

## **Fictionnaliser l'œuvre d'art pour féconder le récit.**

### ***Une petite légende dorée* d'Adrien Goetz ou le roman d'apprentissage artistique**

- 1 Peut-on éviter la fiction lorsqu'on entreprend de décrire et d'analyser une œuvre d'art ? Échappe-t-on jamais en somme à la construction, construction liée à l'interprétation, donc à la création ? Inversement, la fiction littéraire permet-elle d'éclairer l'œuvre d'art elle-même ? Décrire impose d'opérer des choix, et la transposition d'une sphère d'expression à une autre – en l'occurrence de la peinture à l'écriture verbale – oblige à passer par des chemins détournés. Il y a là un point d'achoppement irritant et irrésolu, d'autant plus énigmatique lorsqu'il conduit des historiens de l'art accomplis à faire de la production artistique matière à fiction littéraire, mêlant sans vergogne des champs d'ordinaire réputés inconciliables, et passant du rôle d'exégètes à celui de créateurs. Est-ce à dire que ces derniers estiment insatisfaisante, car trop contraignante, la déontologie relative à l'objet de leurs études et qu'ils ressentent le besoin de s'en affranchir, y compris pour verser ponctuellement dans la fantaisie romanesque ? Que dire alors de ceux qui choisissent le genre du roman policier pour assouvir leur désir, comme un avatar de l'enquête scientifique que constitue la recherche dans leur discipline ?
- 2 Pourtant, peu s'y sont véritablement essayés. Adrien Goetz en constitue aujourd'hui, dans le domaine français, l'exemple le plus emblématique<sup>1</sup>. *Webcam*, *À bas la nuit !*, *La dormeuse de Naples*, la série des *Intrigues* (à l'anglaise, à Versailles, à Venise) se rapportent au genre policier et au monde de l'art (de la création et de son marché). *Une petite légende dorée* y fait également référence, de façon exemplaire. L'auteur construit un écheveau où la fiction détourne l'art et l'art féconde le récit. Il fallait pour cela le choix stratégique d'une œuvre ouverte, celle du Maître de l'Observance, où les questions en suspens de l'attribution et de l'authenticité – antiennes de l'histoire de l'art – rejoignent la quête identitaire du protagoniste et autorisent, au sein de l'enchevêtrement des niveaux de récit, l'audace du mélange, la fantaisie de l'hybridation figurale, le charme de l'invention<sup>2</sup>. *Une petite légende dorée* prend la forme d'une quête frénétique aussi soudaine qu'irrépressible, qui elle-même *informe* le processus d'écriture. Le déplacement y est la règle et chaque escale constitue la pièce d'un puzzle démembré, à l'image du tableau *fictif* dispersé et à reconstituer. L'enjeu ne se situe pas dans l'exactitude historique, géographique ou artistique, mais à travers la forme romanesque, dans la démonstration que l'œuvre d'art ne vaut pas que pour elle-même, qu'elle participe de la connaissance de soi, celle de Carlo, la nôtre. Aussi improbable qu'il y paraisse, toute œuvre d'art s'avère susceptible de trouver une résonance en nous, d'avoir quelque chose à nous faire partager. Sur ce point, le savoir *sur* l'art se subsume en savoir *de* l'art puis en *pensée* de l'art, le roman offrant le cadre privilégié pour appuyer la démarche.

### Quand la fiction rejoint l'histoire de l'art : des personnages en quête d'identité...

- 3 Qui est réellement Carlo, ce personnage insaisissable ? Mère italienne, né en France, orphelin deux fois et diplômé de Yale, son état civil est résumé en quelques lignes (p. 24). Jeune homme riche, brillant et cultivé, occupant un poste diplomatique très enviable au Département d'État à Washington, vivant en concubinage avec une femme en tout point aimable, il joue en dilettante le rôle d'agent pour les services secrets américains. Pourtant ce tableau idyllique s'avère entièrement faussé. Carlo exsude l'ennui et le désarroi. Une phrase situe le personnage : "Piètre historien, de marbre à l'idée du passé, sa propre vie ne le portait guère à la nostalgie ou aux regrets. Se souvenir, pour lui, c'était se lamenter, se plaindre, cesser d'imaginer l'avenir" (p. 101). Carlo flotte, divague, et Marge elle-même, sa petite amie, ne saurait lui servir de point d'ancrage solide. D'où l'adrénaline sous perfusion procurée par son petit jeu d'espion. D'où ces amarres larguées suite à la sidération provoquée par l'œuvre du Maître de l'Observance. La construction du roman joue avec souplesse des effets d'analepse et de prolepse, traduit une narration en mouvement permanent, ponctuée de quelques stases qui permettent au récit mais aussi à Carlo de reprendre brièvement haleine avant de poursuivre toujours plus obstinément. Allers et retours, dans le temps intime et historique, dans l'espace également, caractérisent la dynamique infrangible et têtue de l'écriture, à l'instar de la quête frénétique de Carlo : temps nécessaire au travail progressif de mémoire, espace prenant la dimension d'une traversée de l'Europe. Pourtant, aussi brutale et incongrue soit-elle, la cause de la sidération n'est pas indifférente, suffit à provoquer une quête qui confine à la fuite, non pas en avant mais à la rencontre du passé. Si le choc esthétique subi face à l'œuvre ne nécessite pas de justification – il advient tel un *deus ex machina* et frappe sans rémission possible – l'auteur de l'œuvre offre un parallèle surprenant avec le personnage d'Adrien Goetz qui éclaire incidemment la réaction éprouvée par ce dernier. En effet, entre Carlo et le Maître de l'Observance les points communs sont nombreux.
- 4 L'appellation "Maître de", comme l'expliquent à Carlo le personnel de la bibliothèque du Congrès ainsi que les livres qu'il rassemble pour se documenter sur l'auteur du panneau intitulé *Saint Côme et saint Damien remplacent la jambe d'un malade par celle du cadavre d'un Maure*, regroupe, sous un nom d'emprunt lié à l'œuvre de référence de l'artiste en question, la production de ce dernier. Ce nom peut aussi désigner le lieu de conservation de l'œuvre ou le patronyme de son illustre propriétaire (p. 48-52)<sup>3</sup>. Dans le cas présent il s'agit d'un anonyme, en quelque sorte. À l'image de Carlo. L'ironie veut que le Maître de l'Observance constitue l'une des énigmes irrésolues les plus stimulantes et irritantes de l'historiographie de l'art. Personne à ce jour n'est parvenu à donner un nom définitif à ce peintre majeur de la première moitié du xv<sup>e</sup> siècle siennois<sup>4</sup>. Lié à un artiste fondamental de l'époque, Sassetta, il s'est vu tour à tour et sans certitude identifier à Sano di Pietro, Francesco di Bartolomeo Alfei ou encore Vico di Luca, cette dernière hypothèse semblant la plus probable<sup>5</sup>. Toutefois l'indécision persiste. À l'instar de cet anonyme célèbre, l'identité de Carlo nous échappe<sup>6</sup>, avant que progressivement le voile ne soit levé – bien que de manière partielle, puisque ce roman d'initiation artistique étudie avant tout

les mécanismes fragiles et souterrains de la plongée mémorielle – grâce à l'art – chez le protagoniste.

### ... présentant de nombreux points communs

- 5 Or, Adrien Goetz joue sur plusieurs tableaux, avérés et fictionnels, pour permettre une relation congruente entre Carlo et le Maître de l'Observance. D'emblée le choc est visuel, d'ordre esthétique, sorte de coup de poing du génie porté en plein cœur et dont on ne se remet pas. "Une brûlure", précisera l'auteur, qualifiant l'émotion ressentie par son personnage (p. 138). Mais ce sentiment demeure indicible. Il s'éprouve mais ne se partage pas autrement que par ce qu'il suscite concrètement chez les personnages. En ce qui concerne Carlo, c'est la fuite initiative à travers les collections et les musées européens, à la poursuite du Maître de l'Observance, "sur les traces duquel il s'était lancé de toutes ses forces" (p. 93) nous rappelle Adrien Goetz. Un appel irrésistible auquel il répond en différé et dont lui, l'espion méthodique, ne se cache pas le caractère irrationnel voire inexplicable. Reste l'hésitation autour de l'artiste anonyme, qui relie ce dernier à l'activité secrète de Carlo et permet de mêler l'histoire de l'art à l'espionnage politique, mais aussi au temps de l'histoire – à la diégèse –, celui des deux blocs, Ouest et Est en regard, et de ce mur tombé la veille mais qui hante encore les mémoires. Il est à ce titre significatif que l'unique indication temporelle proposée dans ce bref roman où l'Histoire tient une place éminente au même titre que l'histoire de l'art, sorte de la bouche d'un ancien ministre des Affaires étrangères d'un pays balte, érudit rencontré lors de la visite de la collection Thyssen-Bornemisza alors encore établie à Lugano, à l'occasion du récit du vol d'un Vermeer à l'Isabella Stewart Gardner Museum de Boston (p. 86)<sup>8</sup>. Ce cambriolage tristement célèbre intervint dans la nuit du 18 au 19 mars 1990. La scène du roman, qui se déroule sur une année, doit donc être située entre 1990 et 1991. L'accroche autorise pourtant une explication rationnelle sur le choix de l'artiste. L'anonymat était requis. En effet, à la National Gallery of Art de Washington, avant de rester pétrifié face au panneau de bois du Maître de l'Observance, Carlo snobe d'abord la *Vierge à l'œillet*, icône de l'art, par Giotto, artiste considéré comme le père de la peinture renaissance donc moderne (p. 34). Dans le cas du Maître de l'Observance, la quête identitaire appartient au réel ; elle constitue un travail en cours de l'historiographie. Mais l'artiste siennois accède au rang de personnage de fiction romanesque. D'ailleurs l'érudit balte l'énonce lui-même de façon péremptoire à Carlo : "le Maître de l'Observance n'existe pas, c'est une commodité de langage entre érudits" (p. 92).
- 6 L'auteur aurait certes pu choisir d'autres peintres portant un nom d'emprunt, un de ceux sur la liste égrenée par Carlo à la bibliothèque du Congrès (p. 49-50). Mais il fallait un anonyme illustre ; italien pour "coller" au personnage ; porteur d'une énigme ayant suscité l'intérêt de grands noms de l'histoire de l'art, ainsi que de Carlo<sup>9</sup>, et qui continue de résister ; dont le corpus retenu rassemble de surcroît un nombre important d'œuvres emblématiques présentant une qualité picturale exceptionnelle. Le Maître de l'Observance seul réunit tous ces critères. Les cinq panneaux de la prédelle illustrant des épisodes de la *Légende dorée* ont tour à tour été attribués à Sassetta et à Sano di Pietro, avant d'être regroupés

sous une attribution générique qui ne détermine pas de patronyme ferme. En somme, le Maître de l'Observance continue de nous échapper, et cette situation risque de perdurer longtemps, à une époque où le "connoisseurship" a presque entièrement disparu, ce qui tend à le rapprocher de Carlo, tant sur le plan personnel que professionnel. Le protagoniste en effet se voit présenté au lecteur de manière masquée.

- 7 Il fallait également un artiste dont la production offre en soi un parcours d'obstacles à un néophyte tel que Carlo dans le domaine pictural, ignorant en termes d'histoire religieuse mais sensible à l'art puisque versé dans la musique classique dont il repasse à volonté dans sa tête les plus grands airs d'opéra. En somme, la sidération devait relever de la surprise totale, dans la mesure où Carlo ne nourrit aucune dilection pour la peinture, comme il se le répète lors de son périple, dans sa halte pragoise. Interrogeant le mystère insondable de cette cristallisation autour de l'illustration par un peintre anonyme de quelques pages de *La légende dorée* de Jacques de Voragine, Carlo se demande : "Quand on n'a jamais aimé l'art et que l'on n'y connaît rien, pourquoi tombe-t-on amoureux d'un tableau ?" (p. 125). La description de sa visite à la National Gallery of Art de Washington, où il se rend non par inclination mais "déguisé en visiteur tranquille" (p. 32) afin d'honorer un rendez-vous entre agents en un lieu neutre pour échanger des informations secrètes, constitue un modèle de mépris inculte totalement assumé : "Des icônes, des fonds d'or, des madones grognardes à n'en plus finir, pas vraiment des icônes en fait, car sur certaines on voyait de petites scènes avec des personnages, plus de mouvement que sur une icône, des "primitifs italiens", ou ce genre-là. S'il fallait voir encore cinq ou six salles de cette veine, autant prendre son mal en patience. Les petits personnages, coincés entre le Moyen Âge et la Renaissance, faisaient des gestes expressifs, se lançaient des regards qui parlent. Carlo ne comprenait rien à ce théâtre de marionnettes, toutes ces légendes dont on a perdu les clefs" (p. 33-34). D'où le mystère de cette épiphanie qui advient et bouleverse Carlo jusqu'au plus profond de son être, comme Saul désarçonné de sa monture sur le chemin de Damas<sup>10</sup>. Pourtant cette conversion n'est pas immédiate. Le choc s'avère profond, mais Carlo continue de tâtonner. Le miracle réside dans cet appétit incoercible qui l'entraîne à creuser son face-à-face avec l'œuvre dispersée. Le panneau illustrant *Saint Antoine abbé tenté par un tas d'or* conservé à la Yale University Art Gallery suscite ainsi son incompréhension mais également son intérêt avide, jusqu'à lui faire prendre des notes (p. 75-76), jusqu'à parvenir à fixer son regard hyperactif, le borner durablement aux limites réduites d'un panneau de bois peint (p. 43).
- 8 Il fallait, enfin, une œuvre appartenant à la première Renaissance, antérieure donc au XVI<sup>e</sup> siècle au moins, dont la forme, celle du polyptique, a suscité de très nombreux démembrements, redécoupages et mutilations au fil du temps, notamment lors de la redécouverte des primitifs italiens au XIX<sup>e</sup> siècle et au siècle suivant, pour des raisons évidentes de spéculation du marché de l'art<sup>11</sup>. L'analogie avec Carlo apparaît évidente. Lui, l'apatride dont la vie morcelée traduit le déni et le refoulement d'épisodes tragiques, pressent d'emblée sa proximité avec ces panneaux dispersés aux quatre coins du monde, soumis à une spéculation mutilante et qu'il faut rassembler comme on réunit les pièces d'un puzzle. Le retour à l'unité originelle n'est pas garanti, les traumatismes subis

ayant entraîné des lacunes, pertes et autres destructions souvent irrémédiables. Carlo trouve une résonance intime dans l'appréhension du panneau conservé à la National Gallery of Art. Il est happé presque malgré lui par son pouvoir de séduction, comme par celui des autres fragments. Cette séduction s'apparente bien à un détournement au sens étymologique du terme. Mais il convient d'y voir un pied de nez à l'errance qui caractérise un personnage sans boussole, destiné à le remettre sur le droit chemin. Celui d'une catharsis où le passé peut enfin être regardé en face.

### **L'œuvre d'art comme catharsis et la production d'un discours afférent**

- 9 La fiction d'Adrien Goetz repose beaucoup sur l'antithèse, donc sur des notions dialectiques qui finissent par se subsumer dans des catégories supérieures. Le personnage de Marge, la petite amie officielle et future épouse de Carlo, s'oppose ainsi à celui d'Irène, laquelle agit à la fois comme repoussoir et révélateur. En effet c'est en partie grâce à la relation entretenue avec l'espionne grecque, connaisseuse en matière d'histoire de l'art, que le protagoniste va stabiliser et pérenniser celle qu'il cultive avec Marge. Autre antithèse : la cristallisation sur une œuvre qui s'avère éparpillée géographiquement et qui suscite la quête. Adrien Goetz le rappelle : "Le seul objet fixe que le hasard lui avait fait trouver était cassé en cinq petits morceaux. Plus un grand tableau, un autel à Sienne" (p. 135). Le dénominateur commun de ces oppositions est Carlo, figure pétrie de contradictions, qui porte en lui les problèmes et leur dépassement. Il n'est qu'à considérer la façon dont il envisage son pourchas : il le qualifie tour à tour comme le contraire d'une quête ou d'une initiation par l'art (p. 80). Mais il s'agit pourtant également d'une poursuite et d'une fuite dans laquelle il s'engage à corps perdu, dans laquelle il joue sa vie, au sens propre cette fois : "Il veut comprendre pourquoi toute sa vie, aujourd'hui, dépend des moments qu'il va passer devant cette œuvre si lointaine, si ancienne" (p. 23). L'indécision qui le caractérise constitue le moteur d'un déséquilibre, générateur d'une chute potentielle que seule la course en avant permet constamment de différer, jusqu'à la résolution finale, dans la basilique de l'Observance, lorsque le retable se voit virtuellement enfin rassemblé – de nouveau – et l'énigme intime déchiffrée<sup>12</sup>.
- 10 Il y a donc un retour aux sources, à l'état originel. L'élan de Carlo s'apparente à un parcours à rebours, vers l'œuvre dans son intégralité – son intégrité –, qui se comprend une fois assemblée, même intellectuellement, même s'il ne s'agit que d'un polyptique "de papier"<sup>13</sup>. En ce sens *Une petite légende dorée* s'assimile à un travail mémoriel, de surgissement du souvenir, à partir duquel tout individu se construit et se définit. Le déni de Carlo se heurte à l'épiphanie magique du panneau du Maître de l'Observance. La description de la scène représentée importe peu. C'est d'abord instinctivement que l'œuvre l'appelle, le séduit, grâce à ses couleurs : "Le cosmos lui parut tenir tout entier dans ces couleurs si douces" (p. 35). Et la suite, les autres panneaux de la prédelle, puis le tableau d'autel, et enfin le polyptique unifié, ne feront que confirmer cette sidération, cette fascination du fond d'or qui éclaire et aveugle, et paradoxalement restitue la fonction oculaire intérieure, l'œil de l'âme. Il y va du don absolu de soi, de la confiance en une transcendance qui relève de l'acte de foi : "Il attend le dernier acte d'une opération magique, une transmutation alchimique, il attend que de la

poussière d'or, tombée du tableau, lui remplisse les yeux" (p. 23). Carlo perd pied (p. 65), même s'il conserve un regard, sinon critique, du moins analytique sur l'anamnèse que l'œuvre lui impose de faire sans violence. Car le premier effet spontané de cette contemplation à la National Gallery of Art de Washington réside dans l'ouverture des vannes du souvenir qu'il s'échinait à obstruer comme une entrave à sa progression. Retournant à Yale, brièvement assailli par les visages disparus, il coupe court à ces retrouvailles fictives : "Ces images du passé le retardaient" (p. 58).

- 11 On identifie plusieurs niveaux narratifs dans le roman. Excluons d'emblée l'auteur, Adrien Goetz, qui appartient à l'instance littéraire, non à l'instance narrative. En effet, la diégèse, elle-même entrecoupée d'analepses internes homodiégétiques, est régulièrement accompagnée de récits enchâssés métadiégétiques : descriptions d'œuvres, anecdotes relatives à l'histoire de l'art, ou encore commentaires géopolitiques. Cette construction narrative discontinue contribue à l'effet de flottement qui entoure Carlo, à la difficulté pour le lecteur de cerner un personnage lui-même perdu. Or, si le contact avec l'œuvre se traduit par une sorte de catharsis, et qu'il en résulte un sentiment de perte des repères, un bouleversement, c'est bien parce que l'appréhension de l'objet artistique, ou, pour reprendre la formule de Gérard Genette, "la relation esthétique", et donc le jugement qui en découle, "sans appel", "autonome et souverain", relève selon lui, et de manière abusive selon nous, exclusivement du fait "psychologique" : il serait donc, par principe, totalement subjectif<sup>14</sup>. Mais c'est bien ce qu'Adrien Goetz décrit : un individu appelé par l'œuvre et qui s'immerge en elle, pour des questions matérielles de dispositions formelles et colorées<sup>15</sup>. Ce faisant, le contenu des différents panneaux composant le polyptique échappe en grande partie à Carlo mais aussi au lecteur. Lorsqu'il y a description – ce qui, alors même qu'il est question d'œuvres d'art, demeure l'exception<sup>16</sup> – les informations s'en tiennent au premier niveau de lecture sur les trois que l'historien de l'art Erwin Panofsky attribuait comme mission à l'iconologue, à savoir la "signification primaire" ou "description pré-iconographique" de l'œuvre considérée<sup>17</sup>. Celle-ci se limite à l'appréhension du style à travers l'agencement des couleurs et la composition formelle du sujet représenté. Voilà ce que voit Carlo dans les panneaux attribués au Maître de l'Observance. Le second niveau, lié à l'analyse iconographique, et le troisième et dernier niveau, visant à étudier la signification intrinsèque ou contenu de l'œuvre afin d'en proposer une interprétation iconologique, manquent à l'appel. L'auteur s'en désintéresse : Carlo ne les mentionne donc pas. Il y a ainsi déplacement : Adrien Goetz évacue le savoir *sur* l'art au profit du savoir *de* l'art, celui qui repose non pas sur le discours proféré *sur* l'art, accumulatif, et qui peut conduire à étouffer l'œuvre, à la dissimuler derrière des écrans, mais sur ce que l'œuvre elle-même, d'abord, nous montre. C'est d'ailleurs une tendance actuelle de l'histoire de l'art, brillamment incarnée par Daniel Arasse<sup>18</sup>. Carlo est ignare en ce domaine spécifique. Certes. Mais il sait regarder. Voilà le point essentiel. Il ne s'agit pas dans ce roman de faire de l'histoire de l'art au sens académique du terme, mais d'aborder l'histoire *de* l'art en tant que pratique subjective, selon l'analyse éclairante de Georges Didi-Huberman, "au sens où c'est l'art lui-même qui porte son histoire"<sup>19</sup>. Or, l'histoire *de* l'art est avant tout l'histoire des regards portés sur les œuvres. Dans cette acception, l'œuvre s'origine toujours dans le

moment présent où l'observateur tourne les yeux sur elle, où elle accroche et retient son regard<sup>20</sup>. Il n'y a donc pas, même selon les critères prétendument objectifs de l'histoire de l'art considérée comme discipline académique, *une* histoire de l'art, mais *des* histoires de l'art<sup>21</sup>. D'ailleurs, corrélativement à la liste interminable des artistes répondant à l'appellation "Maître de...", Carlo de lui-même choisit de faire des choix drastiques parmi les multiples références consacrées au Maître de l'Observance (p. 51). Preuve que le savoir *sur* l'art reste un travail en cours. L'expérience vécue par Carlo, en revanche, est unique et se veut exemplaire. Elle lui appartient. Aussi s'agit-il surtout de tourner *autour* des œuvres, d'approfondir le contexte particulier qui conduit à la délectation découlant de leur contact, pour mieux qualifier la force du lien qui unit Carlo à l'ensemble pictural démembré. Comment interpréter autrement en effet le troisième chapitre : vingt-trois pages dont quatre seulement dédiées au panneau du *Saint Antoine Abbé tenté par un tas d'or*, le restant exposant longuement les années universitaires du protagoniste et sa relation avec Jan, l'ami disparu ? Ce qui pourrait apparaître comme une lourde digression a cependant toute sa place dans l'économie narrative du récit : elle permet d'expliquer le traumatisme qui habite Carlo, et la "conversion" libératrice qui s'ensuit. Dès lors, on comprend pourquoi la confrontation avec l'œuvre du peintre italien, qui ouvre les vannes du souvenir, s'apparente à une épreuve. La remémoration est toujours douloureuse : le *Saint Côme et saint Damien remplacent la jambe d'un malade par celle du cadavre d'un Maure* lui rappelle une période connue de lui seul, "des images qu'il voyait enfant avec ceux qu'il appelait ses 'premiers parents'" (p. 35). Il en va de même avec le panneau du musée de Budapest : il le fait communiquer avec "les trois chambres secrètes" de son existence, si perturbantes qu'il s'interdit de jamais les ouvrir : "L'enterrement de ses parents, l'enterrement de ses parents adoptifs, et la découverte de ce vol qui avait été commis comme une troisième fin d'enfance" (p. 104). Il faudrait y ajouter le suicide de Jan. Parallèlement, cependant, l'œuvre lui parle une langue presque oubliée. Elle lui permet de bâtir une nouvelle histoire sur des bases solides.

- 12 Le Maître de l'Observance offre d'abord une possibilité d'acceptation et de rachat du passé. Carlo construit à travers les œuvres d'art italiennes dites "primitives" une fiction romanesque qui autoriserait une vie apaisée, heureuse, car telle serait leur vocation selon lui (p. 59). C'est le premier effet induit par l'observation des différents panneaux. Ce en quoi il se leurre, car cela reste une échappatoire factice. Toutefois, il y a d'emblée chez Carlo la croyance en un art qui rédime voire efface les blessures, et qui aurait le pouvoir magique de permettre de créer d'autres mondes, de recomposer des souvenirs radieux. Fantasme d'autant plus crédible que le protagoniste y retrouve réactivée ce qu'il a de plus profondément enfoui, son terreau mémoriel : sa langue maternelle, le français, oubliée à force de refoulement : "En face de cette "peinture", le français convenait, s'imposait" (p. 36). Le périple mené par Carlo et sa relation avec les fragments successifs du polyptique siennois ressemblent à une trajectoire initiatique au terme de laquelle son interprétation du pouvoir des œuvres évolue considérablement. Au bout de sa quête, le travail introspectif le mène à titre personnel à considérer l'art non plus comme un moyen de reconstruire fictivement un passé inexistant mais comme le moyen rédempteur d'affronter sereinement la réalité du passé. Ce dernier prend la forme du visage paternel à

travers le processus psychanalytique et artistique de figurabilité – ce moment pour Carlo où la figure latente de son père peut enfin advenir, elle qui jusque-là demeurait enfouie dans son inconscient<sup>22</sup>. Le pouvoir de l'art et des lieux qui le conservent – notamment les musées – avait d'ailleurs été pressenti par Carlo dès sa première visite à la National Gallery of Art : révélation qui le poussera à entreprendre son périple à la poursuite des panneaux dispersés du Maître de l'Observance, sur un coup de tête. Là encore, réaction instinctive mais dûment éprouvée : le musée comme espace de bien-être rassérénant, qui vous insuffle la vie et vous inonde littéralement, à l'instar des fonds d'or qui prennent l'étendue de l'incommensurable, hors du temps et de l'espace<sup>23</sup>. Carlo aura l'occasion de vérifier la pertinence de cette "théorie fabuleuse" (p. 44). Elle conduit à porter en soi l'image, le souvenir et la trace de l'œuvre, à en être tellement imprégné qu'on finit par l'habiter<sup>24</sup> autant qu'elle nous habite et nous accompagne en permanence. Assurance presque mystique que Carlo conservera tel un viatique pour enfin s'accorder un avenir heureux : "Une certitude, ce n'est déjà pas mal. Des souvenirs, qui devant le grand retable de l'Observance se mettaient en bon ordre, faisaient tableau – des images à regarder encore, sur lesquelles revenir et s'attarder un peu, que nul ne pourrait voir comme lui. Morceaux dispersés, fragments épars, reconstitués, avec piété, immense peinture, complète, dressée à nouveau comme pour célébrer un culte, déjà prête à recevoir de l'encens et des parfums" (p. 146-147). Voilà ce que la fiction peut nous dire sur l'art : elle rend compte d'un savoir *sur* mais davantage encore d'un savoir *de* l'art. Elle met en scène les conditions de l'accès à la pure vision de l'art ouvrant les portes d'un univers qui aide à mieux vivre, rompt la solitude, autorise une relation intime et exclusive avec l'œuvre, davantage physique et sensuelle qu'intellectuelle : "Le passé venait de prendre forme. Son histoire s'était incarnée. Les peintures qu'il avait vues, celles qu'il allait découvrir, n'avaient été faites que pour lui" (p. 102). Carlo entend cette "langue simple" qui remet son existence en perspective (p. 140 et 145). Il lui a suffi de se rendre disponible à son appel et répondre à cette question : "Comment l'amour de l'art peut changer votre vie. Comment ?" (p. 23). Carlo n'y connaît rien, mais d'un point de vue étymologique, il naît bien *avec* l'œuvre qu'il contemple. Sans intermédiaire, sans filtre académiques, son œil féconde l'œuvre qui renaît avec lui dans le même temps. La relation s'établit en-deçà du langage ou de la verbalisation académique. C'est la raison pour laquelle la description *spécialisée* produite par l'historien de l'art, et plus précisément la description de type iconologique, demeure absente du roman : non parce qu'elle ralentirait la course du récit – les haltes abondent en effet dans ce dernier – ou s'articulerait maladroitement à la diégèse, mais parce qu'elle viendrait mettre en scène un énoncé donc un langage impropre à traduire la nature du lien visuel et sensible expérimenté par Carlo avec l'œuvre du Maître de l'Observance<sup>25</sup>.

### **La forme romanesque : entre introspection et distanciation ou comment parler d'art dans une fiction**

- 13 Adrien Goetz, historien de l'art et romancier, fait ici le choix de la fiction. Aucune avancée relative à la connaissance de l'œuvre du Maître de l'Observance ne transparaît : ce n'est évidemment pas l'objet du roman. *Une petite légende*



*dorée*, en définitive, peut être lue comme la relation totalement fortuite et improbable d'un individu avec un artiste du XV<sup>e</sup> siècle dont l'œuvre, entrant en résonance avec sa propre existence, va bouleverser celle-ci. La situation impose d'emblée une forme d'incongruité, y compris dans le parallèle établi entre la source littéraire dont est issu le polyptique, *La légende dorée* de Jacques de Voragine, et l'investissement psychologique de l'œuvre et son sujet par Carlo pour qualifier son aventure : "Il vivait sa petite légende dorée" (p. 102). L'adjectif tend à limiter quelque peu l'importance de cette quête. Circonscrire bien qu'entraînant un périple muséal, elle ne concerne qu'un individu qui à son échelle mesure à la fois l'ampleur et l'humilité de la démarche entreprise et menée à bien (p. 138-139). Aussi la recherche a-t-elle beau s'avérer fondamentale pour Carlo, sa portée reste modeste, elle doit se lire en mode mineur. Il est permis de déceler dans ce dessein un lien avec l'art de la fugue qui exploite le principe de l'imitation, laquelle s'oppose à la grandiloquence des airs d'opéra que Carlo fredonne à volonté, et qui chemin faisant ne reviennent plus en mémoire (p. 105). L'auteur pose un regard distancié par rapport à son protagoniste, et dote également ce dernier de la même faculté, qui transparait dans quelques éclairs de lucidité à son endroit. Carlo en effet a bien conscience de porter un masque – étymologiquement, d'être un personnage –, et tente de parvenir au statut de personne à part entière, par l'entremise de son escapade identitaire. La distance critique teintée d'ironie s'avère évidemment plus marquée pour l'auteur, qui s'appuie sur des effets de style tels que le pastiche à travers la réécriture du roman d'espionnage. Mais, très habilement, Adrien Goetz ménage une frontière ténue et ambiguë entre sa parole omnisciente d'auteur et la position de Carlo par rapport à son entreprise et les commentaires qui en découlent. Ainsi, lorsqu'il est écrit, relativement aux œuvres exposées à Yale University : "Il goûta surtout leur valeur romanesque" (p. 59), c'est bien sûr l'auteur qui s'exprime et traduit un point de vue qu'il attribue à Carlo. Mais comment interpréter ensuite cette formule immédiatement commentée donc filtrée par un regard critique : "On vient à l'art comme on le sent. Il n'osa tout de même pas aller plus loin dans les sonnettes qu'il se racontait" (p. 59) ? Difficile de trancher la question ; sans doute d'ailleurs ne le faut-il pas.

14 *Une petite légende dorée* doit donc être lue avec recul et comme on observe une œuvre d'art : de loin et de près, à la fois et tour à tour, dans le même mouvement. Doublement. D'une part parce qu'Adrien Goetz entretient une tension permanente entre le registre sérieux et le registre d'imitation – dont la parodie –, qui répond à la scansion rythmique de la narration, entre frénésie de la quête et pause didactique dans le récit. D'autre part parce que ce court roman où l'art occupe la place centrale reste le fait d'un historien de l'art, qui sème des indices et des anecdotes justifiant une lecture à plusieurs niveaux. Il s'agit d'abord d'un ouvrage militant sur la force providentielle de l'art. On perçoit bien la teneur épique et initiatique de l'histoire, mâtinée de contrefeux que Carlo lui-même énonce, mais que son aventure finira par ébranler puis mettre à bas. Il y a initiation par l'art, véritablement formateur et rédempteur. Toutefois ce roman d'apprentissage prenant les formes de l'urgence et du secret, de la mission et de la chasse, de la filature et de la fuite, conservera un caractère de pastiche emprunté au roman d'espionnage ou de chevalerie, sans que les déconvenues ne soient pour autant éludées ni édulcorées. En effet, Carlo fait

avec Irène l'expérience de la séduction, de l'amour, mais aussi du vol et de la tromperie, alors même qu'il avait naïvement tenté le registre de la sincérité en se confiant à elle (p. 118). Dans cet univers instable où les faux-semblants demeurent la règle, l'œuvre d'art seule présente un caractère fiable et pérenne, provoque une émotion directe et spontanée. Carlo s'y accroche. Pris dans le tourbillon d'une quête improbable semée d'interrogations et d'embûches, sa ténacité et sa foi nouvelle dans l'art constituent son unique boussole. Il est permis d'y lire le récit adapté de la quête d'un Graal affectant le visage d'un polyptique démembré dont il faut réunir les parties constituantes éparées au fil d'une épopée ponctuée de stases, qui sont autant de révélations et d'expériences aliénantes mais enrichissantes, permettant de passer d'un état à un autre et ainsi de progressivement s'élever. Six pauses fondamentales font respirer la diégèse, chacune correspondant à un lieu de conservation (à quoi il convient d'ajouter la visite essentielle de l'atelier du copiste hongrois Théophile Zdounek) : de la National Gallery of Art de Washington à la basilique de l'Observance à Sienne, qui clôt le cycle et ouvre sur le retour à Washington, dans un effet de boucle : un nouveau départ pour un homme désormais mûr. Lors de chacune de ces haltes Carlo en apprend toujours davantage sur l'histoire de l'art (sur le Maître de l'Observance et les différents panneaux qui composent le retable original) mais aussi sur le métier de peintre, ce qui lui permet de confronter ce nouveau savoir à son appréhension intime de l'œuvre considérée. L'auteur en profite pour laisser en creux, *via* ses personnages, sa trace d'historien de l'art. Le vieux diplomate balte croisé à Lugano fournit un compte rendu succinct mais fiable des connaissances réunies à ce jour sur la figure du Maître de l'Observance<sup>26</sup>. Le copiste Théophile Zdounek à Budapest propose un cours théorique, pratique et technique sur le statut ambigu de la copie dans la tradition occidentale, montrant que les plus grands créateurs font d'abord leurs gammes à partir des œuvres de leurs illustres prédécesseurs, qu'il ne peut y avoir de création véritable sans emprunt et réappropriation (p. 111-117)<sup>27</sup>. Ce qui enchante Carlo : la démonstration de Théophile – qui par parenthèse est aussi le nom du moine rédacteur au XII<sup>e</sup> siècle d'un *Traité de la peinture*, exposant toutes les “recettes” de fabrication du peintre – lui permet de comprendre enfin “le secret des vieux maîtres italiens. La peinture à la *tempera*” (p. 113). Il s'agit d'un apprentissage, qui n'emprunte cependant pas les voies orthodoxes du *Bildungsroman*, puisque le cheminement évolutif du protagoniste ne s'étale pas dans le temps. *Une petite légende dorée* conserve tout au long du récit un rythme échevelé, même si les principales caractéristiques du genre sont bien établies et identifiables.

15 Les références auxquelles recourt Adrien Goetz sont donc claires. Pour autant, c'est aux œuvres qu'il convoque – à défaut de vraiment les décrire – qu'il rend véritablement hommage, dans la mesure où elles sont partie prenante de l'élaboration formelle du récit. La construction du roman s'appuie en effet sur la forme structurelle du cercle ou de la boucle, à différentes échelles, à différents niveaux, et met en évidence l'intrication entre le travail d'écriture, la description des œuvres rencontrées dans la diégèse, et la fabrique de l'œuvre d'art elle-même. Boucle géographique de l'épopée – qui pour le protagoniste s'apparente à une révolution –, balancier d'un Carlo oscillant entre le sentiment de se fourvoyer, de tourner en rond (p. 65) et la “tentation de tout comprendre. Faire le tour d'un cercle” (p. 139). Auréole du saint Antoine de Yale, motif des “nuages

peints en arc de cercle” (p. 78), cercle compositionnel du retable siennois (p. 139). Boucle encore du geste de Carlo mélangeant la poudre de lapis-lazuli à l'eau dans la paume d'Irène, pour la préparation des pigments (p. 113). D'autres images tendent, à travers les descriptions, parfois furtivement, à dresser les éléments d'un décor adapté à l'intrigue. Ainsi de la liste interminable des noms d'emprunt d'artistes – ces “Maîtres de” – que Carlo parcourt et qui, par exagération, se déroule “en larges ondulations, jusqu'au sol” (p. 49). S'impose d'emblée l'image du personnage peint sur les panneaux médiévaux et du début de la Renaissance que de longs phylactères explicatifs accompagnent, renseignant sur la qualité de l'individu représenté, commentant son rôle dans l'image, reprenant des extraits de textes sacrés. Carlo semble déjà, par anticipation, appartenir à l'univers figuratif du Maître de l'Observance, comme il en aura la certitude à la fin de son périple, devant le retable de la basilique siennoise (p. 144). L'auteur entend adapter son histoire au moule compositionnel pictural choisi comme référent. Il n'est qu'à observer les réalisations attribuées au Maître de l'Observance pour y déceler la mise en œuvre figurative d'une croyance philosophico-religieuse généralisée à l'époque : l'organisation d'un univers structuré en cercles concentriques, dont témoigne par exemple l'œuvre de Dante Alighieri. La rotondité domine, comme motif et comme structure<sup>28</sup>. Adrien Goetz reprend ce principe et le module. Carlo est manifestement un personnage égotique, autocentré. Il répond à un appel, entame un dialogue avec l'œuvre, structurant, formateur.

- 16 Ce qu'Adrien Goetz expose à travers son récit relève de l'histoire de l'art mais surtout de l'histoire de la création et de la relation que l'on peut établir et nourrir avec l'œuvre<sup>29</sup>. Cette relation s'avère essentielle à la connaissance de l'art et aboutit à un degré supérieur dans ce roman, car elle relève à la fois de la révélation, immédiate, et de la contemplation, immersive donc prolongée. Finalement, Carlo accède au saint des saints : la leçon offerte par l'art pour qui sait le regarder, répondre à son appel. Le polyptique du Maître de l'Observance parle au jeune homme parce qu'au sens propre il a “marché à sa rencontre” (p. 143). L'œuvre se subsume en une langue donc en une *pensée* de l'art, animée par la conviction que celui-ci peut nous sauver, au sens propre, y compris de nous-mêmes<sup>30</sup>. Cette langue, entendue et comprise par le protagoniste, est une licence que s'offre Adrien Goetz. L'œuvre ne parle pas, elle touche. Elle pense aussi. L'important réside non pas dans la référence textuelle mais dans la façon de mettre en scène le récit à figurer. L'auteur parvient à rendre compte du pouvoir infini de l'art : laisser de côté la relation orale pour atteindre la relation visuelle, et évacuer ainsi le poids des mots. Ceux qui lui servent d'appui, ceux des exégètes professionnels. La peinture se caractérise en effet comme “pensée non verbale”, pour citer la formule de Daniel Arasse<sup>31</sup>, lequel reprend lui-même une idée fermement défendue par les praticiens. Delacroix par exemple, dans son *Journal*, en date du vendredi 9 mai 1824, méditant devant son tableau des *Massacres de Scio*, pouvait s'écrier à propos de la peinture : “Silencieuse puissance qui ne parle d'abord qu'aux yeux, et qui gagne et s'empare de toutes les facultés de l'âme !”<sup>32</sup> La contemplation itérative, panneau par panneau, dans laquelle s'immerge Carlo, s'inscrit à la confluence du sacré, de la pratique artistique et de la façon dont on appréhende celle-ci. Daniel Arasse rappelle en effet que “contempler” contient le mot “temple”. Ce *templum* désigne l'espace du

sacré, qu'il s'agisse du temple ou du support – toile ou panneau de bois – destiné à accueillir la composition peinte selon l'acception albertienne énoncée dans le *De Pictura* (1435)<sup>33</sup>. En ce sens, contempler les morceaux du polyptique démembré du Maître de l'Observance comme le fait Carlo c'est, au-delà de l'acquisition d'un savoir sur l'art, accéder à la pensée de l'art pour en retirer la leçon afférente. Leçon de vie en l'occurrence, voire de survie. Il était impossible d'en faire la démonstration au moyen d'un seul discours sur l'art. Seule une fiction aux allures de parabole *autour* d'une œuvre, sur l'effet induit par la contemplation non verbale de celle-ci, aura permis d'y parvenir. Cette leçon, exemplaire et enthousiasmante, mérite d'être méditée.

Maxence Mosseron  
INP - Université Paris 3-Sorbonne nouvelle

#### NOTES

- 
- <sup>1</sup> D'autres historiens de l'art français ont emprunté la voie fictionnelle, avec comme toile de fond l'art et le milieu de la création artistique abordés sous l'angle du roman policier. Citons Philippe Dagen (*Les poissons rouges*) ou encore Daniel Arasse (avec les fictions narratives du recueil *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Denoël, 2000 (dorénavant OVRD), et son roman avorté *Le reflet perdu*, centré autour d'une toile du peintre Garofalo, *L'Immaculée Conception*, et d'une tache ou d'un jeu de reflets troublants qu'elle donne à voir et à interpréter).
  - <sup>2</sup> Ainsi que l'auteur le précise dans sa Note finale : "La chance du romancier n'est-elle pas aussi de pouvoir inventer des œuvres d'art imaginaires, surtout si c'est pour enrichir le catalogue d'un artiste qui n'existe pas véritablement ?" Dans Adrien Goetz, *Une petite légende dorée*, Paris, le Passage, 2004, p. 153 (dorénavant PLD).
  - <sup>3</sup> Or l'œuvre de référence est le tableau conservé dans l'église de l'Observance, à Sienne.
  - <sup>4</sup> L'auteur le qualifie d' "inconnu mystérieux qui n'avait même pas laissé de nom dans l'histoire des hommes", *ibid.*, p. 102.
  - <sup>5</sup> Sur le "Maître de l'Observance" et ses exégètes, consulter notamment Keth Christiansen, Laurence B. Kanter et Carl Brandon Strehlke, *Painting in Renaissance Siena. 1420-1500*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1988, p. 99-136 (dorénavant PRS).
  - <sup>6</sup> De façon significative, son patronyme nous restera inconnu tout au long du roman.
  - <sup>7</sup> Plus de dix mois s'écoulaient entre le premier contact avec le panneau du Maître de l'Observance et le déplacement à la bibliothèque du Congrès pour se documenter sur l'artiste, dont le souvenir ne le lâche plus depuis lors (PLD 47).
  - <sup>8</sup> Sur l'histoire du vol rocambolesque que subit l'institution, lors duquel treize œuvres d'art furent dérobées, dont la toile *Le concert* de Vermeer de Delft, lire Hilliard T. Goldfarb, *The Isabella Stewart Gardner Museum. A Companion Guide and History*, Boston, The Isabella Gardner Museum / New Haven and London, Yale University Press, 1995, p. 92.
  - <sup>9</sup> Pour se limiter à quelques noms : Ellis K. Waterhouse, Roberto Longhi, Enzo Carli, Cesare Brandi ou encore John Pope-Hennessy. Autrement dit ceux, en creux, auxquels se réfère Carlo pour mener ses recherches sur l'artiste, "guidé" en cela par l'auteur Adrien Goetz, historien de l'art.
  - <sup>10</sup> "Un 'panneau', un piège oui." *Ibid.*, p. 36.
  - <sup>11</sup> Comme il est rappelé par David Bomford, Jill Dunkerton, Dillian Gordon et *al.*, dans le catalogue d'exposition *Art in the Making. Italian Painting Before 1400*, London, National Gallery Publications, p. 4 : "[The medieval Italian paintings] can be difficult for the modern eye to appreciate fully. Although we may admire their beauty, the story does not end there. Often they have been shorn of their original frames, disfigured by the buffeting of over 500 years' wear and tear, divorced from their original settings and context or even fragmented."
  - <sup>12</sup> Jusqu'au bout Carlo demeure en proie au doute, et, significativement, son aventure l'amène à mener une introspection toujours plus lucide de sa personne et du mal qui le ronge, seule façon d'y trouver remède. À l'instar de sa quête visant à réunir les panneaux démembrés, il synthétise progressivement, pour mieux les dépasser, les faiblesses qui le caractérisent (PLD 128-129).
  - <sup>13</sup> L'historiographie de l'art se penche aujourd'hui de plus en plus vers la reconstitution de polyptiques démembrés, jusqu'à en faire l'objet principal voire unique d'expositions ou d'ouvrages monographiques. Voir ainsi sur ce point le catalogue exemplaire *Geschichte auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*, herausgegeben von Stefan Weppelmann, Berlin und Köln, SMB-DuMont, 2005 ou la publication savante autour du célèbre retable de Borgo San Sepolcro par Sassetta,

- The Borgo San Sepolcro Altarpiece*, edited by Machtelt Israels, Leiden, Primavera Press, <Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies>, 2 vol., 2009.
- 14 Gérard Genette, *L'œuvre de l'art. 2, La relation esthétique*, Paris, Seuil, <Poétique>, 1997, p. 76-77 et 120.
- 15 Daniel Arasse aborde cette question dans l'ouvrage *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004, p. 20 (dorénavant HP). Il y relate le trop-plein d'émotions qui l'assaille alors qu'il observe *La Danse* de Matisse : troublé jusqu'aux larmes par l'appel du rouge au sein du bleu utilisé par le peintre, il se voit obligé de quitter le lieu public qui conserve l'œuvre, "car on ne pleure pas en public devant un tableau" (*ibid.*). C'est le premier niveau d'émotion. Le second est lié à la compréhension des intentions de l'artiste, au bout d'un long temps d'immersion dans l'œuvre et de réflexion sur elle. Il est plus intellectuel (p. 20-21).
- 16 Seul le *Saint Antoine tenté par un tas d'or* de la Yale University Art Gallery est véritablement décrit, et encore à travers la citation de la notice explicative (PLD 75-78).
- 17 Voir Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, <Bibliothèque des sciences humaines>, 2001. Cette approche théorique, qui constitua l'une des branches les plus prolifiques de l'histoire de l'art au xx<sup>e</sup> siècle, est énoncée en "Introduction", p. 13-45.
- 18 Lire ainsi la mise en application de ce principe dans OVRD et particulièrement l'adresse inaugurale formulée p. 11-12.
- 19 Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, <Critique>, p. 51.
- 20 Cette approche benjaminienne des notions d'histoire, de temps et d'origine, en relation avec l'histoire de l'art, est longuement analysée par Georges Didi-Huberman dans son ouvrage *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, <Critique>, p. 85-155.
- 21 En référence à la pensée de l'historien Fernand Braudel dans "Histoire et sciences sociales : la longue durée", *Annales E.S.C.*, Paris, Armand Colin, 1958, vol. 13, n<sup>o</sup>4, p. 734.
- 22 Sur la question de la figurabilité, lire notamment Louis Marin, "Le concept de figurabilité, ou la rencontre entre l'histoire de l'art et la psychanalyse", dans *De la représentation*, Paris, Gallimard/le Seuil, 1994, p. 62-70.
- 23 Échappée hors du temps et de l'histoire : "Sur le fond d'or, ils [les saints] échappaient à l'anecdote, au récit du prodige." (PLD 140). Échappée hors de l'espace : "Ces saints en désordre [...] se retrouvaient côte à côte, parce qu'ils ont tous leur place marquée là-haut, nulle part, là où il n'y a plus ni paysage, ni petites maisons rouges, ni arbres ni chemins, ni même d'espace : rien d'autre que l'éternité où l'air qu'on respire est de l'or." *Ibid.*, p. 141.
- 24 "Il s'imaginait quelque part au milieu de ce tableau." *Ibid.*, p. 144. Tel un personnage, un donateur faisant partie de l'istoria, intra et, finalement, homodiégétique. Un élément de la composition, nécessaire, irréfutable et à sa juste place.
- 25 Sur cette question du travail descriptif relatif à l'œuvre d'art, lire Otto Pächt, *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, Macula, <La littérature artistique>, 1994, p. 110-113.
- 26 Son affirmation selon laquelle le Maître de l'Observance n'existerait pas et que la production rattachée sous son nom serait l'œuvre d'une entreprise collective (PLD 92) constitue un état avéré de l'historiographie actuelle. On sait en effet qu'à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance le milieu des peintres siennois (mais pas seulement, à Florence également entre autres) travaillait beaucoup sous la forme de *botteghe*, d'ateliers organisés et strictement hiérarchisés regroupant plusieurs artistes de différents niveaux. Il apparaît extrêmement ardu dès lors de vouloir détacher un nom dans cette production d'équipe. Sur ce phénomène, on consultera avec profit Mina Gregori, Antonio Paolucci, Cristina Acidini Luchinat, *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, Firenze, Silvana Editoriale, 1992.
- 27 Le catalogue *Copier créer : De Turner à Picasso, 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Paris, RMN, 1993, expose magistralement ce rapport d'intimité créative entre les artistes.
- 28 Voir sur ce point les œuvres reproduites dans PRS 99-136 et particulièrement les numéros 10 d et g, 12 c et d. Lire aussi l'article éclairant de Laurinda S. Dixon : "Giovanni di Paolo's Cosmology", *The Art Bulletin*, vol. 67, n<sup>o</sup>4, 1985, p. 604-613.
- 29 Pour reprendre les termes de Jacques Thuillier dans sa *Théorie générale de l'histoire de l'art*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 86 : "Tout ce qui concerne l'interlocuteur de l'artiste et la réception de ses œuvres est essentiel à la connaissance de l'art. Il y a là un champ d'enquête immense et, sans sa prise en considération, on ne saurait honnêtement parler d'histoire de la création."
- 30 Sur le pouvoir salvateur de l'art, lire notamment Neil MacGregor : "Chef-d'œuvre : valeur sûre ?", dans Hans Belting, Arthur Danto, Jean Galard et al., *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ?*, Paris, Gallimard, <Art et Artistes>, 2000, p. 84-88.
- 31 "La peinture comme pensée non verbale" (HP 33-40).
- 32 Eugène Delacroix, *Journal (1822-1863)*, Paris, Union Générale d'Éditions, <10/18>, 1963, p. 32.
- 33 HP 64-65.