

## On y voit Rien

*Nous transportons avec nous le trouble de notre conception.  
Il n'est point d'image qui nous choque qu'elle ne nous  
rappelle les gestes qui nous firent. (...) Nous sommes venus  
d'une scène où nous n'étions pas.*

*L'homme est celui à qui une image manque.*

Pascal Quignard

« Et si *La Joconde* était une vulve ?... »

- Une vulve ?

- Pas une vulve à proprement parler, mais le signifié caché du signifiant *Joconde*...

- Tu y vas fort.

- Cela expliquerait la fascination des millions de visiteurs qui viennent la voir chaque année. S'ils se doutaient... »

Cette proposition la faisait rire.

« Ce serait comme *L'origine du monde* de Léonard ? »

- Je n'y avais pas pensé, mais pourquoi pas ?

- Tout de même... Et tout ça à cause de son sourire et du fleuve qui passe derrière elle dans le paysage du fond ?

- Pas derrière : à travers. Mais, oui, d'une certaine manière. »

Elle avait beau sourire, elle n'en trouvait pas moins l'idée saugrenue. « La Joconde, cette Vierge sereine, objet de tant que fascination, de tant de dévotion : une vulve ? » Il ne fallait pas pousser. Toi, pourtant, tu n'y pouvais rien, tu avais le sentiment que ce rapprochement bizarre, peut-être incongru, n'était pas si dénué de sens que cela. D'ailleurs, pour ce qui était de la virginité de Mona Lisa, elle pouvait repasser... Qui ne savait que le modèle – Lisa di Noldo Gherardini, devenue del Giocondo en 1495 – lorsque la commande fut passée de la peindre – au printemps 1503 – venait de donner à son mari un deuxième fils ? Francesco, riche commerçant florentin, avait commandé le portrait de sa femme à Léonard au moment où la famille, qui s'était agrandie, allait s'installer dans un nouveau palais. Une façon de remercier son épouse d'avoir bien rempli sa fonction...

D'ailleurs, explique Daniel Arasse, « [l']e contexte social de cette commande démythifie un des éléments du tableau qui avait particulièrement enflammé l'imagination des interprètes : le voile noir qui couvre la chevelure de Mona Lisa. Loin de signifier exclusivement le deuil, le voile noir signifiait aussi le statut d'épouse (...). »<sup>1</sup> Pourtant, qu'est-ce qu'on ne lui avait pas fait dire, à ce tableau ! Théophile Gautier avait vu en elle « l'Isis d'une religion cryptique qui entrouvrirait à demi son voile, tue l'impudent qui la verrait ainsi, tomber à ses pieds et mourir » ; Jules Michelet, comme envoûté, « v[ra] à elle malgré [lui], comme l'oiseau va au serpent » ; Walter Pater la compare à un vampire : « plus vieille que les rochers qui l'entourent (...), elle est morte maintes fois et elle sait les secrets du tombeau » ; il n'est pas, plus récemment, jusqu'au très sérieux Kenneth Clark, grand spécialiste de Léonard de Vinci, qui ne trouve qu'elle a l'air d'une déité marine<sup>2</sup>. D'ailleurs, tout n'a-t-il pas déjà été écrit à son sujet, le meilleur comme le pire ? C'est ce qu'elle t'avait objecté : « Tu comptes écrire un article sur la Joconde ? Il y aurait donc encore quelque chose que l'on n'aurait pas vu ? – Exactement, avais-tu répondu, non sans hâblerie. Quelque chose que l'on n'a pas vu parce que cette chose était invisible aux yeux mêmes du peintre et pourtant là, à travailler sa peinture. Invisible et pourtant, sans elle, *La Joconde* ne serait pas *La Joconde*. » Elle affichait une moue dubitative. « Et peut-on savoir alors comment ce *quelque chose d'invisible* se rend perceptible ? – Il n'est pas aisé de le déceler. Parfois, cela tient à un détail, un détail qui remet en question l'idée que l'on pouvait avoir d'un

<sup>1</sup> ARASSE Daniel, *Léonard de Vinci*, Hazan, Paris, 1997, p.302-303.

<sup>2</sup> ARASSE Daniel, *Histoires de peintures*, Gallimard, coll. « folio essais », Paris, 2006, p.32.

tableau jusque-là et qui fait que, soudain, celui-ci apparaît. Le problème, c'est que, la plupart du temps, lorsque l'on regarde une toile, comme l'écrit Arasse, *on n'y voit rien*<sup>3</sup>... »

Daniel Arasse. Tu l'as découvert il y a quelques années. Tu ne sais plus dans quelles circonstances. Tu as le sentiment que cette rencontre a eu quelque chose de déterminant dans ta façon de regarder les tableaux. Mais non. Tu les regardais déjà un peu comme ça. Seulement, tu l'as entendu parler une langue familière. Une langue étrange et familière. Elle ressemblait à la voix de la horde que l'on a tue, la belle voix rugueuse de l'insurrection. Il t'a aidé à aiguïser ton regard, à creuser dans la toile comme une tanière. Tu aimerais lui rendre hommage. Tu sais qu'il n'y a rien de plus ambigu qu'un hommage.

*Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* est une longue et enthousiasmante étude d'histoire de l'art qui cherche à faire fond sur une sorte d'épiphanie du regard devant des tableaux de peinture : « 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 ? »<sup>4</sup>. Celui qui fut directeur d'études à l'EHESS, au Centre d'histoire et de théorie des arts, en relève de toutes sortes : détail iconique, détail pictural, *particolare*, *dettaglio*... L'un condense le système du tableau ; l'autre – tâche ou *macchia* – le défait, toile dans la toile ; un autre encore renvoie à un élément d'un élément du tableau ; le dernier est une sélection du spectateur, qui découpe telle ou telle partie de la toile (HDP, p.286 à 290). Chacun d'entre eux le renseigne, à sa manière, sur ce que le regard d'ensemble, qu'il nomme « regard de loin », échoue à déceler, et dont pourtant la toile est faite, par quoi elle est travaillée, ce « quelque chose qui pense, et qui pense sans mots » dans un tableau (HDP, p.21) dont il flaire la trace à la suite d'Hubert Damisch<sup>5</sup>. Cet intérêt pour *cela* – qui échappe – l'amène, tout historien de l'art qu'il soit, à mettre en cause l'apport de l'iconographie qui non seulement « ne fait qu'épeler le tableau et ne pourra jamais l'interpréter » (HDP, p.233), mais encore qui peut nuire à sa lecture, parce qu'elle reste aveugle à ce qui est bizarre, anormal, inédit : « L'historien est un peu comme le pompier du détail. Un détail est choquant, il faut l'éteindre, venir l'expliquer pour que tout soit à nouveau lisse. La fonction du détail est de nous appeler, de faire écart, de faire anomalie. L'histoire iconographique tend à penser que tous les détails sont normaux. Or ce qui m'intéressait, en tant que petit obsessionnel, c'était au contraire de dire que ce n'est pas normal, et de chercher les possibilités de cette anomalie. A ce moment-là s'ouvre une histoire rapprochée qui implique autant de lectures de documents, et peut-être même plus, qu'une histoire de loin » (HDP, p.290-291). A l'iconographie, Daniel Arasse oppose parfois la théorie, que les iconographes, selon lui, n'aiment pas (ONYVR, p.51) ; mais l'étymologie du mot renvoie moins au savoir qu'au voir – du grec *theoria*, « observation, contemplation ». Pour ce qui est du savoir, il s'agirait plutôt de s'en délester tant c'est lui qui, le plus souvent, fait obstacle au *voir*.<sup>6</sup>

C'est ce qui apparaît dans la lettre liminaire d'*On n'y voit rien*, adressée à une certaine Giulia, dont l'identité n'est pas révélée et qui pourrait bien être un personnage fictif, personnifiant la critique historienne. A la lecture morale qu'elle propose, textes savants à l'appui, de *Mars et Vénus surpris par Vulcain*, un tableau de Tintoret traitant de manière atypique le thème de l'adultère inspiré d'un épisode des *Métamorphoses* d'Ovide, il oppose une interprétation inverse : le tableau, loin d'exalter les

---

<sup>3</sup> ARASSE Daniel, *On n'y voit rien. Descriptions*, Denoël, coll. « folio essais », Paris, 2004. A partir de maintenant, les références aux trois ouvrages déjà cités de Daniel Arasse seront désignées entre parenthèses sous forme de siglaisons suivies du ou des numéros de page : LDV pour *Léonard de Vinci* ; HDP pour *Histoires de peintures* ; ONYVR pour *On n'y voit rien*.

<sup>4</sup> ARASSE Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Paris, 2005, p.7.

<sup>5</sup> Qu'il cite dans *Histoires de peintures*, p.238 : « La peinture, ça ne montre pas, ça pense. »

<sup>6</sup> En quoi il rejoint un autre historien, Didi-Huberman : « Il y a un savoir qui préexiste à toute approche, à toute réception des images. Mais il se passe quelque chose d'intéressant lorsque notre savoir préalable, pétri de catégories toutes faites, est mis en pièces pour un moment – qui commence avec l'instant où l'image apparaît », in *L'expérience des images*, INA éditions, Paris, 2011, p.83.

mérites de la fidélité conjugale, eût pu figurer dans le salon d'une courtisane ! Il n'est pas grave, mais plutôt comique ; voire a des allures de vaudeville : Vénus, nue, est étendue seule sur le lit ; Mars n'est pas avec elle, mais caché sous une table sur laquelle est posé un bouclier ; Vulcain, un genou sur le lit, soulève le voile qui recouvre le sexe de sa femme ; Cupidon, dans un berceau, sous une fenêtre proche, dort profondément tandis qu'au pied du grand lit un roquet aboie en direction de Mars, ignoré par Vulcain. Ce qui fait basculer la lecture de Daniel Arasse, c'est le détail du bouclier de Mars qui reflète la scène où Vulcain se penche sur le sexe offert de sa femme. Or, ce que reflète le miroir n'est pas ce que montre le tableau, mais l'instant d'après : Vulcain a les deux genoux posés sur le lit « et on imagine bien la suite » (ONYVR, p.19). Or, ce détail, associé à d'autres (le chien qui jappe que le dieu, « pris par le charme du sexe de son épouse », ignore tout à fait), transforme Vulcain en un personnage foncièrement ridicule, plus encore que Mars réfugié sous le lit. Daniel Arasse fait cependant l'effort de trouver des textes savants qui, à Venise, témoignent d'une hostilité au mariage pour démontrer à sa destinataire que sa lecture, comme elle pourrait le lui objecter, n'est pas si subjective que cela – mais c'est surtout pour déplorer les limites, le caractère chassieux de la méthode de la savante Giulia : « On dirait que tu pars des textes, que tu as besoin de textes pour interpréter les tableaux, comme si tu ne faisais confiance ni à ton regard pour voir, ni aux tableaux pour te montrer, d'eux-mêmes, ce que le peintre a voulu exprimer » (ONYVR, p.23). Il faut dire que le détail relevé par Arasse l'a conduit à proposer une lecture grivoise que l'historienne aura eu bien du mal à considérer en raison de son esprit de sérieux. Or, cet esprit de sérieux serait, selon Arasse, celui du regard historien dans sa grande majorité : « (...) je crains, moi, que ce sérieux historique ne ressemble de plus en plus au « politiquement correct », et je pense qu'il faut se battre contre cette pensée dominante, prétendument historienne, qui voudrait nous empêcher de penser et nous faire croire qu'il n'y a jamais eu de peintres « incorrects ». C'est le principe de l'iconographie classique qui, sinon, y perdrait son latin et ses certitudes » (ONYVR, p.26).

Lisant cela, on ne peut manquer de penser à la question que pose Pontalis dans sa préface à *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* : « L'historien de l'art ne risque-t-il pas toujours, peu ou prou, de négliger le détail, le « petit fait », la variation, d'autant plus éloquente qu'elle est ténue, au profit de la définition d'une tradition, du repérage des « courants » et des « influences », de l'assignation à une « école » ? »<sup>7</sup> Arasse, quant à lui, n'aime rien tant que le détail qui transforme le regard que l'on porte sur un tableau, qui le donne même comme n'étant pas ce que l'on voit. C'est l'exemple de l'escargot dans *L'Annonciation* de Francesco de Cossa. Celui-ci est au premier plan, entre la Vierge et l'ange Gabriel. Or, ce gastéropode n'a évidemment rien à faire dans le palais de la Vierge, à un tel moment – l'Annonciation précède, en effet, l'Incarnation, le moment où Dieu vient dans la créature et se fait chair. Assurément, le peintre l'a mis là pour une raison bien spécifique, mais laquelle ? Ce détail immanquable jette l'historien hétérodoxe dans une profonde perplexité. La solution de l'iconographie – les « primitifs croyant que l'escargot était fertilisé par la rosée, celui-ci était devenu une figure de la Vierge dont l'ensemencement divin était, entre autres, comparé à la fertilisation de la terre par la pluie (...) » – ne le convainc guère : si l'image était si « naturelle », il y aurait des escargots dans de nombreux autres tableaux ; or, il n'y en a pas. L'iconographie, à travers une autre « savante » – ayant commis l'article qui propose cette interprétation – fait encore les frais de sa colère : « Votre iconographie a rempli sa tâche : elle a écrasé l'escargot. Il ne gêne plus. Décidément, les iconographes sont les pompiers de l'histoire de l'art : ils sont là pour calmer le jeu, pour éteindre le feu que risquerait d'allumer telle ou telle anomalie, parce qu'elle vous obligerait à y regarder de plus près et à constater que tout n'est pas aussi simple, aussi évident que vous le souhaitez » (ONYVR, p.34). Cela le conduit à élaborer une théorie assez complexe qui ne le satisfait pas mais dont il avoue avoir d'abord été très fier. Il faut en dire deux mots : dans ce tableau comme dans de nombreuses autres scènes d'Annonciation, il y a une colonne entre Gabriel et la Vierge Marie, juste sur la ligne de leurs regards. Or, « la colonne est une figure connue, presque banale, de la divinité, le Père comme le Fils,

<sup>7</sup> FREUD Sigmund, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Gallimard, coll. « folio », 2004, p.37-38.

et, dans ses *Méditations*, le pseudo-Bonaventure explique que, malgré toute la vitesse de son vol, Gabriel a été précédé par la Trinité, déjà présente, invisible ou irreconnaissable, dans la chambre de Marie, au moment même où il y entre. Iconographiquement parlant (...), la colonne donne traditionnellement figure à la présence de la divinité dans la scène de l'Annonciation » (ONYVR, p.37). Justifié par la construction du tableau, Arasse se met à penser que l'escargot pourrait jouer un rôle équivalent, idée d'autant plus séduisante qu'Umberto Eco lui apprend que s'il n'existe aucun texte médiéval pour appuyer ce rapprochement, les exégètes médiévaux étaient cependant obsédés par le délai qui sépare la Chute de l'Annonciation, de sorte que le gastéropode pourrait incarner la lenteur divine à s'incarner. Le problème, encore une fois, est que l'association de Dieu à un escargot n'apparaît pas dans d'autres tableaux. Et puis, un jour, brusquement, l'anomalie de ce détail lui saute aux yeux : l'escargot, si l'on en rapporte la taille à celle du pied de l'ange, est « énorme, gigantesque, monstrueux ». La raison de cette monstruosité ? C'est qu'il n'est pas situé sur le même plan que le reste : « Cet escargot est bien peint *sur* le tableau mais il n'est pas *dans* le tableau » (ONYVR, p.42). Or, cela n'est pas rare chez Cossa de placer un élément entre l'espace du tableau et l'espace réel. Du coup, la présence de l'escargot prend une signification bien précise. Ici, il faut rappeler que l'Annonciation et l'Incarnation marquent le transport invisible de Dieu dans la créature, « la venue de l'incommensurable dans la mesure, de l'infigurable dans la figure » (ONYVR, p.54). Ainsi, ce qui se passe, là, dans le tableau, on ne le voit pas, c'est invisible ; on a cherché à le représenter, mais cela échappe. C'est le message de Cossa que décrypte Arasse : « de même que, vous le savez bien, dans la réalité, un escargot *n'est pas comme* la Vierge, de même cette *Annonciation* que vous regardez *n'est pas comme* l'Annonciation advenue à Nazareth il y aura bientôt mille cinq cents ans. (...) Autrement dit, l'escargot, figure de l'insémination divine de Marie, nous invite à percevoir qu'une *Annonciation* ne nous fera jamais voir l'objet providentiel de l'Annonciation : l'Incarnation du Dieu sauveur » (ONYVR, p.45-46). L'historien obsessionnel du détail peut conclure : « Sur le bord de la construction perspective, sur son seuil, l'anomalie de l'escargot vous fait signe ; elle vous appelle à une conversion du regard et vous laisse entendre : vous ne voyez rien dans ce que vous regardez. Ou plutôt, dans ce que vous voyez, vous ne voyez pas ce que vous regardez, ce pour quoi, dans l'attente de quoi vous regardez : l'invisible venu dans la vision » (ONYVR, p.55).

Voilà donc ce que Daniel Arasse t'a apporté : la confirmation d'une intuition née au moment de la rédaction de ta thèse, celle que dans un texte ou un tableau – le mot latin *textus* renvoyant à l'idée de tissu, de trame, donc de toile – ce que l'on voit n'est pas ce que l'on voit. Derrière la fabula comme derrière l'image palpite quelque chose qui la nécessite, mais qui demeure invisible.

En effet, en remplaçant Dieu par l'objet de la représentation, irréductible à son sujet, quoique communiqué par lui, ce qu'Arasse dit des *Annonciations* ne vaut-il pas pour tous les tableaux ? Le génie de Cossa ne nous renseigne pas tant sur la limite de la représentation que sur son mode de fonctionnement : allégorique, mais dans un sens qui n'est pas le sens médiéval. Dans ce dernier sens, l'iconographie a des choses pertinentes à dire ; dans l'autre, elle est impuissante. L'image y est la façon – disons plutôt la forme – qu'a trouvé une vérité inconsciente de se faire sentir, de s'exprimer. Celle-ci ne pouvant être « présentée » – sinon de manière analytique – est condamnée à la représentation. C'est là son mode de communication paradoxal : par le masque. Pascal Quignard, dans *Le sexe et l'effroi*, suggère que tout homme est travaillé par une image qui lui manque : celle de sa conception. Cette image renvoie à ce que Lacan appelle la « chose », c'est-à-dire la scène primitive. Nous pouvons supposer que certaines peintures sont travaillées par cette image manquante. Dans les *Annonciations*, ce qui est représenté et que l'on ne voit pas est précisément le moment de l'Incarnation, l'insémination divine de Marie. Or, comment ne pas faire le lien entre l'Incarnation et cette « l'image manquante » chez tout homme ? Comment ne pas considérer les *Annonciations* comme des rêveries autour de la « scène originaire » ? Et si les *Annonciations* étaient travaillées par Rien ?

D'ailleurs, le Rien, la « chose » est, selon toi, ce qui travaille également le tableau de Tintoret. Ainsi, le détail perçu par Daniel Arasse, s'il a remis en question une lecture convenue, historique, référence aveugle du tableau, t'a ouvert également sur la béance de l'œuvre, sur un mystère que les observations d'Arasse non seulement n'ont pas dissipé, mais qu'elles auront suscité. Or, la lecture des écrits de l'historien a souvent fonctionné comme cela : une lumineuse leçon d'intelligence du regard qui ouvre à des perspectives fascinantes sur ce que l'on pourrait appeler le « point obscur » de l'œuvre, mais les referme aussitôt face à lui. Le summum aura été atteint dans la lecture qu'il propose du *Verrou* de Fragonard. Partant de la formule d'un spécialiste du peintre : « A droite le couple, à gauche, rien », il indique que ce rien, caractérisé par une absence de sujet – un lit à baldaquin en désordre – figure cependant, à travers le drapé, genou, sexe et seins de femme, de même qu'un sexe masculin. Or, il va tout de suite se le reprocher comme une vulgarité, au motif que le tableau suggère, mais ne nomme pas et qu'on est libre de le voir ou pas. *Le Verrou*, cependant, est à mille lieues d'une *Annonciation* et si le tableau fait une proposition, celle-ci est relativement conditionnée par son sujet. C'est qu'encore une fois, l'historien s'arrête au seuil du « point obscur » de l'œuvre. Ce que figure le baldaquin, ce n'est pas tant ce qui est à venir, c'est-à-dire, comme c'était le cas dans le tableau de Tintoret, ce que s'apprêtent à vivre les amants, mais ce qui était déjà là. Qu'est-ce que ce rien qui se trouve être « juste des drapés, des plis, donc finalement de la peinture » (HDP, p.317) ? Ce qui hante la scène ou l'esprit de ceux qui vont s'unir ? Ce qu'ils vont chercher à reproduire peut-être ? Le mouvement des personnages donne le sentiment qu'ils reculent vers le lit : est-ce un mouvement de retour ? Est-ce une régression ? Le tableau, de léger, grivois, prend soudain une tonalité bien grave... Que donne-t-il à voir ?

Tu penses à cette autre réflexion d'Arras, dans « La toison de Madeleine » où il explique que le personnage de Marie Madeleine est une *figure composite*, exprimant quelque chose d'interdit, les longs cheveux de la sainte fonctionnant comme un symptôme, suggérant les poils pubiens, sa dimension sexuelle exhibée par sa négation même : « On devrait toujours se demander pourquoi un peintre a envie de devenir peintre, de quoi il a envie quand il peint, comment on voit cette envie dans ses peintures ». Et s'il avait envie de *voir* ? Bien sûr, on ne répond pas de manière univoque à une telle question. Mais si on construisait une toile comme on fabriquait un miroir dépoli - ou brisé ? Le peintre chercherait ainsi à capter cette image manquante dont parle Quignard au début du *Sexe et l'effroi*. Daniel Arasse indique en tout cas quelque chose de très important sur ce qui travaille son désir d'écrire sur la peinture dans son article sur *Le Verrou* : « Le résultat de cet innommable de la peinture, dont le tableau de Fragonard me paraît être un parfait exemple, est que la peinture est constamment dans un statut d'objet du désir. Je choisis comme objet d'étude d'écrire ou de parler sur la peinture, qui est précisément ce qui échappe à l'écriture ou au discours. La peinture reste donc objet du désir : plus j'en parle, plus je serais amené à en parler. C'est inévitable. A chaque fois que j'en parle, je la restaure comme ce qui échappe à ce que j'en dis ! Je me suis même demandé si cette fascination pour la peinture n'avait pas à voir avec quelque chose de l'ordre du regard enfantin » (HDP, p.320). Voilà que, sans le savoir, l'historien tourne autour de son secret ! Evoquant le « regard enfantin », citant Baudelaire, il indique à son insu où s'origine son désir de voir à travers la toile : dans l'infantile. Or, ce qu'il y perçoit inconsciemment est précisément ce qu'il y cherche inconsciemment, mais aussi ce que les peintres ont déposé de leur infantile, ces derniers ayant cela de commun avec les enfants qu'ils se taisent. Pourquoi Daniel Arras s'est-il tourné vers la peinture ? Parce qu'il voulait voir. Parce qu'il était à la recherche d'une image manquante et que la peinture en est hantée. D'ailleurs, il n'est pas anodin que la fresque à laquelle il revient souvent, comme l'une de ses peintures préférées, soit celle de la Chambre des époux de Mantegna, au Palais ducal de Mantoue. En effet, que se passe-t-il dans une chambre d'époux ? Ou plutôt : que s'y est-il passé ? Que vient-il flairer là ?

Pour toi, Arasse ne se rend pas compte que ce qu'il dit va bien au-delà de la peinture dont il est le spécialiste et que le sens généré par la perturbation d'un détail dans un tableau excède l'intention du

peintre que la plupart du temps il cherche à retrouver. D'ailleurs, souvent enthousiasmé par ses remises en cause, tu es déçu par ses interprétations, tu trouves qu'il ne va pas assez loin. Tu estimes que s'il tue parfois l'iconographe, l'historien inhibe en lui l'artiste ou le théoricien, comme s'il n'avait pas assez de courage pour aller au bout de ses audaces. Mais peut-être que « courage » n'est pas le terme qui convient. Peut-être qu'Arasse manifeste des mécanismes de défense et, qu'arrivé à un certain point, il s'interdit d'aller plus loin.

Qu'es-tu en train de faire ? Le portrait psychologique de Daniel Arasse ? Ne t'es-tu pas éloigné du sujet ?

Cela n'est pas dit. Dans l'article où il se pose la question de l'« envie » du peintre, « envie » qui rejoint selon toi son propre désir inconscient, il rappelle l'étymologie de pinceau : *penicillus*, « petit pénis ». Ca te remet sur la trace de *La Joconde*. Tu te souviens d'avoir été étonné d'apprendre, sur un site consacré à Duchamp, que *mona* signifiait vulve en argot italien, et *lisa*, fatigué. Tu rapproches cela du fait qu'on souvent dit qu'elle avait l'air enceinte. Dans *La Joconde, mythe et mystère*, un documentaire de Jean-Claude Bringuier, Pierre Rosenberg, président directeur honoraire du Louvre, revient longuement sur ce sentiment : « j'ai toujours été très sensible à l'argument de dire que c'est le sourire d'une femme enceinte. (...) Si cette interprétation était bonne, elle pourrait un tout petit peu, je dis bien un tout petit peu, expliquer le mystère de cette gloire extraordinaire. » Tu te mets à rêver : ce n'est pas qu'elle est enceinte, c'est qu'elle vient de faire l'amour...

La première fois que cette idée t'a traversée, c'est à la lecture d'*Histoires de peinture*. Tu t'étais rendu compte que tu l'avais tellement vu, ce tableau, que tu ne l'avais jamais vraiment regardé, ni jamais vraiment goûté. D'ailleurs, dès l'incipit du chapitre consacré à *La Joconde*, Daniel Arasse confiait qu'il avait mis lui-même du temps à apprécier ce tableau : « Il m'a fallu pour l'aimer beaucoup plus de temps que les cinq ans pris par Léonard de Vinci pour la peindre. Moi il m'a fallu plus de vingt ans pour l'aimer. » C'est sans doute que, semblable au vernis qui rend les couleurs d'origine difficilement perceptible et fait que l'on n'a pas véritablement sous les yeux le tableau peint par Léonard, il faut, pour parvenir à la toile, traverser des siècles d'interprétations, de commentaires, de points de vue, pénétrer l'épaisseur de ce « troisième temps » si important pour comprendre pourquoi « on n'y voit rien » : le temps qui passe entre le « premier temps » - le temps de production du tableau - et le « deuxième temps » - le temps présent. Pendant ce temps-là, les commentaires se sont déposés sur la toile et, plus « grave[s] et fascinant[s] » que vernis, craquelures, accidents et autres avanies, de manière « insinuant[e], subreptice et peut-être même subversi[ve] » (HDP, p.229), conditionnent le regard. Or, *La Joconde* a été particulièrement regardée, particulièrement commentée, follement interprétée même, notamment au XIXe siècle, de sorte que chaque spectateur pourrait dire en la découvrant : « même si c'est la première fois que je la vois, ce n'est pas en fait la première fois » (*Ibid.*)<sup>8</sup>. Pour la virginité, encore une fois, on pouvait repasser...

Or, ce qui éveille d'abord ta curiosité au moment de la lecture d'*Histoires de peintures*, c'est d'apprendre que, pour la première fois, Léonard installe un personnage devant un paysage. Jusque-là, cette femme, assise dans une loggia – dont les colonnes ont disparu au XVIe siècle, à la suite d'un découpage du tableau de quelques centimètres mais dont demeurent les deux bases sur les bords droit et gauche du muret situé derrière la figure – tournant le dos à un paysage très lointain, ne t'avait pas semblé particulièrement insolite. D'ailleurs, tu te surprends, guidé par Arasse qui te signale que son bras gauche repose sur un accoudoir, à prendre conscience qu'elle est assise sur un fauteuil – que l'historien s'étonne être sans dossier, mais que la réflectographie infrarouge révèle être un siège à pozzetto<sup>9</sup>. Il est pourtant important, ce fauteuil, puisqu'il justifie la torsion de la figure et

---

<sup>8</sup> Lorsque Daniel Arasse veut illustrer son propos sur les « Heurs et malheurs de l'anachronisme » l'un des deux exemples qu'il choisit est précisément la toile de Léonard.

<sup>9</sup> Au cœur de *La Joconde*. Léonard de Vinci décodé, Gallimard / Musée du Louvre Editions, Hong Kong, 2006, p.70. Il était appelé ainsi en raison de son appui mouluré semi-circulaire relié à une tablette de siège par des toupies fuselées.

l'effet qu'elle génère, le sentiment d'être fixé par elle : le buste de trois-quarts, elle semble se tourner vers le spectateur et, presque, lui faire face. Mais c'est ce paysage qui te retient parce que sa nouveauté chez Léonard s'associe à une autre innovation, plus inédite encore : le parapet, traditionnellement positionné devant le personnage, qui le sépare du spectateur, où il pose parfois sa main, se trouve, là, placé derrière. Or, dans son fameux livre consacré à l'art de Léonard, Arasse explique fort bien que la position de ce muret « joue un rôle décisif dans le surgissement de la figure vers le spectateur » : cadrant la jeune femme, les colonnettes la font avancer, comme saillir ; cadrant le paysage, celles-ci la font reculer. Articulant la figure au paysage de l'arrière-plan, elles génèrent « un effet très efficace d'oscillation, de va-et-vient » (LDV, p.304) . Le mouvement du regard va également dans ce sens<sup>10</sup>, de même que la position des mains<sup>11</sup> qui, si elle correspond « à celle que devaient adopter en public les jeunes femmes » (LDV, p.316) - et l'on verra que ce détail n'est pas de moindre importance – participe du « double mouvement de rapprochement et d'éloignement, d'attraction et de retrait » (LDV, p.317) qui, pour Arasse, caractérise le tableau tout entier<sup>12</sup>. Enfin, il souligne le lien comme consubstantiel qui existe entre la figure et le paysage, attirant l'attention sur le fait que tel repli de terrain, à droite, semble épouser la courbe de l'épaule, suggérant que le tracé du chemin, à gauche, mime l'ondulation des cheveux, alors que le contraste est pourtant très fort entre la douceur de l'un et l'âpreté de l'autre (LDV, p.306).

Et si, te demandes-tu alors, dans la toile de Léonard, ce qui était primordial, ce n'était pas Mona Lisa, mais le paysage situé dans les lointains, paysage dans lequel elle se trouve comme plongée, la ligne d'horizon étant inhabituellement haute ? N'est-elle pas étonnante, cette vue de nature, d'être ainsi dénuée de toute présence humaine, de toute construction, à l'exception d'un pont – qui jette d'ailleurs l'historien dans une grande perplexité ? Daniel Arasse la voit même comme un paysage « pré-humain ». Or, que fait un tel personnage devant un tel paysage ? D'autant que ce paysage pré-humain ne laisse pas de poser problème : la partie droite – montagnes hautes dont les pieds baignent dans un lac – n'est pas situé sur la même ligne que la partie gauche – pitons et fleuve oblique. L'historien a un terme très fort pour désigner cette rupture dans le paysage : ce dernier est « incohérent ». Que l'on n'imagine pas, évidemment, que cette incohérence ait échappé à Léonard pour qui la peinture était *cosa mentale*. Il y a là, assurément, un détail qui fait sens. Or, ce qui fait le lien entre les deux parties du paysage : c'est le sourire de la Joconde dont la commissure des lèvres se relève du côté du lac. Léonard a inventé le sourire fleuve. Or, de ce qui pourrait n'être qu'une anecdote picturale, l'historien tire une interprétation brillante : si La Joconde se fait fleuve – il ne dit certes pas cela en ces termes, évoque l'admiration de Léonard pour Ovide, le sentiment de la précarité de l'existence, la grâce éphémère du sourire – c'est pour signifier le temps : « On passe donc, avec ce sourire éphémère de La Joconde, du temps immémorial du chaos au temps fugitif et présent de la grâce, mais on reviendra à ce temps sans fin du chaos et de l'absence de forme » (HDP, p.39). Quant au pont, qui l'avait jeté dans une telle perplexité, c'est aussi un symbole du temps. « Le thème du tableau, c'est le temps » (*Ibid.*). D'ailleurs, si Léonard a peint le pont, c'est par didactisme : « pour expliquer (...) qu'il ne faisait pas n'importe quoi et qu'il y avait effectivement une méditation profonde sur le temps » (*Ibid.*).

Il n'y avait pas à dire : c'était une belle interprétation. Une interprétation brillante. Pourtant, tu dois le reconnaître, elle ne t'avait convaincu qu'à moitié. Une marginalia, au crayon à papier, en témoigne encore : « Daniel Arasse se trompe en cherchant à faire fond sur les intentions d'auteur. Lui

---

<sup>10</sup> « *Mona Lisa* « vient » imaginativement vers son destinataire », in *Léonard de Vinci, op. cit.*, p.305.

<sup>11</sup> Selon Arasse, il a fallu « plus de vingt-cinq ans à Léonard pour mettre au point cette pose, apparemment simple et pleine d'une élégante nonchalance », in *Léonard de Vinci, op. cit.*, p.313. D'ailleurs, la pose aura beaucoup de succès, notamment chez Raphaël, qui la reprendra dans de nombreux tableaux.

<sup>12</sup> Leur mise en valeur au premier plan suggère « une proximité très grande de la figure par rapport au spectateur (...) tandis que leur pose (...) laisse percevoir une discrète barrière (...) », in *Léonard de Vinci, op. cit.*, p.317.

qui veut déciller son regard, n'est pas parvenu à essayer cette chassie. » Il est vrai que cette manie, chez lui, de tout ramener à l'intention de l'auteur, t'agaçait prodigieusement. Chez cet homme qui témoignait d'une telle profondeur de vue, qui donnait de telles leçons d'intelligence du regard, chez ce dénonciateur des faiblesses et des limites de l'iconographie, cette restriction te paraissait inexplicable.

Ainsi, pour toi, le mystère du pont n'était-il pas dissipé. Sur la même page, une autre marginalia indique : « Le pont suggère l'idée de passage. Ce qu'il semble dire, c'est qu'en passant à travers *La Joconde*, on accède à ce paysage pré-humain. Or, ce paysage antédiluvien, ancien, pré-humain : ne figurerait-il pas le paradis ? Après tout, Arasse ne croit-il pas y voir les tracés de la Toscane immémoriale ? On vient contempler *La Joconde*, mais, sans le savoir, on observe une promesse. Si Mona Lisa est enceinte, c'est du paysage – du paradis (même étymologie que parvis : « enclos, édifice » dont le sens est « espace situé devant une église et généralement entouré d'une balustrade ou de portiques »). Occupant tout l'espace, la figure suggère qu'il faut passer par elle pour y accéder. Elle est le parvis – la promesse, le seuil. » De paradis à parvis, tu étais arrivé à l'idée de vulve. Ce n'était pas si bête. Ni si incongru. Daniel Arasse citait lui-même, à la fin de sa brillante interprétation, le texte de Léonard sur les grottes : « Par exemple, c'est vrai qu'elle a l'air d'être dans une grotte, et on a un très beau texte de Léonard sur la grotte : comme il se penche pour voir ce qu'il y a dans la grotte, il est attiré et il a peur. Cette attirance et cette peur de Léonard de Vinci par rapport au corps féminin sont bien connues : il est le premier à avoir dessiné un sexe féminin comme une grotte » (HDP, p.43).

D'ailleurs, tu as eu à ce moment-là le sentiment de voir l'image se lever devant toi. L'image « se lever » : c'est une image qu'affectionne Arasse. Il l'a rencontrée chez les Goncourt et la cite à de nombreuses reprises. Ce sentiment, on le retrouve chez un autre historien d'art : Didi-Huberman, qui l'appelle surgissement. Ce qui est assez amusant, c'est que l'exemple de surgissement qu'il donne concerne justement la Joconde : « Mais imaginez simplement La Joconde, par exemple : vous êtes sûr d'en avoir fait le tour, tant elle vous est connue, archi-connue. Vous n'avez qu'à la reconnaître. Et puis, un jour, vous apercevez que cette femme a été représentée par Léonard de Vinci sur un fond de montagnes... vues du ciel. Voilà donc que surgit quelque chose d'étrange à partir de quelque chose d'apparemment très familier : c'est que la dame représentée se trouverait située par le peintre à des milliers de mètres d'altitude ! Bien plus qu'une femme vaguement souriante assise dans le fauteuil d'un invisible salon aristocratique, la voici désormais femme flottante dans le ciel... »<sup>13</sup>. De là à dire que *La Joconde* est au septième ciel...

C'est alors que tu es frappée par une idée : et si la Joconde était en train de faire l'amour ? C'est là que le tableau se lève de nouveau : ce fleuve qui la traverse ne figure-t-il pas la traversée du divin ? Cela te rappelle un autre texte de Didi-Huberman, sur les *Annonciations* : « Lorsque l'ange communique à Marie le processus surnaturel par lequel elle deviendra mère de Jésus-Christ, il lui dit que la divinité « viendra sur elle » mais aussi « en » elle – *superveniet in te*. Là encore, préposition et préfixe déplace le sens : ce qui était *dessus* te couvrira, et ce qui te couvre viendra *en dedans* de toi. Tel est donc le miracle du lieu habité. »<sup>14</sup> Avec le fleuve, placé comme au-dessus d'elle tant la ligne d'horizon est haute, fleuve qui la traverse par le sourire, la Joconde ne figure-t-elle pas la Marie des *Annonciations* ? D'autant que dans la vision d'Isaïe sur laquelle se base le commentaire de Didi-Huberman, ce qui est couvert par Dieu, empli par lui, avec la Vierge, c'est la terre et le temple, or non seulement Mona Lisa se trouve dans une loggia dont les colonnes peuvent figurer un temple – rappelons que le parapet était traditionnellement devant et non derrière la figure dans les portraits – mais les liens entre la figure et le paysage sont, nous l'avons dit, si nombreux qu'on a pu considérer que « le paysage constituait une terrible et fascinante anatomie macrocosmique du corps de Mona

---

<sup>13</sup> *L'expérience des images, op. cit.*, p.85.

<sup>14</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Flammarion, Paris, 2012, p.313-314.



Lisa » (LDV, p.322). Les historiens objecteront que le paysage de *La Joconde* n'est pas le jardin verdoyant, figuration du paradis, que l'on trouve dans certaines *Annonciations*. On leur rétorquera, avec Didi-Huberman, que c'est méconnaître la dimension eschatologique de l'Annonciation. Avec l'Annonciation, Dieu « lève sa sentence » sur l'humanité et « vient habiter au milieu d'elle »<sup>15</sup> : l'Annonciation marque donc le début de la restauration du Paradis. Et si, dans *La Joconde*, la terre est encore un lieu sauvage, c'est qu'au moment où Léonard la figure, Dieu n'a pas encore « fait de son désert un Eden »<sup>16</sup>, la Vierge n'a pas encore consenti. Or, comment consent la Vierge ? En prononçant ces mots : *Fiat mihi secundum verbum*. « Lorsqu'elle prononce le *fiat mihi secundum verbum*, la bouche de Marie se descelle, ses oreilles s'ouvrent comme un coffre au verbe sacré, et sa matrice s'emplit tout à coup du corps de Dieu. »<sup>17</sup> Regardons d'un peu plus près le sourire de la Joconde... S'agit-il vraiment d'un sourire ? Sa bouche se descelle... Ses lèvres figureraient bien plutôt un acquiescement, un consentement. Et si *La Joconde* était un tableau d'Annonciation masqué ? Léonard aurait figuré la Vierge au moment où elle est visitée par l'ange Gabriel comme le suggèrent la position de ses mains – disposées, disions-nous, comme devaient les disposer les jeunes filles en public – et la torsion de son corps qui indique qu'elle se tourne vers un visiteur. Dans cette optique, le pont indiquerait le lien entre Dieu et la Vierge, suggérerait la présence du messenger qui, hors du tableau, fait pourtant le lien entre Lui et Elle, permet le transport de l'Un à l'Autre. Avec *La Joconde*, Léonard opère une remarquable et discrète révolution iconographique : il projette le spectateur dans une *Annonciation*, le met à la place de l'ange et l'invite à épouser le regard de celui qui voit l'invisible.

Un dernier mot. Dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Freud évoque ce qu'il nomme la pulsion d'investigation. Celle-ci, nous dit-il, « porte sur la question de savoir d'où viennent les enfants »<sup>18</sup>. Elle apparaît autour de trois ans, à la suite d'un événement vécu ou la naissance d'un frère ou d'une sœur, advenue ou redoutée. L'enfant, en général, commence par refuser « d'accorder foi aux informations qu'on lui donne, par exemple, la fable de la cigogne » et « poursuit son investigation par des voies personnelles (...). Mais comme sa propre constitution sexuelle n'est pas encore en mesure d'assumer la tâche de procréer, son investigation pour savoir d'où viennent les enfants doit forcément se perdre dans le sable et, faute de pouvoir être achevée, doit être abandonnée. L'impression produite par cet insuccès, lors de la première tentative d'autonomie intellectuelle, semble être persistante et profondément déprimante. »<sup>19</sup> Chez Léonard, la pulsion d'investigation, sublimée, serait restée si vive que le père de la psychanalyse hasarde même une théorie : si Léonard a si peu peint, c'est que « le chercheur n'a jamais laissé, au cours de son évolution, l'artiste totalement libre, il lui a souvent causé un grave préjudice et l'a peut-être finalement réprimé »<sup>20</sup>. Nous pensons, quant à nous, que si Léonard est devenu peintre, c'est précisément pour répondre à sa pulsion d'investigation sexuelle, en partie refoulée, pour donner forme à cette image manquante à l'origine de cette pulsion, image que *La Joconde* masque, communique obscurément, et que l'on retrouve dans les *Annonciations* : la scène originaire.

En somme, Marcel Duchamp, qui avait dessiné des poils à cette femme sans sourcils, avait vu juste : L.H.O.O.Q. Et si, avec *La Joconde*, ce que l'on voit n'est pas ce que l'on voit, ce n'est pas tant qu'« on n'y voit rien », mais qu'on y voit Rien, la chose même. Leçon de peinture.

Nicolas Servissolle

<sup>15</sup> Cité par Didi-Huberman, *Fra Angelico*, op. cit., p.315.

<sup>16</sup> Vision d'Isaïe, citée par Didi-Huberman, *Fra Angelico*, op. cit., p.315-316.

<sup>17</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *Fra Angelico*, op. cit., p.312.

<sup>18</sup> FREUD Sigmund, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, op. cit., p.95.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.97.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.49.