfaite [...] pour corriger les nombreux défauts de la Nature ¹⁹ ». Dès 1548, le Vénitien Paolo Pino suivait Alberti pour concevoir la beauté idéale comme une « commensuration et une correspondance des membres produits par la nature, débarrassée de l'inconvénient des accidents malheureux » ; il conseillait de corriger dans l'art l'« impuissance de la nature ²⁰ ».

Deux siècles et demi plus tard, la philosophie des Lumières met en évidence le fondement théologique de cette idée de la perfection en lui opposant la nature où « tout est nécessaire » et où rien ne saurait donc être corrigé ou amélioré. Commentant le poème didactique de Watelet, *L'Art de peindre*, publié en 1760, Diderot va à l'essentiel : « Tout détruit l'ensemble dans une figure supposée parfaite ; l'exercice, la passion, le genre de vie, la maladie ; il paraît qu'il n'y eut jamais qu'un homme, et dans un instant, en qui l'ensemble fût sans défaut : c'est Adam au sortir de la main de Dieu. » Contre cette conception, Diderot invoque la nature, qui n'est jamais « incorrecte », il suggère une définition « pittoresque » de l'« ensemble » : « Ne peut-on pas dire, en prenant l'ensemble sous un point de vue plus pittoresque, qu'il n'est jamais détruit ni dans la nature, où tout est nécessaire, ni dans l'art, lorsqu'il sait introduire dans ses productions cette nécessité ? » ²¹

Excursus pittoresque

Le mot pittoresque est capital ; la tradition du pittoresque autorisait en effet le plaisir pris aux accidents de la nature et elle mettait ainsi en risque la définition idéale du beau. On le voit bien à la fin du XVIII^e siècle.

Dans ses *Trois Essais sur le Beau pittoresque* parus en 1792, William Gilpin continue, « attaché à [ses] règles pittoresques », à redresser « la nature quand elle se trompe » ; pour lui, le pittoresque n'est pas destiné à « rendre compte de la vérité d'un lieu particulier, mais à illustrer une idée de portée générale suggérée par un lieu particulier ». Les *Trois Essais sur le Beau pittoresque* contribuent néanmoins à conforter un goût de l'accident naturel qui conduit à des paradoxes où l'image de la « misère humaine » suscite comme une perversion plaisante de l'idéal.

Dans son *Dialogue sur le Beau et le Pittoresque*, sir Uvedale Price se livre ainsi à un singulier éloge de la beauté d'une jeune femme de son voisinage qu'il compare à celle de la maison « pittoresque » qu'elle habitait : « Elle se tenait droite, en vérité, comme les murs, mais ses traits se partageaient quelque chose de leur irrégularité et ses yeux avaient une légère tendance à croiser leurs regards, comme les toits du vieux presbytère. Sa peau était claire, ses dents blanches et propres, quoiqu'elles ne fussent pas plantées avec une totale régularité, avec cela un air d'honnêteté et de gaieté qui faisait qu'en dépit des irrégularités, on la regardait avec plaisir. » Ce dernier mot est important car il ouvre la

question du goût du laid et de son érotique irrégulière : « Vous [pouvez] penser comment l'âge et l'abandon inscriront leur marque sur elle comme sur la maison, et comment elle deviendra tout simplement pittoresque, quand ses joues seront légèrement creusées, son teint basané et ses dents plombées²². » On n'est pas loin en effet du moment où Victor Hugo fera l'éloge du laid, conçu comme partie d'un ensemble qui nous échappe, et où le romantisme signera la fin de la domination théorique de la pensée classique²³.

Le caractère normatif de la conception classique du détail ne tient pas seulement à son fondement métaphysique. À la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle, au moment précisément où se fait le passage à une esthétique classicisante, le modèle à imiter ne se définit pas seulement comme idée intérieure : on assiste à une socialisation de l'idéal en la personne du prince, miroir de perfection et modèle à imiter.

Pietro Bembo joue alors un rôle déterminant dans la définition du classicisme qui se fait jour à la cour pontificale. Après avoir été en rapport avec la cour d'Urbin, il entretient des relations régulières avec les plus grands personnages du temps et il est une personnalité importante tant dans le milieu de la cour pontificale qu'auprès des artistes. Or, comme l'a montré jadis Eugenio Battisti, sa conception de l'imitation est inséparable du nouveau modèle (princier) qui organise les rapports sociaux et l'esthétique même de la beauté physique. Les pratiques de cour impliquent une hiérarchie des valeurs au terme de laquelle s'accomplit l'éloignement de la nature, l'opposition entre *imitare*

et *ritrarre*, l'imitation et la copie « trait pour trait ». En peinture, la conséquence se marque par le thème de cette élégance apparemment nonchalante, la *sprezzatura*, où l'art cache l'art, où l'application minutieuse doit être rejetée au profit de l'aisance. Ce n'est pas simple coïncidence si c'est dans *Le Portrait de Baldassare Castiglione* que se voit exaltée pour la première fois « la simple touche de pinceau donnée avec une telle aisance que la main sans effort ou sans art semble d'elle-même aller au but, accomplir l'intention du peintre²⁴ » ; l'« excellence » de l'artiste se révèle désormais moins à l'exactitude minutieuse de son travail qu'à sa « grâce », grâce de l'exécution, grâce de la représentation.

En 1660, le Vénitien Boschini oppose toujours l'« appliqué » (*diligente*) à l'« élégant » (*manieroso*) : le premier peut réaliser un « excellent et industriel tableau », mais « le style et la touche » du second atteignent au comble de l'art, à l'inimitable²⁵. Dans ce « je-ne-sais-quoi d'ineffable » qui fuit, en peinture, tout détail indiquant une pratique trop minutieuse, se reconnaît aussi une caste de connaisseurs que leur propre maîtrise du code social de l'élégance rend naturellement capables de partager ce « secret des dieux ». On a montré, à propos de Giorgione, ce qu'il entraine de conception aristocratique dans ce principe de la suggestion opposée à la pédanterie de l'exactitude. En 1637, un texte précurseur de la pensée classique telle qu'elle sera en particulier formulée en France, le *De Pictura Veterum* de Franciscus Junius, explicite pratiquement cette socialisation de l'idéal en associant l'éloge des contours à peine marqués (pour ne pas

nuire à l'élégance des lignes) et la grâce d'un coloris semblable à celui que l'on trouve « chez les jeunes gens de bonne famille, délicatement et tendrement élevés²⁶ ».

Au XVIII^e siècle, le comte de Caylus, maître connaisseur, adapte le thème en fondant désormais « sur la nature » et les lumières de l'esprit ce rejet élégant du détail vulgaire : « Loin de dégoûter ou de révolter [celui qu'il veut persuader] par une répétition détaillée, [le peintre] le traite en homme éclairé qui croit sentir et imaginer par lui-même ce qu'on vient de lui suggérer²⁷. » Ce que la pensée classique, ici, ne peut concevoir, c'est que sa stratégie du détail n'est pas un fait de raison, ni de bon sens, en un mot de cet « entendement » qui est, selon Fréart de Chambray, « le premier et principal juge des ouvrages de peinture²⁸ », mais le fait d'un code qui a enregistré un « idéal socialisé » – dont le concept même d'entendement pourrait bien n'être que le fruit.

Cette conception sociale de la vulgarité du détail est orchestrée par Le Brun à travers l'idée du « grand goût ». Elle reste implicite quand il distingue les contours des figures selon leur nature, les uns « grossiers, ondoyants et incertains » pour les êtres « vulgaires et champêtres », d'autres « nobles et certains » qui conviennent « en des sujets sérieux où la nature doit être représentée belle et agréable ». Le modèle social de la représentation se précise dans les adjectifs qui condamnent par exemple Carrache pour avoir représenté l'âne et le bœuf dans une Nativité où ils étaient pourtant traditionnellement « convenants » : « Les règles de la composition ne permettent pas que

les plus vils objets d'un tableau étouffent ou du moins dominant sur les plus nobles. » Pour résumer et paraphraser un long passage de Le Brun, on peut dire que, du point de vue du « grand goût », il faut intérioriser la contrainte des comportements sociaux et qu'« un petit détail contraire aux manières » peut « effrayer » le spectateur et troubler par là même la « matière principale ²⁹ ».

Mais c'est finalement en son sein théorique même que la pensée classique est affrontée au danger que fait courir à la beauté idéale la présence séduisante et inévitable du détail. Elle l'est, si l'on peut dire, pour des raisons ontologiques. Comme le soulignait Reynolds, il est en effet impossible d'« éviter tout à fait » la représentation des détails car, à la différence de la littérature, la peinture « met devant les yeux » au moyen de « signes naturels » et non arbitraires ; la peinture présente donc nécessairement du « particulier » et non du « général ». C'est même un de ses prestiges les plus anciennement reconnus. Il n'en est peut-être pas de témoignage plus fort que la surprise et la joie qu'éprouve, en 1411, le diplomate humaniste byzantin Manuel Chrysoloras quand il découvre les sculptures de l'arc de Constantin – mais il en va de même de la peinture : sa lettre à Jean Paléologue affirme la supériorité de l'art figuratif sur la description écrite dans sa capacité à ressusciter la vie des Anciens, dans toute la précision de ses détails, en paix comme en guerre. Hérodote et les historiens ont pu « décrire » tout cela, « on voit dans ces sculptures tout ce qui existait jadis » ; plus qu'une histoire, c'est une « manifestation » (*autopsia*), une « parousie » (*parousia*) du passé ³⁰.

Cette pensée parcourt toute la théorie classique et elle ouvre, entre l'exigence d'idéal et d'universalité d'une part et l'évidence du particulier et du particularisé de l'autre, une dialectique interminable, magnifiquement résumée par Goethe à propos de la poésie : « C'est une grande différence que le poète cherche à amener le particulier à l'universel, ou qu'il contemple l'universel dans le particulier ³¹. »

Cette problématique du particulier et de l'universel est le contexte théorique où se joue la question classique du détail.

Si, depuis Alberti et le XV^e siècle italien, la dignité du peintre tient à sa capacité à « peindre l'histoire », la grandeur de la peinture tient à ce qu'elle est « comme la poésie », selon la formule base d'Horace : « *Ut Pictura poesis erit.* » Mais il est aussi posé, depuis Aristote, que l'histoire est, comme la peinture, le domaine du particulier, l'universel appartenant à la seule poésie. Dans le dernier quart du XVI^e siècle, Vincenzo Danti boucle le cercle dans lequel va tourner la théorie classique : il applique en effet cette opposition aristotélicienne à la définition de la différence entre copie et imitation, *ritrarre* et *imitare* : l'histoire « écrit les choses comme elles sont arrivées et, en décrivant la vie d'un particulier, elle la raconte exactement comme elle a été [...]. La poésie ne les dit pas seulement comme elle les a vues ou entendues, mais elle les dit comme elles auraient dû être dans toute leur perfection ³² ». Par suite de cette double assimilation, la peinture d'histoire doit, si elle veut atteindre la grandeur de l'universel, devenir poésie.

Alberti ne posait pas la question. On le conçoit puisqu'il attribuait la « force presque divine » de la peinture à sa capacité de faire des portraits, types d'images qui sont, par excellence, celles du particulier. Mais la question émerge clairement au XVI^e siècle, et la gloire de Titien tient, entre autres, à ce que ses tableaux sont des « poésies ».

La pensée humaniste avait contribué à dégager la peinture de l'aliénation qui la maintenait au rang d'activité artisanale ou mécanique. Mais elle a aussi contribué, à travers le prestige du modèle littéraire, à soumettre la peinture à une nouvelle aliénation, celle de devoir être « comme la poésie », universelle et idéale, alors même qu'elle est, ontologiquement, comme l'« histoire », particulière et détaillée.

La pensée classique résout la difficulté en posant progressivement le principe d'une « hiérarchie des genres » qu'Alberti ne faisait qu'impliquer, et on ne s'étonnera pas de ce que cette hiérarchie construise un système où la pratique du détail est régie en fonction de la plus ou moins grande noblesse du genre considéré : la grandeur d'un genre se manifeste ponctuellement à la rigueur avec laquelle il économise les détails, avec laquelle il en restreint et en organise l'emploi.

Au plus bas de cette hiérarchie, la nature morte peut accumuler les détails ; son prestige tient à ce qu'elle rend l'apparence particulière de chaque objet. Quelles que soient les connotations, morales ou symboliques, qui peuvent contribuer à en rehausser la dignité, la nature morte s'offre comme le lieu même où l'imitation, pour être réussie, doit rester une copie. On voit

bien la conséquence perverse de cette théorie à la difficulté avec laquelle Diderot réussit à penser le travail de Chardin : pris entre le « sublime » de sa technique et le caractère « misérable » de son idéal, au bord de reconnaître la grandeur proprement picturale de la nature morte. Diderot en est empêché par la hiérarchie des genres : les œuvres de Chardin demeurent de « grandes compositions muettes », elles ne parlent « éloquemment » qu'à l'artiste³³. Pour la pensée classique, le mérite même de la nature morte, sa perfection du détail, la situe au seuil du grand art. Personne sans doute ne l'a plus clairement exprimé que Goethe, en 1789, à son retour d'Italie : « La pêche veloutée, la prune sur laquelle s'étend une fine poussière, la pomme lisse, la cerise luisante, la rose éblouissante, les œillets variés et les tulipes multicolores » constituent une « simple imitation de la nature » ; celle-ci peut aboutir à des « œuvres affirmées vigoureuses et riches » ; ce ne sont pourtant que des objets « agréables mais limités » et, malgré leurs « merveilles » qui dépassent parfois « les frontières du possible », les natures mortes se situent « dans le vestibule du style »³⁴.

Pour le « grand genre », la pensée académique est très nette. En accord avec Le Brun, *Le Peintre converty* d'Abraham Bosse formule la « prescription » : « Si l'on prescrit à un dessinateur ou à un peintre le sujet ou l'histoire qu'il doit faire, toutes les dépendances d'icelle jusqu'aux vêtements et draperies de figures, formes des bâtiments, paysages, animaux, etc., il est obligé de suivre cette prescription. » La règle est particulièrement stricte pour l'histoire dans la mesure où il

convient de « donner aux figures l'air de la nation, leurs formes de vêtement et autres choses de leurs modes ou visages et de leurs bâtiments ou paysages³⁵ ». Tout se passe comme si la pensée classique s'inquiétait de la capacité du détail à faire écart, à s'isoler et se distinguer du dispositif général du tableau, comme si elle tenait à en empêcher toute dérive.

On le constate à l'attention avec laquelle la norme classique vise à empêcher le mélange des genres et interdit, dans le « grand genre », le type de détails et d'accessoires que l'on a liberté d'employer dans les genres inférieurs. On y retrouve l'articulation sociale et politique de la « convenance », au terme de laquelle la vérité de l'histoire doit céder le pas au respect des catégories sociales.

L'Académie et les critiques se chargent de le rappeler à Greuze, en 1769, d'une manière « cruelle » selon Diderot. L'« affaire » de son *Caracalla* (ill. 4) jette en effet une lumière franche à la fois sur la force avec laquelle une étiquette sociale et politique travaille la hiérarchie idéale de la peinture classique, et sur la manière dont l'emploi du détail peut en constituer une véritable pierre de touche³⁶.

Agréé par l'Académie en 1755, à l'âge de trente ans, Greuze aurait dû, six mois plus tard, donner son « morceau de réception ». Il n'en a toujours rien fait en 1766 et la sanction finit par tomber ; il lui est interdit d'exposer au Salon de 1767. Dès 1769 donc, il présente son tableau de réception à l'Académie mais, faux pas impardonnable, au lieu de se présenter



4. Jean-Baptiste Greuze, *L'empereur Sévère reproche à Caracalla son fils d'avoir voulu l'assassiner dans les défilés d'Écosse, et lui dit : « Si tu désires ma mort, ordonne à Papinien de me la donner avec cette épée... »*, 1769.

comme peintre de genre – spécialité où il est universellement admiré –, Greuze prétend être reçu au titre de peintre d'histoire. Son morceau de réception a pour titre (complet) : *L'empereur Sévère reproche à Caracalla son fils d'avoir voulu l'assassiner dans les défilés d'Écosse, et lui dit : « Si tu désires ma mort, ordonne à Papinien de me la donner avec cette épée... »*. Si Greuze a fait un tel choix, ce n'est pas seulement par vanité : c'est aussi que le peintre Michel Van Loo laissait vacant un poste de professeur à l'École des élèves protégés et ce poste était réservé à la peinture d'histoire ; prestige social et

avantages matériels justifiaient l'ambition théorique de Greuze. Ce faisant, il commet cependant un véritable impair, dont les contemporains reconnaissent immédiatement les marques dans le tableau : le *Caracalla* est mauvais car le peintre a voulu « sortir de son genre [...]. Imitateur scrupuleux de la nature, il n'a pas su s'élever à la sorte d'exagération qu'exige la peinture héroïque ». Diderot explique pourquoi cette imitation scrupuleuse, qu'il admire tant par ailleurs chez Greuze, ne saurait avoir cours dans la peinture d'histoire, et il explicite du même coup la dimension sociale de la hiérarchie des genres : « Le Septime Sévère est ignoble de caractère, il a la peau noire d'un forçat [...]. Le Caracalla est plus ignoble que son père ; c'est un vil et bas coquin ; l'artiste n'a pas eu l'art d'allier la méchanceté avec la noblesse. » Tout est là : savoir peindre un « noble méchant ». Greuze a beau rétorquer que la vérité historique veut que Septime Sévère soit « le plus emporté, le plus violent des hommes » et qu'il ne pouvait donc lui donner un air à la Salomon, « calme et tranquille », un article de *L'Avant-Coureur* foudroie l'irrespect de Greuze, son manque de tact ou de goût en invoquant le plus glorieux des peintres français : Poussin « aurait seulement fait apercevoir l'indignation de ce Prince par un léger mouvement des sourcils, mais qui ne lui aurait rien fait perdre de ce caractère auguste de grandeur qui doit toujours distinguer le Prince et le héros ».

L'observation se concentre donc sur un détail de l'expression et, dès lors, les détails s'accumulent, qui condamnent Greuze, maître pourtant reconnu (dans

la peinture de genre) pour le choix des accessoires et la maîtrise des expressions : défauts d'expression – on l'a vu –, défauts de dessin (le bras droit de Sévère est « forcé », sa jambe et sa cuisse droite sont « disloquées », et ne se rattachent pas au reste du corps), défauts historiques dans les costumes (l'agrafe qui tient la tunique de Caracalla n'est pas attachée sur la bonne épaule), draperies trop « tourmentées » et, enfin, mauvais choix du lieu, une « chambre à coucher » au lieu d'une tente. Le peintre s'est ainsi interdit d'introduire les détails attendus ; il s'est privé « de toutes les richesses de détail que pouvait lui fournir le local, ce qui aurait donné plus de vraisemblance et de dignité à sa composition ». Alors que la composition en frise et la nudité relative du « local » sont aujourd'hui perçues comme un hommage implicite à Poussin (*La Mort de Germanicus*) et une intuition qui annonce presque l'inspiration néo-classique, le regard contemporain n'y a vu qu'une pauvreté (de détails) indigne d'un prince...

Une dernière critique est particulièrement révélatrice car on y perçoit comment ce qui condamne le *Caracalla* dans le grand genre est exactement ce qui suscitait l'admiration et l'enthousiasme dans le petit genre de *L'Accordée de village* (ill. 108). Dans le *Caracalla*, la complexité affective et dramatique est impossible à « rendre » dans un « tableau qui ne peint qu'un instant ». Or, cette volonté de « rendre » ce qui est impossible à peindre avait permis, en 1761, la réussite la plus haute de *L'Accordée* : la complexité indescriptible de son expression. C'est Grimm qui le dit : « La