

# Transfiguration de la représentation et banalisation de la transfiguration. Le problème artistique de l'apparition

Maud Pouradier

## ► To cite this version:

Maud Pouradier. Transfiguration de la représentation et banalisation de la transfiguration. Le problème artistique de l'apparition. Pascal Couté; Hélène Frazik; Camille Prunet. L'apparition dans les oeuvres d'art. Actes des journées d'étude organisées à l'université de Caen Normandie et à l'Esam Caen / Cherbourg (25-26 mars 2015), Presses universitaires de Caen, pp.71-84, 2020, 978-2-84133-966-2. hal-02904255

HAL Id: hal-02904255

<https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-02904255>

Submitted on 21 Jul 2020

**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.

## TRANSFIGURATION DE LA REPRÉSENTATION ET BANALISATION DE LA TRANSFIGURATION. LE PROBLÈME ARTISTIQUE DE L'APPARITION

Dans *Malaise dans l'esthétique*, Jacques Rancière différencie le régime mimétique du régime esthétique d'identification de l'art : au XVIII<sup>e</sup> siècle, les œuvres d'art ont désormais pour tâche d'instituer une modalité particulière du sentir. L'expérience de l'art se distingue alors difficilement du reste de l'expérience<sup>1</sup>. Faire de l'art une modalité particulière du sentir, émergeant du reste du sensible sans s'en séparer clairement, c'est en faire une apparition. Comme le phasme, l'art se distingue avec peine de son contexte, pour se révéler être le contexte même<sup>2</sup>.

Il faut donc ajouter une confusion nouvelle au « malaise dans l'esthétique » : alors que le nouveau régime d'identification de l'art abaisse démocratiquement la distinction entre le sacré et le profane, le *sensorium* singulier qu'il institue réhabilite un miracle de l'apparition, que le cartésianisme avait dissous dans le mécanisme naturel. Dans cette perspective, l'aura artistique, « unique apparition d'un lointain, si proche soit-il »<sup>3</sup>, n'est pas conceptualisée au moment où elle risque de disparaître dans la nouvelle reproductibilité technique, mais décelée comme condition de possibilité de l'art, au moment où la photographie acte le triomphe de l'esthétique sur le régime mimétique d'identification de l'art<sup>4</sup>.

Aussi n'est-il peut-être pas surprenant que le siècle qui vit s'évaporer le système des beaux-arts<sup>5</sup> devint un siècle des apparitions. Au XIX<sup>e</sup> siècle, en Europe, l'apparition religieuse est d'actualité. Une longue série d'apparitions mariales est inaugurée en 1830 rue du Bac, et culmine avec les événements de Fatima de 1917, dont le « miracle du soleil » est rapporté par voie de presse. L'apparition du 20 janvier 1842, dans l'église romaine de Sant'Andrea delle Fratte, à Alphonse Ratisbonne, a pour originalité d'avoir été rapportée par écrit par le voyant lui-même :

- 
1. J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2017, p. 20-24.
  2. G. Didi-Huberman, « Le paradoxe du phasme », in *Phasmes. Essais sur l'apparition*, 1, Paris, Minuit, 1998, p. 15-20.
  3. W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique. Version de 1939 », in *Œuvres III*, M. de Gandillac, R. Rochlitz (trad.), Paris, Gallimard, 2000, p. 278.
  4. J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*.
  5. Y. Michaud, *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003.

J'étais depuis un instant dans l'église, lorsque tout d'un coup je me suis senti saisi d'un trouble inexprimable. J'ai levé les yeux; tout l'édifice avait disparu à mes regards; une seule chapelle avait, pour ainsi dire, concentré toute la lumière, et au milieu de ce rayonnement, a paru, debout sur l'autel, grande, brillante, pleine de majesté et de douceur, la Vierge Marie, telle qu'elle est sur ma médaille [miraculeuse]; une force irrésistible m'a poussé vers elle. [...] Elle ne m'a point parlé, mais j'ai tout compris<sup>6</sup>.

La structure des récits des voyants de la Salette en 1846 et de Bernadette Soubirous en 1858 est comparable: un événement soudain et presque indiscernable (le trouble de Ratisbonne, un « bruit comme si c'eût été un coup de vent » à Lourdes<sup>7</sup>), le discernement d'une lumière plus forte que la lumière naturelle (« plus brillante que le soleil », déclare la voyante de la Salette<sup>8</sup>), et au cœur de la lumière l'apparition de la Femme plus lumineuse encore que la lumière initiale (« une autre lumière bien plus brillante et qui était en mouvement », selon la description de la voyante de la Salette<sup>9</sup>). L'incapacité des voyants à donner une description satisfaisante de leur expérience témoigne de leur folie, ou de leur découverte d'un autre ordre de réalité: « la parole humaine ne doit point essayer d'exprimer ce qui est inexprimable »<sup>10</sup>, écrit Ratisbonne. Le propre de l'apparition est ainsi de se présenter dans le sensible comme ce qui habituellement est inadéquat à la sensibilité. En ce sens, l'apparition dessine nécessairement un espace sacré, distinct de l'espace sensible habituel. La question est de savoir s'il est possible de penser l'apparition artistique de manière non théologique. En effet, il ne suffit pas de décréter que l'art n'est pas surnaturel: si nous sommes obligés, pour parler de l'apparition artistique, d'user de concepts d'inspiration théologique, comme celui de « transfiguration »<sup>11</sup>, nous ne faisons rien d'autre que proposer une mystique de l'art. Si l'ère de l'esthétique nécessite de penser l'art comme une apparition, cette conception présuppose-t-elle nécessairement une mystique, voire une théologie, de l'art, ou l'art propose-t-il réellement un paradigme sécularisé de l'apparition? Nous commencerons par étudier les modalités de traitement de l'apparition dans le régime mimétique de l'art – sous la figure de l'anamnèse et de la saturation – puis verrons leur dissolution à l'ère de l'esthétique, lorsque l'art comme tel devient une apparition.

## L'anamnèse de l'apparition dans le dispositif représentationnel

Au sein du régime mimétique, l'art n'a pas besoin d'être une apparition pour être identifié. Cette conception triomphe, en France, dans l'interdit classique de mettre

- 
6. M.-T. de Bussièrès, *Le converti de la médaille miraculeuse: Marie-Alphonse de Ratisbonne* [1930], Paris, Téqui, 1998, p. 26-27.
  7. R. Laurentin, *Vie de Bernadette* [1978], Paris, Desclée de Brouwer, 2007, p. 39.
  8. R. Laurentin, M. Corteville, *Découverte du secret de la Salette*, Paris, Fayard, 2002, p. 58.
  9. *Ibid.*
  10. « Lettre de M. Marie-Alphonse Ratisbonne à M. Dufriche-Desgenettes », in M.-T. de Bussièrès, *Le converti de la médaille miraculeuse...*, p. 76.
  11. A. Danto, *La transfiguration du banal: une philosophie de l'art* [1981], C. Hary-Schaeffer (trad.), Paris, Seuil, 1989.

sur le devant de la scène théâtrale dieux et allégories. Le scandale de l'opéra, au siècle de Racine, fut de proposer un contre-théâtre, où non seulement l'apparition était autorisée, mais était de rigueur<sup>12</sup>. Les critiques de la nouvelle forme artistique ridiculisent ces dieux de pacotille, apparaissant avec force cordes et poulies<sup>13</sup>. L'apparition divine est l'entrée en scène d'un personnage trop fardé, à laquelle la rigueur classique préfère les charmes rhétoriques de l'hypotypose. En effet, dans le régime représentatif de l'art, l'apparition est phénomène, et non révélation : la représentation laisse à distance le spectateur, quand l'apparition entre de manière bouleversante dans la vie du témoin.

La gageure de l'opéra français, inventé par Quinault et Lully, est de produire un effet d'apparition dans le cadre de la représentation, de créer une apparition artificielle qui soit plus qu'une entrée spectaculaire. Si la tragédie lyrique se présente comme le théâtre de l'apparition, c'est parce qu'historiquement, elle se construit sur les débris du ballet, où le roi apparaissait sur scène en personne. En 1673, trois ans après la dernière apparition sur scène du roi danseur, le prologue d'*Alceste* traite de la nostalgie de la présence royale.

LA NYMPHE

On ne voit plus ici paraître  
Que des ornements imparfaits;  
Ah ! rends-nous notre auguste Maître;  
Tu nous rendras tous nos attraits. [...]

LA GLOIRE

Tu ne peux voir sans moi le héros que tu sers [...]  
Il revient, et tu dois m'en croire;  
Je lui sers de guide avec soin :  
Puisque tu vois la Gloire,  
Ton héros n'est pas loin.  
Il laisse respirer tout le monde qui tremble.

La nymphe fait référence à l'éloignement temporaire du roi pour des raisons militaires, mais il n'est pas interdit d'y entendre également le deuil inconsolable de l'apparition du roi en personne. Désormais, le roi sera représenté par une allégorie – ici la Gloire. L'apparition royale est en retrait, bien que son retour soit attendu, et toujours possible. Le Maître n'est plus visible, mais il n'est pas pour autant absent : il est tout proche, il arrive, son royaume est déjà établi, et aucun souffle ne sort de nos lèvres qui lui échappe. Cette présence royale cachée confère à toutes les entrées en scène divines une efficacité qui n'est pas seulement spectaculaire. Plus qu'une représentation du roi, l'allégorie de la Gloire est le « signe séparé » de sa présence, comme la « cendre chaude cache le feu comme chose, et le découvre comme signe », ou comme les

12. C. Kintzler, *Poétique de l'opéra français : de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1996.

13. *Textes sur Lully et l'opéra français*, F. Lesure (dir.), Genève, Minkoff, 1987.

« symboles Eucharistiques » cachent le corps glorieux du Christ, tout en le révélant comme symbole<sup>14</sup>.

Dans la tragédie lyrique, le roi est ainsi comme le Christ revenu à la droite du Père. Après l'Ascension, les disciples ne pourront voir le Christ que voilé dans le pain consacré. Après l'éclipse du roi danseur, le monarque restera caché derrière le voile de la représentation<sup>15</sup>. Mais il acquiert d'autant plus de puissance et d'ubiquité que désormais, *partout* dans le spectacle, la présence royale se fait sentir. C'est bien de cette présence cachée et pressentie que la représentation tire sa puissance fascinatoire, et que la merveilleuse illusion spectaculaire se pare des atours du sacré.

Mais la représentation ne donnerait lieu qu'à un plaisir chatoyant et superficiel si la possibilité de l'apparition destructrice n'était à tout moment envisageable. L'apparition suspendue laisse ouverte la possibilité de son avènement, et de la destruction de la représentation. Où l'apparition véritable surgit, le voile de la représentation est déchiré, et la frontière entre le visible et l'invisible, le représentant et le représenté, est abolie. Dans le prologue d'*Alceste*, la Gloire prophétise mystérieusement la fin de la tragédie lyrique avec le retour du roi : « Il revient ». Mais lors de son second avènement, la Gloire, qui n'en est que l'annonciatrice, et tout le spectacle lyrique, disparaîtront.

Le livret d'*Atys* illustre ce que le prologue d'*Alceste* présentait allégoriquement. Durant tout le premier acte, la déesse est longuement invoquée (« Allons, allons, accourez tous, Cybèle va descendre ! ») pour préparer l'entrée en scène d'une déesse presque mutique. L'effet d'apparition est artificiellement créé par le contraste entre la longue attente et la brièveté visuelle et sonore de l'entrée en scène. Au dernier acte, Quinault dépasse le jeu des entrées et des sorties, et parvient à donner au spectateur le terrible pressentiment de l'apparition, cachée mais effective, derrière la représentation. Au début de l'acte V, Célénus apprend que sa promise, Sangaride, aime Atys, lui-même objet des feux de la déesse. Cybèle elle-même dévoile le secret des amants à Célénus, révélant avoir été présente durant tout l'acte IV, alors même que son personnage était absent :

Les Zéphyrus l'ont laissé seul avec ce qu'il aime  
 Dans ces aimables lieux ;  
 Je m'y suis cachée à leurs yeux :  
 J'y viens d'être témoin de leur amour extrême<sup>16</sup>.

La scène montre narrativement ce que le prologue d'*Alceste* décrivait poétiquement : l'omniprésence cachée de la déesse. L'originalité de la tragédie lyrique est de faire de cette présence divine le ressort même de l'intrigue, contrairement aux règles théâtrales

14. A. Arnaud, P. Nicole, *La logique ou l'art de penser*, Paris, Flammarion, 1970, p. 81.

15. La tragédie lyrique correspond ici parfaitement au paradigme eucharistique de la représentation classique, tel que Louis Marin le souligne dans *La critique du discours. Sur la « Logique de Port Royal » et les « Pensées » de Pascal*, Paris, Minuit, 1975.

16. Quinault, *Atys*, acte V, scène première, in *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, t. III, J. Truchet, A. Blanc (éd.), Paris, Gallimard, 1992, p. 47.

classiques. Paradoxalement, c'est lorsque Cybèle est la plus cachée qu'elle est la plus puissante, mais le spectateur, inconscient lui-même de l'ubiquité terrifiante de la déesse, ne l'apprendra qu'à l'acte V. Dans ce spasme entre l'avant et l'après, l'acte IV et l'acte V, le visible représenté et l'effectif invisible, la possibilité d'une apparition véritable de Cybèle fait vaciller le cadre représentatif, au-delà de toute machinerie ou entrée en scène spectaculaire. La tragédie lyrique est plus qu'un spectacle merveilleux lorsqu'elle institue un tel « spasme » de son cadre, une autre « courbure de l'espace-temps »<sup>17</sup>. Le dispositif représentationnel n'autorise jamais la pénétration existentielle de l'apparition : la distance même qu'il présuppose l'interdit. Tenterait-on de représenter une telle apparition qu'elle se réduirait au merveilleux, et retomberait dans le spectaculaire<sup>18</sup>. Dans le régime représentatif de l'art, l'apparition ne peut donc se vivre que dans l'après-coup, sous la forme d'une « anamnèse du visible »<sup>19</sup>. Au sein de la représentation, l'apparition a disparu sans jamais paraître, et le souvenir de cette disparition discernée au passé est la hantise même de l'apparition.

Les récits évangéliques présentent les apparitions du Ressuscité comme une telle « anamnèse du visible » : à chaque fois, les disciples sont déjà en présence du Ressuscité, mais ne le reconnaissent pas. La structure du récit évangélique permet ainsi aux peintres de faire pressentir l'apparition au spectateur sans rompre le cadre représentationnel. Selon le récit lucanien du souper à Emmaüs, par exemple, les yeux des disciples sont empêchés de reconnaître le Christ. C'est lorsqu'il leur offre le pain béni et rompu que leurs yeux s'ouvrent, et qu'immédiatement le Christ disparaît. L'apparition du Christ a donc été imperceptible, et lorsque le Christ se manifeste par la fraction du pain, il disparaît et redevient invisible<sup>20</sup>. Le visage du Christ est voilé par les ténèbres du manque de foi. Mais ce sont ces ténèbres qui autorisent les disciples à le voir, car dès que le Christ se manifeste comme le Ressuscité par l'acte-souvenir du mémorial, il devient invisible. Dans la version du *Souper d'Emmaüs* du Caravage de 1610 conservée à la pinacothèque de la Brera, c'est le moment même de la manifestation-disparition qui est peint, symbolisé par le visage du Christ divisé par le brutal éclairage latéral si caractéristique du Caravage (fig. 1).

Aucun personnage n'est du côté éclairé du visage du Christ. Tout à droite, la servante fripée regarde le pain rompu en tenant sur un plat un agneau. Le serviteur regarde le profil enténébré du Christ : c'est pour cela qu'il en discerne encore la figure. Le disciple de droite qui saisit la table de surprise regarde lui aussi le visage encore

17. J.-F. Lyotard, « Anamnèse du visible », in *Écrits sur l'art contemporain et les artistes*, vol. 4B, in *Textes dispersés II*, H. Parret (dir.), Louvain, Leuven University Press, 2012, p. 584.

18. Louis Marin montre comment le traitement florentin de l'Annonciation à la Renaissance rompt avec l'imagerie siennoise, pour faire du dispositif même de la représentation l'entrée de l'invisible dans le visible (« Annonciations toscanes », in *Opacité de la peinture* [1989], Paris, Éditions de l'EHESS, 2006, p. 159-205).

19. J.-F. Lyotard, « Anamnèse du visible ».

20. Pour utiliser les métaphores de G. Didi-Huberman, à Emmaüs, le Christ est d'abord phasme (indiscernable du contexte), puis phalène (apparaissant sur fond de disparition) (*Phasmes. Essais sur l'apparition*, 1, et *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2, Paris, Minuit, 2013).



Fig. 1 – Caravage, *Souper d'Emmaüs*, 1606, Milan, Brera (Wikimedia commons)

ombré. Quant au disciple de gauche qui seul pourrait voir le visage pleinement éclairé du Christ, il a manifestement le regard orienté vers le pain rompu. Ainsi le regard du spectateur allant de gauche à droite lit dans le tableau le verset de Luc : « Alors leurs yeux s'ouvrirent et ils le reconnurent »<sup>21</sup>. Le visage du Christ, que seul le spectateur peut voir pleinement de face, est divisé entre un côté éclairé et un côté obscur. Symbole de la Lumière née de la Lumière faite chair, cette sainte Face récapitule l'instant indicible de la manifestation-disparition.

### Saturer une représentation ?

Traiter l'apparition sous la forme d'une anamnèse revient à la considérer comme insensible en tant que telle, quoique troublant la sensibilité. Mais le dispositif représentationnel peut-il donner à voir une apparition au présent, et quelles seraient les modalités d'une telle apparition ? La peinture religieuse est confrontée à cette difficulté lorsqu'elle prétend montrer la Résurrection elle-même, ou la Transfiguration. Jean-Luc Marion conceptualise l'apparition non pas en termes d'anamnèse, comme Jean-François Lyotard, mais de « phénomène saturé » : « Phénomène saturé veut dire : au lieu que la phénoménalité commune ambitionne l'adéquation de l'intuition à

21. Luc XXIV, 30-31.



Fig. 2 – Véronèse, *Tentation de saint Antoine*, 1552  
(musée des Beaux-Arts de Caen, M. Seyve photographe)

l'intention [...] la révélation donne des objets où l'intuition surpasse la visée intentionnelle »<sup>22</sup>. Dans l'apparition, les capacités réceptives du sujet sont saturées. L'apparition se tient ainsi à la limite du visible et de l'invisible, de la clairvoyance et de l'aveuglement. Elle se vit au présent, et ne laisse aucun souvenir clair. Une telle saturation semble impossible à traiter dans un dispositif représentationnel qui, précisément, met à distance tout ce qu'il montre comme une simple représentation. Comment suggérer la saturation phénoménale dans un dispositif qui métamorphose toute présence en pure représentation ? La seule solution semble être de mettre en scène l'explosion du cadre représentatif qu'entraînerait l'apparition.

Dans la collection du musée des Beaux-Arts de Caen, un tableau de Véronèse datant de 1552 représente la tentation de saint Antoine (*fig. 2*).

22. J.-L. Marion, *Le visible et le révélé*, Paris, Cerf, 2005, p. 33.



Une grande diagonale coupe le tableau entre une partie sombre, sans profondeur, et une partie si pleine que les protagonistes semblent sortir du cadre. Comme dans le tableau milanais du Caravage, une telle division entre lumière et obscurité met peut-être en abyme l'instant même de l'apparition, au-delà de tout récit pictural. La jambe de l'ermite arrive vers le spectateur en trompe-l'œil. Le regard du spectateur est ainsi lui-même déstabilisé par la violence de l'apparition qui fait vaciller le cadre de la représentation. Nous perdons l'objectivité apparente d'un équilibre plus classique de la composition, au profit de la vision subjective du personnage contraint de prendre un point de vue particulier sur les seins de la tentatrice, ou la figure haineuse du démon. S'il s'agissait d'une perception réelle, il suffirait à l'ermite du désert de fermer les yeux. L'œil grand ouvert de saint Antoine montre qu'il s'agit d'une vision dont on ne peut se libérer. Elle poursuit celui qui ferme l'œil ou se bouche les oreilles, et interdit toute mise à distance. L'apparition diabolique est ainsi traitée par Véronèse avec les caractéristiques de l'hallucination, qui « désintègre le réel sous nos yeux, et lui substitue une quasi-réalité »<sup>23</sup>. Selon Merleau-Ponty, l'hallucination ne se présente pas comme une perception du réel, mais comme une sensation effective se posant devant le réel. C'est pourquoi l'hallucination séduit (elle ne s'adresse qu'à moi) et m'obsède (elle se place sans cesse devant moi, entre moi et la réalité). En ce sens, l'hallucination sature moins qu'elle n'assiège le sujet percevant. Le trompe-l'œil du dispositif représentationnel peut aisément la suggérer.

Mais l'apparition au présent, si elle est possible, n'obsède pas seulement le sujet, mais sature ses capacités réceptives. Le moment de la Résurrection n'étant pas rapporté par les Évangiles, c'est la Transfiguration sur le mont Tabor qui en constituerait le paradigme. Dans les trois versions de la Transfiguration données par les Évangiles synoptiques<sup>24</sup>, seuls les prophètes Moïse et Elie se donnent à voir. Du visage du Christ, on sait seulement qu'il fut métamorphosé en devenant lumineux et brillant comme le soleil. La métaphore du soleil est importante. Comme la lumière, le soleil est la condition de possibilité du visible : il est le visuel du visible. Mais il est également visible, fût-ce furtivement et au risque de l'aveuglement définitif, car le soleil est la lumière rassemblée et individualisée. Transfiguré, le Christ montre qu'il n'est pas seulement visible, mais le visuel même devenu visible. L'œil ne peut pas voir la lumière – qui n'est que visuelle – et ne peut vivre au présent l'apparition du soleil qui l'aveugle. Mais il peut vivre le passage du visible au visuel-visible. Contrairement à l'apparition-disparition du Ressuscité à Emmaüs, la Transfiguration se déploie dans le temps, de sorte que le sujet vit la saturation progressive de toutes ses capacités réceptives. Une telle saturation est doublement rétive à la représentation picturale : l'image picturale est instantanée, et sa matière n'est pas directement la lumière, mais la pâte colorée. Dans la fresque de San Marco consacrée à ce thème, Fra Angelico suggère la saturation du visible par le visuel de trois manières (*fig. 3*).

23. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 385-386.

24. Matthieu, XVII, 1-6, Marc IX, 2-8 et Luc, IX, 28-36.



Fig. 3 – Beato Angelico, *Transfiguration*, ca 1440  
(Florence, Musée de San Marco) (Wikimedia commons)

De gauche à droite, les figures de Pierre, Jacques et Jean décrivent le processus subjectif de l'apparition, allant de l'effroi de Pierre à l'adoration pleine de crainte de Jean, en passant par l'éblouissement douloureux de Jacques, que le spectateur ne voit que de dos, et auquel il doit s'identifier. La fresque s'étage en outre sur quatre niveaux : les apôtres d'abord, les plus proches de la terre, au pied de la roche et accroupis, la sainte Vierge et saint Dominique ensuite, en position de priants et sur des nuées, Moïse et Elie, représentés à la manière de chérubins, directement à la droite et à la gauche du Christ, et enfin le Christ, seul représenté en pied et surplombant toute la scène. Du bas vers le haut, le regard du spectateur dessine le mouvement d'un personnage qui se redresse, s'élève et grandit progressivement – le corps et les bras du Christ en majesté étant anormalement longs en proportion des apôtres du premier plan. Enfin la blancheur ocrée du Christ, se détachant de la mandorle par le simple

jeu des ombres, suggère une figure devenant lumière<sup>25</sup>. Les mains ne se dessinent que parce qu'elles sortent de la mandorle, et le visage ne semble visible qu'à la grâce d'une auréole fonctionnant comme un fond posé devant la lumière. Les surfaces rouges, dessinant une croix, incrustées dans le nimbe du Christ, évoquent ainsi l'art de la mosaïque ou du vitrail, qui jouent sur le reflet ou la traversée lumineuse. La saturation du visible par le visuel ne saurait être directement suggérée autrement que par un art de la lumière. Aussi est-ce en transfigurant métaphoriquement le mur opaque de San Marco en mosaïque luminescente ou en vitrail traversé de lumière par la pâte picturale que Fra Angelico représente indirectement une apparition au présent, sous la forme d'un phénomène saturé.

### Quelle apparition dans l'ère de l'apparition permanente ?

Au régime mimétique d'identification de l'art, où l'apparition est toujours indirecte, succède un régime esthétique où tout apparaît. Mais dès lors, il n'y a plus d'apparition *stricto sensu*, capable de rompre le flux du visible. Dans ses deux ultimes chefs-d'œuvre, *Le grand verre* et *Étant donné*, Duchamp semble souligner l'impossibilité de l'apparition dans ces deux régimes artistiques. À travers la paroi du *Grand verre*, c'est tout le visible qui apparaît de manière paradoxale. Dans notre nouvelle attention au sensible, nous attendons, comme les célibataires, l'apparition véritable<sup>26</sup>, la « mariée mise à nu » à la fois Vierge et Épouse. Mais le régime esthétique nous laisse interminablement dans l'attente d'une apparition indiscernable, là où tout le visible, à travers la paroi transparente de l'attention esthétique, apparaît. Lorsque l'apparition a eu lieu, où lorsque nous voulons la saisir par la représentation, il est trop tard : la femme mise à nu d'*Étant donné* est simplement objectivée, comme le cadavre d'une victime de viol. Aucune apparition ne peut advenir à travers le Judas d'un dispositif représentationnel. Ce régime de l'apparition permanente, où plus *rien* ne peut *stricto sensu* apparaître, a été appelé par Arthur Danto celui de la « transfiguration du banal »<sup>27</sup>. La question est donc de savoir si l'apparition artistique suppose l'effectivité du concept théologique de transfiguration, ou si elle met en place une sécularisation et une banalisation du vieux paradigme de la transfiguration religieuse. Cette ligne de partage pourrait séparer le modernisme du postmodernisme.

La photographie et le cinéma ont certes désaturisé l'unicité de l'œuvre d'art, mais ce fut parfois pour mieux aurasier tout le visible dans ce qu'il a de plus ordinaire et quotidien. L'œil mécanique symbolise ainsi l'âge esthétique, où l'artiste-spectateur se fait passif et attentif au miracle de la pure perception<sup>28</sup>. C'est le miracle de la caméra-réalité, selon Kracauer, que de laisser *apparaître* un visible qui demeure

25. G. Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990, p. 26.

26. J.-F. Lyotard, *Les transformateurs Duchamp*, Paris, Galilée, 1977, p. 133-134 et p. 155.

27. A. Danto, *Après la fin de l'art* [1992], C. Hary-Schaeffer (trad.), Paris, Seuil, 1996.

28. J. Rancière, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.

pourtant habituellement invisible pour les yeux : le minuscule, l'énorme, l'habituel et l'éphémère<sup>29</sup>.

Rien ne le montre mieux, sans doute, que la manière dont Carl Dreyer traite de l'apparition – diabolique ou divine – dans *Vampyr* et *La passion de Jeanne d'Arc*. Dans le film de 1932, ce n'est pas une étrange dentition apparaissant dans la bouche du personnage qui indique sa transformation horrifique, mais un simple sourire qui, sans sortir de la normalité, voit son inquiétante étrangeté révélée par la scrutation de la caméra. Dans *La passion de Jeanne d'Arc*, quatre ans plus tôt, c'est l'ombre cruciforme d'une fenêtre, des cheveux tombés au sol comme autant d'épines, ou quelques branchages entrelacés qui laissent apparaître le Christ. Le chef-d'œuvre de Dreyer culmine ainsi dans la scène du couronnement de Jeanne, lorsque tout fait figure d'apparition pour le spectateur. Le génie de Dreyer est d'avoir conféré un sens mystique à la capacité de la caméra à faire apparaître tout le visible, transformant l'image cinématographique en « mystique réalisée »<sup>30</sup>. Dans *La passion de Jeanne d'Arc*, l'image cinématographique dans son ensemble devient apparition miraculeuse, phénomène saturé<sup>31</sup>. L'esthétique se fait alors mystique, la transfiguration du banal devant réellement être comprise selon un paradigme théologique. Dans cette mystique de l'image cinématographique, il n'en demeure pas moins que le cinéma, médium par excellence de l'ère esthétique, devient inapte à traiter de l'apparition en tant que telle, puisque c'est l'image dans son entièreté qui se fait apparition.

In saisissable directement par les moyens de l'esthétique ou de la représentation, l'apparition laisse alors tout au plus la marque de son passage, comme dans le *Nu descendant un escalier*, où le peintre Marcel Duchamp transcrit par les techniques du cubisme la trace du mouvement de l'apparition féminine. Dans *Ema (Nu sur un escalier)*, reprise de 1966 du tableau duchampien, Gerhard Richter fait de la peinture la trace de la trace photographique de l'apparition féminine : le médium pictural ne peut transmettre l'aura de l'apparition que par le moyen terme de l'empreinte lumineuse sur le matériau argentique<sup>32</sup>. Inversement, la peinture incarne et ressuscite des personnes qui, dans l'instantané photographique, n'étaient plus que des objets inertes. La peinture de Gerhard Richter, en particulier dans la série des portraits familiaux des années 1960, conjugue ainsi l'aura de l'empreinte photographique de l'apparition et celle de l'unicité incarnée de l'œuvre picturale.

À l'opposé de ces conceptions modernistes de l'apparition artistique, conservant à la transfiguration un contenu mystique et théologique, l'art postmoderne pourrait se

29. S. Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle* [2005], Paris, Flammarion, 2010, p. 61-130.

30. C. Dreyer, *Réflexions sur mon métier* [1964], Paris, Cahiers du cinéma, 1997, p. 42; J. Sémolué, *Carl Th. Dreyer. Le mystère du vrai*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005, p. 79.

31. A. Bonfand, *Le cinéma saturé. Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, Paris, Vrin, 2012.

32. G. Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008.

caractériser par le choix d'une banalisation de la transfiguration. Arthur Danto fonde en effet toute sa conception artistique sur le caractère indiscernable des *Boîtes Brillo* warholiennes comparées à n'importe quels cubes de lessive de la marque Brillo. Si l'art devient réellement indiscernable, et n'apparaît comme tel dans le champ perceptif que par un *packaging* muséal proche de la publicité, alors il faudrait renverser le titre du célèbre ouvrage de Danto : le choix postmoderne montrerait moins la capacité artistique à transfigurer le banal, qu'à révéler la banalité d'une transfiguration reproductible industriellement à l'ère publicitaire et communicationnelle.

Maud POURADIER  
*Université de Caen Normandie*

## Bibliographie

- BENJAMIN W., « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique. Version de 1939 », in *Œuvres III*, M. de Gandillac, R. Rochlitz (trad.), Paris, Gallimard, 2000.
- BONFAND A., *Le cinéma saturé. Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, Paris, Vrin, 2012.
- DANTO A., *La transfiguration du banal: une philosophie de l'art* [1981], C. Hary-Schaeffer (trad.), Paris, Seuil, 1989.
- DANTO A., *Après la fin de l'art* [1992], C. Hary-Schaeffer (trad.), Paris, Seuil, 1996.
- DIDI-HUBERMAN G., *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990.
- DIDI-HUBERMAN G., « Le paradoxe du phasme », in *Phasmes. Essais sur l'apparition*, 1, Paris, Minuit, 1998.
- DIDI-HUBERMAN G., *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008.
- DIDI-HUBERMAN G., *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2, Paris, Minuit, 2013.
- DREYER C.T., *Réflexions sur mon métier* [1964], Paris, Cahiers du cinéma, 1997.
- KINTZLER C., *Poétique de l'opéra français: de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1996.
- KRACAUER S., *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle* [2005], Paris, Flammarion, 2010.
- MARIN L., *La critique du discours. Sur la « Logique de Port Royal » et les « Pensées » de Pascal*, Paris, Minuit, 1975.
- MARIN L., « Annonciations toscanes », in *Opacité de la peinture* [1989], Paris, Éditions de l'EHESS, 2006, p. 159-205.
- LYOTARD J.-F., *Les transformateurs Duchamp*, Paris, Galilée, 1977.
- LYOTARD J.-F., « Anamnèse du visible », in *Écrits sur l'art contemporain et les artistes*, vol. 4B, in *Textes dispersés II*, H. Parret (dir.), Louvain, Leuven University Press, 2012.
- MARION J.-L., *Le visible et le révélé*, Paris, Cerf, 2005.
- MERLEAU-PONTY M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MICHAUD Y., *L'art à l'état gazeux: essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003.
- RANCIÈRE J., *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2017.
- RANCIÈRE J., *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.
- SÉMOLUÉ J., *Carl Th. Dreyer. Le mystère du vrai*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005.