

L'image et l'affect inséparables. Entretien avec Giovanni Careri

The unseparable Images and Affetti. *An Interview with Giovanni Careri*

Giovanni Careri, Giorgio Fichera et Clara Lieutaghi



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/14534>

DOI : [10.4000/imagesrevues.14534](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.14534)

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

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

Référence électronique

Giovanni Careri, Giorgio Fichera et Clara Lieutaghi, « *L'image et l'affect inséparables.* Entretien avec Giovanni Careri », *Images Re-vues* [En ligne], 20 | 2023, mis en ligne le 20 décembre 2023, consulté le 05 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/14534> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.14534>

Ce document a été généré automatiquement le 5 février 2024.



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

L'image et l'affect inséparables.

Entretien avec Giovanni Careri

The unseparable Images and Affetti. *An Interview with Giovanni Careri*

Giovanni Careri, Giorgio Fichera et Clara Lieutaghi

Giorgio Fichera et Clara Lieutaghi : À l'occasion du vingtième numéro d'Images re-vues, le comité de rédaction a souhaité revenir sur les enjeux historiques et actuels de la revue. Il nous a semblé pertinent de proposer un dialogue avec vous, qui avait participé à la création de cette revue, et qui êtes membre de son comité scientifique¹.

Le premier numéro paraît en ligne en 2005, pouvez-vous revenir sur le paysage intellectuel en sciences sociales et les grandes questions théoriques animant les études sur le visuel à ce moment-là ? Comment ces enjeux ont selon vous évolué ?

Giovanni Careri : Carlo Severi (anthropologue), François Lissarrague (helléniste, spécialiste des images), Jean-Claude Schmitt (historien médiéviste) et moi-même avons monté une ACI (Action Collective Interdisciplinaire) autour de « l'image ». Il s'agissait d'un grand séminaire, ensuite transformé en une « filière image » dont j'ai eu pour un temps la responsabilité. On y présentait nos recherches respectives. Ce n'était pas la première fois à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) que la question de l'image était posée au cœur de l'intérêt de plusieurs collègues et de plusieurs disciplines : quelques années auparavant avait eu lieu un séminaire intitulé *Esthétique et Anthropologie* avec plusieurs anthropologues dont Marc Augé, les hellénistes et les membres du Centres d'Histoire et de Théorie des Arts (CEHTA) dont Hubert Damisch et Jean-Claude Bonne. La particularité de notre ACI et de la filière image a été sa durée ainsi que le fait d'avoir abouti à une publication. Les doctorants ont pris le relais avec Images re-vues, qui a toujours été autonome et autogérée. Nous avons simplement accompagné cette entreprise dont je suis très heureux ! Je me souviens de cette époque avec une certaine nostalgie, il y avait entre nous une très bonne entente. La question qui traversait nos différentes approches était de nature anthropologique. À l'époque, je partageais avec Carlo Severi un séminaire au Musée du Quai Branly, intitulé *Traditions iconographiques et mémoire sociale*. Severi avait travaillé sur le rapport entre le rituel et la mémoire chez les Cunas de Panama. Il avait construit la notion de « mémoire rituelle »² qui se fonde justement sur la mise

en forme des gestes, sur leur puissance mémorielle et sur leur efficace, une notion qui est restée au centre de mes propres travaux depuis. La journée d'études qui avait clôturé notre ACI était intitulée *Traditions et temporalités des images*, et fut suivie par la publication des actes dans la revue. La construction d'un temps qui se contracte et commence à s'achever dans la fresque du *Jugement dernier* de Michel-Ange m'avait semblé une problématique adaptée à l'occasion. La sortie du tout premier numéro m'a donc permis de partager mes premières réflexions sur la chapelle Sixtine³.

Je me souviens de cette époque comme d'une période de grande liberté, où il était très facile de nous organiser pour construire des séminaires collectifs, pour disposer d'un peu d'argent et pour faire des invitations. Les choses sont devenues plus rigides, bien qu'à l'EHESS on ne puisse pas se plaindre.

C. L. : Est-ce que cela est dû à une sorte de recloisonnement des disciplines, à l'appauvrissement des dialogues interdisciplinaires qui vous animaient à ce moment-là ?

G. C. : L'interdisciplinarité est encore aujourd'hui considérée comme un objectif à atteindre, mais nous sommes dans un moment de forte spécialisation. Cela est en partie déterminé par le système de recherches sur « appels d'offre » qui apporte beaucoup de stimulations et de ressources, mais qui constitue aussi un frein à l'originalité de la recherche et paradoxalement à l'interdisciplinarité. Dégager des questions communes est délégué aux instances ministérielles françaises et européennes, alors qu'à l'époque de la fondation de la revue c'était le fait des chercheurs eux-mêmes. Les réseaux d'échanges étaient d'abord formés par des liens d'amitié intellectuelle longuement cultivés et indépendants de toute contrainte extérieure. C'était une condition favorable pour décroiser les disciplines, je dirais même que c'était la caractéristique fondamentale de l'EHESS.

G. F. & C. L. : Quatre laboratoires de recherche au sein de l'EHESS sont à l'origine de la revue. Par rapport au paysage culturel plus général en France à l'époque, et dans cette perspective d'interdisciplinarité, quels ont justement été les dialogues entre le CEHTA que vous dirigez aujourd'hui et le LAS, le GAHOM et ANHIMA⁴, qui ont notamment présidés au premier hors-série *Traditions et temporalités des images* (2008) ?

G. C. : L'entreprise était très en avance sur des discussions qui ont ensuite pris de l'ampleur dans nos disciplines, notamment par rapport à l'anthropologie des images, une approche alors presque complètement indépendante vis-à-vis de l'histoire de l'art, mais qui avait pu réunir des points de vue très différents. Donc oui, rétrospectivement, je pense que cette première publication en ligne, puis sur papier, a été très importante. On formait un groupe qui n'a pas eu de nom, pas de label, à l'inverse d'autres traditions (*Visuals studies*, *Bildwissenschaft*). On s'est retrouvé pour faire ça, et puis on est parti chacun de son côté. Le socle de notre entreprise était anthropologique, mais pour faire ce travail j'ai eu affaire à des collègues comme Lissarrague, Severi ou Schmitt, qui étaient très intéressés par l'histoire de l'art. Les anthropologues ayant ce type d'ouverture et de curiosité se font plus rares aujourd'hui. Du point de vue des anthropologues, le territoire de l'art occidental, le domaine de l'histoire de l'art, est souvent vu comme un terrain sans intérêt, réservé aux « esthètes ». C'est dommage, car la frontière entre « art » et « image » est un espace fécond et ne concerne pas que l'art occidental.

G. F. & C. L. : Peut-être y avait-il aussi des lectures communes, le partage d'un socle commun, entre-autres philosophique ? Avez-vous discuté de textes à plusieurs ?

G. C. : Le socle commun concernait les sciences sociales plutôt que la philosophie, même si nous étions très attentifs à la définition des concepts. Les lectures communes avaient été faites avant, chacun de son côté. Les étudiants aussi avaient tous un bon bagage et étaient prêts à le mettre à jour à tout moment. Il y eu d'abord un séminaire de trois ans sur l'anthropologie des images, puis la journée d'études organisée à l'Institut National d'Histoire de l'Art et qui a donné lieu au premier numéro de la revue. Au moment de la fondation de l'INHA, le séminaire et la journée d'études furent l'occasion d'y prendre notre place, vis-à-vis de l'histoire de l'art traditionnelle notamment, mais aussi vis-à-vis de l'École des hautes études en sciences sociales, lieu alors dominé par l'écrit et l'approche historique.

G. F. & C. L. : L'objectif de cet entretien est en particulier de présenter votre méthodologie singulière, et son actualité au sein des problématiques passées et actuelles d'Images re-vues. Mais avant de s'intéresser aux thématiques propres à votre travail, nous souhaitons que vous vous situiez dans le champ des sciences sociales, et en particulier vis-à-vis du poststructuralisme ambiant, que votre approche interroge, relance ou pose de manière différente.

G. C. : La sémiotique m'avait enthousiasmé. À la fin des années 1970 et dans les années 1980, un intérêt pour la sémiotique traversait les études littéraires et la philosophie. À Rome, j'ai suivi avec passion pendant trois ans le cours d'esthétique d'Emilio Garroni, qui travaillait à l'époque sur le rapport entre le sens et le paradoxe, dont il a fait un livre intitulé *Récognition de la sémiotique*⁵. J'arrive en France d'Italie en 1982 comme étudiant en sémiotique. J'ai alors beaucoup fréquenté les séminaires de Greimas qui se tenaient à l'Institut de théologie protestante à côté du Val-de-Grâce : salle pleine de gens de tous les coins du monde. On se sentait vraiment faire partie d'un grand projet commun. J'avais l'impression d'avoir rencontré un questionnement sur le sens qui pouvait permettre de saisir des phénomènes très différents entre eux grâce à une même approche, à la fois rigoureuse et efficace. Mais dans la sémiotique orthodoxe de l'école de Algirdas Julien Greimas — et c'est devenu plus pesant après quelques années passées en France, avec l'idée du dictionnaire, et donc l'usage d'une terminologie de plus en plus métathéorique —, une certaine logique m'a toujours repoussé. L'approche plus historique, ouverte et complexe de Louis Marin me convenait mieux parce qu'elle se construisait toujours à partir d'objets. Je me suis donc progressivement détaché de l'école de Greimas, sans pour autant abandonner certains acquis qui sont à l'origine de la discipline. Je ne sais pas comment ni pourquoi, mais dès le début de mes études italiennes, j'avais besoin d'avoir un objet entre les mains. La pensée en tant que telle m'intéresse, mais ce n'est pas mon intérêt premier. Mon intérêt premier est de caractère expérimental : voir ce qu'on peut faire en déplaçant les perspectives, en remettant les choses dans un autre ordre. L'enjeu étant de faire en sorte qu'il y ait à la fin quelque-chose de nouveau, qu'aucune discipline n'avait pu saisir : une forme de découverte. La fréquentation de Louis Marin, d'Hubert Damisch, de Paolo Fabri, a été décisive. J'ai suivi les séminaires du Centre de sémiotique d'Urbino où l'approche était plurielle et très ouverte. Il y avait des historiens comme Michel de Certeau ou François Hartog, qui n'étaient pas sémioticiens mais qui venaient voir ce qu'il s'y passait.

Le souvenir de ma première rencontre avec Louis Marin dans le jardin de l'École Normale Supérieure est encore très présent à mon esprit. C'était à la fin de l'été 1982.

Je voulais lui demander de diriger ma recherche sur un objet singulier qui n'appartient pas à l'« art » : un manuscrit mexicain, une sorte d'encyclopédie franciscaine des savoirs aztèques, qui s'appelle *La historia de Nueva España* de Bernardino de Sahagun (2^e moitié du xvi^e siècle). C'est un ouvrage en douze tomes dont un qui relate la conquête du Mexique racontée par les vaincus. J'avais choisi ce manuscrit comme objet de ma maîtrise en Italie, poussé par l'intérêt engendré par la lecture du livre de Nathan Wachtel sur *La mémoire des vaincus*⁶. Il s'agit d'un mélange de pictographies aztèques et d'images européennes, avec des représentations en perspective mélangées aux pictographies. C'est un objet mixte, très hétérogène, que j'ai essayé d'étudier du point de vue de la sémiotique et de la narratologie : comment se construit le récit visuel de l'histoire de la conquête ? L'hybridité de cet objet m'avait amené à poser en même temps des questions d'ordre anthropologique : comment l'altérité se traduit dans des images où la pictographie et la figuration occidentale se rencontrent ? Est-ce que ces deux systèmes graphiques se côtoient seulement, ou est-ce qu'ils se mélangent ? Est-ce que l'histoire racontée par le texte est la même que celle racontée par les vignettes ? Quel est le rôle des traducteurs et particulièrement des scribes qui ont traduit cette histoire en images ?

Rien qu'à vous raconter cela, je suis pris d'envie de reprendre cette étude, abandonnée quelques années après mon arrivée en France parce que les spécialistes qui s'occupaient à Paris de la pictographie aztèque avaient une vision très étroite, très archéologique et peu ouverte à la sémiotique⁷. Je me rends compte après coup que l'on peut trouver dans cette amorce d'étude beaucoup de résonances avec une histoire de l'art post-coloniale : l'hybridation, l'hétérogénéité inscrite au cœur de l'image et la violence dans le rapport à l'Autre. Je suis revenu à ces questions une vingtaine d'années plus tard dans le livre que j'ai consacré au rapport entre Juifs et Chrétiens dans la chapelle Sixtine⁸.

Marin, qui était très accueillant, et encore plus curieux, m'avait pris sous sa direction pour le projet aztèque et a accepté mon changement d'orientation. Très influencé par ses travaux, mon deuxième projet de thèse était sur la notion de cadre en général. Ce projet, trop vaste, s'est ensuite concentré sur les chapelles baroques du Bernin. En lisant des articles et des livres d'histoire de l'art, j'ai commencé à constater les différences d'approches par rapport à la sémiotique. Je me suis formé tout seul à l'histoire de l'art, en lisant ce qui était écrit sur les objets qui m'intéressaient, puisque la sémiotique ne me semblait pas avoir toutes les réponses — je ne pense pas en tout cas qu'on puisse se passer d'un dialogue avec des approches plus traditionnelles.

Pour résumer, je ne suis pas né historien de l'art. J'arrive plutôt en France avec une passion pour la sémiotique, ainsi que quelques compétences en esthétique et en anthropologie. J'ai fréquenté à Paris des doctorants qui avaient des formations comparables : le groupe des étudiants de Umberto Eco, et un peu plus tard, Georges Didi-Huberman ou encore Pierre Antoine Fabre. Il y avait une grande diversité dans les objets étudiés, avec tout de même des rencontres possibles du fait d'un fonds commun de lectures, du fait de la sémiotique qui était alors comme une anti-discipline, mais aussi de la grande capacité d'accueil de quelques personnalités exceptionnelles comme Louis Marin, Paolo Fabbri et Hubert Damisch.

C. L. : Vous avez parlé de ce grand projet commun que représentait la sémiotique autour de Greimas. Est-ce que vous avez l'impression, pour rebondir sur la question initiale, qu'un autre grand projet anime l'époque actuelle, qui serait de l'ordre des déconstructions et des

grandes révisions des discours, que ce soit en histoire de l'art ou en histoire en général ? Comment vous positionnez-vous par rapport à ce contexte ? – c'est un peu une question piège.

G. C. : Je vois bien !

C. L. : Est-ce qu'il y a des enjeux communs qui existaient dans ce premier grand projet qui peuvent être partagés dans le contexte actuel, avec ces nouvelles problématiques (ou pas), ou est-ce qu'il faut poser les choses autrement ?

G. C. : Chaque projet est une construction. Je suis toujours mal à l'aise avec les destructeurs, enfin les « déconstructeurs » ; l'enseignement de Marin, qui reste à mon avis valable, est que dans toute déconstruction intéressante il y a une reconstruction. Il doit y avoir quelque-chose qui aboutit à une forme, très prudente, de positivité. On ne peut pas produire du neuf sans détruire quelque-chose, ou déconstruire quelque-chose, ou mettre en question quelque-chose d'une vieille méthode. Si tu veux avoir mon avis sur la préséance actuelle de la question du pouvoir, du rapport du savoir au pouvoir, des savoirs-pouvoirs qui sont l'objet des constructions culturelles, je dirai que je partage ces préoccupations. Je suis bien conscient que tout discours est situé et idéologiquement motivé, ce qui me laisse plus perplexe, ce sont les déconstructions simplificatrices. À l'époque où j'ai rencontré Damisch, Marin et Greimas, lors des échanges à Urbino par exemple, j'ai été confronté à des analyses de cas complexes et concrets, et souvent contre-intuitives dans leurs résultats. L'un des risques du tournant de l'histoire de l'art actuelle, c'est de perdre de vue la complexité singulière des objets, leur matérialité irréductible, leur forme, leur historicité, mais aussi leur puissance de pensée.

G. F. & C. L. : L'un des concepts-clés qu'a produit l'héritage de ces approches, et que vous interrogez, c'est la notion d'objet théorique, en particulier dans l'héritage du CEHTA. Comment cette notion a déterminé ou détermine votre méthode, votre rapport à l'objet et à l'histoire ?

G. C. : Je vous donne la réponse, vous la connaissez déjà, c'est l'histoire d'Obélix : je suis tombé dedans quand j'étais très jeune et j'ai appris à faire des choses sans vraiment savoir comment, d'ailleurs je ne sais pas bien comment les enseigner...

G. F. : Est-ce qu'un objet théorique se révèle à la fin du travail de manière un peu imprévue ? Je veux dire qu'il y a toujours presque une double possibilité : ou l'objet « est déjà objet théorique », ou bien il devient objet théorique a posteriori, une fois qu'il est « construit ».

G. C. : J'ai été confronté à l'objet théorique essentiellement dans les séminaires de Marin et de Damisch, entre 1983 et 1992. J'ai été tout de suite séduit par cette proximité aux objets qui va, d'une part, à l'encontre de toute généralité d'ordre esthétique, et qui, d'autre part, ne se contente pas de données historiques ou philologiques. C'est ce que je cherchais dans mes études universitaires italiennes. Quand je voulais devenir historien tout court, j'avais d'excellents professeurs d'histoire à l'Université de Rome, mais ils portaient un discours si général que je me suis tourné vers la paléographie latine, qui me permettait d'avoir dans les mains un objet concret, qui résistait donc à la généralisation par sa matérialité et par sa singularité. Quand j'ai lu le premier article de Marin sur un carton de Lebrun, sur la représentation du monarque⁹, j'ai pensé : c'est cela qu'il me faut ! C'est seulement plus tard que j'ai compris que l'objet théorique est un noyau d'objets concrets et de questions qui sont liées entre elles de manière cohérente, pour ne pas dire systématique. Le paradoxe de l'objet théorique, c'est la singularité de l'objet et la généralité de la théorie : il s'en dégage une tension souvent absente dans d'autres

approches plus disciplinaires et disciplinées¹⁰. Cette approche est structuraliste puisqu'elle organise les matériaux en série et étudie davantage les transformations qui se produisent d'un élément à un autre que les objets eux-mêmes. Il s'agit d'une manière de travailler contre-intuitive, puisque ce sont les relations qui font sens. Le terme « objet théorique » est trompeur, parce que l'objet théorique est un réseau de relations. Cela dit, le terme fait bien entendre que la théorie n'est pas le fait du seul langage mais peut être produite par les œuvres elles-mêmes.

C'est donc un concept séduisant pour rendre compte de l'investissement de pensée que demandent certains objets (pas tous). C'est aussi une manière de découvrir que toute approche de l'histoire de l'art se fonde sur une théorie, même les plus empiriques. Le problème est que cette théorisation est héritée donc déniée, mais rarement problématisée. L'approche par l'objet théorique, à l'inverse, est intensément réflexive : il n'y pas de théorie générale, chaque élément de théorie demande à être reconnu en tant que tel et déplacé en rapport à l'objet spécifique dont il est question. Ainsi, quand Damisch fait intervenir la question du beau chez Kant dans le *Jugement de Pâris*¹¹, il n'en fait pas une application directe, il la convoque justement pour en montrer l'insuffisance quand il s'agit de rendre compte de certains aspects de la série de tableaux qui l'intéresse. L'objet théorique ne donne pas de réponses simples à des questions simples, il est donc irrecevable par les approches positivistes. L'objet théorique permet de complexifier et de déplacer les questions, en cela c'est une approche voisine de la philosophie. Il le fait cependant en faisant « travailler » la « pensée » des œuvres : comme pour le rêve chez Freud, l'œuvre d'art peut être « mise au travail » par l'analyste. L'objet théorique appelle des savoirs hétérogènes : historiques, anthropologiques, psychanalytiques. C'est l'importance accordée à l'histoire qui distingue cette approche de l'esthétique et de la théorie de l'art. Il y a donc tout de même une certaine proximité vis-à-vis de l'histoire de l'art, discipline avec laquelle Damisch a d'ailleurs entretenu un dialogue critique de la plus grande importance. Pour répondre à Giorgio, je dirai que, dans mon cas, l'objet théorique arrive toujours après coup, après des années de recherches, de lectures et de confrontations. Il y a, dans ma propre pratique, quelque-chose d'obsessionnel, une rumination que je partage avec mes pauvres étudiants et étudiantes, confrontés aux mêmes objets des années durant. Cette liberté de « rumination », je ne l'aurais pas à l'Université, c'est un cadeau de l'EHESS où nous enseignons la recherche par la recherche ; même si cela va à l'encontre du rythme rapide imposé par la recherche dite « concurrentielle » prônée par les instances ministérielles et européennes.

C. L. : Je me demande finalement si l'objet théorique n'est pas le concept – qui n'est pas forcément définissable en soi mais qui se redéfinit pour chaque objet –, ou la méthode, qui par excellence réconcilie l'approche internaliste et l'approche externaliste.

G. C. : Je suis d'accord avec toi, il faut souligner qu'en histoire de l'art l'approche externaliste domine largement, notamment de par le prestige dont jouissent les études sur la commande, la reconstruction du contexte, etc. L'approche internaliste a souvent promu l'idée de « style » sans vouloir interroger la question du sens quand l'Iconologie pour sa part s'est intéressée aux significations en délaissant largement les formes. L'objet théorique a l'ambition de ne pas séparer la forme du sens. En général, c'est difficilement possible, c'est pour cela que l'objet théorique nécessite de travailler à une échelle plus réduite et sous certaines conditions. L'effort pour faire tenir ensemble la forme et le sens est souvent à l'origine de découvertes que je pense

avoir faites : mettre en rapport par exemple la forme serpentine avec le processus de conformation¹².

L'objet théorique est effectivement un objet à la fois donné et construit, mais à condition de ne pas isoler la construction du donné. Je veux dire par là que l'on ne peut pas tout dire sous prétexte d'interprétation : l'objet donné doit pouvoir laisser apparaître sa résistance, et conduire donc à exclure certaines hypothèses et en formuler des nouvelles. Nous sommes, au fond, assez proches de la physique expérimentale, qui a besoin de théories tout en devant faire avec des phénomènes qui échappent à ces théories, conduisant donc à l'élaboration de théories nouvelles et inédites ; celles-ci sont, dans un premier temps, locales, très proches des objets, puis parfois généralisables, sous certaines conditions. J'ai appris cela de mon père qui était un physicien expérimental.

Dans mon travail en cours, l'objet théorique n'est pas le *Mangeur de haricots* d'Annibal Carrache¹³, c'est la relation que ce tableau entretient avec d'autres tableaux ; ce sont les questions qu'on peut lui poser, auxquelles il peut répondre et auxquelles il parvient à se soustraire, m'obligeant alors à les formuler autrement.

G. F. & C. L. : Pour en revenir justement à votre propre travail, dans votre premier ouvrage, *Envols d'amour*¹⁴, paru en 1990, vous étudiez une série de trois chapelles romaines du XVII^e siècle conçues par le Bernin. Pionnier de l'étude des effets de montage dans l'image fixe, l'ouvrage cristallise une grande partie des questions qui vous occupent depuis : montage, dispositif ; conformation, rôle spectatorial ; affects et efficacité de l'image ; anachronisme, sérialité et temporalité des images et de leur réception... Qu'a impliqué le déplacement de la notion de montage eisensteinien pour l'interprétation de ces chapelles et en particulier pour la formulation et la compréhension du processus de *conformation* au sein de la dévotion baroque ?

G. C. : Ce livre est issu de ma thèse de doctorat. Quand je l'ai commencée, je connaissais déjà Sergeï Eisenstein grâce aux cours de Pietro Montani à l'Université de Rome. Montani est philosophe, mais c'est aussi l'éditeur italien des écrits d'Eisenstein. C'est lui qui m'a fait comprendre les implications sémiotiques et esthétiques d'une pensée de l'image, sans se limiter au cinéma. Il m'a montré que la pensée peut être à la fois dans l'écrit et dans les films eux-mêmes, comme d'ailleurs Eisenstein le montre en analysant ses propres productions. En étudiant Eisenstein, je me suis confronté à la théorie du montage pathétique. La question du pathos apparaît à ce moment-là : comment produire un effet pathétique chez le spectateur à travers le montage ? Comment créer une dialectique efficace entre cognition, affects et percepts ? Eisenstein compte sur le rythme du montage et sur le travail accompli par le spectateur pour composer des liens entre des éléments très divers qui parfois n'ont aucune connexion d'ordre narratif. Donc, le spectateur est affecté s'il est pris dans le montage, et c'est cette idée que j'ai reprise à propos des trois chapelles du Bernin, composées d'éléments également très hétérogènes (sculpture, peinture, espace architectonique), pas toujours soumis à l'ordre discursif et cohérent d'un récit.

Pourquoi penser cela grâce au montage ? L'idée dominante dans les années 1980 était celle de la théâtralité du Baroque. Cette connexion avec le théâtre a été depuis réévaluée, notamment dans les études sur l'histoire de l'architecture, des fêtes baroques, de la ville baroque. Je me suis alors confronté aux travaux d'Irving Lavin qui avait interrogé la notion de *bel composto*, à savoir l'unification des arts, via le biais du théâtre¹⁵. Cette catégorie m'intéressait parce que le théâtre ne peut pas se passer du spectateur. Ce qui, par contre, n'est pas présent dans cette notion de théâtralité,

c'est l'hétérogénéité des matériaux, des dispositifs et des registres expressifs, tout ce qui permet de tenir ensemble différentes manières de construire le récit, ou plutôt la spatialité dans laquelle le récit se trouve intégré.

Du fait de ma formation en sémiotique et de ma lecture d'Eisenstein, j'ai eu le sentiment que l'hétérogénéité était le moteur de l'efficace du *composto*, et que réduire tout cela à une théâtralité générique était insuffisant : il fallait laisser travailler les sauts entre les différents registres, les passages d'un registre à l'autre. Lavin, à l'inverse, lorsque qu'il abordait la chapelle de sainte Thérèse d'Avila, étudiait chaque dimension du *composto* séparément : dans l'histoire de la sculpture, cette sculpture représente une nouveauté ; dans l'histoire de l'architecture... Or, la question de savoir ce qu'il se passe entre un médium et un autre, de savoir ce qu'il advient dans le passage entre peinture et sculpture, implique d'introduire, d'une part, une sorte de dynamisme dans l'analyse, et d'autre part, de voir l'image comme le résultat d'une transformation d'autres images, que celles-ci soient présentes dans le même lieu, ou qu'elles soient absentes mais néanmoins impliquées. C'est dans le déplacement que se produit le sens.

En regardant la Chapelle Fonseca à Rome mon attention est tombée un peu par hasard sur un cadre avec un ange. Je me suis dit qu'il y avait peut-être un lien entre cet ange et le cadre avec lequel il partage la fonction d'adresse et de présentation de la représentation. En effet, la chapelle organise une chaîne de gestes ressemblants qui commence entre l'ange et la Vierge, continue avec Fonseca, et se termine avec le spectateur dans la chapelle. C'est comme si ce geste pouvait circuler entre les arts, jusqu'à investir le spectateur. Cette circulation entre l'art et la vie du dévot ne peut être saisie si nous ne nous demandons pas ce que veut dire « devenir ressemblant » dans un cadre dévotionnel au XVII^e siècle. C'est là qu'intervient la dimension historique et anthropologique, c'est-à-dire la prise en compte d'une gestualité ritualisée qui échappe à l'histoire de l'art. De ce point de vue, le buste du médecin Fonseca est particulièrement complexe : la ressemblance à Marie peine à se faire, n'est pas aussi immédiate et gracieuse que pour l'ange. Fonseca est un homme, un pécheur qui, comme tout chrétien, est défini en tant que sujet par sa position instable entre conformation positive (à Marie) et ressemblance déchue qui l'éloigne de cette conformation. Un conflit de ressemblance entre alors en jeu, conflit qui produit sur le corps sculpté de Fonseca une tempête de plis et de replis. La sculpture du Bernin joue d'une subtilité extrême pour rendre mobile, instable et changeante la posture du buste dont l'aspect varie en fonction des changements de lumière et de point de vue. En résulte une forme de portrait et, par conséquent, une conception du sujet assez éloigné de celle qui célèbre l'identité stable d'un sujet maître de lui-même.

Ainsi, la notion de conformation est processuelle : elle implique les formes, mais des formes habitées par des forces, des formes qui sont en train de se produire, entre deux pôles d'attractions alternatifs. J'ai mesuré par la suite la puissance proprement visuelle de ce modèle : constater qu'une figure est en train de se faire ressemblante à une autre est un acte de vision élémentaire, surtout si ce processus prend forme dans un champ polarisé où deux « attracteurs » opposent leurs sens et leurs forces. On retrouve ici une sorte de dualisme structurel, mais il s'agit d'une opposition « processuelle », pas d'une opposition statique.

C. L. : Toujours par rapport à cet ouvrage sur le Bernin, nous nous demandions en quoi la scène baroque a constitué le lieu d'élaboration de cette notion de l'efficace de l'image. Vous

avez en partie répondu en disant que l'hétérogénéité entre les arts est le moteur de l'efficace, mais cette efficace est-elle présente dans le dispositif de montage inhérent aux chapelles étudiées, ou bien est-ce un produit de ce dispositif. Est-ce que cette efficace relève de l'effet du montage ?

G. C. : La chapelle Fonseca a une forte dimension autoréflexive : on y trouve en particulier ce marbre représentant quelqu'un confronté à un tableau d'autel et qui réagit par son geste contracté. C'est donc un modèle qui nous apprend que ce qu'on attend du rapport à l'image sainte, c'est une participation par la conformation. L'efficace n'est pas quelque-chose dont on peut chercher les traces dans des documents ou dans les traités, elle relève du domaine de l'expérience. Nous pouvons y avoir accès par l'analyse des dispositifs d'inclusion inscrits dans l'œuvre elle-même. Dans la chapelle Fonseca, il y a un spectateur sculpté qui fait partie de l'œuvre, mais le dispositif crée aussi des ponts avec le spectateur qui entre dans la pièce, qui est lui-même invité à répéter ce geste.

G. F. & C. L. : Votre travail sur la chapelle Sixtine, qui a été publié sous le titre *La torpeur des Ancêtres. Juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine* en 2013¹⁶, met en œuvre une forme d'anachronisme, proche de la conception benjaminienne de l'Histoire. Alors que le montage tel qu'il a été évoqué précédemment constitue un outil opératif et heuristique, il permet ici de formaliser les temporalités à l'œuvre au sein de la chapelle et dans l'économie chrétienne du salut en général. L'ajout par Michel-Ange de la fresque du *Jugement dernier* au programme peint de la chapelle resémantise le lieu dans son ensemble et compose une iconologie des temps chrétiens. Au cœur de cette construction, les figures des Ancêtres juifs du Christ occupent une place nodale en tant que types vétérotestamentaires, mais aussi contemporains de Michel-Ange. Comment une approche méthodologique anachronique vous a permis de décrire un anachronisme historique au sein de l'œuvre ?

G. C. : Quand je repense à ce livre, à l'ambition folle de ce livre, je me demande comment j'ai pu franchir le pas, les différents pas, pour rendre compte d'un ensemble aussi complexe, et déjà largement commenté par des auteurs importants...

G. F. : Vous avez commencé par les Ancêtres ?

G. C. : J'ai commencé par le grand damné du *Jugement dernier* qui me semblait pris dans un devenir-ressemblant au diable. J'ai donc commencé par la partie diabolique. Ce damné est figé dans un rapport d'introspection, de jugement de soi, et en même temps, il se trouve jugé de l'extérieur, par le Christ/Juge. Il y a donc un modelé du sujet proche de celui que Miche Foucault a identifié comme la marque de la subjectivité moderne : un sujet qui se subjectivise en se confrontant à soi-même alors qu'il est, en même temps, sujet du pouvoir de l'autre. La posture du Christ dans cette fresque prend une « forme serpentine », qui s'offre en modèle à une prise de ressemblance pour les anges et les élus, dans une sorte de chorégraphie mimétique et libératrice. À l'opposé, du côté du damné et de Minos, un vrai serpent exerce son pouvoir constricteur. Le modèle morphogénétique de la conformation permet de saisir la tension qui traverse les corps et contracte l'espace et le temps. Conformément à la théologie pauline, l'assomption de ressemblance de la part des élus doit trouver son accomplissement dans leur homologation et dans leur incorporation dans un seul corps, dont le Christ est la tête. Du côté des damnés, la ressemblance au démon implique l'impossibilité de participer à ce Corps glorieux. J'ai donc identifié un principe d'organisation de la fresque qui faisait non seulement sens par rapport au débat de l'époque entre catholiques et protestants, mais qui permettait aussi de découvrir la solution formelle très subtile que l'artiste avait mis en œuvre.

Pendant un certain temps, j'ai pensé m'arrêter là. Puis j'ai un jour déplacé mon regard vers les lunettes de la voûte, où se trouvent des familles, des vieux hommes à moitié endormis, mélancoliques, et des femmes affairées, s'occupant de leurs enfants. Comment établir une relation entre les *Ancêtres du Christ* et la grande narration visuelle qui relie la *Genèse* au *Jugement dernier* ? Il fallait commencer par comprendre l'eschatologie qui est au fondement de cette narration. La philosophie de l'histoire de Walter Benjamin m'a confronté à la notion de constellation que j'ai repris à mon compte pour interpréter le montage des différentes parties des fresques de la chapelle Sixtine. Les thèses de Benjamin ont un caractère messianique marqué, dont les liens avec l'eschatologie de saint Paul ont été entre-autres étudiés par Giorgio Agamben¹⁷. Comme dans la pensée de Benjamin, dans la Sixtine, il n'y a pas que la fin, le Jugement, il y a aussi l'origine, la genèse, une origine qui persiste, toujours là, dans les fresques de la voûte. Une première constellation entre des temps éloignés mais co-présents se présentait donc à moi. Bien que ces fresques aient été réalisées à des moments différents, sous l'égide de commanditaires différents, et qu'elles soient souvent étudiées séparément, au moment où le *Jugement dernier* a été intégré à l'ensemble, quelque-chose s'est produit aussi dans le reste des scènes peintes. Et ce quelque-chose, on ne peut pas mieux le décrire, le comprendre, que comme un « éclair », ce qui est selon Benjamin le signe de l'image dialectique, celle qui relie soudain *l'autrefois au maintenant*¹⁸. Avec l'ajout du *Jugement dernier*, le rôle des Ancêtres a acquis un sens nouveau : leur aspect inactif, leur indifférence au cours héroïque de l'histoire chrétienne, sont devenus le signe de ce qui résiste à l'accomplissement du temps.

Que la chapelle Sixtine soulève la question de la place des Juifs à travers la figuration des Ancêtres du Christ, cela était complètement inattendu pour moi. C'est assez extraordinaire d'imaginer que Michel-Ange et ceux qui l'entouraient aient décidé de faire apparaître quelque-chose qui ralentit l'histoire — ce qu'on appelait un *impedimentum* —, quelque-chose qui l'empêche d'arriver à sa conclusion. Il fallait contextualiser cette vision, en mesurer la vraisemblance en dehors de la Sixtine, en étudiant notamment les rituels où le Pape rencontre les Juifs, mais aussi la place qu'ils avaient dans les projets de réforme de l'Église (certains préconisaient leur conversion forcée, voire leur expulsion). J'ai donc croisé ce que j'ai appris des études sur l'évangélisme italien et des études juives avec tout un ensemble de questions issues de la philosophie de l'Histoire et de la philosophie politique actuelle (italienne, surtout). Ce livre est le livre le plus politique que j'ai écrit, à la fois en raison de la centralité de la question de l'altérité, mais aussi parce qu'il réfléchit à la définition du pouvoir, du pouvoir du Christ roi qui règne sur les consciences.

G. F. & C. L. : Pour détailler encore plus cette idée, qui vous accompagne depuis longtemps, de ressemblance et de conformation au Christ dans la perspective d'une anthropologie du christianisme, quel rôle a joué la *pathosformel* warburgienne dans la compréhension de l'idée d'*imitatio christi*, ou, en tout cas, comment cette notion théologique et anthropologique chrétienne a-t-elle été « mise en travail » par ses résonances avec la pensée warburgienne ?

G. C. : Prenons un exemple concret : le grand damné du *Jugement dernier* est saisi dans son devenir ressemblant à Minos — conformation —, mais dans son attitude, je reconnais la posture du *Laocoon* — *pathosformel*. Dans ce cas, l'articulation de la conformation à la formule pathétique fait apparaître un sujet assujéti — conformation — qui est en même temps un sujet affecté — *pathosformel*. Le damné

est à l'image du *Laocoon*, mais il y a tout de même quelque-chose de différent dans la position de la tête : *Laocoon* regarde le ciel, il ne comprend pas pourquoi il est puni par les dieux alors qu'il a essayé de servir son peuple ; il est foudroyé sans raison, c'est le tragique grec. Le damné, par contre, est affecté par la relation d'introspection qu'il établit avec lui-même, il est mélancolique, et donc à la différence du *Laocoon*, sa tête est posée sur sa main. L'origine de la punition est déplacée depuis les cieux insondables des dieux grecs vers le for intérieur du pécheur chrétien : voilà ce que l'articulation de la conformation à la *pathosformel* permet de saisir ! Les livres ouverts par les anges aux trompettes à côté du damné sont une invitation explicite à l'évaluation de soi. La charge affective impliquée par le retour du geste antique du héros grec renforce, du côté du spectateur, l'invitation à se juger et se convertir avant qu'il ne soit trop tard. Cette menace de mise en demeure est propre à tout Jugement dernier, mais jamais auparavant le déplacement de l'origine de la faute à l'intérieur du sujet n'avait été si explicite. Le damné est un pont entre le spectateur et la fresque, il lui montre la voie d'une conformation démoniaque à laquelle il doit se soustraire et l'invite à faire le bilan de sa vie. De l'autre côté de la fresque, un élu à peine ressuscité commence à tourner sur lui-même, aidé par les anges : c'est le « pont positif » qui invite aux premiers pas vers la conformation à la figure serpentine du Christ.

À la différence de l'iconologie panofskienne simplifiée, la notion de *pathosformel* permet de reconnaître que deux scènes peuvent se jouer en une (ici, le damné et le *Laocoon*). Elle permet donc de restituer l'opération mémorielle contenue dans le geste : dire qu'il y a *dans* la figure du damné la figure du *Laocoon* c'est reconnaître que l'image est un lieu de condensation. Dans, dedans : une image habite une autre image, une image incorpore une autre image. Freud n'est pas loin. Cela permet de concevoir que l'image a une épaisseur mémorielle, puisque celle qui était latente surgit par l'exercice de la mémoire. Warburg, tout comme Freud, ne parle pas d'un travail érudit de reconnaissance, mais de quelque-chose d'incontrôlé qui vient réactiver un *engramme* : un geste pathétique mis en forme depuis un temps immémorial.

G. F. et C. L. : L'étude que vous avez consacrée à la *Jérusalem Délivrée* du Tasse¹⁹ a sans doute abordé le plus frontalement la question de la conformation au sein d'une anthropologie des affects dont la visée proprement herméneutique touche à la fois la peinture comme interprétation et une intertextualité comme paradigme pour l'interprétation. Donc, prenons *Renaud et Armide* de Nicolas Poussin, conservé à Londres²⁰. À un moment donné du récit, le poème du Tasse met en scène le héros dans une forêt, sur la berge d'une rivière qu'une inscription l'incite à franchir. Arrivé sur une île, Renaud est ensorcelé et sombre dans un profond sommeil pendant lequel Armide, l'ensorceleuse, compte le tuer. À la vue du dormeur, elle en tombe finalement amoureuse. La rivière est donc motif de transition entre l'espace d'éveil et de la raison, et l'espace de l'ensorcellement et du sommeil. Elle coule justement au bas du tableau de Poussin, au seuil de l'espace pictural, confinant le regardeur et la regardeuse de l'autre côté de l'eau, marquant ainsi une nette distinction entre l'éveil de celui ou celle qui regarde – et qui donc potentiellement interprète –, et le sommeil du héros. Ce motif du fleuve n'a pas retenu votre attention mais semble pourtant être la parfaite métaphore du questionnement herméneutique en image, et vis-à-vis de l'image. Comment vous placez-vous de ce côté du fleuve, ou pour le dire autrement, quelle est votre implication vis-à-vis de cette herméneutique de l'image, et de l'image en particulier qui porte ou induit elle-même cette activité herméneutique ?

G. C. : Fondre l'analyse dans la description, mettre les textes et les tableaux au travail dans une forme réflexive d'écriture : voilà le modèle que j'ai essayé de mettre en œuvre dans mon livre sur *La Jérusalem délivrée*. J'ai rencontré beaucoup de difficultés,

d'abord parce qu'écrire dans une langue qui n'est pas la mienne m'a rendu sensible à la part de médiation du langage que le maniement d'une langue maternelle tend à oblitérer. De surcroît, la langue du Tasse résiste à la traduction en français par l'accent qu'elle met non seulement sur les processus, sur le devenir, qui est un aspect absolument décisif dans la traduction visuelle du poème, mais aussi sur la part de la matérialité concrète des corps et des affects.

Vous me proposez une interprétation de mon interprétation qui était déjà une interprétation de l'interprétation du tableau par Marin. C'est ça, l'herméneutique²¹ ! Elle permet une distance et une finesse que l'analyse directe d'un tableau ne permet pas, si même quelque chose comme une « analyse directe » était possible. Et, de fait, ça ne l'est pas car, malgré tout, entre nous et l'image, il y a toujours du langage.

G. F. : Avant de passer à une question bien plus technique, je voulais juste vous demander une précision : pensez-vous que l'ouvrage sur la *Jérusalem délivrée* soit – c'est une question presque biographique – le livre le plus « marinien » que vous ayez écrit ?

G. C. : Sûrement parce que c'est un livre qui explore le problème du verbal et du visuel, et essaie d'aboutir à quelque chose qui soit, disons, efficace, sans plaquer le visuel sur le verbal, et sans marquer non plus une différence telle qu'il ne peut pas y avoir d'échange. Le livre porte sur le dialogue, sur le dialogisme, un dialogisme de fond entre une écriture poétique traversée d'images, de figurabilité – l'image est présente dans l'écrit –, et un travail pictural qui est traversé par les mots, par la poésie. Dans la langue poétique, les mots sont mis *en forme*. Il y a la rime, qui est une manière de faire revenir la lecture en arrière à travers le son. Cela produit une sorte de spatialisation de la parole et la construction d'un temps qui n'est pas linéaire, qui revient sans cesse en arrière. Et puis, il y a ce que Le Tasse appelait le « parler disjoint », qui est caractéristique de sa poésie : une poésie qui laisse le sens en suspens. Il faut lire de très nombreux vers pour trouver le verbe de la phrase. On ne sait pas très bien où on va, c'est une manière de garder le lecteur dans l'attente du sens, et aussi de le faire travailler, puisque toutes ces assonances, où la matière sonore se charge de sens, ont une part dans la poésie qu'elles n'ont pas dans d'autres formes de discours.

La traduction visuelle de ces vers peut être de l'ordre de l'illustration et se limiter à restituer l'action principale de manière évidente, mais elle peut aussi pénétrer dans la figurativité profonde du texte poétique jusqu'à faire apparaître des éléments qui, dans le texte, sont implicites. À la lecture du passage sur Renaud endormi, on comprend qu'il est abandonné dans un sommeil sensuel, mais le texte ne dit pas qu'il ouvre les jambes devant le couteau dressé dans la main d'Armide, comme cela se passe dans le tableau de Poussin. Ce tableau entretient un vrai dialogue avec le poème, il en enrichit le sens. D'autres au contraire l'appauvrissent. Ce livre est marinien dans la mesure où il fait travailler un fond de figurabilité commun au langage et à l'image.

G. F. : Dans l'introduction au texte vous amenez la notion d'intertextualité, justement pour qualifier ce croisement des médiums (peinture, ballet, etc.) qui *travaillent* le poème du Tasse. Est-ce qu'on pourrait situer votre cette approche dans le champ de l'intermédialité ?

G. C. : La particularité du poème est qu'il a été mis en musique, monté au théâtre, en ballet. Il m'a donc fallu trouver les outils pour que ces « traductions » intermédiaires soient comprises dans toute leur richesse. Je me suis donc demandé ce qui transite entre ces arts : d'une certaine manière, on retrouve là la question du *bel composto* du

Bernin. Et, en effet, ici aussi, c'est le geste dans sa connexion avec l'affect qui traverse les arts.

En histoire de l'art, l'intertextualité ne s'est pas affirmée comme elle a pu l'être dans les études littéraires. La prise en compte de ce principe marque la frontière entre une histoire de l'art contextuelle, voire biographique, et une histoire de l'art qui assume une part de théorie. Pour construire un réseau de tableaux, et le penser comme une série de transformations, il faut renoncer à la primauté accordée à la place de l'auteur, et il faut aussi reconnaître aux tableaux une puissance de signification qui se dégage par contiguïté dans une relation intertextuelle. À partir du moment où le texte, visuel ou écrit, échappe à son auteur, il commence sa vie. La construction du réseau intertextuel est dans un premier temps du fait des artistes, dont les œuvres ne naissent que dans la relation avec d'autres œuvres, de manière souvent inconsciente. Le travail de l'historien de l'art est de reconstruire ces réseaux, mais il y met toujours aussi du sien.

C'est dans le déplacement et dans la traduction que l'on peut saisir le sens ; mais encore faut-il trouver les traits pertinents, les questions qui mettent le réseau au travail. Ces questions sont en partie déterminées par la condition historique de l'interprète. Aucun lecteur du Tasse ne peut nier que Renaud y est féminisé, mais tous n'accorderont pas autant d'importance à la question de l'instabilité du genre que nous pouvons le faire aujourd'hui. Cette instabilité est au cœur de l'une des traductions intermédiaires de l'épisode, celle proposée par le ballet *La délivrance de Renaud*, où le roi Louis XIII, placé d'abord sous le pouvoir d'Armide, se libère à travers une série d'épreuves qui montrent en même temps son devenir homme et son devenir roi. Pour faire travailler l'intermédialité, il ne suffit pas de considérer l'intrigue, il faut toucher à la spécificité de la danse, en réfléchissant par exemple au fait que les courtisans répètent les pas du roi, se conformant donc à lui.

G. F. & C. L. : Vous insistez sur la capacité qu'à la peinture, non seulement d'interpréter un matériau textuel ou culturel, mais encore sur celle qu'elle a d'augmenter la portée expressive. Est-ce que vous pourriez nous dire quelque chose sur cette potentialité d'intensification affective de l'image ?

G. C. : Ludwig Binswanger, le psychanalyste et phénoménologue qui a soigné Aby Warburg, a écrit qu'il y a entre l'image et l'affect un lien de consubstantialité. Ce lien se fait par le partage d'un rapport corporel et par la forme intensive de la manifestation. Des images chargées d'affects peuplent nos rêves, même si depuis Jacques Lacan nous savons que le langage a aussi un rôle là-dedans. Quand nous parlons d'images fabriquées (fresques, dessins, tableaux, films), il faut faire la différence entre celles qui appauvrissent les textes auxquels elles se réfèrent, et celles qui en enrichissent le sens. Le terme d'intensification est apparu dans mon travail sur *la Jérusalem délivrée* pour dépasser une conception exclusivement cognitive du sens et afin de comprendre les sens et les affects en tant qu'ils sont par définition « tensifs »²². La sémiotique a très tôt pris en compte cet aspect, dès les années 1980. Si l'on admet que l'expérience que nous faisons d'un tableau ou d'une fresque engage le corps, nous faisons ainsi un pas vers la phénoménologie avec tous les problèmes de méthode que cela comporte, mais, si nous ne le faisons pas, la part de l'art dans notre existence n'est plus compréhensible.

G. F. & C. L. : Pour terminer sur ce corpus, une dernière question : en lien avec la théorie amoureuse contenue dans le poème du Tasse, la conformation repose sur un modèle

spéculaire qui met en jeu toute définition identitaire des personnages comme des regardeurs ou des regardeuses. Chrétiens, musulmans, hommes et femmes se confrontent à la potentialité de l'œuvre à être elle-même déconstructionniste. Quel rôle a selon vous la part auto-réflexive et performative de l'objet dans une démarche critique non positiviste ?

G. C. : Pendant quelques décennies, la mise à jour de la dimension réflexive d'une œuvre a été considérée comme la marque de sa modernité et donc la justification de son intérêt pour nous. En lisant des analyses de la fin du siècle dernier, on a parfois l'impression que ces œuvres sont valorisées parce qu'elle parlent d'elles-mêmes. Cet aspect a par la suite perdu de son attrait. L'auto-référentialité en est venue à désigner une tendance de l'art contemporain, comme de la critique moderniste, à ériger une clôture stérile autour d'elle-même. J'ai mis du temps à y voir un peu plus clair dans ces problèmes. Puis, comme ça arrive souvent, je me suis rendu compte qu'ils avaient déjà été posés, par Damisch par exemple, ou par Marin, qui furent très fascinés par la manière qu'on les œuvres d'art se penser elles-mêmes, ou en tout cas de se montrer et donner à voir les conditions de leur efficace, de leur possibilité. En même temps, cet intérêt n'épuise pas pour eux la démarche interprétative. Mais en décrivant ce mouvement réflexif, le filet analytique attrape aussi une question plus importante et générale qui est celle de la position du sujet, de la subjectivité.

Un exemple que je donne souvent est celui des *Ménines* de Velázquez²³, qui, pour aller vite, parle de lui-même, ainsi que Foucault et Damisch l'ont montré²⁴. Dans le même sens, certains des tableaux qui sont dans le corpus de l'ouvrage sur la *Jérusalem délivrée* ont certainement la peinture elle-même pour objet, la peinture en tant que surface, construction narrative, lieu d'ambivalence et d'ambiguïté. Mais s'arrêter là n'aurait pas de sens. Le mouvement réflexif lui-même rameute d'autres notions, celle d'identité de genre par exemple, ainsi que celle de l'injonction de ressemblance au père. Faire du miroir le paradigme de l' enamoragement, c'est se référer à la peinture comme miroir du monde — autoréflexivité —, mais si ce miroir agit sur l'identité de genre, féminisant le héros ou l'invitant à ressembler à ses ancêtres, cette autoréflexivité s'ouvre au dehors, elle devient une forme d'interprétation de quelque chose qui est en dehors d'elle-même²⁵.

La réflexivité est la manière par laquelle des tableaux aussi complexes donnent à saisir leur pensée sur eux-mêmes et sur le monde. Je dirai même que leur pensée sur le monde ne peut se donner qu'indirectement, à travers un mouvement réflexif : c'est là une des formes propres à la peinture moderne, mais cela pourrait également concerner le théâtre, ou la littérature.

G. F. & C. L. : Votre livre sur Caravage se situe, entre autres, dans la continuité de ces problématiques liées à l'identité, et la question de la conformation se joue maintenant — dans ce livre — entre individu et société, institutions et transcendance. Dans quelle mesure l'image devient alors miroir de celui ou celle qui lui fait face, interrogeant la performativité de l'œuvre dans la construction de la place et de l'identité spectatorielle ?

G. C. : Dans ses premiers tableaux, Caravage se prend lui-même comme modèle, mais il se déguise en Bacchus féminisé, offrant des fruits et son propre corps à celui auquel il s'adresse depuis le tableau. Si dans son imagination le spectateur prend le fruit, il deviendra ressemblant à Bacchus — conformation amoureuse —, mais il sera aussi confronté à un trouble quant à sa propre identité de genre. Des artistes comme Cindy Sherman et Nan Goldin ont bien saisi le pouvoir de cette forme de « tableau-offrande » dans leurs reprises du *Bacchus* du Caravage²⁶.

Il faudrait faire un petit détour par la question du spectateur. Une fois qu'on a décidé qu'on ne parle pas d'un spectateur empirique, c'est-à-dire de moi, ou de toi, ou d'une personne appartenant à une autre époque ; si on met aussi de côté la dimension explorée par la sociologie de l'art, les enquêteurs interrogeant les spectateurs qui sortent des expositions ; si on laisse tout ça, on est en droit d'imaginer ce qu'on peut appeler un spectateur idéal, ou implicite, l'équivalent du lecteur idéal dont parle Umberto Eco dans *Lector in fabula*²⁷. Ce lecteur idéal endosse une fonction narrative sans laquelle le récit ne peut pas fonctionner. De ce spectateur idéal ou implicite, on trouve des marques dans le texte, dans le texte littéraire, mais aussi dans le tableau. Ce sont des marques de l'énonciation dans l'énoncé, comme dirait Marin. Par ces marques, on peut effectivement saisir la position et reconstruire le travail de ce spectateur idéal. C'est d'abord ce spectateur qui m'intéresse, un spectateur asexué, ou en tout cas non-genré, un spectateur a-historique. Il faut donc se demander, toujours avec Umberto Eco, quelle est l'encyclopédie des connaissances qu'un certain tableau, ou un certain texte, présuppose. Est-ce qu'on peut regarder un tableau dévotionnel sans rien connaître du christianisme, par exemple ? Ce spectateur idéal devient déjà un peu plus déterminé. C'est alors que le travail d'historien commence, travail qui doit être soutenu par beaucoup de lectures et qui implique de déterminer un champ des possibles, c'est-à-dire le champ de ce qui est pensable à un époque donnée, ou, au contraire, celui de ce qui ne l'est pas. Pour autant, cela n'épuise pas non plus la démarche, d'une part parce que le propre des œuvres importantes est d'avoir pensé ce qui était impensable à leur époque. Et d'autre part, parce que c'est moi qui fait parler ce spectateur idéal, je cherche à le situer dans son temps. Mais je reste tout de même un historien de l'art du XXI^e siècle, c'est une condition que je ne peux pas occulter, et dont je ne pense pas qu'il soit bon de cacher la position, les intérêts, le lieu d'où il parle. C'est donc une construction à plusieurs étages et qui émerge à chaque fois de façon différente, l'important étant d'être conscient à tout moment que le spectateur est une construction. Quand le spectateur est amené par le tableau à accomplir un travail de remontage, il le fait avec les éléments qui sont dans le tableaux, mais aussi avec des éléments qui n'y sont pas, qui constituent son bagage, son savoir, ses pratiques. Et il y a donc encore quelqu'un derrière, l'historien, qui doit déclarer qu'il est là derrière, et faire un travail méta-théorique et méta-historique : ce troisième passage permet de rendre compte des raisons pour lesquelles les œuvres du passé nous regardent.

Damisch appelle cela, avec Lacan, la « mise du sujet »²⁸. C'est-à-dire que le sujet historien de l'art ou historien-théoricien de l'art ne peut pas se tenir hors du jeu, il est pris au jeu, et il risque quelque-chose. Il ne se met peut-être pas en danger, mais il s'expose. Il existe plusieurs risques : l'un de ces risques c'est qu'au fond tout ça ne parle que de soi-même, de celui qui écrit.

G. F. : En vertu de cette idée d'autoréflexivité, à la fois de l'objet et de l'approche, est-ce qu'il n'y aurait pas quelque-chose de, Donna Haraway dirait, « situé »²⁹ : savoir se mettre, non pas à distance, mais en capacité de prendre en compte cette partie subjective qui existe dans toute approche aux choses ? Cette attitude ne permet-elle pas justement d'éviter de tomber dans un désir de distance positiviste, de neutralité ou d'objectivité ?

G. C. : C'est quelque-chose que j'ai souvent rencontré quand certains de mes livres ont été traduits dans d'autres langues, notamment en anglais, où certains traducteurs acceptaient difficilement que je dise « je ». La langue académique a inventé des ruses infinies pour ne pas faire apparaître le sujet de l'énonciation. Pourquoi ? Parce qu'elle

repose sur un idéal scientifique : que la chose soit *comme ça*, objectivement, et non parce que c'est moi qui le *dit*. Il y a quelque-chose d'hypocrite dans tout ça. C'est aussi une manière de se dérober à la responsabilité de se situer pour faire comprendre d'où on parle. On peut rarement le savoir parfaitement, mais on peut au moins essayer d'en tenir compte. Je pense aussi que cette assomption autoriale peut servir à requalifier le geste de l'écriture historique, qui n'est pas romanesque, mais qui reste une écriture où la subjectivité nécessairement s'engage. Dire « je », c'est une manière d'encourager l'inter-subjectivité : si on ne dit jamais « je », le « tu » ne sais pas où se mettre !

C. L. : Est-ce que travailler sur la représentation justement, telle qu'elle est définie par Marin – transitive et réflexive, transparente et opaque –, n'entraîne finalement pas, dans l'éthique du chercheur et de la chercheuse, cette capacité à problématiser le fait que le discours scientifique est lui-même transparent pour une part, mais opaque dans sa construction, et qu'il n'y a donc pas d'objectivité scientifique idéale ?

G. C. : Il n'y a que le savoir qui puisse servir de moyen pour autoriser et rendre crédible un discours. Mais c'est une arme à double tranchant : le savoir est aussi une manière d'asseoir un pouvoir. On est forcément entre les deux, nos disciplines ne peuvent pas se plier aux règles de vérification des sciences dures. La question est des plus complexes.

G. F. & C. L. : Selon le dire de Poussin, Caravage était venu au monde pour détruire la peinture. Vous décelez en effet dans l'œuvre du Caravage de véritables montages des genres picturaux, faisant entrer en collision différents registres du discours. L'image, comme puissance affective, excèderait alors par ses moyens plastiques toute norme. La destruction que Poussin prêtait à Caravage relève-t-elle de ces chocs plastiques et sémantiques ? Comment déterminent-ils une interprétation attentive cette fois, non plus aux rencontres mais aux écarts et syncopes au sein du montage comme dispositif représentationnel et méthode d'analyse ?

G. C. : Il y a un beau livre de Lorenzo Pericolo sur la manière par laquelle Caravage a dynamité la peinture d'histoire³⁰. Marin avait déjà abordé cette question, à sa façon, dans *Détruire la peinture*³¹. Prenez l'exemple de *Méduse*³² qui, par sa pétrification sort du récit auquel elle appartient, coupant tout lien avec ce qui précède comme ce qui suit, plaçant le spectateur entre deux syncopes. Méduse est figée dans l'instant de la mort, dans une immobilité instantanée, paradoxale, par laquelle se dévoile la relation entre la peinture et la mort. C'est un exemple extrême, mais si on considère la *Conversion de saint Matthieu*³³, on peut voir comment le tableau joue aussi avec les attentes du spectateur : il cherche les protagonistes mais il ne les trouve pas, ni l'un ni l'autre, ni le Christ ni Matthieu, parce que le Christ est caché par Pierre, et parce que Matthieu pourrait être l'un ou l'autre des personnages autour de la table. C'est une manière de piéger le spectateur, de le garder devant le tableau. Il doit chercher des solutions à ces questions. C'est un jeu très sérieux qui le mène à réfléchir sur la visibilité du Christ, sur notre capacité à le voir lorsqu'il se manifeste. Peut-être que le Christ est visible dans ton prochain mais que tu ne sais pas le voir, que tu ne l'as pas vu. Le jeu implique, d'autre part, une forme de réalisme³⁴, dans le sens où la conversion, la décision de suivre le Christ, n'est jamais montrée sur le mode de l'évidence. Quelque chose résiste. Il y a un personnage qui reste concentré sur l'argent posé sur la table, qui incarne donc une forme de résistance charnelle à l'appel de l'esprit. On a d'ailleurs dit de ce tableau que, ne sachant pas comment construire une peinture d'histoire, le Caravage avait importé dans sa composition une scène de genre. Je crois qu'il savait très bien ce qu'il faisait. *La vocation de saint*

Matthieu est volontairement située entre le genre et l'histoire : le tableau deviendra un tableau d'histoire seulement quand les attablés auront reconnu le Christ, ce que précisément ils tardent à faire. C'est ainsi que le format « tableau d'histoire » est sorti de lui-même et se laisse envahir par son dehors : l'espace et le temps du quotidien.

G. F. & C. L. : Nous voulions revenir également sur vos travaux qui ont interrogé l'art contemporain, cherché à proposer des ponts avec des formes contemporaines d'expressions, plastiques mais aussi performatives — le théâtre ou le cinéma —, et qui occupent dans votre travail une place aussi importante que les œuvres d'époques plus anciennes auxquelles d'ailleurs vous les confrontez. À partir de *La ricotta* de Pier Paolo Pasolini (1963), la question d'une immanence des gestes touche à des problèmes de montage des genres, des classes et des registres de discours. Comment ce film a-t-il enrichi votre travail sur le Caravage et l'idée de conformation identitaire que vous venez de décrire ?

G. C. : J'ai eu la chance d'organiser des expositions quand je travaillais à l'Institut culturel italien entre 90 et 92. Ma longue fréquentation des écoles d'art m'a aussi énormément apporté. Les artistes et les étudiants de ces écoles ont un regard souvent plus libre que celui des historiens de l'art. Aux Beaux-Arts de Lyon, nous nous sommes, avec Bernhard Rüdiger du groupe ACTH (Art Contemporain et Temps de l'Histoire)³⁵, intéressés à *La ricotta* de Pier Paolo Pasolini, pour essayer de saisir sa façon de capter la mutation anthropologique et historique de l'Italie d'après-guerre. Il y a dans ce film des tableaux vivants de Rosso Fiorentino et de Pontormo, mais aucun tableau du Caravage, qui est cependant présent à travers les figurants, et notamment le mauvais larron *Stracci*. Pour incarner ce personnage, Pasolini a fait appel à un homme de la rue, un représentant du sous-proletariat de la Rome de son époque. Tout en jouant le rôle du personnage évangélique, *Stracci* donne à entendre son accent dialectal, montre sa gestualité d'homme de rue. Dès que le tournage s'arrête, il essaye de se procurer à manger pour sa famille et pour lui-même. C'est un corps d'affamé. La persistance du corps et du geste du modèle sous les traits du personnage est, selon Roberto Longhi (qui fut le professeur de Pasolini à Bologne), une caractéristique du réalisme du Caravage. *La ricotta* est un film caravagesque : le corps de *Stracci*, qui finira par mourir d'indigestion sur la Croix, est le dépositaire d'une gestuelle immémorielle conservée — d'après Longhi — par le peuple de manière inconsciente. Pasolini nous donne donc accès, par son film, à un aspect particulier du réalisme du Caravage, qui avait lui-même recours à des modèles trouvés dans la rue. Par ce biais, le « dehors » entre dans la représentation. De manière comparable, les personnages qui attendent la fin des temps dans *En attendant Godot* (1952) entrent en résonance avec les *Ancêtres du Christ* de Michel-Ange par leur corporéité fatiguée, par leur isolement, et par quelque chose de presque comique, d'absurde. Chez Beckett, par ailleurs, la question du sens de la vie et de la mort, du temps qui passe, est posée en termes assez proches de ceux de l'eschatologie chrétienne, même s'il n'y a chez Beckett ni consolation, ni réponse, ni horizon de transcendance.

G. F. : C'est une attente pour l'attente...

G. C. : Une attente sans fin. Mais il y a plus que ça. Je crois que ces rapprochements ne sont pas totalement justifiables, ni dans leur raison, ni dans leurs effets, quand bien même j'ai appris que Beckett et Michel-Ange partageaient une profonde connaissance de la *Divine Comédie* de Dante, et un intérêt obsessionnel pour le personnage du paresseux *Belacqua*, ce personnage qui attend, la tête baissée entre les genoux, de pouvoir entrer au Purgatoire. C'est la notion d'*acedia* qui fait le lien : la résistance

charnelle à l'appel. La différence est que Michel-Ange espérait sans doute que le Christ l'oblige à se convertir, à abandonner ses doutes et sa paresse, alors que Beckett fait de la mythologie chrétienne une sorte de parodie mélancolique. Introduire le *Godot* dans la constellation des pièces qui produisent un « éclair » dans la construction historique des fresques de la Sixtine est un choix que j'assume, un acte qui ne manque pas de violence. Cela m'a été reproché par le cardinal Gianfranco Ravasi, qui a écrit dans un bref compte-rendu du livre que les chrétiens continuent de croire en la résurrection et que Michel-Ange y croyait aussi. Il n'a pas tort sur ce dernier point ; je respecte la foi des chrétiens, mais il reste que le montage incluant le *Godot* nous permet de saisir quelque chose de la manière que nous avons de percevoir l'épuisement des *Ancêtres*.

C. L. : Est-ce que cet effet, produit par le montage que l'historien ou l'historienne de l'art construit, et qui conserve pour une part un niveau disons d'indicible ou de sensible, est une manière justement de restituer la part sensible de l'image, ou la part sensible de ce qu'il se passe entre les images, qui relève de la phénoménologie dont vous parliez tout à l'heure.

G. C. : Cela me fait penser à mon enseignement qui, comme tu le sais, mobilise une même matière de manière assez obsessionnelle : ce sont toujours les mêmes tableaux, projetés à l'écran, d'un séminaire à l'autre. Je pense que cela produit des mouvements circulaires de la pensée, il y a une parole qui est modifiée par la présence de l'image à l'écran et une image qui est modifiée par la parole. Cette co-présence est d'ordre phénoménologique, et cela même malgré l'appauvrissement qualitatif qu'une reproduction projetée implique. Elle est phénoménologique dans la mesure où elle invite à faire l'expérience du rapport entre image et parole, et de comment ce rapport peut produire des moments d'intelligence sensible, des moments où c'est l'image qui s'impose sur la parole.

G. F & C. L. : Pour tirer en quelque sorte les conclusions de l'ensemble de vos travaux et revenir sur le couple de notions affect/montage, peut-on envisager à partir de vos travaux, dans une visée ontologique recherchée par d'autres, que l'affectivité de l'image et son efficacité relève précisément du montage, et que l'affect soit l'effet d'un montage efficace, tant dans l'image que dans la méthode qui produit les montages d'images ?

G. C. : Je serais tenté de dire oui, si on entend par montage une façon de mettre au travail quelque chose qui est déjà dans l'œuvre elle-même. La possibilité et la richesse d'une telle méthode ne peut pas s'exposer en termes généraux. Elle ne peut s'éprouver que dans l'étude de chaque cas, dans ces singularités complexes qui sont le lieu où, pour moi, les choses se passent. Quant à l'ontologie, je m'en méfie depuis toujours, et des typologies également. Cela me paraît être un moyen, certes très utile, de faire une sorte de cartographie des possibles, ou des différentes manières de concevoir des relations. Mais dans la réalité, celle des objets singuliers, ces typologies restent rarement séparées, ces ontologies se mélangent. Un objet comme la chapelle Albertoni du Bernin, par exemple, avec cette sorte de mariage mystique où le Christ pénètre dans le corps comme un amant, ça ne relève pas du naturalisme qui serait le propre de l'art occidental, ça relève de l'animisme, et peut-être qu'il y a aussi des touches de totémisme là-dedans³⁶. Donc, une fois qu'on a fait tout cet effort de catégorisation, ces catégories se défont, et les -ismes deviennent un peu encombrants. Pour exemple, la partie la plus stimulante dans l'entreprise de Philippe Descola est d'avoir montré que le rapport aux objets et aux images n'a rien de gratuit, qu'il s'agit d'une nécessité pour toute culture, comme le pensait déjà Warburg.

G. C. & C. L. : Pour finir, voulez-vous revenir justement sur un objet singulier au cœur de vos travaux actuels, le *Mangeur de haricots* d'Annibal Carrache³⁷ ?

G. C. : J'ai rencontré Annibal Carrache dans mon travail sur le Tasse. On lui doit l'un des tableaux les plus intelligents du corpus, le *Renaud et Armide* de Naples³⁸. C'est par le biais de mon travail sur le Tasse que j'ai vite constaté qu'Annibal Carrache n'a pas la littérature critique qu'il mérite, alors que son œuvre est aussi riche en inventions et en pensée que celle du Caravage. J'ai choisi *Le Mangeur de haricots* pour le comparer avec le *Bacchus* du Caravage avec lequel il partage en partie le dispositif « d'offrande », dans la mesure où est posé sur la table un verre de vin, inaccessible au mangeur, mais offert au spectateur. Se joue donc, devant le tableau, là où se trouve le spectateur, une scène invisible ; présence invisible d'une seconde scène qui est activée par la surprise du mangeur, qui semble comme inquiet par l'entrée d'un intrus dans son champ de vision³⁹. En m'appuyant sur un article de Sybille Ebert-Schifferer⁴⁰, j'ai pu envisager que le paysan soit Bertoldo, le plus célèbre des paysans « *arguti* », c'est-à-dire des paysans rusés ; ou peut-être un portrait de l'auteur du *Bertoldo*, Giulio Cesare Croce, un chanteur de rue qui composait des vers ; voire, finalement, Annibal lui-même, sous les traits de Bertoldo. En effet, le tableau a un format « portrait » qui appelle donc un nom resté pourtant en suspens du fait de la multiplication des identifications possibles. J'ai mis cette attente de reconnaissance en lien avec la figure de la « surprise à table », un trait typique de la scène du repas à Emmaüs. Le lien entre ces deux scènes peut paraître incongru, mais il est soutenu par le calice de vin posé à côté de la main droite du paysan, qui de surcroît tient un morceau de pain qui a été brisé. Le repas à Emmaüs est la scène paradigmatique du retard du nom vis-à-vis le geste : c'est seulement quand il brise le pain que le pèlerin anonyme est reconnu comme étant le Christ. Se profile alors une sorte de résistance de la peinture au mot. Se référant à Emmaüs, le *Mangeur de haricots* prendrait donc l'Eucharistie comme modèle et proposerait une analogie entre peinture et aliment dont on peut retrouver confirmation dans d'autres tableaux du même peintre. À partir de là, j'ai commencé à construire tout un réseau de tableaux qui, j'en suis persuadé, articule un projet de réforme radicale de la peinture « en peinture ». Je retrouve dans ce nouvel objet théorique l'idée de l'image latente (*Emmaüs dans la scène de genre*), celle de la métapictorialité (la table se présente comme une toile), ainsi que celle d'une zone intermédiaire entre genre et histoire que j'avais rencontrée dans la *Vocation de saint Mathieu* du Caravage. La rumination sur ce tableau dure depuis quatre ans, je commence à en voir la fin.

NOTES

1. Nous remercions particulièrement Inès Juster de nous avoir aidés à la transcription et à la révision de cet entretien.
2. Carlo SEVERI, *La memoria rituale. Follia e immagine del Bianco in una tradizione sciamanica amerindiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.

3. Giovanni CARERI, François LISSARRAGUE, Carlo SEVERI, Jean-Claude SCHMITT (éds.), *Traditions et temporalités des images*, Éditions de l'EHESS, Paris, 2009 (en ligne sur Images Re-vues : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/60>).
4. Le Centre d'Histoire et de Théorie des Arts, le Laboratoire d'Anthropologie Sociale, le Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval (actuel Alhoma) et le laboratoire Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques.
5. Emilio GARRONI, *Ricognizione della semiotica. Tre lezioni*, Rome, Officina, 1977.
6. Nathan WACTHTEL, *La vision des vaincus. Les indiens du Pérou devant la conquête espagnole (1530-1570)*, Paris, Gallimard, 1971.
7. Ce travail à néanmoins donné lieu à un article, publié dans RES par l'intermédiaire de Carlo Severi. Voir Giovanni CARERI, « Sortir du cadre : Métamorphoses de la pictographie aztèque au contact du livre européen », *RES: Anthropology and Aesthetics*, 12, New York, Peabody Museum of Archeology and Ethnology, Harvard University, p. 83-96, 1986.
8. Giovanni CARERI, *La torpeur des ancêtres. Juifs et chrétiens dans la Chapelle Sixtine*, Éditions de l'EHESS, Paris, 2013. Un premier chapitre de cet ouvrage a été publié dans notre revue : Giovanni Careri, « Les ancêtres du Christ. Chrétiens et Juifs dans la Chapelle Sixtine », Images Re-vues [En ligne], 9 | 2011, <https://journals.openedition.org/imagesrevues/1601>
9. Louis MARIN, « À propos d'un carton de Le Brun : le tableau d'histoire ou la dénégation de l'énonciation », Lille, *Revue des Sciences Humaines*, 157, 1975, p. 41-64.
10. Giovanni CARERI, « L'objet théorique entre structure et histoire », *La part de l'oeil*, 32, 2018-2019, p. 13-24.
11. Hubert DAMISCH, *Le jugement de Pâris. Iconologie analytique I*, Paris, Flammarion, 1992.
12. Cf. *infra*.
13. Annibale Carracci, *Il Mangiafagioli*, v. 1580, huile sur toile, 57x68 cm, Rome, Palazzo Colonna.
14. Giovanni CARERI, *Envols d'amour. Le Bernin : montage des arts et dévotion baroque*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2017 (1990).
15. Irving LAVIN, *Bernini and the unity of visual arts*, New York, Oxford University Press, 1980.
16. Giovanni CARERI, *La torpeur des Ancêtres*, op. cit.
17. Giorgio AGAMBEN, *Le temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains*, trad. de l'it. J. Revel, Paris, Payot, 2000.
18. Voir Walter BENJAMIN, *Sur le concept d'histoire*, préf. P. Boucheron, trad. O. Mannoni, Paris, Payot, 2017.
19. Giovanni CARERI, *Gestes d'amour et de guerre. La Jérusalem délivrée, images et affects (XVIe-XVIIe siècle)*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005.
20. Nicolas Poussin, *Renaud et Armide*, v. 1628-1630, huile sur toile, 82,2x109,2cm, Londres, Dulwich Picture Gallery.
21. Ces développements font écho à l'article de Louis MARIN, « À l'éveil des métamorphoses : Poussin (1625-1635) », *Corps écrits*, 7, 1983, p. 31-43.
22. Giovanni CARERI, « Pathosformel, Aby Warburg e l'intensificazione delle immagini », in Marco Bertozzi (dir.), *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*, Ferrara, Franco Cosimo Panini, 2002, p. 50-62.
23. Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, huile sur toile, 320,5x281,5 cm, Madrid, Museo del Prado.
24. Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966 ; Hubert DAMISCH, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987.
25. La question du miroir dans le poème du Tasse et dans les tableaux est traitée dans le chapitre « Le conflit des ressemblances. La ressemblance amoureuse », in *Gestes d'amour et de guerre*, op. cit., p. 143-176.
26. Giovanni CARERI, *Caravage. La peinture en ses miroirs*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2015.
27. Umberto ECO, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1989.

28. Hubert DAMISCH, « La mise du sujet », in Danièle Cohn (dir.), *Y voir mieux, y régarder de plus près. Autour d'Hubert Damisch*, Paris, Édition Rue d'Ulm, 2003, p. 209-217.
29. Donna HARAWAY, « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », in *Manifeste cyborg et autres essais*, Paris, Exils, 2007 (1988), p. 107-142.
30. Lorenzo PERICOLO, *Caravaggio and pictorial narrative. Dislocation of the Istorica in Early Modern Painting*, Londres, Harvey Miller Publisher, 2011.
31. Louis MARIN, *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, 2004 (1977).
32. Caravaggio, *Méduse*, 1598, diam. 55cm, huile sur toile marouflée sur bois, Florence, Galleria degli Uffizi.
33. Caravaggio, *La conversion de saint Matthieu*, 1599-1600, huile sur toile, 322x340cm, Rome, Saint-Louis-des-Français, Chapelle Contarelli.
34. Dans le sens du réalisme chrétien développé par Erich AUERBACH, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. de l'all. C. Heim, Paris, Gallimard, 1977.
35. Voir Giovanni CARERI, Bernhard RÜDIGER (dir.), *Face au réel. Éthique de la forme dans l'art contemporain*, Paris, Archibooks, 2008 ; *Id.* (dir.), *Le temps suspendu*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2016.
36. Par ces catégories, référence est faite au dernier ouvrage de Philippe DESCOLA, *Les formes du visible. Une anthropologie de la figuration*, Paris, Seuil, 2021.
37. Annibale Carracci, *Il Mangiafagioli*, v. 1580, huile sur toile, 57x68 cm, Rome, Palazzo Colonna.
38. Annibale Carracci, *Rinaldo e Armida*, v. 1601-1602, huile sur toile, 166x237cm, Naples, Museo e Real Bosco di Capodimonte.
39. Giovanni CARERI, « Enunciazione visiva, il momento moderno », in *E/C*, 14-29, p. 62-71.
40. Sybille EBERT-SCHIFFERER, « Quando mangiare fagioli fa una rivoluzione. Considerazioni su realismo e genere », in Silvia Ginzburg, Sybille Ebert-Schifferer (éds.), *Nuova luce su Annibale Carracci*, Roma, De Luca, 2011, p. 20-39.

RÉSUMÉS

En mai 2022, au Centre d'Histoire et Théorie des Arts (EHES), Giorgio Fichera et Clara Lieutaghi rencontrait Giovanni Careri pour échanger sur les origines de la revue et le panorama intellectuel autour de sa création. C'était également l'occasion de revenir sur la carrière de l'historien de l'art, sur les grandes questions théoriques au cœur de ses réflexions et publications, qui ont animées les débats sur l'image chers au comité de la revue.

In May 2022, at the Centre d'Histoire et Théorie des Arts (EHES), Giorgio Fichera and Clara Lieutaghi met Giovanni Careri to discuss the Journal *Images re-vues* at its origins and the intellectual milieu in which it was created. The discussion also aroused the main theoretical topics at the bottom of Careri's reflexions and writings as they irrigate the debates within the Journal and among its members.

INDEX

Keywords : Epistemology, Image Theory, Anthropology of Images, Theoretical Object, Affetti, Montage, Conformation.

Mots-clés : Epistémologie, Théorie de l'image, Anthropologie de l'image, Objet théorique, Affects, Montage, Conformation.

AUTEURS

GIOVANNI CARERI

Giovanni Careri est directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris), directeur du Centre d'Histoire et de Théorie des Arts (EHESS, Paris) et professeur d'Histoire de l'art moderne à l'Université Iuav de Venise. Il a écrit plusieurs ouvrages et contributions sur la représentations des affects et l'efficace des images dans l'Occident moderne, ainsi que des articles de fond sur la théorie des images.