



HAL
open science

De la répétition à l'authentification : une méthode en histoire de l'art

Colombe Couëlle

► **To cite this version:**

Colombe Couëlle. De la répétition à l'authentification : une méthode en histoire de l'art. *Travaux & documents*, 2006, 26, pp.57-70. hal-01885811

HAL Id: hal-01885811

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-01885811v1>

Submitted on 2 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De la répétition à l'authentification : une méthode en histoire de l'art

COLOMBE COUËLLE*

J'essaie toujours que la peinture ne se fasse pas remarquer, qu'elle soit le moins visible possible. (René Magritte)

Résumé : Entre le début du VI^e siècle av. J.-C. et le premier quart du IV^e siècle av. J.-C. (de Solon à Socrate), la cité d'Athènes a produit un très grand nombre de vases en céramique, destinés à la vaisselle courante et à l'exportation. Ces vases figurent aujourd'hui dans les principaux musées du monde et ont été répertoriés et attribués à des écoles stylistiques par le chercheur anglais Sir John Bezley. Il s'est servi d'une méthode fondée sur les phénomènes inconscients de la *répétition*. Cette méthode, inventée au XIX^e par l'amateur d'art et médecin italien, Giovanni Morelli, a permis d'authentifier les œuvres de grands maîtres de la Renaissance dont le peintre vénitien Giorgione. La méthode « morélienne », traque dans les détails les plus infimes et anodins du rendu anatomique du dessin (nez, oreilles, ongles) un doigté répétitif, mais révélateur de la technique picturale de chaque artiste, parce que propre à sa personnalité, à son inconscient.

Par ce bref essai, j'aimerais proposer une ébauche de réflexion sur certaines méthodes qui ont pu être employées par les historiens de l'art pour identifier et authentifier des œuvres, en repérant d'infimes détails techniques répétitifs, révélateurs de la personnalité des artistes.

C'est à la Renaissance, avec l'œuvre majeure de Giorgi Vasari, *Vite de' pin eccellenti pittori, scultori et architetti*, publiée pour la première fois en 1550, que naît le genre de la littérature critique artistique. L'ouvrage se présente sous la forme d'une classification de plus d'une centaine d'artistes, actifs en Italie depuis le XIII^e siècle jusqu'au XVI^e siècle. L'auteur les réunit, selon un ordre d'évaluation évolutionniste, à partir de leur biographie, d'anecdotes relatives à leur personnalité et par leurs techniques de travail. Il énumère leurs œuvres en des « listes », parfois fastidieuses, qui ont néanmoins le mérite de faire émerger les singularités individuelles de certaines grandes figures artistiques ainsi que leur

* MCF d'Histoire ancienne, Département d'Histoire, Université de La Réunion.

progression vers ce que Vasari juge être la perfection, correspondant à la *maniera moderna* des artistes qui lui étaient contemporains. Son travail demeura pendant trois siècles la référence obligée sur l'authentification des œuvres des artistes de la Renaissance italienne¹.

Ainsi, je montrerai, à l'aide de quelques exemples, choisis dans le monde antique grec, mais aussi à la Renaissance, comment « saisir » les particularités des personnalités artistiques afin de les identifier, par un biais plus apparenté à la présentation de leur intimité psychologique qu'à leurs thématiques : le processus de la *répétition inconsciente*.

Entre le début du VI^e siècle av. J.-C. et le premier quart du IV^e siècle av. J.-C. (de Solon à Socrate), la cité d'Athènes a produit un très grand nombre de vases en céramique destinés à la vaisselle courante et à l'exportation. Produits à l'intérieur d'ateliers, dans les faubourgs de la ville, par des artisans athéniens, des métèques et des esclaves pour la plupart, ces vases peints de scènes variées dans la technique de la figure noire puis de la figure rouge, n'ont jamais été accrédités d'une quelconque valeur artistique par les Grecs. Platon va même jusqu'à qualifier les artisans potiers de « barbouilleurs »². Pourtant un public d'amateurs antiques, les Etrusques³, notamment, semble avoir eu une approche beaucoup moins péjorative de cette production, lorsque l'on considère le

¹ On peut consulter à ce sujet les travaux suivants : *Artists and Literati at the Medicean Court*, symposium et exposition, Yale University, 1994 ; G.C. Garfagnini (éd.), *Giorgio Vasari*, colloque Oeschki, Florence, 1985.

² Sur le statut des potiers et le vase grec : C. Bron, F. Lissarrague, « Le vase à voir » in *La Cité des images*, Paris-Lausanne : F. Nathan-LEP, 1984, p. 7-17 ; A. Farnoux, E. Greco et alii, « Le rôle des artisans » in A. Schnapp (éd.), *Préhistoire et Antiquité*, Paris : Histoire de l'Art, Flammarion, 1997, p. 362-363 ; p. 372-373 ; p. 397-401 ; F. Lissarrague, *Vases grecs, les Athéniens et leurs images*, Paris : Hazan, 1999.

³ On se reportera à la publication de M. Chr. Villanueva Puig, F. Lissarrague (éds.), *Céramique et peinture grecques. Modes d'emploi. Actes du colloque international Ecole du Louvre. Avril 1995*, Paris : La documentation française, 1999. Voir plus précisément J. de La Genière, « Quelques réflexions sur les clients de la céramique attique », p. 411-423 et H. Hastrup Blinkenberg, « La clientèle étrusque de vases attiques a-t-elle acheté des vases ou des images ? », p. 439-443. Voir aussi l'ouvrage essentiel de T. Rasmussen, N. Spivey (éds.), *Looking at Greek Vases*, Cambridge : Cambridge University Press, 1991, et plus particulièrement N. Spivey, « Greek Vases in Etruria », p. 131-150.

nombre impressionnant de vases attiques placés dans leurs tombes en signe de prestige.

La technique de cuisson et la beauté de certains dessins de ces vases, réalisés par les artisans, suscitent encore aujourd'hui notre admiration. Parfois, les potiers et leurs dessinateurs ont tenu à nous faire connaître leur nom en apposant leur signature sur les vases, apportant ainsi à leur réalisation une touche personnalisée, comme pour démentir le peu d'intérêt artistique que la société athénienne portait à leur statut d'artisan. Redécouverts à partir du XVIII^e siècle, ces vases n'ont cessé de nous passionner par leurs représentations figurées et par la maîtrise de leur technique de cuisson. Les premiers collectionneurs européens en ont fabriqué la valeur artistique et marchande⁴. Ces vases figurent aujourd'hui principalement dans les musées et les collections privées. Ils ont été répertoriés, mais aussi attribués à des écoles stylistiques, par un chercheur anglais, Sir John Beazley, professeur d'art et d'archéologie classique à Oxford de 1925 à 1956. C'est précisément sur ce point que je voudrais m'attarder pour analyser les processus d'identification des historiens de l'art, à partir de différentes méthodes dont celle qui ressort d'un phénomène inconscient de répétition, tel qu'a pu l'observer, au XIX^e siècle, le médecin bergamasque Giovanni Morelli.

Aussi, dans une première partie je rappellerai les grands traits du travail du savant anglais qui attribua un millier de vases attiques à des artisans et à des ateliers d'Athènes ; dans une seconde partie je présenterai brièvement le travail de l'Italien Morelli, dans sa méthode d'identification des œuvres du peintre vénitien de la Renaissance, Giorgione.

BEAZLEY ET LES ATTRIBUTIONS DE VASES ATTIQUES

Rarement signée par ses auteurs, la majeure partie de la production des vases, fabriqués à Athènes, serait restée reléguée à son humble rôle d'artefacts artisanal si Beazley n'avait pas imaginé d'appliquer à ce travail utilitaire et peu valorisé par les Athéniens eux-mêmes, des critères d'évaluation stylistique, identiques à ceux proposés par les historiens de l'art aux peintres de la Renaissance italienne et à ceux des périodes suivantes. Cette vision toute « moderne » de la création,

⁴ A. Schnapp, « La pratique de la collection et ses conséquences sur l'histoire de l'Antiquité. Le chevalier d'Hancarville » in A. F. Laurens, K. Pomian (éds.), *L'Anticomanie. La collection d'antiquités au 18^e et 19^e siècles* Paris : éd. de PEHESS, 1992, p. 209-218.

sublimant le statut de l'artisan athénien, assimilé à celui d'un artiste, pourrait paraître contestable d'un point de vue de l'histoire, si la méthode appliquée par le savant anglais n'avait permis d'apporter un nouvel éclairage sur une partie non négligeable de la vie d'Athènes⁵. En effet, ce travail colossal a ouvert de nouvelles perspectives sur l'histoire des mentalités athéniennes, par l'étude des thématiques iconographiques représentées sur ces vases. Il a également permis de mesurer l'impact de la réception de ces mêmes images dans d'autres cultures antiques contemporaines, puisqu'ils furent largement exportés sur tout le pourtour de la Méditerranée. Enfin, cette longue recherche a ouvert de nouvelles perspectives sur les personnalités des artisans, leurs origines ethniques ainsi que sur les dynamiques d'ateliers à Athènes, leurs regroupements et leur durée de vie.

Illustration I⁶

En proposant d'identifier des ateliers, des « mains » d'artistes, de leurs élèves et de ceux qui pouvaient les imiter, Beazley s'est aussi

⁵ Les études sur Beazley et sa méthode sont nombreuses. On citera M. Robertson, M. Beard, « Adopting an Approach » in T. Rasmussen, N. Spivey, *op. cit.*, *supra* n. 2, p. 1-35.

⁶ Amphore à figures noires du peintre d'Amasis, Munich 8763, *Para*, 65 (dans la nomenclature de Beazley).

intéressé aux inscriptions⁷ qui apparaissent parfois sur ces productions comme, par exemple, des signatures de dessinateurs, de potiers ou du tandem potier / dessinateur au sein de l'atelier. Parmi ces inscriptions peuvent aussi figurer des indices d'identifications de tel ou tel personnage représenté, voire d'objets et d'animaux ou des interpellations louant la beauté d'un jeune homme à la mode, à l'époque de la réalisation du vase. Le fait même d'apposer son nom à un vase peut aussi être compris comme une manière, pour l'artisan, d'exposer sa fierté, dans la réussite de son travail. Ainsi, un certain Euphronios⁸ n'écrira-t-il pas sur le revers d'un cratère (un vase pour mélanger l'eau et le vin du banquet) *Euphronios egrapsen tade* que l'on peut traduire par « Euphronios a peint ces belles choses » tandis qu'à la même époque, un concurrent orgueilleux, du nom d'Euthymidès, écrira sur une amphore *ôs oudepote Euphronios*, « comme jamais Euphronios n'a peint »⁹.

La ressemblance que Beazley a constatée entre les peintres de vases attiques et ceux des fresques et des panneaux de l'époque médiévale tardive de la première Renaissance l'a encouragé à appliquer une méthode d'identification similaire. En 1910, il publiait déjà un article sur le peintre « Kléophrades », puis attribua, en dépit d'une qualité moindre de dessin des centaines de personnalités artistiques établissant la différence entre le potier et son dessinateur lorsque ce dernier n'avait pas signé son travail, ce qui se passait la majeure partie du temps.

Sur quels critères Beazley s'est-il fondé pour étayer ses théories ?

Examinant aussi bien des pièces majeures que d'humbles tessons, il a d'abord utilisé son sens de l'observation. En effet, lorsqu'il possédait un vase signé, donc attribué par l'artisan lui-même, il exerçait son attention afin de retrouver les indices de son style de dessin dans d'autres vases. Il a réussi à déceler des liens et des tendances stylistiques des mêmes peintres selon les formes de vases qu'ils décoraient, c'est-à-dire selon leur collaboration avec tel ou tel potier. Il a établi des thématiques

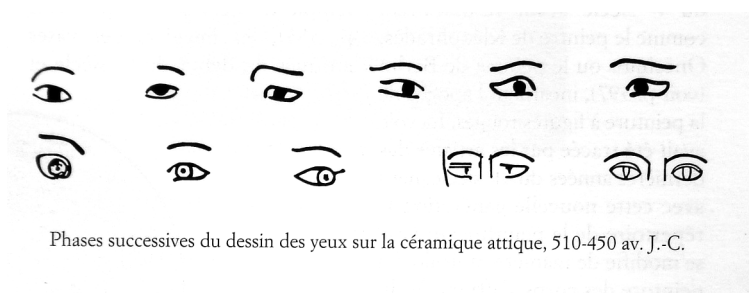
⁷ Les inscriptions sur les vases ont fait l'objet de plusieurs études comme celles réunies dans *Métis. Revue anthropologique du monde grec ancien*, vol. XIII, 2002.

⁸ Pour cette figure de la céramique à Athènes on se reportera au catalogue de l'exposition qui lui fut consacrée au Louvre en 1990 : *Euphronios, peintre d'Athènes au VI^e siècle av. J.-C.*, Paris : Musée du Louvre, 1990.

⁹ A. F. Laurens, « Jeux d'humeur ou défis d'artistes au Céramique ? in M. Chr. Villanova-Puig, F. Lissarrague, *op. cit.*, *supra* n. 2, p. 163-168.

préférentielles, par atelier et donc par peintre travaillant au sein de ces ateliers¹⁰. Si la plupart de ces analyses semblent reposer sur des critères objectifs, le savant a également construit son jugement sur la méthode de la répétition inconsciente développée au XIX^e par l'amateur d'art italien, Giovanni Morelli¹¹.

Illustration II



Phases successives du dessin des yeux sur la céramique attique, 510-450 av. J.-C.

Il a ainsi exploré, à l'intérieur des groupes de vases possédant déjà des affinités stylistiques, des détails de dessin moins remarquables, c'est-à-dire susceptibles de recevoir un traitement automatisé, répétitif de la part de l'artisan. Ainsi, tel que l'avait remarqué Morelli dans ses propres authentications, là où la main de l'artiste perd le contrôle de son attention et reproduit le même tracé dans les infimes détails anatomiques des personnages représentés, tels les volutes des oreilles, les pupilles des yeux ou le rendu des doigts de pieds. En d'autres termes, là où s'opère une inconsciente répétition d'une « recette », personnelle à chaque peintre, se dévoile la manière propre de son travail. Cette méthode intuitive, appliquée par Morelli à l'attribution des œuvres de Giorgione, par exemple, va intéresser Beazley qui en appliquera le principe à des détails anthropomorphes aussi bien qu'au tracé hâtif d'un pli de vêtement, par exemple.

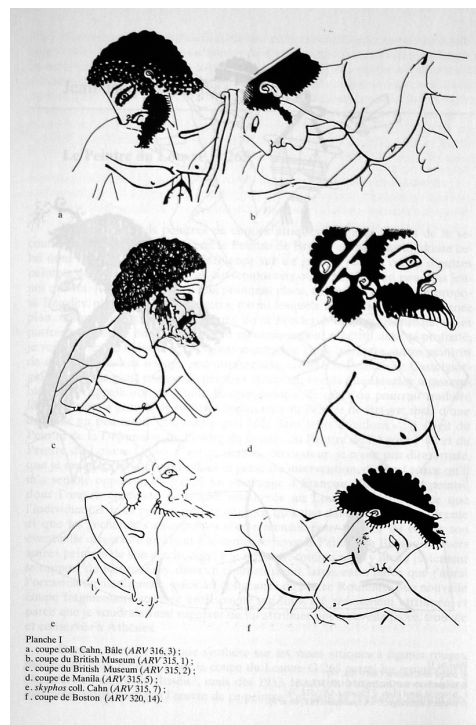
¹⁰ Voir la rapide mise au point apportée par un des meilleurs « attributionnistes » de vases grecs actuel, R. Guy, « Artistic Personalities » in *op. cit.*, *supra* n. 2, p. 141-143.

¹¹ Sur la méthode de Morelli, fort décriée en son temps, on verra à propos de sa réhabilitation, E. Wind, *Art and Anarchy*, Londres : Faber, 1963 et plus récemment G. Privately, « A propos de Morelli », in *Revue de l'Art*, n° 42, 1978, p. 27-31.

Cette observation de la répétition inconsciente ne permet pas à elle seule de proposer des attributions d'œuvres d'art mais elle contribue à compléter tout un réseau d'indices, de signes, à la manière d'une enquête policière comme l'a bien démontré l'historien Carlo Ginzburg¹².

Ainsi, récemment, à propos du peintre de vases attiques, « Onésimos », dont Beazley, de son temps, avait déjà proposé des attributions pertinentes, une nouvelle enquête minutieuse sur l'observation de détails infimes mais récurrents, — le rendu du graphisme des pectoraux des personnages masculins —, a fait surgir de nouvelles possibilités d'attribution à cet artisan¹³.

Illustration III



¹² C. Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, trad. de l'italien par M. Aymard, Chr. Paolonic, E. Bonan et M. Sancini-Vignet, Paris : Flammarion, 1989.

¹³ M. Halm-Tisserant, « Onésimos, mode d'emploi : le pectoral ichtyomorphe » in *op. cit.*, *supra* n. 2, p. 187-194.

On constate que cette méthode d'authentification, par la répétition, correspond à une réalité graphique, une sorte de « tic » dans le dessin ou d'automatisme de la main de l'artiste. Ces critères d'identification peuvent parfois sembler bien objectifs aux regards des non initiés, c'est pourquoi je suggère de voir plus en détail comment Morelli a fait progresser les études d'histoire de l'art, dans la recherche de cette part inconsciente du travail chez les artistes, notamment en vue d'identifier, dans les œuvres des grands ateliers de la Renaissance, la part qui revenait au maître et celle qui était due à des élèves, parfois plus doués que leurs maîtres, comme le Titien le sera par rapport à Giorgione.

LA MÉTHODE DE MORELLI : FAITS MARGINAUX ET RÉPÉTITION

Parmi les artistes de la Renaissance vénitienne, Giorgio da Castelfranco, dit Giorgione, fut le maître du Titien. Né en 1477 et mort en 1510, il connut une brève vie artistique. Sur la trentaine d'œuvres qu'il laissa, deux portent sa signature, cinq sont authentifiées par des sources contemporaines, les autres lui ont été attribuées sur des critères stylistiques. Ce peintre original et novateur, même aux yeux de ses contemporains, fut l'un des premiers artistes de son temps à traiter le paysage comme sujet indépendant et non plus comme simple toile de fond. En attestent, entre autres, son œuvre la plus énigmatique dite « la Tempête »¹⁴, mais aussi les « trois Philosophes » ou la tendre « Vénus couchée ». Il convient néanmoins de replacer les œuvres dans leur contexte historique pour arriver à en saisir l'interprétation. En effet, les peintres de la Renaissance travaillaient pour des commanditaires érudits et friands de ces nouveaux peintres flamands qui étaient arrivés en Italie et pour lesquels les paysages étaient aussi des sujets à part entière.

¹⁴ On consultera la passionnante étude de S. Settis, *L'invention d'un tableau. « La tempête » de Giorgione*, trad. de l'italien par O. Christin, Paris : Minuit, 1987 ; voir aussi J. Marseille (éd.), *Les grands événements de l'Histoire de l'art*, Paris : Larousse, 1994, p. 130-131 et la citation de d'Annunzio sur cette œuvre : *je vois Giorgione dominer la contrée merveilleuse, tout en ne percevant pas sa personne mortelle. Je le cherche dans le mystère de la nuée ignée qui l'enveloppe. Il apparaît plus comme un mythe que comme un homme.*

Illustration IV



Pour en revenir aux problèmes d'attribution, il convient de souligner que le peintre Giorgione, pour les critiques d'art de son temps, tel le fameux Vasari, était jugé complexe, ses sujets difficiles à comprendre :

Giorgione se mit au travail et ne pensa qu'à créer des figures selon son imagination pour prouver son talent. Ses scènes ne sont pas agencées dans une suite logique et ne représentent pas l'histoire d'un personnage illustre de l'Antiquité ou des temps modernes¹⁵.

La réflexion de Vasari est pertinente dans la mesure où Giorgione fut le premier peintre de la Renaissance à créer des œuvres sans portée didactique historique, religieuse ou mythologique particulière.

Analysons désormais les critères d'identification que Morelli va utiliser pour attribuer à Giorgione, ce peintre original et difficile à classer, une représentation de Vénus.

¹⁵ G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, A. Chastel (éd.), t. V, Paris, 1983, p. 67 cité par S. Settis, *supra* n. 14, p. 22.

Illustration V



Cette splendide « Vénus couchée » ou « Vénus endormie », conservée à Dresde, datée de 1508, emprunte à un modèle mythologique un nu remarquable. Elle fut commandée par un aristocrate vénitien (Gerolamo Marcello ou par Gabriele Vendramin) et attribuée à Giorgione, dès le XVI^e siècle, par l'historien Marcantonio Michiele, lequel, dans sa description de 1530, précise que « le paysage et Cupidon furent exécutés par le Titien ». Or, si toutes les descriptions mentionnent la présence d'un Cupidon dans le fond du paysage jusqu'en 1837, la toile, dans son état actuel, n'en comporte pas.

Morelli, à partir de ses critères d'analyse restitua néanmoins l'œuvre à Giorgione. En effet, pendant longtemps, s'était opérée une confusion entre deux toiles : celle de Dresde, finalement attribuée à Giorgione, mais qui passait pour une copie du Titien par un certain Sassoferrato ; l'autre à Vienne, œuvre du Titien, montrant un paysage similaire avec un Cupidon¹⁶. Or, sous un repeint du XIX^e siècle, une analyse aux rayons X confirma pourtant la présence de ce Cupidon dans la toile de Giorgione à Dresde¹⁷. Voici donc résolue, grâce à la technologie, une des énigmes des transformations des œuvres par les artistes eux-même, mais aussi par les critiques d'art, compliquant la tâche des

¹⁶ C. Gamba « La Venere di Giorgione rintegrata » in *Dedalo*, IX, 1928-1929, p. 205-209 cité par S. Settis, cf. *supra* n. 14, p. 29.

¹⁷ Les « repentirs » sont apparemment fréquents chez Giorgione puisque le personnage du jeune homme dans la « Tempête » recouvrait en fait une jeune femme nue se baignant.

attributions. Le « Concert champêtre » du Titien ne fut-il pas lui-même attribué un temps à Giorgione, son maître, avant de lui en restituer la création ?

Alors sur quels critères travailler pour authentifier les œuvres des artistes ?

Morelli prétendait que les musées étaient remplis de tableaux dont les attributions étaient inexactes. Considérons dès lors ce qu'il a apporté à l'identification des peintres en histoire de l'art. Il passe lui-même pour un personnage assez énigmatique puisqu'il se plaisait à dissimuler son identité d'historien d'art sous le pseudonyme russe d'Ivan Lermolieff.

Fort de son expérience médicale, il s'intéressa à l'extraordinaire variété du rendu des détails anatomiques chez les artistes. L'amateur d'art italien faisait remarquer qu'il ne fallait pas s'attarder sur les caractères les plus apparents d'un tableau parce qu'ils sont faciles à imiter (les sourires de Léonard de Vinci ou les regards levés vers le ciel des personnages chez le Pérugin), mais examiner les détails les plus négligeables, ceux qui ne sont pas caractéristiques de telle ou telle école. Il affirmait qu'il fallait chercher *la personnalité là où l'effort personnel est le moins intense*¹⁸.

Dans un passage de son essai sur le *Moïse de Michel-Ange*, Freud évoque les travaux de Morelli dont il dit avoir eu connaissance, bien avant d'avoir élaboré sa démarche psychanalytique :

Je crois que son procédé est étroitement apparenté à la technique de la psychanalyse médicale. Celle-ci est aussi habilitée à deviner les choses secrètes et cachées à partir de traits sous-estimés ou dont on ne tient pas compte...¹⁹.

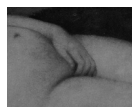
C'est à Dresde, après avoir visité sa galerie d'art où figure la fameuse « Vénus couchée » de Giorgione, que Freud, en 1883, évoque sa première émotion face à la peinture dans une lettre à sa fiancée. Il a déjà pris connaissance des écrits de Morelli (sous son pseudonyme de Lermolieff) avant d'avoir mis en œuvre son travail sur la psychanalyse (le terme n'existera qu'à partir de 1896).

¹⁸ E. Wind, *op. cit.*, supra n. 11, p. 62 (éd. italienne : *Arte e anarchia*, Milan, 1972).

¹⁹ S. Freud, « Le Moïse de Michel-Ange » tiré de *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, trad. B. Feron, Paris : Gallimard, p. 102-103.

En effet, comme l'indique l'historien Carlo Ginzburg²⁰ la méthode morellienne est fondée sur les écarts, les faits marginaux considérés comme révélateurs *parce qu'ils constituaient les moments où le contrôle de l'artiste, lié à la tradition culturelle, se relâchait pour céder la place à des traits purement individuels... à une activité inconsciente*. Or, ce moment de « relâchement » est celui de la répétition, d'un geste acquis, dont la traduction dans le graphisme, révèle un indice, celui de la « main » de l'artiste, ce moment singulier où le geste toujours répétera le même élément. Morelli, par son expérience médicale tout comme Freud s'est intéressé à ces signes mentaux, à ces « traces » imperceptibles laissés sur la toile par les artistes. La forme d'un ongle, la volute d'une oreille, l'ensemble de ces petits détails où le peintre, n'obéissant plus aux contraintes de la commande, à son statut d'artiste, considérant ces détails insignifiants par rapport au sujet général de son œuvre, à la maîtrise du coloris ou au rendu de la lumière, exposait sa personnalité. A la manière d'un détective privé, Morelli pouvait remonter, depuis la somme de ces indices insignifiants, parce que inconscients et répétitifs, à l'auteur de l'œuvre elle-même.

Illustration IV



C'est ainsi qu'il put confirmer l'attribution de la « Vénus couchée » de Dresde à Giorgione, en dépit de l'absence de Cupidon, dans l'amalgame qui s'était opéré entre l'œuvre du maître vénitien, celle d'un copiste de son brillant élève, le Titien et le Titien, lui-même, créateur du second tableau, conservé à Vienne.

D'une façon identique, Sir Beazley, dans le domaine de la céramique attique, a pu proposer d'attribuer des vases à des « mains » d'artisans ou à leur élèves et leurs disciples, avec ou sans signature, comme point de repère. Par l'accumulation d'indices de répétition, les artisans laissaient, dans leurs images, la trace de leur coup de pinceau, aussi personnalisé que peut l'être une empreinte digitale.

²⁰ C. Ginzburg, *op. cit.*, *supra* n. 9, p. 146.

LE PROCESSUS D'AUTOMATISME ET DE RÉPÉTITION DANS LA CRÉATION ARTISTIQUE

Cette brève présentation me permet d'introduire une réflexion complémentaire dans l'étude du thème de la répétition. Cette étape de la création, révélée par la répétition d'un graphisme identique dans un détail anodin, ne s'apparente pas à un phénomène de remémoration, ni même de conservatisme dans le souci de ne pas déroger à une tradition d'atelier mais, elle implique, il me semble, cette part qui relève de l'expérience personnelle d'un artiste. C'est dans cet instant fugace, où échappant à l'attention de son propre travail, soumis à des thématiques imposées par des commanditaires, que l'artiste laisse surgir un peu de son inconscient. Cette partie de lui-même apparaît là où son travail cesse d'être sous son contrôle immédiat.

Je serai tentée de dire que la répétition n'est pas alors le signe d'une quelconque altération psychique dans le processus de création, un bégaiement par manque d'inspiration, ni même la mise en forme d'un « tic » obsessionnel dans le rendu d'un petit détail anatomique, mais la révélation d'un pan plus intime de créativité.

Répéter, dans ce cas, ne correspond pas à un manquement, une perte de puissance créatrice, mais à l'affirmation inconsciente du moi artistique²¹. C'est en dévoilant ce « moi » de l'artiste, par une minutieuse traque, que Giovanni Morelli a su associer l'identification des œuvres à la découverte de la personnalité cachée de leur créateur. C'est en cela qu'il a suscité l'intérêt du jeune Freud qui y a trouvé des analogies avec la méthode psychanalytique. En se détachant de l'interprétation immédiate de l'œuvre, de son sens spirituel, de sa thématique et de son esthétisme, Morelli a sondé les profondeurs du tableau, vigilant observateur de

²¹ Il est tentant de rappeler les effets esthétiques de la répétition dans les œuvres des plasticiens contemporains. Andy Warhol en fut l'un des précurseurs avec ses séries répétitives de thèmes, poussés parfois jusqu'à l'obsession, comme les boîtes de soupe Campbell ou les portraits de Marilyn Monroe. La répétition du même motif revêt là un tout autre caractère qui se veut subversif et délibéré et non involontaire. L'artiste va pourtant dans le sens d'une analyse identique sur l'identification de l'artiste dans son œuvre, par la répétition, lorsqu'il affirme : *d'ailleurs, même si le sujet est différent les gens peignent toujours la même peinture.*

l'infime, voire du trivial et du laid (ongles, oreilles, pieds), pour en déceler le sublime : la main inégalée du maître.

Grâce à ses travaux, la délicieuse Vénus de Dresde représente à jamais pour nous, dans sa totalité, l'œuvre de Giorgione en ce début du XVI^e siècle à Venise.

BIBLIOGRAPHIE

- Bron, C., Lissarrague, F., « Le Vase à voir » in *La Cité des images*, Paris-Lausanne : F. Nathan-LEP, 1984, p. 7-17.
- Farnoux, A., Greco, E. et alii, « Le Rôle des artisans » in Schnapp, A. (éd.), *Préhistoire et Antiquité*, Paris, Histoire de l'Art : Flammarion, 1997, p. 362-363 ; p. 372-373 ; p. 397-401.
- Freud, S., « Le Moïse de Michel-Ange » in *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, trad. de Pallemand par B. Feron, Paris : Gallimard, 1972.
- Gamba, C., « La Venere di Giorgione rintegrata » in *Dedalo*, IX, 1928-1929.
- Garfagnini, C. (éd.), *Giorgio Vasari*, colloque Oeschki, Florence, 1985.
- Ginzburg, C., *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, trad. de l'italien par M. Aymard, Chr. Paoloni, E. Bonan et M. Sancini-Vignet, Paris : Flammarion, 1989.
- Laurens, A. F., Pomian, K. (éds.), *L'Anticommanie. La collection d'antiquités au 18^e et 19^e siècles*, Paris : éd. de l'EHESS, 1992.
- Lissarrague, F., *Vases grecs, les Athéniens et leurs images*, Paris : Hazan, 1999.
- Marseille, J. (éd.), *Les Grands Événements de l'Histoire de l'art*, Paris : Larousse, 1994.
- Privateli, G., « A propos de Morelli » in *Revue de l'Art*, n° 42, 1978, p. 27-31.
- Rasmussen, T., Spivey, N. (ed.), *Looking at Greek Vases*, Cambridge : Cambridge University Press, 1991.
- Settis, S., *L'Invention d'un tableau. « La Tempête » de Giorgione*, trad. de l'italien par O. Christin, Paris : éd. de Minuit, 1987.
- Schnapp, A., « La Pratique de la collection et ses conséquences sur l'histoire de l'Antiquité. Le chevalier d'Hancarville », in Laurens, A. F., Pomian, K. (éds.), *L'Anticommanie. La collection d'antiquités au 18^e et 19^e siècles*, Paris : éd. de l'EHESS, 1992, p. 209-218.
- Vasari, G., *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* in Chastel, A. (éd.), tome V, Paris : Gallimard, 1983.
- Villanueva Puig, M-Chr., Lissarrague, F. (éds.), *Céramique et peinture grecques. Modes d'emploi. Actes du colloque international Ecole du Louvre. Avril 1995*, Paris : La documentation française, 1999.
- Wind, E., *Art and Anarchy*, Londres : Faber, 1963.