

MICHEL SERRES ET SES ESTHÉTIQUES SUR CARPACCIO

par

Jean-Marie SAUVAGE,
Docteur en philosophie, professeur de
culture générale à l'Ecole Régionale des
Beaux-Arts de Valence

Conférence donnée le 3 avril 1995 au musée de
Valence dans le cadre du cycle *Art et Philosophie*
organisé par l'association A Propos de...

ASSOCIATION "A PROPOS DE" 4, PLACE DES ORMEAUX - 26000 VALENCE - TEL : 75.79.20.80



PROPOS DE

L'auteur développe librement une opinion qui n'engage que lui-même.

Toute représentation ou reproduction, totale ou partielle, de la présente conférence est interdite sans l'autorisation de son auteur.

**© Association A Propos de..., juin 1995.
4, place des Ormeaux, 26 000 VALENCE
Tel. 75 79 20 80**

Jean-Marie Sauvage : Conférence au musée de Valence du 3/04/95.

MICHEL SERRES ET SES ESTHETIQUES SUR CARPACCIO

Nous nous proposons ici, à travers l'analyse de neuf tableaux de Carpaccio, de décrire un voyage dans l'oeuvre éparsée du peintre, dans son corps morcelé : Avignon, Venise, Lugano, Paris, New York, Berlin et à nouveau Venise.

Vittore Scarpazza, dit Vittore Carpaccio (v. 1455-1525) est un des géants de la peinture italienne ; quant à Michel Serres, il est un grand nom de la philosophie contemporaine vivant en marge des écoles, à l'oeuvre riche, abondante et passionnante.

Après avoir écrit sur la peinture : Poussin, Vermeer, Latour et Turner, il publie ses ESTHETIQUES SUR CARPACCIO, esthétiques au pluriel, pour mieux souligner l'éclatement d'un legs lorsqu'il est confronté aux aléas de l'histoire.

1. LA SAINTE CONVERSATION.

Avignon, Musée du Petit Palais.

Entre 1500 et 1520 suivant les historiens.

96 X 126.

Michel Serres nous dit qu'il s'agit ici de l'essence du dire : c'est-à-dire de la naissance sacrée du Verbe (1) ; que l'espace de la toile est linguistique au milieu de sa mutité et que c'est en cela qu'il en trace la genèse (2).

LA SAINTE CONVERSATION, c'est l'Enfant Jésus et Jean-Baptiste qui s'entretiennent : dialogue qui produit le Verbe, dialogue comme pont nécessitant la charité (3) : en latin "caritas", le coeur, coeur de Jésus, Signifié incarné dans sa chair signifiante... et le Verbe s'est fait chair.

Les locuteur muets, selon Serres, sont Elisabeth et Anne : la mère du baptiste et la mère de Marie, mère de la mère du Christ. A la gauche d'Elisabeth en prière, lisant le texte, peut-être Zacharie, celui dont Saint Luc nous dit qu'il demeura muet jusqu'à ce que s'accomplisse la Parole. A la droite d'Anne, Joachim, son mari. Et l'absence de Joseph, ou alors de Zacharie ou de Joachim. De toute façon, un d'exclus.

Mais ce n'est pas l'interprétation habituelle du tableau : l'on y voit ordinairement de gauche à droite au premier plan : Saint Joseph et non Zacharie, Sainte Anne et non Sainte Elisabeth, Sainte Elisabeth et non Sainte Anne et à l'extrême-droite, saint Zacharie et non pas Joachim.

De plus la genèse de cette oeuvre nous renvoie à un dessin à la plume qui est à Milan à la Collection Rasini et qui nous montre une composition plus schématique où il n'y a ni saint Joseph ni sainte Elisabeth.

Par contre, ces figures absentes dans le dessin de Milan se retrouvent à l'état préparatoire dans une feuille aux Uffizi, à Florence, et dans une autre de la collection Gathorne-Hardy à Donnington Priory, lesquelles présentent toutes deux des SAINTES CONVERSATIONS.

Quoi qu'il en soit, un des trois époux est exclus de ce tableau :

- ou Joseph, l'époux de Marie,
- ou Joachim, l'époux d'Anne,
- ou Zacharie, l'époux d'Elisabeth.

Ce qui, quelle que soit l'interprétation qu'on ait des personnages, le fait qu'il y ait de toute manière un exclus donne

raison à Michel Serres lorsqu'il nous dit qu'"il y a un étranger au processus, mais dont l'exclusion et l'étrangeté restent génératrices du fonctionnement dialectique. Comptez les étrangers et les étrangères chez Platon. Et ceux qu'on exclut, qu'on expédie sous terre, et les pères qu'on tue. Or l'Écriture et, plus, la tradition annoncent que l'incarnation du Verbe se fit et s'accomplit dans l'exclusion d'un homme." (5).

La Vierge accouche donc du Verbe et donne sa chair à la Parole dans cet espace sacré, cet espace clos dessiné comme un temple, cet espace utérin de l'ovale où Jérôme vit sa vie et qui lui aussi nous renvoie à l'autisme du forclos et de l'exclusion : le sacré et le non-sacré, l'inquiétante étrangeté de l'extra muros.

Et Freud, et dans son sillage Kristeva, de nous montrer que cet "Unheimliche", cette "inquiétante étrangeté", elle est en nous et non dans l'autre, et qu'on a beau y mettre nos murailles de pierres, c'est d'abord nos propres démons qu'il faut exorciser, qu'on est toujours l'étranger de quelqu'un, et que la haine de l'autre n'est en fait que la haine de soi, du refus de notre propre identité en tant que différence.

2. SAINT GEORGES COMBATTANT LE DRAGON.

Cycle de San Giorgio degli Schiavoni.

Venise, Scuola di San Giorgio.

Entre 1507 et 1511 suivant les historiens.

141 X 360.

Absence ici de couleur : l'espace est toujours coloré, la couleur est toujours spatiale : dire non à l'espace, c'est dire non à la couleur. Dire non à l'espace, ajoute Michel Serres, c'est se situer dans l'espace de l'enfermement (6).

La femme debout, à droite, est cuirassée de noir : je suis vierge, protège-moi du monstre, de la violence et du viol. Et sa carapace d'insecte est enveloppée d'une robe rouge : tue-le (7).

Elle dit deux fois non : pucelle à cotte, égérie de mort. Négation noire, négation rouge : la totalité des choses produites par un double refus (8). Ce que je veux, c'est ne pas être prise (9).

Mais Georges n'a pas détruit le dragon et sa blessure à la gueule et au crâne est en voie de cicatrisation. Que feraient-ils en effet, ces hommes et ces femmes, en robe rouge et toge noire, sans le dragon, sans le retour constant du refoulé ? Pourquoi sans lui s'enfermer dans des murs et pourquoi forger des épées ? (10).

Mais en même temps, alibi non-fondé, puisque - comme il a déjà été dit à propos du tableau précédent - le refoulé est en nous : remparts aussi dérisoires qu'inutiles élevés contre les démons de notre imaginaire où rodent Eros et Thanatos, nos murs sont des leurres.

Saint Georges et le Dragon : non le maître et l'esclave, mais le maître et le contremaître (11). Saint Georges est le soldat de Dieu, le Rouge et le Noir, l'armée et la religion (12). Victoire de l'homme sur lui-même, nature et culture, économie libidinale qui passe nécessairement par une gestion de notre univers pulsionnel pris dans les rêts de notre espace social.

Mais ne pas combattre nos propres démons est aussi dangereux que de voir en l'autre le mal radical : l'un comme l'autre conduisent à des massacres.

Massacre ici de la lutte antérieure. Avant l'arrivée de Saint Georges, mises en pièces de cadavres, sol jonché de crânes, cadavres déchiquetés d'Adam et Eve nus, sous l'arbre aux feuilles

rare. Société post-édénique où la lutte pour la survie est nécessaire. Société où la vérité est enclose, où elle est l'intérieur même, coextensive à lui. Stabilité intérieure contre l'instabilité extérieure où rodent les forces du mal. Adam et Eve ne dorment plus mélangés : androgynalité désormais à tout jamais perdue et nécessité pour l'homme de penser une éthique de la séparation.

3. JEUNE CHEVALIER DANS UN PAYSAGE.

Lugano, collection Thyssen.

1510.

218 X 152.

Michel Serres voit dans ce tableau d'un chevalier morose et languide maîtrise et domination. Maîtrise et domination des deux mondes par les armes qui volent, par le château fermé d'où les chevaux s'élancent (13).

Il annonce, au début de ce XVI^e siècle, ce qui deviendra, quelques décennies plus tard, le "se rendre maître et possesseur de la nature" de Francis Bacon (1561-1626) et René Descartes (1596-1650) et dont notre modernité est l'héritière. La volonté de puissance en acte. L'homme omni-prédateur. L'univers scientifico-technologico-technocratique asservissant le monde par la loi du nombre. Point-clef du passage de la phusis grecque à la physique contemporaine : Big Brother and co.

Mais le chevalier qui a coupé les origines, qui a châtré le cerf et tué les oiseaux, qui a dépouillé le feuillage et tranché les troncs, a le visage triste et las. Délectation morose du maître. Hystérie du pouvoir où ce qui est conquis n'a plus d'attrait (14).

4. LA VISION DE SAINT AUGUSTIN.

Cycle de San Giorgio degli Schiavoni.

Venise, Scuola di San Giorgio.

1502.

141 X 210.

Saint Augustin, quatre ans avant sa mort survenue en 430, écrit ses RETRACTATIONS, livre-bilan de ses ouvrages plus qu'un retour sur ses opinions, croyances ou erreurs et dans lesquelles il donne une somme de 94 ouvrages (15).

Si l'on compte rigoureusement le nombre des volumes répandus dans la pièce : table, étagère, estrade, cabinet, ils sont au nombre de 94, exactement (16).

Donc ici Saint Augustin écrivant parmi ses écrits, travaillant au milieu de son oeuvre, où son propre corpus est réuni et distribué dans l'étendue de la cellule (17).

Travail infini d'unification afin que le corps ne tombe pas en morceaux. Membres disjoints de mon unité perdue que cherche à réunir mon angoisse, Augustin peuple la cellule de son corpus écrit (18).

Un dessin, au British Museum de Londres, qui est généralement considéré comme une étude préparatoire pour la composition, ne fonctionne pas, quant à lui, selon cette hypothèse, les 94 livres n'y étant pas.

Seule l'idée de la correspondance entre le nombre d'écrits composant l'oeuvre de Saint Augustin et le nombre d'écrits dans le tableau est éventuellement pertinente, mais tout-à-fait symbolique

puisque, bien entendu, il ne s'agit pas des ouvrages ou tout au moins de la totalité des ouvrages de Saint Augustin : on y trouve notamment des missels enluminés et des partitions musicales, comme celle sur l'écritoire qui correspondrait à un hymne ambrosien, allusion peut-être à Saint Ambroise à qui Saint Augustin devait sa conversion.

95ème écrit pour Michel Serres : la signature de Carpaccio.

5. LA PREDICATION DE SAINT ETIENNE.

Scènes de la vie de Saint Etienne.

Paris, Louvre.

1514 ?

152 X 195.

Les commentaires de Michel Serres commencent par une citation tirée des ACTES DES APOTRES. VII, 55-58.

"Le diacre Etienne fut rempli de l'Esprit, leva les yeux et dit : je vois les cieux ouverts. Ils l'entraînèrent hors de la ville et ils le lapidèrent." (19).

De 1511 à 1514, Carpaccio décore la Scuola des Lameri. Quatre toiles, dispersées aujourd'hui entre Berlin, Milan, Paris et Stuttgart (membres épars d'une dilapidation faisant place à la lapidation par les aigrefins de la propriété), quatre toiles racontant la vie de Saint Etienne, de sa consécration comme diacre jusqu'au martyr (20).

Précisément ici, à la différence de la citation tirée de L'EVANGILE, le ciel, ce vers quoi dans le tableau tout entier converge, est voilé (21). Texte des ACTES : "ils se bouchèrent les oreilles." Ceux également vers lesquels se dirige la voix sont sourds. Enfin, ils sont aveugles à l'indication verticale (22), vecteur métaphorique de la Transcendance.

Texte des ACTES : "Hommes au cou raide, vous résistez toujours à l'Esprit." Ce qu'indique l'index est, pour eux, invisible (23).

Pensons également ici au tableau de son contemporain Raphaël, L'ECOLE D'ATHENES, où là aussi le ciel est pointé de l'index par Platon. N'oublions pas, à ce sujet, que la pensée augustinienne se donna pour tâche de concilier christianisme et platonisme et que Carpaccio est également le contemporain de Marsile Ficin, humaniste, grand nom du néo-platonisme renaissant et traducteur de Platon dont il propagea les doctrines en Italie.

Cet espace dessine et peint la prédication du tout premier prédicateur, Etienne. Le premier de ceux qui ont pris la parole, sans jamais avoir vu le Verbe. Les Douze L'ont vu, les diacres ne L'ont pas vu (24). Etienne est le premier diacre. Et à cause de cela, pour cela, il va être martyrisé.

Curieusement le mot "martyr" signifie en grec "témoin". "Peut-on être témoin pour le témoin ?", se demandait Benjamin à propos d'autres circonstances dont même le mot "tragique" n'est qu'un pâle reflet.

Le Verbe n'est plus chair. La chair de la Parole est morte. Ressuscitée, passée, par l'Ascension, dans un deuxième espace, à jamais séparé d'ici. Désormais, à partir de Saint Etienne, l'espace de la prédication est l'espace de la séparation. Voilée, déjà retirée dans un espace différent, dès que se lève le tout premier prédicateur (25).

Etienne est donc le premier diacre, le premier serviteur du Verbe, le premier acteur inauthentique. Début donc d'une longue histoire qui ne cesse pas (26).

Le diacre d'abord fut iconoclaste. L'iconoclaste ne le serait pas, s'il ne voyait que des icônes, s'il ne croyait pas à la possibilité, pour l'icône, d'être un peu plus que de représenter. S'il ne vivait ce danger imminent pour la chose d'être plus qu'un symbole, pourquoi se déchaînerait-il ? Ainsi, l'iconoclaste est iconophile. Et c'est le cas d'Etienne : il brise la statue, mais il prend sa place.

Mais Carpaccio n'illumine pas le visage d'Etienne, et l'iconophile est à son tour iconoclaste. Il refuse que le signe soit vraiment autre chose qu'un signe. Un index vers la lumière et non pas la lumière. Il n'était pas, lui, la lumière, mais venu, ici, pour rendre témoignage à la lumière : il est sur le socle, mais non une statue, il parle, mais se tait, il est là, mais indique ailleurs, et ainsi de suite (28).

Le peintre a dit l'essence ou vérité de l'icono-graphie (29). Deux circuits : celui des regards vers l'icône, celui des regards et de l'icône vers ce lieu, ouvert et déchiré, qui se retire du tableau. Triangle pointe en haut dont le sommet d'en-haut est absent (30).

Le cycle d'Etienne, la tétralogie, est une logologie. La parole se met à parler de l'absence.

6. LE SONGE DE SAINTE URSULE.

La Légende de Sainte Ursule.

Venise, Accademia.

1495.

274 X 267.

On voit très peu d'ANNONCIATIONS où la Vierge ne se tient pas auprès d'une fenêtre ouverte ou sous un porche offert. Chiffre du don, de l'abandon, de l'accueil et de la confiance. Code écrit du oui prononcé. L'ange, l'oiseau, le rayon de lumière glissent, stables, par ce pertuis (32).

Mais on se trouve ici face à une autre annonce, où la Vierge n'est pas la Vierge, où l'ange apporte un message de mort et non pas de semence, où le oui est latent sous la clôture du sommeil (33).

Sous le coussin, une boule blanche suspendue à la broderie présente le mot INFANTIA, découpé en trois syllabes (34).

Ursule est jeune, mais fiancée. Elle n'est plus une enfant et le rêve concerne ce mot, ce mot coupé de telle sorte qu'il dit la parole dite et l'impossibilité de la dire (35).

C'est une annonce, c'est une énonciation, c'est une annonce-énonciation et en même temps ce n'en est pas une (36).

Place vide inoccupée du lit, espace attente ou espace refus (37).

Ouverture, à gauche, plongée dans le volume ouvert par le dais ; ouverture, à droite, exclue de cet espace (38).

Encore que, pour que ce que nous dit ici Michel Serres soit spatialement juste, la coupure aurait dû se situer par rapport à l'autre colonne du lit.

Dans l'espace de droite, un bouquet d'oeillets sorti d'un vase ouvert : symbole des noces et du mariage promis (39).

Celui de gauche est totalement envahi par un arbuste de myrte, né d'un vase fermé : symbole d'amour, dédié à Vénus (40).

Michel Serres nous cite ici deux versions à propos du myrte :

1ère version :

Bona Dea est une divinité romaine, fille de Faunus. Aimée de son père, elle ne voulut jamais céder à ses désirs. Un jour, il

l'énivra de vin. Elle demeura chaste, même en cet état. Faunus, alors, la corrigea au moyen de verges de myrte. Depuis ce jour, le myrte fut exclus de son temple (41).

2ème version :

La bonne déesse est non plus la fille, mais la femme de Faunus. Pudique au point de ne jamais quitter sa chambre, et fidèle sans exception. Un jour, elle trouva un vase plein de vin, en but et s'énivra. Son mari la fouetta avec du myrte et elle en mourut. Depuis tous les hommes sont exclus de ses rites (42).

L'arbuste est donc à la fois amour, inceste et mort. L'énivrement aussi : d'où le retour de Dionysos qui, quant à lui, va chercher aux Enfers sa mère Sémélé et l'obtient d'Hadès en échange du myrte (43).

La légende de Sainte Ursule est narrée dans LA LEGENDE DOREE du Bienheureux Jacques de Voragine : Conan, roi d'Angleterre, envoie des ambassadeurs demander, pour son fils Etherius, la main d'Ursule, fille de Nothus, roi de Bretagne converti au christianisme. La jeune fille consent, mais demande un délai de trois ans afin d'aller en pèlerinage à Rome avec ses compagnes et avec Etherius qui devra s'y faire baptiser. Cette condition est acceptée ; les deux fiancés sont reçus à Rome par le pape Cyriaque (nom qui, comme celui des rois cités, n'a pas de référent historique), et là un ange apparaît en songe à la princesse et lui annonce son martyre. A son arrivée à Cologne - durant le voyage de retour auquel le pontife s'est joint - la troupe des pèlerins est assaillie et massacrée par les Huns qui assiègent la ville.

Dans ce tableau, Ursule apprend donc par l'ange, qui le lui annonce en rêve, qu'elle va au martyre. Le myrte, à l'intérieur de l'espace du lit, dit sans le dire amour et mort au creux du rêve (44).

Et Michel Serres de conclure :

Les ambassadeurs sont venus, et Ursule, derrière le mur, a posé des conditions complexes : baptême, pèlerinage. Elle fuit les noces jusqu'à la mort. Pourquoi ? parce que le myrte répond : ENFANCE (45).

Annonciation-dénonciation de la haine du corps. Tableau calme et paisible, mais dévastateur (46).

Nous voudrions toutefois ajouter ici qu'un très beau dessin préparatoire, aux Uffizi à Florence, présente parmi de nombreuses autres variantes, celle des deux fenêtres géminées dans le mur du fond et où il n'est pas question d'y voir ni des oeillets ni du myrte. On peut donc, à juste titre, nous semble-t-il, se demander si la présence de ces fleurs prises dans leur dimension symbolique est véritablement essentielle pour le peintre. D'autant plus que - comme nous l'avons déjà dit auparavant - la coupure au niveau du dais ne l'est pas dans la gestion de la perspective.

7. LE CHRIST MORT ENTRE JOB ET SAINT JEROME, DANS UN PAYSAGE.

New York, Metropolitan Museum.

Peu après 1500 et 1510.

70,5 X 86,7.

et LA DEPLORATION DU CHRIST.

Berlin, Staatliche Museen.

Entre vers 1505 - vers 1520.

145 X 185.

Sur la table-pont de la Conversation, le Verbe avait pris chair. Sur la table-pont de Berlin, il est mort, tout le monde a fui. Et deux hommes s'interrogent devant le trou noir du tombeau, le non-sens. Tout est rompu. Le sens est devenu non-sens (47).

Le Verbe est mort, affaissé sur le trône de l'Écriture (48).

Tablettes gravées en hébreu sur le marbre cassé et portant le numéro 19, se référant au chapitre cité du LIVRE DE JOB : "Je sais, moi, que mon Rédempteur est vivant." Mais, quoi qu'il en soit, la Parole incarnée dans la chair signifiante ne parlera plus de cette manière, n'en restera que le témoignage : Saint Etienne, premier diacre.

La Parole ne parlera plus, la mort a gagné la partie : en témoignent les vanités du sol, "Memento mori" de notre condition de mortel. Terre donc de pierres et d'os. Mort, non-sens. Le Verbe expiré, même le signe se délabre. La mort du signe et le cancer de l'inscription (49).

Mais cette interprétation est-elle acceptable pour le croyant ? Certes non. Même mort, pour lui, le Rédempteur est vivant. Et sa mort ne conduit pas au non-sens mais à l'avènement même du sens. Sa vie prend d'ailleurs tout son sens, voire même n'a de sens, que par rapport à cette mort, à cette crucifixion : sauver l'humanité tout entière de la faute adamique, en extirper le mal radical jusqu'à ses racines mêmes.

8. LES COURTISANES (DEUX VENITIENNES).

Venise, Civico Museo Correr.

Peu après 1490 - 1ères années du XVIe siècle suivant les historiens.

94 X 64.

Qui sont ces femmes ? La tradition disait : deux putains.

Deux courtisanes à la montre.

Les doctes répondaient :

Des dames vénitiennes, de haute famille, les Torella, sans doute, dont les armes sont reproduites sur le vase du fond.

Discussion interminable, indécidabilité qui renvoie au partage en classes : nobles ou ignobles ? (50). Le noble étant, étymologiquement parlant, "celui qui est au-dessus du commun", et qui s'oppose donc à l'ignoble, c'est-à-dire à "celui qui n'est pas au-dessus du commun", donc celui qui, précisément, est commun.

Et Michel Serres d'ajouter :

Comme si la différence était grande entre deux putes à clinquant et colifichets, à prix temporaire, répétitif et bon marché, en vente ici ou là, et deux bourgeoises à bijoux, à prix d'or et définitif, vendues par contrat écrit et signé. C'est bien le mot, à peine un iota de distance (51).

On peut même se demander - et Michel Serres se le demande - si l'on aurait pas affaire ici à la même femme, au matin et au soir de sa vie. Voyez comme elles se ressemblent : même coiffure, profil analogue, même nuque, mêmes épaules (52).

Le fond du tableau est vide, nu. Hors des limites, pas de salut. Point d'horizon, point de campagne. Yeux et regards vides (53).

Parc d'enfants pour adultes encadré par une balustrade à colonnades nous renvoyant à un univers phallique et phallogratique (54). Et lorsque Bandmann, dans MELANCHOLIE UND MUSIK, l'un de ses écrits paru en 1960, les rapproche des figurations traditionnelles de Circé, la magicienne capable de transformer les hommes en

animaux, on ne peut pas ne pas y voir l'homme pris au piège de ses propres désirs et de son propre plaisir.

Bordel donc ou palais ? (55).

Volume froid marqué de marbre et de néant (56).

Prisonnières dans un espace clos, dans la clôture phallique : colliers de perles, colliers de chiens (57).

Tableau qui est donc interprété par Michel Serres comme une version d'une histoire de la condition féminine. Le tableau, en effet, n'est-il pas l'histoire de cette femme, drame vital qui la conduit de la jeunesse à la maturité : temps essentiel du déploiement de la féminité en général (58).

Mon corps, mes amours et ma fécondité ou l'éros est dit par la colombe, la fécondité par les vases et la fructification par la grenade qui va s'ouvrir (59).

EN CONCLUSION,

nous pouvons donc dire que nous avons vu, dans cette conférence, les différentes interprétations que Michel Serres a fait de neuf tableaux de Carpaccio.

Nous nous sommes demandés notamment - entre autres choses - pour plusieurs d'entre elles, si ces textes renvoient à des problématiques véritablement essentielles pour le peintre, dans la mesure où l'étude des dessins préliminaires nous ont montré qu'elles n'y étaient pas encore : que ce soit LA SAINTE CONVERSATION et le nombre de personnages, LA VISION DE SAINT AUGUSTIN et le nombre d'ouvrages présents dans le tableau ou encore LE SONGE DE SAINTE URSULE et son découpage de fenêtres avec ses plantes et ses fleurs.

On pourra toujours objecter - et peut-être tout aussi légitimement - que ce n'est pas parce qu'elles n'y étaient pas encore, avant, et qu'elles y sont, ensuite, dans la version définitive, dans l'après-coup du préliminaire, qu'elles n'en sont pas moins essentielles, et que cela n'empêche en rien la possibilité par le philosophe de les interpréter ainsi.

Quoi qu'il en soit, ces oeuvres de Carpaccio ont généré chez Serres des textes philosophiques d'une grande subtilité qui sont également, eux aussi, dans leur matérialité signifiante, de petits chefs-d'oeuvre.

NOTES :

(1) Michel Serres : ESTHETIQUES SUR CARPACCIO, Hermann, 1975. Réédition : Le Livre de Poche, biblio essais, n° 4005, p. 11.

(2) idem, p.18.

(3) " ", p.21/22.

(4) " ", p.25.

(5) " ", pp. 25/26.

(6) " ", pp. 33/34.

(7) " ", p.34.

(8) " ", pp. 34/35.

- (9) " ", p.36.
- (10)" ", pp. 37/38.
- (11)" ", p.41.
- (12)" ", " ".
- (13)" ", p.65.
- (14)" ", p.69.
- (15)" ", p.75.
- (16)" ", " ".
- (17)" ", " ".
- (18)" ", " ".
- (19)" ", p.79.
- (20)" ", " ".
- (21)" ", p.80.
- (22)" ", p.81.
- (23)" ", " ".
- (24)" ", p.95.
- (25)" ", pp.95/96.
- (26)" ", p.96.
- (27)" ", pp. 98/99.
- (28)" ", p.99.
- (29)" ", " ".
- (30)" ", p.100.
- (31)" ", p.101.
- (32)" ", p.109.
- (33)" ", " ".
- (34)" ", " ".
- (35)" ", " ".
- (36)" ", p.110.
- (37)" ", p.111.
- (38)" ", " ".

- (39) " ", " ".
(40) " ", " ".
(41) " ", " ".
(42) " ", " ".
(43) " ", " ".
(44) " ", " ".
(45) " ", p.112.
(46) " ", p.113.
(47) " ", p.117.
(48) " ", p.118.
(49) " ", " ".
(50) " ", p.123.
(51) " ", " ".
(52) " ", p.124.
(53) " ", p.125.
(54) " ", " ".
(55) " ", " ".
(56) " ", " ".
(57) " ", " ".
(58) " ", p.127.
(59) " ", p.126.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE :

Michel Serres : ESTHETIQUES SUR CARPACCIO, Hermann, 1975.
Réédition : le Livre de Poche, biblio essais n° 4005.

ICONOGRAPHIE :

TOUT L'OEUVRE PEINT DE CARPACCIO : introduction et mise à jour de l'édition française par Jean Roudaut. Documentation par Guido Perocco. Flammarion/Les Classiques de l'Art, 1981.

CYCLE Art et Philosophie

(1992, 1993, 1994, 1995)

Conférences disponibles :

(10 ff la conférence)

Jean-Marie SAUVAGE, docteur en philosophie, professeur de culture générale à l'Ecole Régionale des Beaux-Arts de Valence.

1/ *Les immatériaux : reflets et simulacres du postmodernisme*, 16 novembre 1992.

2/ *Aspects du postmodernisme : du minimalisme au simulationnisme*, 7 décembre 1992.

3/ *Martin HEIDEGGER et l'origine de l'oeuvre d'art*, 22 février 1993.

4/ *L'art et l'espace selon Martin HEIDEGGER*, 22 mars 1993.

5/ *Peut-on penser l'art extrême-oriental à l'aide du concept occidental d'esthétique? : introduction à l'oeuvre du comte KUKI Shūzō*, 7 juin 1993.

6/ *Michel FOUCAULT et René MAGRITTE : étude d'une correspondance*, 29 novembre 1993.

7/ *MERLEAU-PONTY sur les traces de CÉZANNE*, 31 janvier 1994.

8/ *Art et ethnologie*, 11 avril 1994.

9/ *Anamorphoses : Jurgis BALTRUŠAITIS et l'analyse des perspectives dépravées*, 15 novembre 1994.

10/ *L'analyse derridienne de la notion de "parergon"*, 10 janvier 1995.

11/ *Michel SERRES et ses esthétiques sur CARPACCIO*, 3 avril 1995.

Roland FAVIER, ancien élève ENS-Saint-Cloud, agrégé de philosophie, professeur en préparation HEC à Valence.

1/ *La notion de sublime dans la philosophie d'Emmanuel KANT*, 18 janvier 1993.

2/ *La mort de l'art selon G.-W.-F. HEGEL*, 8 février 1993.

3/ *L'idée de beau est-elle encore actuelle?*, 19 avril 1993.

4/ *Devenir artiste : le Journal de Paul KLEE*, 11 octobre 1993.

5/ *Comment reconnaître l'art? La démarche d'Arthur DANTO*, 21 février 1994.

6/ *La critique philosophique de l'art : le modèle de PLATON*, 24 octobre 1994.

7/ *Clément GREENBERG (1909-1994) et la critique d'art moderniste*, 5 décembre 1994.

8/ *La critique naturaliste de l'art : le modèle d'ARISTOTE*, 23 janvier 1995.

9/ *La critique théologique de l'art : le modèle de PLOTIN*, 27 février 1995.

10/ *Rosalind KRAUSS et la critique d'art postmoderniste*, 13 mars 1995.

Michel PERRIN-DUREAU, architecte, doctorant en esthétique, professeur d'approche scientifique à l'Ecole Régionale des Beaux-Arts de Valence.

1/ *L'esthétique de Victor BASCH*, 30 janvier 1995.

