

**SPRECHEN ÜBER BILDER  
SPRECHEN IN BILDERN**



DEUTSCHES FORUM FÜR KUNSTGESCHICHTE/  
CENTRE ALLEMAND D'HISTOIRE DE L'ART

**PASSAGEN/PASSAGES**

**BAND 46**

Begründet von Thomas W. Gaehtgens  
Herausgegeben von Thomas Kirchner

# **SPRECHEN ÜBER BILDER SPRECHEN IN BILDERN**

Studien zum Wechselverhältnis  
von Bild und Sprache

Herausgegeben von  
Lena Bader,  
Georges Didi-Huberman  
und Johannes Grave

**DEUTSCHER KUNSTVERLAG**

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Paris  
Abteilung deutsche Publikationen  
Leitung: Lena Bader  
Assistenz: Mathilde Heitmann-Taillefer, Brigitte Sahler, Lucia Seiß  
Lektorat: Françoise Clause (frz. Beiträge)  
Luzie Diekmann, Deutscher Kunstverlag (dt. Beiträge)

Layout und Satz: Rüdiger Kern, Berlin  
Druck und Bindung: AZ Druck und Datentechnik, Berlin

Umschlagabbildung: Fra Angelico, *Verkündigung*, 1433/34,  
Tempera auf Holz, 175 × 180 cm, Cortona, Museo Diocesano, Detail  
© bpk/Museo Diocesano

© 2014 Deutscher Kunstverlag GmbH Berlin München  
Paul-Lincke-Ufer 34  
D-10999 Berlin  
[www.deutscherkunstverlag.de](http://www.deutscherkunstverlag.de)

ISBN 978-3-422-07276-3

## Inhalt

|   |     |
|---|-----|
| <b>Vorwort</b> . . . . .  | IX  |
| <i>Andreas Beyer</i>  |     |
| <b>Sprechen über Bilder – Sprechen in Bildern</b> . . . . .   | 1   |
| Einleitende Überlegungen  |     |
| <i>Lena Bader und Johannes Grave</i>  |     |
| <b>Tafeln/Planches</b> . . . . .  | 23  |
| <b>ZUR SPRACHE KOMMEN</b>   |     |
| <b>Distanz und Leidenschaft</b> . . . . .   | 33  |
| Diderots Auftritte vor dem Bild   |     |
| <i>Beate Söntgen</i>  |     |
| <b>Vor dem Bild</b> . . . . .   | 51  |
| Clemens Brentanos, Achim von Arnims und<br>Heinrich von Kleists Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft |     |
| <i>Rüdiger Campe</i>  |     |
| <b>Sprechen über Bilder</b> . . . . .   | 73  |
| Literarischer Abbruch und wissenschaftlicher Anspruch   |     |
| <i>Gwendolin Julia Schneider</i>  |     |
| <b>En quelle langue parler ?</b> . . . . .  | 87  |
| Sur la <i>koinè</i> scientifique de l'histoire de l'art   |     |
| <i>Andreas Beyer</i>  |     |
| <b>« Essayer dire », ou l'expérience pour voir</b> . . . . .  | 105 |
| <i>Georges Didi-Huberman</i>  |     |

## SPRECHENDE BILDER

|   |     |
|---|-----|
| <b>Textlücken oder Bildfolge</b> . . . . .  | 129 |
| Zwei illustrierte Flugblätter von 1621 – Ein Thema, zwei Bildkonzepte?<br><i>Andreas Josef Vater</i>  |     |
| <b>Miniaturen und Monogramme</b> . . . . .  | 143 |
| Stéphane Mallarmés Papier-Bilder<br><i>Cornelia Ortlieb</i>   |     |
| <b>Magie, mélancolie et parole sur l'image chez Michel-Ange</b> . . . . .   | 159 |
| <i>Dimitri Lorrain</i>  |     |
| <b>Sichtbarkeit und Eigensinn</b> . . . . .   | 173 |
| Aufmerksamkeit in Jean-Philippe Toussaints <i>L'appareil-photo</i><br><i>Friedmar Apel</i>  |     |
| <b>»par un effet d'anamorphose«</b> . . . . .   | 181 |
| Das Kippen der Wahrnehmung oder Schachbrett und<br>Gedächtnisarchitektur in Georges Perecs <i>La Vie mode d'emploi</i><br><i>Barbara Kuhn</i> |     |

## AN DEN GRENZEN DER DIFFERENZ VON SPRACHE UND BILD

|  |     |
|--|-----|
| <b>Métaphore absolue et art non-mimétique</b> . . . . .  | 211 |
| Quelques réflexions à partir de Blumenberg<br><i>Jean-Claude Monod</i>                           |     |
| <b>Von Blitz, Flamme und Regenbogen</b> . . . . .  | 225 |
| Das Sprechen in Bildern als epistemischer Schauplatz bei Walter Benjamin<br><i>Sigrid Weigel</i> |     |
| <b>Les fins du modèle rhétorique</b> . . . . .   | 241 |
| <i>Bernard Vouilloux</i>   |     |

|   |            |
|---|------------|
| <b>Le vague de la représentation . . . . .</b>  | <b>255</b> |
| <i>Stéphane Lojkin</i>  |            |
| <br>  |            |
| <b>Le phénomène originaire de prégnance symbolique<br/>chez Ernst Cassirer, Maurice Merleau-Ponty et<br/>Claude Lévi-Strauss: la grammaire silencieuse de l'œuvre d'art . . . .</b> | <b>273</b> |
| <i>Muriel van Vliet</i>   |            |
| <br>  |            |
| <b>Abbildungsnachweis . . . . .</b>   | <b>289</b> |

# Magie, mélancolie et parole sur l'image chez Michel-Ange

Dimitri Lorrain

Fait rare dans l'histoire, Michel-Ange est aussi grand poète qu'il est artiste. Il déploie ainsi dans les *Rime* une parole sur l'image qui nous éclaire sur sa pratique de celle-ci<sup>1</sup>. Nous étudierons cette question au regard d'un nouvel éclairage sur les *Rime* et sur le *Jugement dernier* qui nous permettra d'établir un parallèle entre ces œuvres et montrera l'existence, au sein de la polyphonie de ces œuvres, d'une ligne mélodique donnant une place importante à la mélancolie créatrice et relevant d'une magie michelangelesque<sup>2</sup>.

## L'image magique et mélancolique dans les *Rime*

Les *Poésies* se fondent sur la parole d'un Je fictionnel qui, dans certains poèmes, s'adresse à un Tu, c'est-à-dire à un Autre, et, dans d'autres, parle de cet Autre. Dans le poème 90, le Je évoque la création poétique et picturale (« comme la page ou la feuille écrite ou peinte », 5), ou relevant de la sculpture (« comme la pierre gravée », 3). Et la création et les œuvres ont une efficacité *magique*: le Je est « comme celui qui a des sortilèges (*incanti*) [...] qui protègent contre tous les périls » (10–11) et il « vau[t] contre l'eau et le feu » (12). Dans l'acte de création, l'Autre est en effet présent dans le cœur du Je (« avec toi au cœur », 2), lui permettant ainsi de s'aimer davantage (« je me suis bien plus cher que de coutume », 1). Plus même, la dépréciation de soi et la souffrance mélancolique du Je sont en quelque sorte surmontées par l'acte même – mélancolique – de création qui permet d'accéder à une joie – elle aussi marquée par la mélancolie. Ainsi en est-il souvent dans les poèmes magiques<sup>3</sup>, comme dans le poème 25, où « l'artiste peinant à l'œuvre » (7), frappé par le « froid ancien<sup>4</sup> » (11), voit « amour [...] assiéger son cœur et son âme » à la fois « de son souffle » (14) et de son « feu » (9), qui « le renove, l'enflamme, l'éjouit » (13). Nous voyons ici combien la mélancolie, en plus d'être figurée, est au travail dans l'écriture même des poèmes, à travers son caractère corporel et sa puissance métaphorique<sup>5</sup>.

L'image et la poésie sont habitées par une dynamique de vie organisatrice liée à l'Amour. Et cette dynamique n'est pas seulement présente dans le Je et le Tu, elle parcourt l'ensemble du monde: ainsi en 170, 1–2, où l'Autre a cette « grande beauté diffusant un feu ardent en mille cœurs qu'elle embrase ». Elle s'incarne dans divers éléments comme le feu, nous l'avons vu, mais également le souffle (*spirito*) (« heureux esprit [*spirito*]<sup>6</sup> qui [...] tient en vie mon cœur vieux à en mourir », 79, 1–2), ou la lumière (ainsi en 38, 5–6: « Amour, vertu vitale et éclairante, éveille nos esprits »).



Cette dynamique de vie et d'amour est en outre incarnée dans le monde par l'Autre: «de mon seigneur seul est le privilège d'accroître la vie» (39, 3–4). Or cet Autre est un être à la fois exemplaire («il n'est au ciel plus bel être ou gracieux qui soit pour la nature *exemple*», 209, 3–4) et pluriel. Sa pluralité s'exprime dans le fait qu'il est en même temps: l'être aimé; le Christ – «source de bonté<sup>7</sup>» («fonte di pietà», 16, 2 – *pietà* signifiant aussi «piété» et «charité»); le «demiurge» («primo fattor», 76, 2); Apollon («fixer Phébus», 100, 6); le soleil («vous, mon soleil», 81, 6) et les astres («nos astres éternels [...] nous restaurent», 45, 4–5). L'Autre est enfin démonique en ce qu'il est Amour (par exemple en 42, 1), esprit, et démons – auxquels le Je s'adresse comme en 110, 1–2: «c'est à vous que je parle, qui au monde avez donné l'âme et le corps et l'esprit (*spirito*) ensemble».

Précisons que ces démons sont liés à l'ombre, puisque l'ombre et la nuit qui va de pair sont deux formes de la dynamique de vie dans sa pleine fécondité, comme l'expriment les vers 103, 12 («l'ombre seule sert à planter l'homme»), et 102, 1 et 3 («Ô nuit [...] qui t'exalte sait bien voir»). Cela implique d'ailleurs que l'Autre est spectral et que la dynamique de vie est ombre et obscurité – en plus d'être souffle, feu, lumière.

Par ailleurs, l'Autre est un «objet gracieux (*leggiadro*) et merveilleux (*pellegrino*)» (16, 1–2), avec toute l'ambivalence dont est porteuse la catégorie de merveilleux pour la Renaissance. Car le merveilleux se comprend non seulement au sens d'inouï, léger, doux et porteur de bonheur, nous l'avons vu, mais aussi au sens d'étrange, de stupéfiant et d'effrayant, comme en 254, 11–12 («Des grâces émanent d'elle, *étranges et douces*») et 128, 9 («qui ne peut que mourir<sup>8</sup> *chérit la peur*»). De plus, l'Autre est en même temps un être de chair perçu visuellement («étant vive et de chair», 54, 7) et vu mentalement comme image – ou figure – interne<sup>9</sup>: «Je ne puis m'imaginer d'autre figure» (82, 1). La vie mentale sculpte l'image d'amour de l'Autre dans le cœur du Je: «Le souvenir en moi [...] te sculpte vivant, en mon cœur, plus baignant mon visage et affligeant mon cœur», 86, 13–15). La vie mentale, y compris dans sa dimension intellectuelle, surgit du cœur («Amour est un concept [*conchetto*]<sup>10</sup> de la beauté imaginée ou vue dedans le cœur», 38, 9–10). Elle est liée à la négativité<sup>11</sup> et à la corporéité, à la mélancolie et à sa capacité à métaphoriser, car le cœur est habité par la dynamique de vie et d'amour dont il se nourrit («Amour, il n'est visage ici-bas qui égale l'image dans le cœur, qu'on attise et nourrit», 49, 1–3).

La dynamique de vie à l'œuvre dans la relation à la fois réelle et phantasmatique du sujet à l'Autre relève d'un *figural*<sup>12</sup> qui, nous l'avons vu, se déploie comme image – figure – interne. De plus, ce *figural* fonde aussi la grâce de l'Autre, à la fois infinie («grâce et beauté également infinies», 114, 13), inouïe et merveilleuse, ainsi que provoquant, par ses qualités esthétiques, émerveillement et mélancolie. L'infini du *figural* implique que celui-ci n'est pas mesurable, ce en quoi Michel-Ange est maniériste et se rapproche aussi des réflexions du Cusain, de Copernic et de Bruno sur l'infini<sup>13</sup>.

Ce figural relève en outre de la production d'une forme, par modelage et retrait, à partir d'un geste d'articulation: « Elle charme beaucoup [...] l'œuvre de l'art premier (*prim'arte*<sup>14</sup>), qui nous assemble (*assembra*) traits et gestes, en des membres plus vivants, un corps humain en cire, glaise ou pierre » (237, 1–4). Dans les poèmes magiques, le monde et les existants ont été créés et articulés par l'Autre démiurge. Dans le poème 41, l'Autre et sa grâce sont l'œuvre du démiurge – ou de la nature et du ciel démiurgiques: « esprit [...] où [...] se voit dans ton beau corps [...] combien nature et ciel peuvent ici-bas, en créant une œuvre » (1–4). De plus, la figure de l'Autre est à l'image de la figure du monde créée par le démiurge. Pour le Je, percevoir, voir mentalement et produire le figural de la dynamique de vie, de l'Autre et de l'amour, c'est être tel le démiurge<sup>15</sup>. Car l'acte de sculpter, pensé sur le modèle de l'art démiurgique articulant des membres, est aussi celui du Je: « Mon grossier marteau de durs rochers tire [...] telle ou telle forme du ministre qui le guide [...]. Mon œuvre, imparfaite, échouera, si le divin forgeron (le démiurge) ne l'aide » (46, 1–3 et 12–13).

Le sujet – producteur de l'œuvre, mais aussi récepteur – peut accéder à cette dynamique de vie si, au sein de ce geste créatif de perception, de vision mentale ou de production, il se confronte au fait de « brûler » et d'« aimer »: « Avec lui vint un messenger d'Amour qui me dit: – Aime et brûle » (239, 6–7). Le sujet élabore ainsi la mélancolie, la corporéité et la négativité – c'est-à-dire la souffrance et la peur, mais aussi la fragilité qui est celle du cœur (« faible cœur », 176, 6). Alors, tandis que le cœur est trop « enflammé » par l'« excessive ardeur » de l'amour, « l'humeur des yeux<sup>16</sup> le tempère » (45, 8–9). Le Je passe par le feu et par l'eau (« Ô Dame, qui menez les âmes par l'eau et le feu aux jours heureux », 235, 11–12) et il est vivifié, métamorphosé, régulé par sa mélancolie même, et connaît un renouveau libérateur.

Ce processus mélancolique créateur est métaphorisé par l'image de la salamandre. Dans l'imaginaire renaissant, celle-ci est en effet un animal magique ayant pour caractéristique de passer par l'eau et par le feu<sup>17</sup>. Le Je « mue » « comme le serpent » (94, 7) et se transforme « comme salamandre » (122, 5), de même que la magie de son art fait de lui, encore dans le poème 90, une salamandre: « Je vaux contre l'eau et le feu [...] ma salive assainit tout poison » (12 et 14). Plus même, le cœur du Je est une salamandre: « Mon cœur [...] vivant dans les larmes et nourri de feu » (26, 5–6). Dans cette analogie entre cœur et salamandre s'exprime d'ailleurs, comme dans les nombreuses autres analogies évoquées, le fait que le système du monde des poèmes magiques relève de la pensée analogiste renaissante, dont nous trouvons ici une forme spécifique, dans la mesure où elle est mâtinée d'éléments animistes, ainsi que le révèle la présence de la métamorphose<sup>18</sup>.

Dans l'amour créateur, le Je s'élève vers le ciel et vers l'Autre (« avec lui vint un messenger d'Amour qui me dit: – Aime et brûle: les mortels n'ont d'autres ailes pour monter au ciel », 39, 6–8). Cette élévation permet un approfondissement, dans la douceur (« l'âme à la fin retourne en sa *douce* et désirée vêtue », 140, 1–2), de la négativité et de la corporéité. Sur ce dernier point, en effet, le « ciel » vers lequel le

Je s'élève est « ami des amants » (134, 10–11)<sup>19</sup> et « nous accorde de monter au paradis *avec le corps mortel* » (154, 9–10). La relation amoureuse et l'art mélancolique entraînent ainsi un renouveau magique de l'existence terrestre du Je.

Les *Rime* déploient en fait une théorie de l'œuvre, dans laquelle l'image et le poème sont habités par la dynamique de vie, l'amour et la figure vivante de l'Autre. Dans le poème 152, la sculpture animée, modèle des autres arts, est ainsi définie comme une « vive figure » (3), ce qui fait écho aux vers 240, 1–3 : « dans la seule pierre vivante (*pietra viva*) l'art veut qu'en ce lieu vive, autant que les ans, le visage de celle-ci ». De plus, l'animation de l'image et du poème fait de ceux-ci des corps de « chair » vivante<sup>20</sup>, sur le modèle de la sculpture dont on a ôté le trop de matière : « toute œuvre bonne [...] voile avec son écorce le surcroît de la chair propre<sup>21</sup> » (152, 7–8)<sup>22</sup>. En outre, le sujet créateur est présent dans l'image<sup>23</sup> : « l'artiste se peint soi-même » (173, 11). D'un point de vue esthétique, l'image et le poème sont d'une beauté gracieuse et inouïe. Dans le poème 90, où le Je et les œuvres sont identifiés<sup>24</sup>, l'œuvre – magique – est marquée de l'« empreinte » de l'Autre (9). Elle est le « signe » de cet Autre qui « rallume » (*rallumino*) la dynamique de vie de ceux qui ne voient pas (les « aveugles », 13). Cela fait écho au fait qu'« Amour » donne « la clarté » (30, 4–6) au Je dont, en 268-6, l'âme « craint et vénère, ce que l'œil ne voit ». Ainsi, nous l'avons vu, l'image – comme le poème – est magique ; et elle est même salamandre : « sortilège », elle est efficace « contre l'eau et le feu » (90, 12)<sup>25</sup> – or c'est là encore une caractéristique de la salamandre dans l'imaginaire renaissant<sup>26</sup>. D'ailleurs, la partie invisible de l'image et du poème prend dans les *Rime* – comme, nous le verrons, dans le *Jugement* – une forme hiéroglyphique<sup>27</sup>. En somme, l'œuvre – et en premier lieu l'image magique et mélancolique – consiste en une chair vivante habitée par la dynamique de vie et d'amour, à la fois surnaturelle et figurale, incarnée et invisible ; et le récepteur de l'œuvre doit accueillir cette dynamique de vie en articulant d'un côté la perception incarnée de l'image, de l'autre la vision mentale de la part hiéroglyphique de ce qui ne peut y être perçu.

### Le sens historique de la magie michelangelesque

Cette conception magique de l'image et de la poésie est au carrefour de différentes traditions. Le lien des *Rime* à la poésie du mal d'amour, et particulièrement à Dante et à Pétrarque, est bien connu, tout comme le lien à la tradition qui, depuis le Pseudo-Aristote, pense la mélancolie comme créatrice, et relie profondément la vie mentale à la corporéité<sup>28</sup>.

Insistons sur la façon dont Michel-Ange élabore de manière singulière et poétique des éléments de la magie néoplatonicienne renaissante. Comme courant culturel de la Renaissance, celle-ci est différente du néoplatonisme strict. Sa pensée comprend

des éléments pneumophantasmiques, hermétiques et, souvent, astrologiques et chrétiens. Contentons-nous de citer quatre grandes figures de cette magie: Ficin, Pic de la Mirandole, Agrippa de Nettesheim et Bruno – seul celui-ci a vécu après Michel-Ange. Des images et des œuvres littéraires de la Renaissance lui sont liées<sup>29</sup>. Elle sera réprimée dans toute l'Europe à la fin de l'époque renaissante par l'absolutisme et par le christianisme dualiste sous ses formes réformée ou contre-réformée<sup>30</sup>. Cette répression explique d'ailleurs que Michel-Ange n'ait pas publié ses poèmes de son vivant, que bien des lettres qu'il a écrites manquent dans sa correspondance publiée<sup>31</sup>, et qu'un grand nombre des textes importants de l'époque (dont celles qui concernent directement Michel-Ange) ne parlent pas d'une telle magie.

Ce lien d'une partie des *Rime* à la magie néoplatonicienne n'a rien d'étonnant. Dans sa jeunesse, Michel-Ange était proche de Laurent de Médicis et du cercle de lettrés qui l'entourait<sup>32</sup>, et auquel ont appartenu, entre autres, Ficin – que Michel-Ange ne peut avoir connu –, Pic ou encore Politien – dont Michel-Ange était très proche, et qui n'était pas lui-même un penseur de la magie néoplatonicienne.

Les *Rime* élaborent bien des éléments de celle-ci. Évoquons-en quelques-uns: dans les cosmologies de Ficin, Pic, Agrippa et Bruno, la dynamique de vie vivifiant le monde est pensée dans les termes de la tradition pneumophantasmique qui envisage l'humain et le monde en termes de *spiritus phantasticus*, à la fois souffle et feu, image interne présente dans le cœur du sujet, force habitant le monde et articulant vie corporelle et vie mentale<sup>33</sup>; chez Ficin, cette dynamique de vie est liée à la fois à la catégorie de *figure*, au regard sur l'être aimé, aux astres, au soleil, au Christ, à Eros et bien sûr à l'Amour<sup>34</sup> comme charité, bonté et douceur<sup>35</sup>; Ficin et Pic insistent sur le rôle du démiurge<sup>36</sup>; chez Agrippa<sup>37</sup> et Bruno<sup>38</sup>, l'intellect est lié à l'imagination, à la magie, et surtout à l'ombre et au spectral; chez Ficin et Agrippa, la création artistique ou poétique est associée à la mélancolie sous sa forme féconde<sup>39</sup>; chez Ficin, Pic, Agrippa et Bruno, l'image et l'écriture prennent une forme hiéroglyphique<sup>40</sup>; chez Ficin, l'image est pensée comme talisman magique<sup>41</sup> et lié à un animal merveilleux, comme le serpent par exemple<sup>42</sup>; chez Ficin toujours, l'image est aussi pensée comme statue magique<sup>43</sup>.

La magie des *Rime* est plus proche de la magie néoplatonicienne sous sa forme tardive. En effet, celle-ci a connu deux périodes: la première, plus normative, qui, comme dans le cas de Ficin, élabore moins la négativité; la seconde qui, avec Agrippa et Bruno, élabore plus largement la négativité – et la spectralité de l'Autre – dont Michel-Ange est proche. Malgré un éloge de la main fabricatrice chez Ficin, aucun de ces auteurs ne pense la fabrication d'œuvres en lien avec la dimension la plus charnelle de la corporéité<sup>44</sup>. C'est pourtant ce que fait Michel-Ange, du fait de sa définition pleinement mélancolique du figural et de la création, qui l'amène à relier entièrement l'activité de l'esprit au corps – et à la production de métaphores, ainsi que la pratiquera Bruno.

### ***Le Jugement dernier*: une image magique et mélancolique**

Venons-en au versant magique du *Jugement dernier* peint entre 1536 et 1541 dans la chapelle Sixtine à Rome (planche VI). Nous en décrivons les éléments fondamentaux en nous appuyant sur la conception de l'image que déploient les *Rime* magiques, et en évoquant la contemplation du spectateur qui connaît ces poèmes<sup>45</sup> – et par là même sa pensée de l'image –, la magie néoplatonicienne, ou les deux.

En bas à gauche, au jour du Jugement, des personnages s'éveillent de la mort et demandent à être rénovés et sauvés. Leurs gestes pathétiques expriment la détresse, la fragilité, la souffrance et, pour certains même, la peur d'être attirés en enfer par des diables. D'autres personnages sont élevés par des anges vers le personnage central, suivant une diagonale qui va de bas en haut, passant par saint Laurent tenant son gril et situé sous la Vierge. En bas à droite, un personnage mélancolique<sup>46</sup>, à moitié assis et traditionnellement qualifié de « désespéré » (ill. 1), se trouve enserré par deux

diables et un serpent. Il est dans une position de prostration terrifiée. Son visage exprime la souffrance physique et morale. L'un de ses yeux est fixe et stupéfié, l'autre est caché par sa main.

Au centre de l'image se trouve le personnage central (ill. 2), à la fois Christ et Apollon<sup>47</sup>. Il se tient devant le disque solaire dont le feu et la lumière irradient. Il exprime en même temps *terribilità* et douceur<sup>48</sup> – ou bonté, dont il est la « source ». Il lève le bras droit pour mettre en branle le Jugement. Les élus proches de lui le regardent avec fascination, stupeur et crainte – comme l'exprime leur geste de se protéger d'une main. Au sein de l'ensemble des élus (ill. 3 et 4<sup>49</sup>), des faces ayant la forme de masques mortuaires sont présentes, comme des présences spectrales<sup>50</sup>. Ici règne en somme l'émerveillement michel-angelesque tel que nous l'avons défini plus haut.

Dans le groupe dit de « Dismas » (ill. 5), une grande joie meut les élus. Ils s'embrassent, dans tous les sens du terme, avec des gestes pleins de douceur. En haut à droite, un jeune homme et un homme âgé, ressemblant à Michel-Ange, s'étreignent avec amour et se re-



1 Michel-Ange, *Le Jugement dernier* (détail de planche VI)

gardent profondément dans les yeux. En bas de ce groupe, on trouve un personnage classiquement associé à saint Sébastien, mais évoquant aussi Eros. Dans la mesure où il semble tenir un arc invisible, il invite le spectateur à ressentir et à voir mentalement quelque chose qui n'est pas visible.

Sous le personnage central se trouvent deux autres personnages (ill. 2). À gauche, Laurent tient un gril, ce qui rappelle l'hagiographie qui lui est consacrée et dans laquelle il est brûlé vif. À droite, Barthélemy se situe sur la diagonale menant du personnage mélancolique vers le personnage central (planche VI). Il tient de sa main gauche une peau humaine, ce qui renvoie au fait qu'il est écorché vif dans le récit sacré contant son martyre. Cette peau qu'il porte à la main fait aussi écho aux *Rime*: il semble muer comme un serpent. De plus, Barthélemy tient de sa main droite un ciseau de sculpteur qu'il pointe vers le personnage divin central. Barthélemy est donc sculpteur, tel le démiurge divin qui a créé le monde et les hommes. Mais il est aussi sculpture – sculpture de soi, *faber sui* de l'artiste puisque sur la peau est figuré un au-



2 Michel-Ange, *Le Jugement dernier* (détail de planche VI)



3 Michel-Ange, *Le Jugement dernier* (détail de planche VI)

toportrait de Michel-Ange. En même temps, il est une *vive figure de chair*<sup>51</sup> créée par l'artiste qu'est Dieu. C'est plus largement l'ensemble des personnages de la fresque qui sont de vives figures de chair, et particulièrement les élus et les anges, dont les formes sont les variations toujours singulières d'une même forme à la fois gracieuse et maniériste, harmonieuse et conflictuelle<sup>52</sup>.

Par ailleurs, nous trouvons dans la fresque un hiéroglyphe crypté (ill. 2). Le Christ (-Apollon-soleil), Laurent et Barthélemy sont tous trois associés pour la première fois dans l'histoire de la peinture. Associons les caractéristiques des deux saints: Laurent brûle, Barthélemy mue. Or c'est la salamandre, présente dans les poèmes magiques, qui brûle et mue – mais aussi, dans la symbolique chrétienne, représente le Christ solaire<sup>53</sup>. Ici les trois figures de Laurent, de Barthélemy et du personnage central se retrouvent combinées, pour former le hiéroglyphe de la salamandre – que nous avons trouvé dans les *Rime*.

Si l'on reprend le parcours opéré par la contemplation du spectateur, celle-ci part des personnages du bas de la fresque, où il se confronte à la négativité et à la mélancolie, à la fragilité et à la souffrance, à la peur et à l'appel d'un renouveau terrestre et religieux. Puis son regard remonte les diagonales en un mouvement anagogique menant vers le personnage central<sup>54</sup>, Christ-Apollon-soleil-démiurge incarnant la dynamique de vie et d'amour à la fois lumineuse et spectrale, merveilleuse et incarnée. Le spectateur reconnaît alors Eros et les masques-spectres,

en d'autres termes les formes de l'Autre incarnant la dynamique de vie dans la magie michelangelesque. Ému par l'ensemble de ces vives figures de chair, il voit les élus qui s'émerveillent, au sens michelangelesque du terme, pleins d'amour, de joie et de stupeur. Puis le spectateur voit mentalement le hiéroglyphe de la salamandre, et le caractère abstrait de celui-ci l'amène à mobiliser sa vie mentale pour compléter le visible de la fresque<sup>55</sup>. Il contemple visuellement et mentalement l'allégorie du *Jugement* dans toute sa complexité, c'est-à-dire comme figure vivante globale, ce en « aimant » et en « brûlant », en somme avec un cœur mélancolique et émerveillé, plein d'amour, de joie et de bonté – ainsi que l'invite à le faire le hiéroglyphe de la salamandre. La contemplation de cette image magique provoque en lui la mélancolie, et l'aide en même temps à élaborer celle-ci, de même que sa négativité et sa corporéité. Par là même le spectateur est à la fois vivifié et régulé, métamorphosé et rénové par la dynamique de vie, par l'amour et par l'Autre, dans une (auto-)création interminable.

Dans le versant magique de la fresque, si le Jugement dernier est figuré, il est en même temps reporté à un temps indéfini. Aussi cette image, comme les poèmes magiques, vise-t-elle à aider le spectateur à élaborer un être-au-monde mélancolique et terrestre, libre et magique, liée à une religion magique, à la fois chrétienne et païenne. De plus, le renouveau que provoque la fresque chez le spectateur ne consiste pas en une croyance collective, mais en une croyance intersubjective prenant en compte le *possible esthétique et culturel* créé par l'image<sup>56</sup> – ce possible étant ou non collectivement érigé en croyance collective.

De nombreux éléments viennent appuyer cette lecture. Bien des passages des *Rime* étudiés parlent par l'image d'éléments de la fresque, et l'image mélancolique et magique qu'est le *Jugement* correspond par ailleurs parfaitement à la conception magique et mélancolique de l'image développée dans les poèmes magiques. De plus, en dépit de la répression de la fin de l'époque renaissance en Italie, un certain nombre de personnes ont pu avoir connaissance de ce sens à l'époque. C'est en tout cas ce qu'amène à penser Dolce quand il écrit que le « magnifique *Jugement* comporte une lecture allégorique très profonde, laquelle n'est comprise que d'une élite », et est liée à « la multitude des âmes bienheureuses qui s'embrassent tendrement<sup>57</sup> ».



4 Michel-Ange, *Le Jugement dernier* (détail de planche VI)



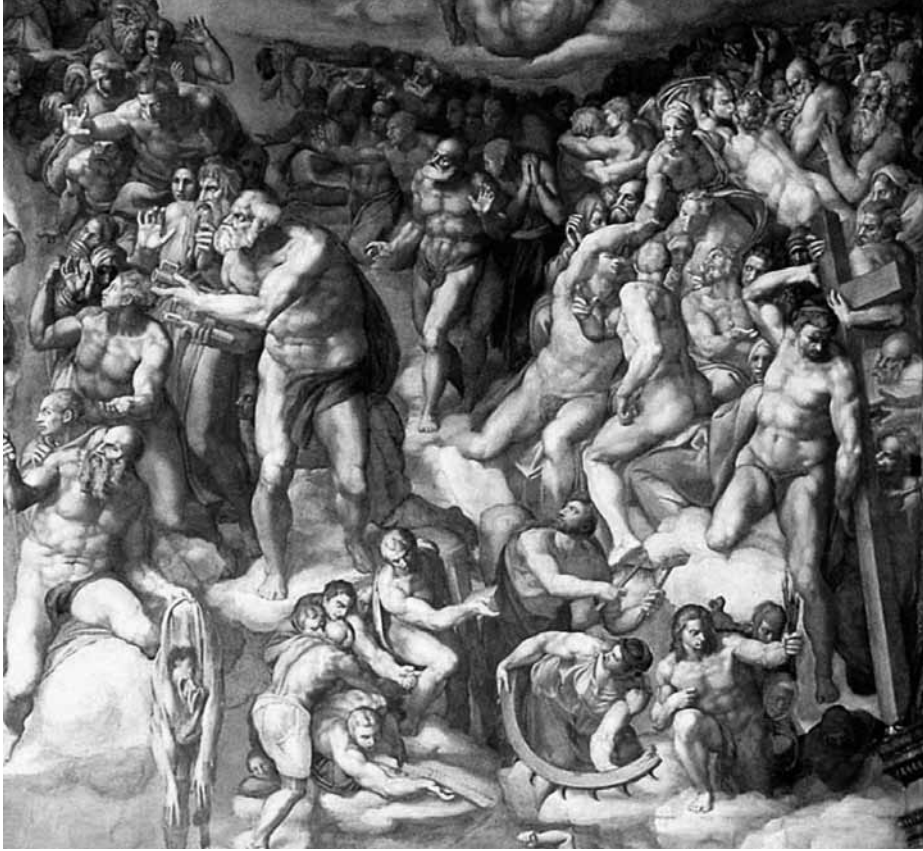
À l'époque renaissante, l'image efficace de la salamandre existe – pensons par exemple au célèbre emblème de François I<sup>er</sup><sup>58</sup> –, et les images magiques sont courantes, comme par exemple dans les cas de Parmigianino<sup>59</sup> ou des fresques du Palazzo Schifanoia<sup>60</sup>. Concernant le lien de Michel-Ange à la magie néoplatonicienne, il nous faut ajouter que l'idée de *faber sui* et d'autocréation interminable de soi trouvée dans le *Jugement* se retrouve chez Pic<sup>61</sup>. Enfin, si cette étude ouvre à tout un ensemble de questions, il nous faut préciser que ces œuvres de Michel-Ange relèvent d'un maniérisme spécifique et d'une première modernité magique, en ce qu'elles sont pleinement ouvertes à l'infini et au vertige incarnant esthétiquement la crise sociale et culturelle du seuil de l'époque moderne<sup>62</sup>.

### Parler de l'image avec Michel-Ange

Chez le Michel-Ange magique, l'image et le langage relèvent ainsi d'un figural de nature magique et mélancolique. Sa pratique mélancolique de l'image et de la poésie l'amène à tracer une analogie entre ces deux dispositifs culturels, comme le fait la tradition de la mélancolie créatrice depuis le *Problème XXX* du Pseudo-Aristote<sup>63</sup> – que reprend de manière spiritualisée la magie néoplatonicienne. Ce caractère mélancolique et figural commun à l'image et au langage entraîne une *co-implication* de l'image et du langage<sup>64</sup>. Il permet aussi que la parole par l'image rencontre l'image et son pouvoir, grâce à une *résonance* entre la parole et l'image. C'est par cette résonance que la parole poétique *montre* ce qu'il en est de l'image et de son pouvoir, en mettant au travail l'inouï ou l'opacité spécifique du langage. Remarquons de plus que l'analogisme de la magie michelangelesque entraîne une analogisation de l'image et du langage et permet elle aussi la pratique d'une telle co-implication et d'une telle résonance.

L'histoire de l'art et des images la plus féconde s'est dégagée du paradigme selon lequel l'œuvre est lue comme un texte, afin d'ouvrir à une étude de l'image et de son pouvoir inscrite dans les sciences humaines. Elle prend en compte le fait que l'image (comme le langage et la littérature) a une part d'opacité<sup>65</sup> liée à sa matérialité, mais aussi à sa signifiance efficace<sup>66</sup> – ou sa magie figurale en termes michelangelesques. Depuis cette opacité, l'image a un sens à la fois historique et théorique, dynamique et pluriel, esthétique et culturel, que l'on peut étudier en s'appuyant sur des éléments contextuels et iconographiques. De plus, dans la mesure où il existe aussi un pouvoir du langage<sup>67</sup>, à la fois théorique et monstratif, notre parole sur l'image gagne à articuler étude explicite et monstration<sup>68</sup>. Dans ce cadre, la parole par l'image sur l'image de Michel-Ange ouvre l'histoire de l'art et des images à de nouveaux possibles. Évoquons-en quelques-uns pour conclure.

Tout d'abord, le fait que les *Rime* magiques déploient le pouvoir monstratif du langage invite l'historien à écouter la parole littéraire sur les images, dans une mise en



5 Michel-Ange, *Le Jugement dernier* (détail de planche VI)

parallèle qui ne réduit pas l'image au texte et étudie la signifiante<sup>69</sup> efficace – ou la magie figurale – de la littérature dans une optique articulant l'étude rigoureuse et la part du sujet – et en se détachant de tout *a priori* normatif pour inscrire les études littéraires dans les sciences humaines. De plus, la parole de Michel-Ange nous invite à redéfinir ce qu'il en est du pouvoir de notre langage, afin de prendre la mesure du fait que la parole utilitariste occulte le pouvoir du langage. Car, comme le refoulement de l'image et de son pouvoir<sup>70</sup>, cette occultation du langage et de son pouvoir est une constante dans l'histoire de la culture occidentale<sup>71</sup>. Enfin, le fait que, dans la parole sur l'image comme dans l'image michelangelesques, le vivant<sup>72</sup> et l'amour ouvrent à une joie et à un renouveau surgissant d'une métamorphose mélancolique nous invite, pour peu que nous en ayons le goût, à transformer au contact de l'œuvre notre manière d'être – toujours singulière<sup>73</sup> –, et par là même notre façon de contempler l'image et d'en parler, afin de les rendre, peut-être, plus heureuses et plus libres.

- 1 Sur la relation entre les *Rime* et les images de Michel-Ange, voir Leonard Barkan, *A Life on Paper*, Princeton, 2010; Wolfgang Leist et Stefan Trinks, «Michelangelo und das Reimen der Formen», dans Susanne Gramatzki et Grazia Dolores Folliero-Metz (éd.), *Michelangelo Buonarroti. Leben, Werk und Wirkung. Positionen und Perspektiven der Forschung*, Francfort-sur-le-Main/Berlin/Berne, 2013, p. 397–419.
- 2 Pour une telle étude du *Jugement dernier* et des poèmes de Michel-Ange, nous nous permettons de renvoyer aussi à Dimitri Lorrain, «Creencia y sexualidad en la *gaya ciencia* de *El juicio final*», dans Dimitri Karadimas et Karine Tinat (éd.), *Sexo y Fe. Lecturas antropológicas de creencias sexuales y prácticas religiosas*, México, 2014, p. 47–66. Cette présentation nous oblige à limiter la bibliographie donnée et à n'évoquer que des passages précis des *Rime*. Pour les interprétations possibles des poèmes, voir Adelin Charles Fiorato, «Introduction» à Michel-Ange, *Poesies/Rime*, trad. par Adelin Charles Fiorato, Paris, 2004, p. xvi–xxxii, et la bibliographie donnée. Nous nous appuyons sur cette édition reprenant celle de Enzo N. Girardi (*Michelangiolo Buonarroti, Rime*, Bari, 1960), pour en donner une traduction parfois personnelle. Dans l'immense bibliographie sur le *Jugement*, rappelons que Giovanni Careri a éclairé de manière nouvelle sa ligne mélodique liée à l'évangélisme. Parmi ses publications, citons «Le temps du Jugement», dans id. et al. (éd.), *Traditions et temporalités des images*, Paris, 2009, p. 129–142 et *La torpeur des ancêtres. Juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine*, Paris, 2013. Les images et les œuvres littéraires de la fin de l'époque renaissante sont très souvent polyphoniques; pour ces dernières, voir Michel Jeanneret, *Le défi des signes*, Orléans, 1994.
- 3 Il existe dans les *Rime* un groupe de poèmes magiques, que nous ne pouvons ici caractériser.
- 4 C'est là une image classique de la mélancolie.
- 5 Voir Jean Starobinski, «L'encre noire de la mélancolie», dans *Mélancolie, génie et folie en Occident*, éd. par Jean Clair, cat. exp. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 2005; Jackie Pigeaud, *De la mélancolie*, Paris, 2005. Pour Michel-Ange, voir Yves Hersant, «Le marteau de Michel-Ange», dans *Communications*, 64/1, 1997, p. 77–87.
- 6 *Spirito* qualifie ici l'Autre comme esprit, mais aussi la force pneumatique de vie habitant le cœur du «Je».
- 7 Nous parlons de *bonté* pour prendre en compte la douceur de l'Autre: «aucune autre âme que la tienne ne donne, dame, vie ni souffle plus doux» (139, 2–3).
- 8 La mélancolie est ici mort.
- 9 Sur le lien entre perception et vision mentale, voir Paola Mastrocola, «Introduzione», dans Michelangelo, *Rime e lettere*, Turin, 1989, p. 9–43, ici p. 17–19.
- 10 Le *conceito* est un concept poétique et abstrait.
- 11 La *negativité* est à la fois le désir, la souffrance, la peur et la fragilité liés à la mélancolie, *excédant* le sujet et demandant une élaboration du fait de cet excès.
- 12 Sur la figure ou le figural, voir entre autres: Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, 1990; Bernard Vouilloux, *L'interstice figural*, Sainte-Foy/Grenoble, 1994; Jackie Pigeaud, *L'art et le vivant*, Paris, 1995; Philippe Dubois, «La question des Figures à travers les champs du savoir», dans François Aubral et Dominique Chateau (éd.), *La figure, le figural*, Paris, 1999, p. 11–24; Erich Auerbach, *Figura* [1938], Paris, 2003; Gottfried Boehm, «Die ikonische Figuration», dans id., Gabrielle Brandstetter et Achatz von Müller (éd.), *Figur und Figuration*, Munich, 2007, p. 33–52.
- 13 Voir Mastrocola, 1989 (note 9), p. 15.
- 14 Cette expression, en plus de renvoyer à la sculpture, fait écho à *primo fattor* qualifiant le démiurge (76, 2).
- 15 Sur le caractère créatif de la perception, voir, dans le présent volume, Muriel van Vliet, «Le phénomène originaire de prégnance symbolique chez Ernst Cassirer, Maurice Merleau-Ponty et Claude Lévi-Strauss».
- 16 Les larmes.
- 17 Voir Anne-Marie Lecoq, *François I<sup>er</sup> imaginaire*, Paris, 1987, p. 42.
- 18 Sur l'analogisme renaissant et l'animisme, voir Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, 2005.
- 19 Voir Mastrocola, 1989 (note 9), p. 22.
- 20 Glauco Cambon, *Michelangelo's Poetry. Fury of Form*, Princeton, 1985, p. 95–101.
- 21 Ainsi le reste de pierre, une fois mis en forme, consiste en de la chair.
- 22 Sur la sculpture vivante chez Michel-Ange, voir Leonard Barkan, *Unearthing the Past*, New Haven, 1999, p. 210–231.
- 23 Voir Robert J. Clements, *The Poetry of Michelangelo*, New York, 1965, p. 60–61.
- 24 Le «Je» est «comme la pierre gravée [...] comme page ou feuille écrite ou peinte» (90, 3 et 5).
- 25 Si dans ce vers c'est le «Je» qui est efficace contre l'eau et le feu, dans le poème, nous l'avons vu, l'œuvre est identifiée au «Je».
- 26 Voir Lecoq, 1987 (note 17), p. 42.
- 27 Sur le hiéroglyphe dans les *Rime*, voir Barkan, 2010 (note 1).
- 28 Voir Hersant, 1997 (note 5).
- 29 Sur la magie néoplatonicienne, parmi une importante littérature, indiquons: Ioan Couliano, *Eros et magie à la Renaissance*, Paris, 1984; Stéphane Toussaint, «Les raisons de la magie», dans *Critique* 673–674, juin–juillet 2003, p. 473–483; Stéphane Toussaint, *Humanismes, antihumanismes*, t. 1, Paris, 2008; Philippe Morel (éd.), *L'art de la Renaissance entre science et magie*, Rome/Paris, 2006; Philippe Morel, *Mélissa*, Paris, 2008 – et la bibliographie donnée. Sur la tradition pneumophantasmatique, de l'Antiquité à la Renaissance, voir: Couliano, 1984; Giorgio Agamben, *Stanze*, Paris, 1998; Thomas Hunkeler, *Le vif du sens*, Genève, 2003 et la bibliographie donnée. Les auteurs cités montrent la

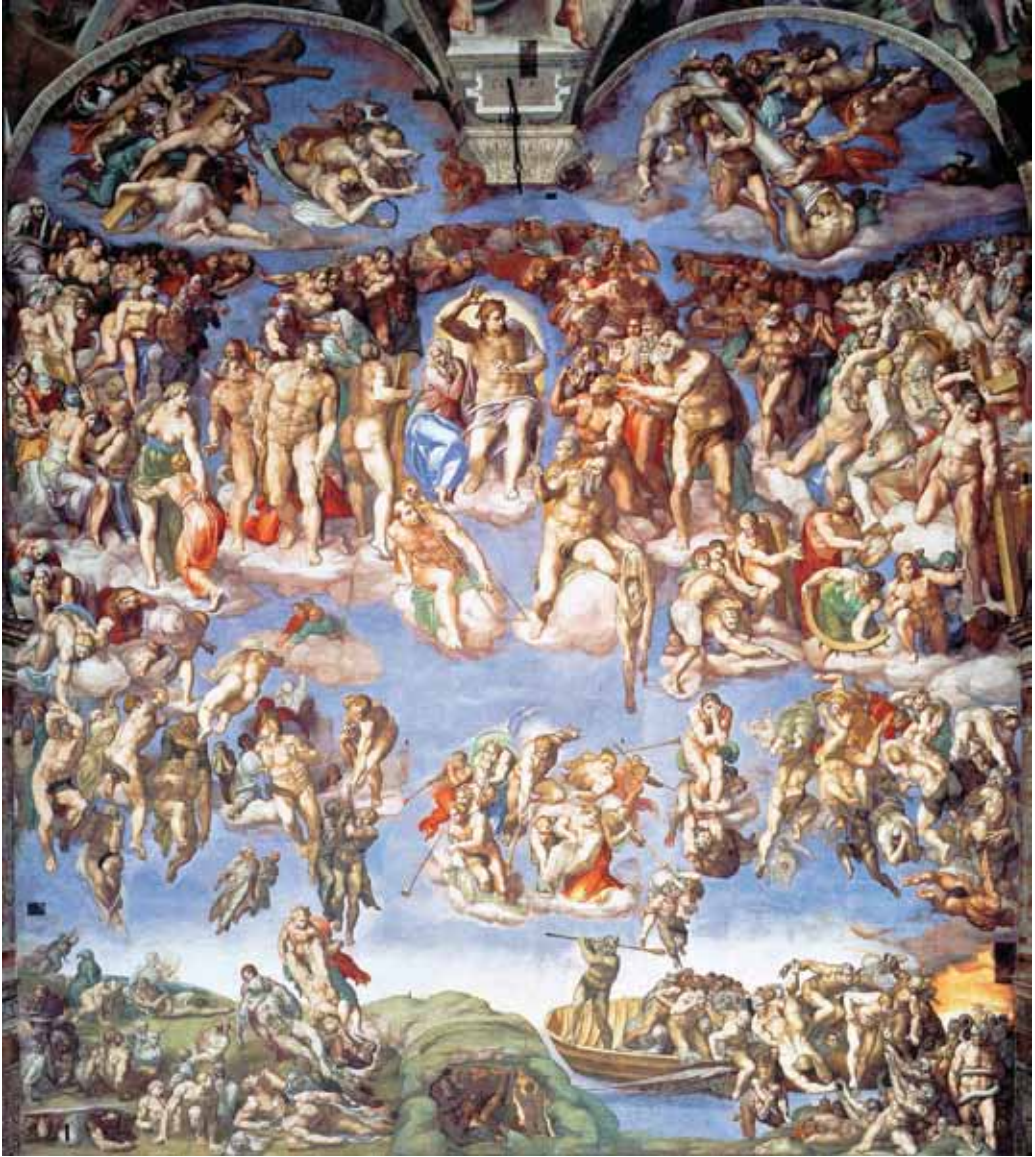
- présence de cette tradition chez Dante et Pétrarque – ce qui importe pour Michel-Ange. Sur l'existence d'éléments relevant de la magie néoplatonicienne et pneumophasmatique dans la littérature renaissante, par exemple chez Scève, voir Hunkeler, 2003. L'histoire de l'art et des images a étudié la magie néoplatonicienne: voir par exemple Morel, 2006; Morel, 2008 – ainsi que la bibliographie donnée. Elle a esquissé l'étude d'éléments pneumophasmatiques: Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images*, Paris, 2002; Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, 2004; Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre*, Paris, 2005. Pour une étude récente du lien entre Michel-Ange et Ficin, voir Daniel Arasse (« Michel-Ange et l'index de Moïse », dans id., *Le sujet dans le tableau*, Paris, 2005, p. 137–181).
- 30 Voir Couliano, 1984 (note 29).
- 31 Adelin Charles Fiorato, « Introduction », dans Michel-Ange, *Carteggio/Correspondance*, éd. par Adelin Charles Fiorato, 2 vol., t. 1, Paris, 2010, p. XIII–XV.
- 32 Sur ce cercle, voir Michael J.B. Allen, « Life as a Dead Platonist », dans id. et Valery Rees (éd.), *Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy*, Leyde, 2002, p. 159–178.
- 33 Voir Couliano, 1984 (note 29).
- 34 Pour tout ceci, voir ibid.
- 35 Voir Toussaint, 2008 (note 29), p. 54–55.
- 36 Marsile Ficin, *De Amore*, éd. par Pierre Laurens, Paris, 2002, p. 10; Giovanni Pico della Mirandola, « Heptaple », dans id., *Œuvres philosophiques*, éd. par Olivier Boulnois et Giuseppe Tognon, Paris, 1993, p. 153.
- 37 Voir Frances A. Yates, *Giordano Bruno et la tradition hermétique*, Paris, 1996, p. 170–176.
- 38 Voir id., *L'art de la mémoire*, Paris, 1975. Pour l'ombre, voir aussi Nuccio Ordine, *Le seuil de l'ombre*, Paris, 2003.
- 39 Voir Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la Mélancolie*, Paris 1989, p. 389–583. Pour le sens magique de cette mélancolie, voir Couliano, 1984 (note 29), p. 78–82.
- 40 Voir ibid., par exemple p. 61–65.
- 41 Voir Morel, 2008 (note 29).
- 42 Marsile Ficin, *De Vita*, éd. par Albano Biondi et Giuliano Pisano, Pordenone, 1991, p. 301.
- 43 Ibid., p. 415.
- 44 Sur ce dernier point en ce qui concerne Ficin, et sur la normativité de celui-ci, voir Horst Bredekamp, *Le déclin du néoplatonisme*, Saint-Pierre-de-Salerne, 2005.
- 45 Lus à l'époque, même s'il n'y a pas eu d'édition du vivant de Michel-Ange.
- 46 Voir Careri et al., 2009 (note 2), p. 130.
- 47 Ce personnage est, comme on le sait, une reprise de l'Apollon du Belvédère.
- 48 Voir Ascanio Condivi, *Vie de Michel-Ange*, éd. par Bernard Faguet, Paris, 1977, p. 146; Careri et al., 2009 (note 2), p. 127.
- 49 L'on en trouvera d'autres parmi les élus.
- 50 Sur la spectralité des masques, voir Belting, 2004 (note 29), p. 153–240.
- 51 Sur la chair dans le *Jugement*, voir Albert Boesten-Stengel, « Himmelfahrt und Höllensturz? Bilderfindung und Typengeschichte in Michelangelos Jüngstem Gericht », dans *Folia Historiae Artium*, n.s., t. 11, 2007, p. 27–41.
- 52 Sur la dimension conflictuelle de la figure dans le *Jugement*, dont celle du personnage central, voir Careri, 2009 (note 2), p. 133–134.
- 53 Voir Lecoq, 1987 (note 17), p. 35–52.
- 54 La fonction anagogique des diagonales a été notée en premier par Leo Steinberg, entre autres dans « The Line of Fate in Michelangelo's Painting », dans *Critical Inquiry*, 6, printemps 1980, p. 411–454.
- 55 La fonction mnémonique de ce type d'image a été étudiée de manière anthropologique par Carlo Severi, *Le principe de la chimère*, Paris, 2007.
- 56 Sur ce possible, voir Pierre Francastel, *La Figure et le Lieu*, Paris, 1973, p. 255.
- 57 Lodovico Dolce, *Dialogue de la peinture intitulé l'Arétin* [1557], éd. par Lauriane Fallay d'Este et Nathalie Bauer, Paris, 1996, p. 87–88.
- 58 Voir Lecoq, 1997 (note 17), p. 35–52.
- 59 Voir Elisabetta Fadda, « Arte e alchimia negli ultimi anni del Parmigianino », dans Morel, 2006 (note 29), p. 295–324.
- 60 Voir Morel, 2008 (note 29), p. 94–229.
- 61 Giovanni Pico della Mirandola, *De la dignité de l'homme*, éd. par Yves Hersant, Paris/Tel-Aviv, 1993, p. 9.
- 62 Sur l'art de Michel-Ange comme incarnant dans son dynamisme formel une résistance à l'absolutisme, voir Horst Bredekamp, *Michelangelo. Fünf Essays*, Berlin, 2009. Sur le seuil de la modernité, voir Terence Cave, *Pré-histoires: textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, 1999.
- 63 Voir Aristote, *L'homme de génie et la mélancolie*, éd. par Jackie Pigeaud, Paris, 1988, p. 83.
- 64 Voir, dans le présent volume, Bernard Vouilloux, « Les fins du modèle rhétorique ».
- 65 Voir Louis Marin, *Opacité de la peinture*, Paris, 2006; Johannes Grave, *À l'œuvre*, Paris, 2011; Emmanuel Alloa, *Das durchscheinende Bild*, Zurich, 2011.
- 66 Voir Hubert Damisch, *Théorie du nuage*, Paris, 1972; Marin, 2006 (note 65); voir aussi Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin, 2011.
- 67 Jürgen Trabant, *Humboldt ou le sens du langage*, Liège, 1992. Sur le pouvoir de la métaphore, voir Yves Hersant, *La métaphore baroque*, Paris, 2011.
- 68 Hubert Damisch, « Eight Theses for (or against?) a Semiology of Painting », dans *Oxford Art Journal*, 28/2, 2005, p. 257–267, 262.
- 69 Voir Julia Kristeva, *Semeiotikè*, Paris, 1969, et Roland Barthes, *Roland Barthes*, Paris, 1975, p. 92–93.

70 Voir Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, 1990; Gottfried Boehm (éd.), *Was ist ein Bild?*, Munich, 1994; Bredekamp, 2011 (note 66).

71 Voir Trabant, 1992 (note 67); Hersant, 2011 (note 67), p. 131–171.

72 Sur cette question du vivant dans l'art renaissant, et particulièrement chez Alberti, nous nous permettons de renvoyer à « D'une *convenence* ouvrant à de nouveaux possibles », Didier Debaise et al., *Faire art comme on fait société – les Nouveaux Commanditaires*, Dijon, 2013, p. 71–88.

73 Sur une telle transformation par la lecture d'œuvres littéraires, voir Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, 2011.



VI Michel-Ange, *Le Jugement dernier*, 1536–1541, fresque, Rome, chapelle Sixtine

## Abbildungsnachweis

### **Bader/Grave: Sprechen über Bilder – Sprechen in Bildern. Einleitende Überlegungen**

Abb. 1: © Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, No. 66868, bpk/Museo Diocesano, Cortona/Scala, Die Verkündigung am Cortona-Altar. Abb. 2: Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* [1915], 4. Aufl., München 1920, S. 50–51.

### **Söntgen: Distanz und Leidenschaft. Diderots Auftritte vor dem Bild**

Abb. 1: Ulrike Ittershagen, *Lady Hamiltons Attitüden*, Mainz 1999. Abb. 2: *Thomas Struth. Fotografien 1978–2010*, hg. von Anette Kruszynski, Tobia Bezzola und James Lingwood, Ausst.-Kat. Zürich, Kunsthaus u. a., München 2010, S. 46. Abb. 3: Frederick Hartt, *David by the hand of Michelangelo: the original model discovered*, London 1987, S. 18. Abb. 4: *Bürgerliches Leben im 18. Jahrhundert. Daniel Chodowiecki. 1726–1802. Zeichnungen und Druckgraphik*, hg. von Klaus Gallwitz und Margret Stufmann, Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M. 1978, Kat.-Nr. 150. Abb. 5: Emma Barker, *Greuze and the painting of Sentiment*, Cambridge 2005, Abb. 1. Tafel I: *Meisterwerke der französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard*, hg. von Colin B. Bailey, Philip Conisbee und Thomas W. Gaetgens, Ausst.-Kat. Ottawa, National Gallery of Canada u. a., Berlin/Köln 2004, S. 285. Abb. 6: *Diderot et l'art de Boucher à David, les Salons: 1759–1781*, Ausst.-Kat. Paris, Hôtel de la Monnaie, Paris 1984, S. 16. Abb. 7: *Chardin*, hg. von Pierre Rosenberg und Oliver Seifert, Ausst.-Kat. Paris, Galeries nationales du Grand Palais u. a., Düsseldorf 1999, S. 119. Abb. 8: Philip Conisbee, *Chardin*, Oxford 1986, S. 193.

### **Campe: Vor dem Bild. Clemens Brentanos, Achim von Arnims und Heinrich von Kleists Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft**

Tafel II, Abb. 1: Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, München 2000, S. 54, S. 55.

### **Schneider: Sprechen über Bilder. Literarischer Abbruch und wissenschaftlicher Anspruch**

Tafel II: Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, München 2000, S. 54.

### **Didi-Huberman: « Essayer dire », ou l'expérience pour voir**

Planche III, ill. 1, 2, 3, 4 : Photo Studio Coleman.

### **Vater: Textlücken oder Bildfolge. Zwei illustrierte Flugblätter von 1621 – Ein Thema, zwei Bildkonzepte?**

Tafel IV: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, IE 89. Abb. 2: Bayerische Staatsbibliothek München, Res 2 Bavar. 474 p # Beibd. 6.

### **Ortlieb: Miniaturen und Monogramme. Stéphane Mallarmés Papier-Bilder**

Abb. 1: *Méry Laurent, Manet, Mallarmé et les autres ...*, Ausst.-Kat. Nancy, Musée des Beaux-Arts, Versailles 2005, S. 51/cat. 23. Abb. 2, Tafel V: *Rien qu'un battement aux cieux. L'éventail dans le monde de Stéphane Mallarmé*, Ausst.-Kat. Vulaines-sur-Seine, musée départemental Stéphane Mallarmé, Montreuil-sous-Bois 2009, S. 54. Abb. 3, 8: Roselyne de Ayala und Jean-Pierre Guéno (Hg.), *Les plus belles lettres illustrées*, Paris 1998, S. 127. Abb. 4: Bibliothèque Jacques Doucet, Paris MNR 1892 2/3. Abb. 5: *Stéphane Mallarmé 1842–1898. Un destin d'écriture*, Ausst.-Kat. Paris, Musée d'Orsay, Paris 1998, S. 35. Abb. 6: Bibliothèque Jacques Doucet, Paris MNR Ms 1195. Abb. 7: Stéphane Mallarmé *Vers et Prose. Morceaux choisis avec un portrait par James McN Whistler*, Paris 1893 [Vorsatzblatt, unpaginiert].

### **Lorrain: Magie, mélancolie et parole sur l'image chez Michel-Ange**

Tafel VI, ill. 1, 5 : © Musées du Vatican. Ill. 2, 3, 4 : Takashi Okamura © NTV, Tokyo.

**Apel: Sichtbarkeit und Eigensinn. Aufmerksamkeit in Jean-Philippe Toussaints *L'appareil photo***

Tafel VII: *Henri Matisse. A Retrospective*, hg. von John Elderfield, Ausst.-Kat. New York, Museum of Modern Art, New York 1992, S. 465/Abb. 408, © Succession H. Matisse/VG Bild-Kunst, Bonn 2014.

**Kuhn: »par un effet d'anamorphose«. Das Kippen der Wahrnehmung oder Schachbrett und Gedächtnisarchitektur in Georges Perecs *La Vie mode d'emploi***

Abb. 1: *Making and Meaning. Holbein's Ambassadors*, hg. von Susan Foister, Ashok Roy und Martin Wyld, Ausst.-Kat. London, National Gallery, London 1997, Abb. 114. Abb. 2: *Lubin Baugin*, Ausst.-Kat. Orléans, Musée des Beaux-Arts d'Orléans/Toulouse, Musée des Augustins, Paris 2002, S. 89.

**Monod: Métaphore absolue et art non-mimétique. Quelques réflexions à partir de Blumenberg**

Ill. 1: Uta Gerlach-Laxner et Frank Günther Zehnder (éd.), *Paul Klee im Rheinland. Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen*, Cologne 2003, p. 107/ill. 43.

**Weigel: Von Blitz, Flamme und Regenbogen. Das Sprechen in Bildern als epistemischer Schauplatz bei Walter Benjamin**

Abb. 1: Kristina Herrmann Fiore, *Führer durch die Borghese Galerie*, Rom 1997, S. 68. Abb. 2: *Hans von Marées. Sehnsucht nach Gemeinschaft*, hg. von Angelika Wesenberg, Ausst.-Kat. Berlin, Alte Nationalgalerie, Dresden 2008, S. 10.

**Lojkine: Le vague de la représentation**

Ill. 1: *Connaissance des arts*, numéro hors série (Lorenzo Lotto), 1998, p. 13/ill. 9. Planche VIII: Emma Barker, *Greuze and the Painting of Sentiment*, Cambridge, 2005, pl. 3. Ill. 2: *Greuze the Draftsman*, éd. par Edgar Munhall, cat. exp. New York, The Frick Collection Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Londres, 2002, p. 131.