

***L'insectarium* de l'histoire de l'art ou le pouvoir de fascination de la peinture (Hommage à Daniel Arasse)**

Florence Chantoury-Lacombe

Volume 34, Number 2, 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1069486ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1069486ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Chantoury-Lacombe, F. (2009). *L'insectarium* de l'histoire de l'art ou le pouvoir de fascination de la peinture (Hommage à Daniel Arasse). *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 34(2), 20–27.
<https://doi.org/10.7202/1069486ar>

Article abstract

In this article, the author explores the way in which art historians, mostly French, have made a theoretical use of insects to analyze practices of painting and the modalities of the glance. Attention to painted flies in Renaissance painting or the modalities of vision specific to some insects such as stick insects has encouraged reflections on visuality and modes of representation. In the form of a tribute to art historian Daniel Arasse, the author reviews his interpretations, after Giorgio Vasari and Andre Chastel, of pictorial details such as the fly. In works of the Renaissance, as both Christ's symbol and macabre detail, the fly carries several meanings and Daniel Arasse brings to light the polysemy of these pictorial signs. In her analysis of fifteenth-century scenes of exorcism, the present author stresses the proximity of these small creatures, rendered in an illusory manner, with various embodiments of the devil expeccated by the possessed. This devil in motion is not a stable motif; like a pictorial collage, it condenses an amalgam of details of insects with sexual and phantasmagoric connotations. In her study of representations of insects, the author concentrates her attention on the fascinating power of these images.

L'insectarium de l'histoire de l'art ou le pouvoir de fascination de la peinture (Hommage à Daniel Arasse)

FLORENCE CHANTOURY-LACOMBE, UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Abstract

In this article, the author explores the way in which art historians, mostly French, have made a theoretical use of insects to analyze practices of painting and the modalities of the glance. Attention to painted flies in Renaissance painting or the modalities of vision specific to some insects such as stick insects has encouraged reflections on visuality and modes of representation. In the form of a tribute to art historian Daniel Arasse, the author reviews his interpretations, after Giorgio Vasari and André Chastel, of pictorial details such as the fly. In works of the Renaissance, as both Christ's symbol and macabre detail, the fly carries several meanings and Daniel Arasse brings to light the polysemy of these pictorial signs. In her analysis of fifteenth-century scenes of exorcism, the present author stresses the proximity of these small creatures, rendered in an illusory manner, with various embodiments of the devil expectorated by the possessed. This devil in motion is not a stable motif; like a pictorial collage, it condenses an amalgam of details of insects with sexual and phantasmagoric connotations. In her study of representations of insects, the author concentrates her attention on the fascinating power of these images.

Imago : Représentation, portrait, apparence, masque de cire, fantôme ; Psy. Représentation mentale d'un objet extérieur. Prototype inconscient d'un personnage ; Zoologie. Nom donné à la forme adulte d'un insecte après métamorphose.

À y regarder de plus près, l'histoire de l'art fait figure d'un vaste insectarium. D'Aby Warburg à André Chastel, en passant par Louis Marin, Daniel Arasse ou encore Georges Didi-Huberman, ces auteurs ont utilisé les insectes pour théoriser les pratiques de peinture. Insectes bourdonnants ou rampants, assembleurs de nuages, on n'a de cesse de chasser d'un revers de la main ces bestioles qui gravitent autour des ouvrages d'histoire de l'art. Déjà, Aby Warburg avait pensé la question du geste et du mouvement dans l'art de la Renaissance à travers la notion de *Pathosformel*, la « formule de pathétique » et il voyait dans les papillons, l'incarnation des images en mouvement¹.

Reprenant l'anecdote de Vasari à propos d'un tableau de Giotto qui aurait trompé son monde par l'intermédiaire d'une fausse mouche, André Chastel identifiait dans le motif de l'insecte une démonstration de virtuosité artistique. Selon lui, lorsque l'anecdote est racontée par Giorgio Vasari, la figuration de la mouche condense le progrès de la peinture et peut s'entendre comme l'emblème de la maîtrise nouvelle des moyens de la représentation mimétique. André Chastel pensait que le succès d'un tel motif était essentiellement dû à des raisons artistiques : par la surprise qu'elle était censée provoquer et, dès lors que l'illusion était dissipée, la mouche aurait contribué à désigner le tableau comme peinture et artifice, sa présence conduisant à l'efficacité d'un savoir-faire². La représentation de la mouche était alors entendue comme une prouesse et une plaisanterie du peintre³. D'un autre côté, l'insecte est aussi l'animal qui se laisse prendre au piège des images. Il métaphorise ainsi la position de l'historien de l'art qui se laisse prendre au jeu de la ressemblance et voit, dans la mouche, un nouveau savoir faire technique. Daniel Arasse raconte à ce sujet comment il s'est

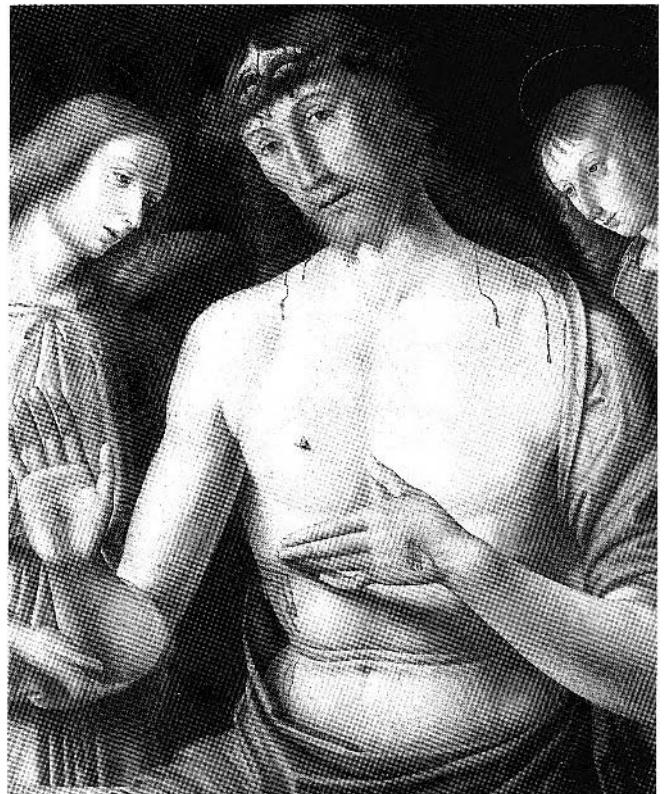


Figure 1. Giovanni Santi, *Le Christ supporté par deux anges*, vers 1430, huile sur toile, 66,5 x 54,5 cm, Musée des beaux-arts, Budapest (PD-Art : http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Santi_-_Christ_supported_by_two_angels.jpg?).

lui-même fait prendre au piège de la peinture lors d'une visite musicale. Mais, à y regarder de plus près, la vie des insectes peut nous permettre de penser une théorie des interactions entre le spectateur et le tableau dans le travail de Daniel Arasse.

L'édition de poche du livre de Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, reproduit en couverture *Le*

Christ supporté par deux anges de Giovanni Santi (fig. 1)⁴. Dans la représentation du torse du Christ, on retrouve le motif de la mouche, l'insecte se situant près du mamelon du sein droit. Daniel Arasse a observé que la mouche porte une signification plus complexe que n'a voulu le reconnaître André Chastel ; ce détail pictural présente en effet un statut polysémique. En prenant l'exemple de la présence de la mouche dans les tableaux à sujet religieux, Daniel Arasse souligne qu'une valeur morale peut être associée à cet insecte comme dans le cas des *memento mori* ; le motif de la mouche devient alors un détail dévot qui favorise la pratique dévotionnelle par son évocation des plaies du Christ dans *l'imago pietatis*, l'image dévotionnelle de Giovanni Santi. Cependant, la représentation de la mouche peut aussi être une pure référence iconographique comme dans le cas du portrait de Denys le Chartreux peint par Petrus Christus. En effet, ce moine décrit la beauté du monde dans une hiérarchie des valeurs de la beauté dans laquelle le monde des insectes se manifeste comme l'échelon le plus modeste (fig. 2)⁵. Dans les deux cas, la mouche augmente son *poids de présence* vis-à-vis de l'observateur sans retenir pour autant l'attention des personnages restés impassibles. Dans cette scénographie astucieuse, l'insecte focalise l'attention, oblige toutes les instances convoquées à l'observer de la même façon, les deux mondes évoluant en miroir. Daniel Arasse a montré que le motif de la mouche a acquis au fil du temps acquis sa propre histoire et que sa signification peut varier sensiblement. Il ajoute que ce motif pictural oblige à repenser le but de l'iconographie traditionnelle qui semble chercher pour les éléments de la représentation un sens unique. L'auteur visait surtout à démontrer la polysémie des signes picturaux et, de ce fait, à nous convier à des exercices de regard dans ses analyses des tableaux.

Une autre petite gymnastique de l'œil à l'intention des historiens de l'art est évoquée par Georges Didi-Huberman au vivarium du Jardin des Plantes à Paris. Devant de bien étranges insectes—les phasmes—Georges Didi-Huberman raconte une expérience visuelle qu'il a vécue comme le passage d'une ressemblance à une dissemblance (fig. 3). Le phasme, véritable branchage vivant, qui prend une couleur verte lorsqu'il évolue sur une feuille et des tons de marron lorsqu'il se trouve sur un tronc, prend à l'instar du caméléon la couleur de ce qui l'entoure pour se cacher de ses ennemis. Animal nocturne, le phasme reste immobile durant la journée et ne mange que des feuilles fraîches. Aux yeux de Georges Didi-Huberman, cet « animal dissemblable » réalise une espèce de perfection imitative, mais rompt la hiérarchie nécessaire à l'imitation du fait qu'il détruit en mangeant la chose, cela même qu'il imite.

Le jeu de l'insectarium et de la théorisation des pratiques de peinture se prolonge avec Louis Marin qui a tenté de faire l'expérience du regard de la fourmi en se glissant dans son corps pour éprouver la vision de l'insecte de Pascal. Cherchant à tra-



Figure 2. Petrus Christus, *Portrait d'un moine chartreux*, 1446, huile sur bois, 29,2 x 20,3 cm, Metropolitan Museum, New York (crédit photographique : Yorck Project, ©Zenodot Verlagsgesellschaft mbH ; mise sous licence GNU Free Documentation License ; http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Petrus_Christus_007.jpg).

quer l'opacité de la présentation au sein même de la transparence mimétique, il soulignait : « Pour un œil qui serait celui d'un insecte, telle la fourmi de Pascal, l'image vue de très près d'une boucle de cheveux est exactement le tourbillon du déluge ». Avec l'exemple de la fourmi de Pascal, Louis Marin observe que, pour saisir le concept de description, « il s'agit de passer de la nomination des "contenus" figuratifs à la conceptualisation des manières de les saisir et de les fixer sur la surface »⁶. À travers la pensée de Louis Marin, c'est un vaste questionnement de l'histoire de l'art qui se fait jour et qui emprunte



Figure 3. Phasme, photographie couleur (crédit photographique : Arcane 17 ; Image licenciée par Creative Commons Attribution ShareAlike 3.0 ; http://commons.wikimedia.org/wiki/Ilc:Quel_insecte.JPG).

ses directions critiques aux sciences humaines renouvelées. L'intérêt de son approche se situe en effet dans la manière privilégiée dont il explore les modalités et les procédures de ce qu'il appelle la présentation de la représentation. C'est au regard des spécificités des phénomènes artistiques et de l'importance de leur dimension plastique que Marin interroge l'image visuelle.

Pourquoi cet intérêt de la part des historiens de l'art pour les insectes? Peut-être renferme-t-elle un élément de réponse dans la signification générale du terme *imago*. En plus de contenir le sens premier de représentation, de portrait, *imago* désigne dans le vocabulaire de la zoologie l'état définitif des insectes à métamorphoses. Le même terme, adopté par Freud, renvoie à une vision intérieure liée à la mémoire et à l'affectivité que l'on a d'un être ou d'une chose. Ce qui apparaît de manière plus évidente, c'est que chacun des moments théoriques pensés à travers un insecte renvoie au processus de figurabilité qui caractérise le travail du rêve, le travail de présentabilité des images propres aux formations de l'inconscient. Le concept de figurabilité permet de constater que toute image se présente comme représentant quelque chose⁷. En portant une attention particulière au problème de la relation entre l'œuvre d'art et le traitement du sujet, nous pouvons voir comment s'articulent les propositions des artistes et leur portée pour la peinture au plan pictural, c'est-à-dire



Figure 4. Stefano di Giovanni Sassetta, *Le miracle du sacrement*, vers 1430-32, tempera et sur panneau, 24, 1 x 38, 2 cm, Durham, Barnard Castle, Bowes Museum (PD-Art ; http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Miracle-of-the-sacrament--_sassetta--museum_Bows.jpg).

pour les au plan des relations qui se tissent entre les différentes composantes à la surface des tableaux. Dans cette perspective, c'est le statut même de la représentation qui est interrogé car l'image est une forme indissociable d'une force, elle-même prise dans les strates de la représentation. Louis Marin précise que la connaissance d'une force est toujours une question aporétique. Selon lui, nous ne pouvons l'appréhender que lorsque nous la reconnaissons dans ses effets-représentations, dans ses processus de codage. Cette interférence entre la force de l'image et les corps, entre la force de l'image et les discours qu'elle produit, constitue une articulation essentielle de ce type d'approche. Mais la métaphore de la mouche et la virtuosité reconnue de son aérodynamisme aérien vont bien autrement servir nos propos.

Entomologie picturale

Dans l'histoire de la peinture, le motif des insectes joue un véritable rôle de parasite de l'iconographie traditionnelle. À la Renaissance, dans la représentation des scènes de possession, une sorte de bestiaire onirique et polymorphe se met en place dans la figure du diable expectoré par le possédé : des insectes ailés, des papillons à têtes de chat, des sphinx aux élytres de hannetons, des oiseaux aux ailes inquiétantes organisent ce que Michel Foucault a nommé le grand sabbat de la nature⁸. Nous pourrions d'ailleurs répertorier la curieuse collection formée par les insectes psychopathogènes comme la mouche, la guêpe, l'araignée, le perce-oreille, le hanneton et le papillon noir au départ de l'imaginaire de la folie. Ce qui a largement contribué à accréditer l'idée que les maux étaient provoqués par la présence d'un animal dans le corps⁹. Dans la scène de possession, le motif du démon expectoré par le possédé, ce que nous pourrions qualifier de *pathosformel* se présente comme l'antinomie du phylactère (fig. 4). Les *mots* absents de la peinture se sont métamorphosés en *maux* dans la peinture à travers le motif du démon expectoré par le possédé. La « banderole parlante », dispositif faisant parler les figures, se définit résolument comme la forme stable de la pensée religieuse et cède la place au motif du démon expectoré qui se présente comme la figure en mouvement et en perpétuelle transformation de l'histoire de l'art. Croisement entre deux régimes de signes bien différents, le statut énonciatif du phylactère s'oppose au statut informel et instable du motif du démon. Métamorphose de l'ordre d'un discours (des mots aux maux), cette formule du pathos a su manifester la présence forte de la chair à travers un cri de la peinture (fig. 5). La disqualification sémiotique du cri comme motif de la peinture a été énoncée par Gotthold Ephraim Lessing à travers sa description du *Laocoon*. La douleur physique étant jugée incompatible avec la beauté, Lessing explique alors que l'auteur du groupe du *Laocoon* a délibérément mué le cri en gémissement pour éviter un aspect repoussant de la figure¹⁰. Dans la scène d'exorcisme



Figure 5. Antoine Watteau. *L'enseigne de Gersaint*, 1720, huile sur toile, 163 × 306 cm. Château de Charlottenburg, Berlin, détail (crédit photographique : Yorck Project, ©Zenodot Verlagsgesellschaft mbH : mise sous licence GNU Free Documentation License : http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoine_Watteau_048.jpg)

de la Renaissance, le trou béant que produisait le jaillissement du cri, cette tache refusée à la peinture, est devenue une litanie de formes toujours en transformation. Répondant à l'impératif de figurabilité, les insectes viennent incarner en peinture une modalité transverbale du hurlement. Peut-être trouvons-nous là cette « archéologie du silence » que Michel Foucault appelait de tous ses vœux pour définir la folie et qui se donnerait à voir paradoxalement par un cri de la peinture.

Une aérodynamique du regard

Mais revenons à nos insectes. Dans diverses interprétations de Daniel Arasse, la représentation de l'insecte établit de façon ambivalente un rapport de fascination/répulsion entre l'œuvre et le spectateur. Cependant, il ne s'agit pas de la fascination qui bloquerait le regard, mais bien de la fascination au sens où Daniel Arasse l'envisage, c'est-à-dire celle qui fait observer les œuvres d'art avec la plus exigeante attention et, les fait décrire avec la plus rigoureuse fascination : de très près, pour mieux en connaî-



Figure 6 Piero di Cosimo, *Vénus, Cupidon et Mars*, vers 1486-1510, huile sur panneau, 72 x 182 cm, Gemäldegalerie, Berlin, détail (PD-Art : [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:PIERO_DI_COSIMO_Venus_Mars_Cupid_\(detail\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:PIERO_DI_COSIMO_Venus_Mars_Cupid_(detail).jpg))

tre, de loin, les effets sensibles et pathétiques dans leurs modulations historiques et culturelles.

La mouche, dans son périple aérien, peut ainsi s'interpréter comme la métaphore du travail de l'historien de l'art. Son vol arbitraire, mais déterminé, nous renvoie au parcours des regards et à l'attention, encore une fois, que Daniel Arasse portait aux œuvres dans l'exercice de sa profession. Prenons un exemple concret. Lorsqu'il se penche sur un tableau devenu mythique, *L'enseigne de Gersaint* de Watteau, l'auteur retient les modalités du regard des différents groupes de personnages (fig. 5). *L'enseigne de Gersaint* occupe une place particulière dans l'histoire de l'art, son statut de dernier tableau de Watteau ayant transformé l'œuvre en véritable « testament pictural ». Daniel Arasse identifie trois groupes de personnages dont les rapports aux œuvres sont clairement différenciés. Dans la partie gauche de la scène, un jeune homme invite une jeune femme à se détourner d'un portrait de Louis XIV que l'on est en train d'emballer. Sur la droite, la marchande—parfois identifiée à Mme Gersaint—propose un petit objet, un miroir, à des acheteurs éventuels. Au centre, Gersaint présente un tableau ovale (figurant des nymphes dénudées) de grand format à d'autres clients, une femme debout et un homme à genoux, lorgnette à l'œil, qui scrute la surface de la peinture, au ras du tableau, spectateur dont le désir le pousse « à y faire le détail ». Une pratique courante consiste à vérifier la qualité d'une peinture avant l'achat, mais cette pratique a quelque chose d'étonnant puisqu'elle remet en question le principe de l'imitation et de la « bonne » distance du spectateur, cette distance obligatoire qui fait généralement prendre les faits de la peinture pour la réalité. Daniel Arasse a montré que, dans la quête des intentions d'un tableau jugé comme un testament pictural, on oublie justement un détail : les modalités

du regard porté sur la peinture qui sont aussi un programme, un schéma visuel mettant des observateurs en action. Ce serait donc une pratique du regard qui devient le programme du tableau de Watteau et une nécessité pour le collectionneur qui doit vérifier la qualité de l'œuvre : « C'est une exaltation physique où le sujet s'oublie pour brouter la surface »¹¹. Au lieu d'y voir un testament d'allégeance, comme le font plupart des interprétations¹². Daniel Arasse voit dans la pratique usuelle dont témoigne cette scène une remise en cause des principes mêmes de la mimesis. Il raconte la jouissance de la peinture, le spectateur qui fabrique en quelque sorte le détail. C'est presque malgré lui que le spectateur regarde, se laisse capter au-delà de toute pudeur, satisfaisant de façon brutale sa pulsion de voir. En conclusion, Arasse souligne comment l'événement du détail a pour effet de disloquer à la fois l'ensemble figuratif et son message, sa durée constituant un moment fulgurant qui provoque une suspension du regard et de son errance. Rejoignant ici Louis Marin dans son analyse du tableau de Watteau, Daniel Arasse montre comment *L'enseigne de Gersaint* met en jeu un regard théorique, celui des focalisations et des mouvements du regard.

S'arrêtant de nouveau sur le motif de la mouche dans le tableau de Piero di Cosimo, *Vénus, Cupidon et Mars*, Daniel Arasse s'interroge sur le détail inattendu à vocation humoristique (fig. 6). La représentation de la mouche disposée près du visage de Mars endormi, au même titre que le lapin faisant allusion à la fertilité de Vénus, renvoie le spectateur à une conception sexualisée et amusante du thème. Dans le traitement du même sujet réalisé par Botticelli en 1483, les détails donnent à voir l'épuisement de Mars et son profond sommeil alors que la disposition des doigts de Vénus dans la draperie confère aussi un caractère érotique et humoristique à la représentation. Mais, en dehors de son rôle de détail, le motif de la mouche interfère sur les opacités de la matière, du matériau et des substances dans l'image, car il renvoie inmanquablement à la surface corporelle comme à la surface picturale. Au même titre que la composition rapprochée, la mouche implique le corps du spectateur, elle suppose plus largement la projection d'un schéma corporel et convoque un espace sensoriel. Quand les corps sont aussi près les uns des autres soumis à une telle promiscuité, la vue cède le pas au toucher, les sensations sont multipliées et le regard de la peinture se fait tactile. Ainsi, l'insecte s'adresse aux capteurs tactiles de la peau comme la mouche en peinture fait référence à la « peinture incarnée ».

Daniel Arasse nous confirme que la peinture opère toujours de biais, de côté, jamais en un usage de manière frontale. Sa capacité à montrer comment fonctionne le dispositif contribue à mieux nous dire qu'elle n'est pas qu'un code. Dans son essai d'iconographie analytique, *Le sujet dans le tableau*, Arasse s'intéresse à la signification théorique du concept d'opacité dans le champ iconique et à son articulation historique dans les pro-

ductions de la Renaissance en mettant en oeuvre les notions de condensation et de déplacement¹³. Cependant, évoquer l'œil perspicace de l'historien de l'art de l'École des Hautes études en Sciences sociales de Paris n'est pas le réduire à une synecdoque, car ses expériences du regard n'évacuent pas le corps.

Fascinatio

Le passage que Daniel Arasse consacre au *Saint Sébastien* d'Antonello da Messina et à sa conception de la peinture comme séduction amoureuse, nous permet d'observer que la relation qui se trame entre le spectateur et l'image est pensée à travers un champ de forces. Dans le *Saint Sébastien*, le peintre a délibérément déplacé le nombril du personnage au mépris de la norme vitruvienne des proportions du corps humain pour en faire un lieu de contact avec le spectateur (fig. 7). Le déplacement du nombril va de pair avec le déplacement du point de fuite, c'est-à-dire avec « le lieu de perception géométrique de l'œil du spectateur ». Le « nombril-œil » du tableau d'Antonello da Messina apparaît alors comme « l'œil de la peinture » nous regardant à son tour. Daniel Arasse poursuit son interprétation en replaçant le tableau d'Antonello da Messina dans le contexte de la peinture vénitienne et de la littérature qui lui est contemporaine : il y observe la mise en place par le tableau d'une dynamique de l'attraction faisant référence à un thème pétrarquiste connu, le coup de foudre par processus fascinogène¹⁴ : comme le toucher, le regard est l'opérateur d'un contact ; regarder, c'est toucher les choses. Dans cette perspective, l'action de regarder ou de se soumettre au regard de l'autre n'est jamais sans risque. La transmission inconsciente se produit par « sympathie » ou *fascinatio* au moyen de la médiation de l'air dont l'œil forme l'émetteur/récepteur privilégié. Ce processus de fascination a pour moyen le *spiritus* (du grec, *pneuma*) qui est le concept néoplatonicien du rayon actif de la lumière que Marsile Ficin utilise dans son commentaire du *Banquet* de Platon. Mais c'est dans la lecture du *Phèdre* de Platon que Ficin tente de démontrer comment l'amour est une maladie oculaire. Il y traite l'amour comme une forme aiguë de fascination maligne provenant du lointain, un effet à distance conditionné par une physiologie subtile, estimant qu'il s'agirait ici d'un enchantement sympathique et non d'un empoisonnement¹⁵. Plus qu'il ne donne à voir, l'œil capte ou transmet des vertus et des qualités tout en véhiculant aussi des vapeurs néfastes. À la Renaissance, l'idée d'empoisonnement visuel s'est constituée à partir d'un contexte théorique précis qui lie la mythologie aérothérapique de l'époque et la théorie de la sympathie. La vue devient le vecteur du venin¹⁶. Léonard de Vinci cite un exemple dans lequel la peinture devient la cause d'une contagion involontaire : « Un peintre fit une figure dont l'aspect obligeait le spectateur à bâiller sur-le-champ sans pouvoir cesser tant qu'il regardait

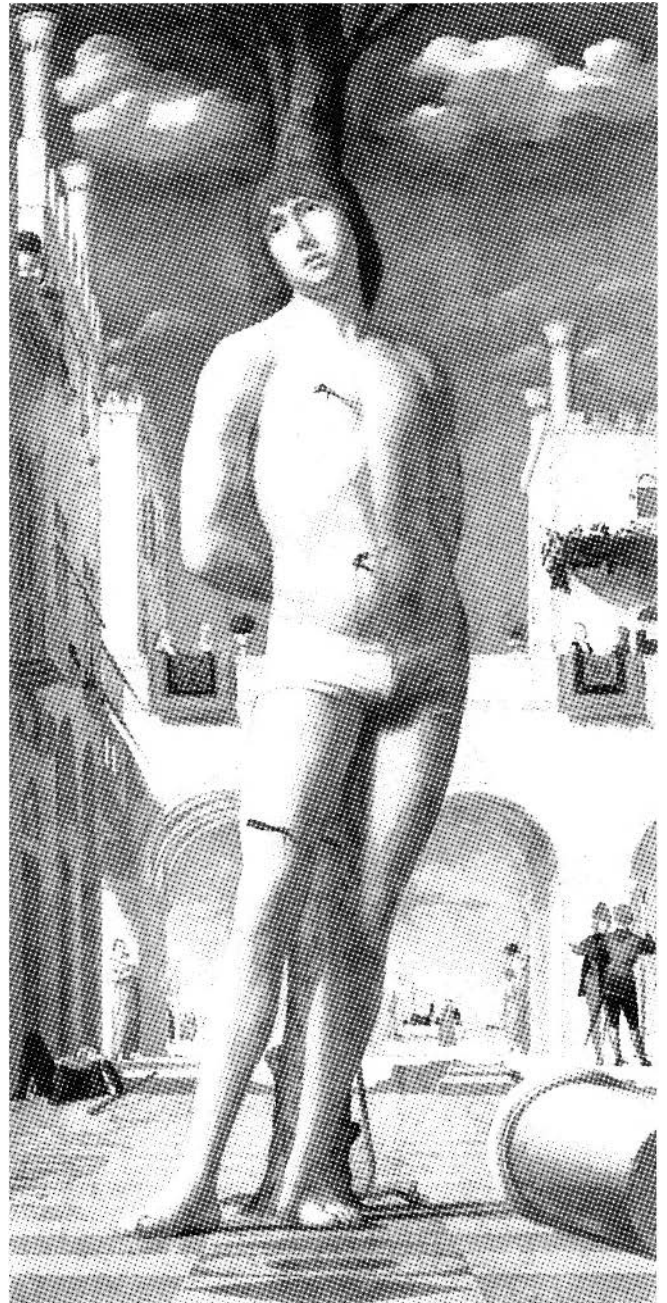


Figure 7. Antonello da Messina, *St. Sébastien*, vers 1475-76, huile sur panneau, 171 x 85 cm, Gemäldegalerie, Dresden (crédit photographique : Yorck Project. ©Zenodot Verlagsgesellschaft mbH ; mise sous licence GNU Free Documentation License ; http://en.wikipedia.org/wiki/File:Antonello_da_Messina_018.jpg).

l'image qui représentait un personnage bâillant »¹⁷. Le bâillement figuré *oblige* le spectateur à bâiller ; Léonard précise que tant qu'il regardera la peinture, celui qui bâille bâillera. La contagion s'entend ici par une imitation fortuite, une appropriation mimétique réalisée par le contact oculaire fasciogène sur lequel nous nous arrêtons. C'est donc bien cette double polarité que requiert le regard de la fascination pour la période de la Renaissance : à la fois enchantement et possible empoisonnement. Ces exemples montrent clairement que la peinture se présente comme une histoire de forces et que les signes ne peuvent à eux seuls permettre de comprendre la figuration. Dans cette interprétation, l'image se manifeste comme une infra-langue, le tableau devient un transformateur d'énergies, il transmute un ensemble de signes à d'autres, sans pour autant devenir lui-même contexte ou signe privilégié. Chacune de ces modalités convoque une puissance de l'image dans laquelle le médium tableau est le lieu de l'échange et de l'accumulation des forces. L'efficacité de l'image mise en avant ici renvoie à un domaine transsémiotique qui fait une large part à l'aptitude du corps à recevoir des signes. L'image articule au sein même de son dispositif, sa *dynamis*, sa valeur d'image agissante et d'image parcourante¹⁸.

Si, à la Renaissance, la rencontre optique est un espace interpersonnel saturé d'énergies symbiotiques, érotiques et mimétiques, le processus fasciogène qui se joue entre les êtres et, parfois, entre le spectateur et le tableau, peut vivifier aujourd'hui notre relation à l'œuvre d'art. Mis en évidence à travers le vol des insectes dans la peinture, ce jeu de forces entre image et regard que j'ai nommé l'insectarium de l'histoire de l'art, nous indique que la représentation n'est pas seulement mimésis, elle est *methexis* : elle met en figure des forces, elle appelle une participation par laquelle l'image nous saisit. L'image *methexis* engage une compréhension de l'image qui n'évacue pas le rapport entre les signes et les forces qui sous-tendent cette production¹⁹. Aborder la représentation à l'instar des historiens de l'art insectophiles, c'est prendre en compte le problème anthropologique de la transmission des croyances qui est faite de processus conscients et inconscients d'assimilation et d'inversions de sens. Dans cette optique, le regard de Daniel Arasse « fait mouche », car il n'évacuait pas le principe de l'empathie qui règle la relation du regardant et du regardé.

Au moment où paraît cet article, Georges Didi-Huberman renoue avec la thématique des insectes dans son nouvel ouvrage, *Survivances des lucioles*²⁰. En revenant sur *l'Enfer* de Dante, sur un texte de Pasolini et sur le dernier ouvrage de Giorgio Agamben, l'historien de l'art et philosophe français traque les petites lumières de vie dans une archéologie contemporaine du contre-pouvoir. En problématisant la notion d'image-insecte, l'imageluciole ouvre l'espace d'un territoire de résistance en émettant les lucurs de diverses formes de résistance à la déroute culturelle.

Notes

- 1 Voir à ce sujet la préface de Georges Didi-Huberman de l'ouvrage de Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 20.
- 2 Dans la littérature, la mouche a servi ce même prétexte de la prouesse mais, cette fois, rhétorique. Voir Lucien de Samosate, *Éloge de la mouche*, dans *Œuvres complètes*, tome 1, trad. Eugène Talbot, Paris, Hachette, 1912.
- 3 André Chastel, « Musca depicta », *F.M.R.*, Milan, 1984, p. 24.
- 4 Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996.
- 5 *Ibid.*, p. 125.
- 6 Louis Marin, *De la représentation*. Recueil établi par Daniel Arasse, Antoine Cantillon, Giovanni Careri, Danièle Cohn, Pierre-Antoine Fabre et Françoise Marin, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1994, p. 248.
- 7 La notion de figurabilité est empruntée au langage psychanalytique. Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, trad. Ignace Meyerson, Paris, France Loisirs, 1989, p. 191–300 et 301–532.
- 8 Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 2001, p. 32.
- 9 Cet ordre de la métamorphose condense une quantité de sens dans la figure même du démon expectoré par le possédé. Par exemple, les connotations sexuelles de la folie se rencontrent par l'intermédiaire d'une superposition de figures animales dans le motif du diable. Nous retrouvons le dragon, l'ennemi de la chasteté, la chèvre qui symbolise la luxure et l'activité sexuelle orgiaque. Mais, en ce qui a trait plutôt aux insectes, nous retrouvons dans le langage courant des expressions telle que « avoir une araignée dans le plafond ».
- 10 L'interdit plastique du cri énoncé par Lessing se trouve dans *Laocon* (1766). Traduction française de Courtin, Paris, Hermann, 1990, p. 41 et suivantes.
- 11 Arasse, *op. cit.*, p. 237–38.
- 12 Le tableau de Watteau est en fait une enseigne réalisée pour le marchand et ami du peintre. L'abondante littérature artistique consacrée à cette représentation y voit une représentation de la boutique de Gersaint et un testament pictural de Watteau. En remerciement de son hospitalité, Watteau se serait lancé dans la réalisation de cette grande œuvre. Voir l'étude complète de l'histoire du tableau réalisée par Guillaume Glorieux, *À l'enseigne de Gersaint: Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le Pont Notre-Dame (1694–1750)*, Paris, Champ Vallon, 2002.
- 13 Daniel Arasse, *Le Sujet dans le tableau. Essai d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 1997.
- 14 Le terme *fasciogène* est un néologisme du philosophe allemand Peter Sloterdijk qui l'emploie notamment dans le chapitre consacré à l'histoire de l'architecture des stades de son ouvrage *Écumes*. Il parle de rituel fasciogène et d'autohypnose collective. Voir Peter

Sloterdijk, *Écumes. Sphérologie plurielle*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Hachette, 2005, p. 555.

¹⁵ À la Renaissance, la vision est comprise à partir de deux théories, celle de l'émission et de la réception. L'ouvrage du médecin d'Henri IV, Du Laurens, apparaît comme une synthèse sur les débats sur la vision. *Discours de la conservation de la vue, des maladies mélancoliques, des catharres et de la vieillesse*, Paris, 1594. Voir également Alistair Cameron Crombie, *Science, Optics and Music in Medieval and Early Modern Thought*, London/Ronceverte, Hambledon Press, 1990, p. 175–284. La transmission de la maladie par le regard se concrétise dans le cas de la chassie. Voir Carl Havclange, *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998, p. 113–14.

¹⁶ Tout au long de nos lectures des traités consacrés à la peste, nous avons retrouvé cette conception d'une possible contagion par le regard, notamment dans un anonyme de Montpellier, de *Tractatus de epidemia compositus a quodam medico practico de Montepessulano anno M.CCC.XLIX*, complété le 19 mai 1349. Dans Matteo Villani, « *parca che questa pestifera infezione s'appicasse per la veduta e per lo toccamento* », p. 297. Aussi chez Agnolo di Tura, « *il morbo s'attachava coll'alito e co' la vista pareva, e cosi morivano a centinaia il di e la notte* », dans Agnolo di Tura del Grasso, « *Cronaca senese detta la Cronaca Maggiore* », dans *Rerum Italicarum Scriptores*, seconda editione, XV/6, vol. 1, Bologna, 1939, p. 555. Girolamo Cardano distingue quatre formes de toucher susceptibles de provoquer la contagion : « *Ils sont quatre touchements au corps comme en la peau : ou en la matière, comme aux ulcères, ou en l'élément, comme en la peste : ou au rayon et similitudes seulement comme aus rayon des yeux* ». *Les livres de Jeromes Cardans*, 1578, folio, 321 r. Guy de Chauliac, médecin français du XIVe siècle, souligne que la peste peut être contractée visuellement. Il indique que la mort peut se produire de manière instantanée par le regard, quand les *spiritus* aériens sortent des yeux du malade et frappent les yeux du patient en bonne santé. Il précise que regarder un malade spécialement quand il est en agonie est redoutable. Dans ce cas, la transmission pathogène se produit par « *sympathie* » ou *fascinatio* au moyen de la médiation de l'air dont l'œil forme l'émetteur/récepteur privilégié. Sur la contagion par le regard, voir encore Jean-Noël Biraben, *Les hommes et la peste en France et dans les pays méditerranéens*, Paris, 1976, tome 2, p. 23.

La question des enchantements mortels et de la dangerosité du regard est présente déjà dans l'Antiquité ; l'idée d'empoisonnement visuel remonte à Aristote, qui y voit un possible moyen de transmission. Aristote pose la question de savoir pourquoi les gens qui souffrent de phthisie, de *psora/scabie* et d'*ophthalmia* transmettent le mal à ceux qui les visitent. Voir l'article de Vivian Nutton, « *Hippocrates in the Renaissance* », *Die hippokratischen Epidemien*, ed. Gerhard Baader and Rudolf Winau, dans *Sudhoffs Archiv*, Beiheft 27, 1989, p. 420–39. Dans sa nomenclature des différents types de fièvres, Galien observe cette idée d'une possible contagion

par des *scabies* et *ophthalmologia*, il cite ces pathologies comme des exemples de maladies facilement communicables. Cité par Anna Montgomery Campbell, *The Black Death and Men of Learning*, New York, AMS Press, 1966, p. 56, note 24.

¹⁷ Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, trad. et présentation d'André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987, p. 244.

¹⁸ Marc Bloch, *Les rois thaumaturges*, préface de Jacques Le Goff, Paris, Gallimard, 1983.

¹⁹ Cette notion est définie par Jean-Luc Nancy dans son ouvrage *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.

²⁰ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.