

Il y a un corps. Il y a un irréprésentable.

L'incarnation : la part de l'ombre

C'est un double phénomène que nous interrogeons : celui de l'apparition d'un corps (incarnation) et celui de l'apparition d'une image. D'emblée, je dirai que l'apparition d'une image est, dans la culture occidentale, liée à la disparition d'un corps. C'est un corps dans son disparaître (dissolution, absorption, consommation...) qui provoque la *levée* d'une image. Cette image inaugurale qui se lève ou *s'enlève* d'un corps est une image d'ombre.

L'ombre à l'origine

Une source

Il existe une source littéraire capitale pour le chercheur qui veut ancrer une réflexion anthropologique de l'art : *l'Histoire naturelle* de Pline l'Ancien et en particulier le livre 35. Pline l'Ancien y raconte, entre autres, la légende de l'origine de l'art. C'est l'histoire bien connue de la fille du potier Dibutade qui, lors d'une dernière nuit avant le départ de son fiancé pour la guerre, a tracé sur le mur de sa chambre, à l'aide d'un charbon, la silhouette de l'homme aimé. La projection de l'ombre sur le mur permet à la jeune fille de dessiner le portrait. Puis, son père, le potier Dibutade (Butadès de Sicyone) intervient et moule l'image pour en faire un relief¹. Nous assistons donc à une double naissance : celle de la peinture et celle de la sculpture.

Ce qui m'intéresse dans ce texte, c'est que l'invention de la peinture résulte d'un tracé d'ombre.

Le texte de Pline place l'ombre à *l'origine de l'art*. De l'ombre, sont issus la

¹ «En utilisant lui aussi la terre, le potier découvrit le premier l'art de modeler des portraits en argile; cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne; son père appliqua de l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries après l'avoir fait sécher; [...]» Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, Livre XXXV, 151-152, p. 101. Pour l'analyse détaillée de cet épisode, voir Véronique Mauron, *Le signe incarné. Ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris, Hazan, 2001

sculpture, la peinture et le dessin. Le dessin originel de la fille de Dibutade dérive, dépend et se fonde sur l'ombre projetée sur le mur; il en suit les contours, les épouse au plus près afin de garder la forme détaillée du modèle. L'ombre est *première*, et le dessin vient en second, il en est dérivé. Voir l'ombre, c'est donc se situer avant l'idée (*idea*), c'est faire reculer les limites de l'origine à une forme singulière, non mentale mais physique, immédiate et négative. Comme l'empreinte qui possède de nombreuses similitudes avec l'ombre, Georges Didi-Huberman dit que, «pour exister, elle n'a nul besoin de se “former” dans l'esprit de l'artiste²». Cette image qui se calque sur la projection est une *skiagraphia*, écriture de l'ombre.

L'image subite

La fille de Dibutade, amoureuse et attristée du départ de son fiancé, tente d'en retenir la présence par le geste inaugural du dessin d'ombre. L'absence, ou plutôt la future, l'imminente absence de l'être aimé, deviennent la condition de l'invention, sa circonstance. Il y a dans la *skiagraphè* une certaine magie, une croyance irrationnelle dans un acte de substitution. Le *désir*³ pousse la jeune fille à garder auprès d'elle *un peu de* la présence physique de son fiancé.

Une raison sentimentale préside à la destinée de l'image. L'ombre devient ce qui reste du fiancé, un signe qui empêche de basculer dans l'oubli, dans la mort. Un désir se manifeste dans le geste de la fille de Dibutade: peut-être moins celui de garder l'amant que celui d'en fabriquer une image. Procédant de ce qui a été, l'ombre devient, par le manque de détail et par l'indistinct dont elle est remplie, surface de projection fantasmatique.

Un geste narcissique

(ill. 1) En 1959, Marcel Duchamp réalise *With my Tongue in my Cheek*, image qui combine moulage et dessin. Au crayon, il a tracé, comme une silhouette, son profil droit, œil et sourcil assez détaillés, nez et bouche d'un seul trait. De sa joue

² Georges Didi-Huberman, *L'Empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996., p. 76.

³ Jean-Claude Lebensztejn écrit: «Ainsi la fable de Dibutade associe à l'origine de la peinture: l'accident, la nature et l'amour – ou plutôt le désir: l'invention accidentelle, don du dehors accueilli, relancé par le sentiment; la présence projetée de l'objet même à imiter; le désir de retenir l'objet du désir en partance, le trait suppléant sa présence quand il aura disparu» *L'art de la tache, Introduction à la Nouvelle Méthode d'Alexander Cozens*, Paris, éditions du Limon, 1990, p. 286.

enflée par une grosse noix introduite dans la bouche, il a fait exécuter un moulage en plâtre qui complète le dessin d'un volume. L'œuvre de Duchamp semble renvoyer, comme un lointain écho, à l'image originale décrite par Plin l'Ancien. Cette œuvre, un *tracé d'ombre*, était destinée à illustrer la biographie de Robert Lebel qui allait paraître quelques mois plus tard. La biographie est le genre littéraire qui conserve une vie, qui en préserve les traces et les contours. (ill. 2 : Giorgio Vasari) Cette oeuvre de Duchamp fait alors allusion à une autre légende antique de l'origine de l'art, légende présente chez Plin l'Ancien et reprise à la Renaissance par Giorgio par Vasari au début de ses Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes (1550). Cette histoire est celle de Gigès : «Se tenant près du foyer, il [le Lydien Gigès] regardait son ombre portée sur le mur et, soudain, avec un morceau de charbon, il en fixa le contour sur le mur⁴». La représentation picturale naît d'un acte narcissique⁵, d'un autoportrait inaugural exprimé par la *skiagraphia*. L'ombre joue un rôle primordial, car elle est la forme instantanée du sujet dont Gigès peut reproduire les contours. Elle se rend visible de manière prompte, se manifestant «soudain» aux yeux de l'artiste. La difficulté réside dans l'appréhension rapide de cette immédiateté par le sujet. Le peintre pratiquant ce type d'autoportrait instantané accomplit un acte de condensation évinçant toute distance: il s'agit pour lui de réussir la performance de se dessiner se dessinant. Seule la *skiagraphia* semble possible pour effectuer cette crase, cet écrasement du sujet dans son geste pictural.

Claudio Parmiggiani réalise en 1960 un autoportrait - on en dénombre trois versions à ce jour, en 1960, en 1979 et en 1985. L'*Autoritratto* de 1979 est une projection photographique sur toile: l'artiste a photographié son ombre projetée sur un mur, puis l'a reproduite sur toile. Il s'agit littéralement de son ombre en buste, portrait à la fois exact et dépourvu de détail ne permettant pas une identification certaine. Dans cette épure, écrit Parmiggiani «ne restait alors que la silhouette, l'ombre, cet absolu archétypal de la présence de l'absence, humaine surtout⁶». Pour l'artiste, cette image semble pouvoir contenir la quintessence de

⁴ Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, tome 1, édition critique dirigée par André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1981, pp. 215-217.

⁵ Victor I. Stoichita, *A Short History of the Shadow*, Londres, Reaktion Book, 1997, pp. 39-41.

⁶ Remo Guidieri, *Claudio Parmiggiani*, Paris, Galerie Liliane et Michel Durand-Dessert, 1989, p. 54.

l'humain. Cette quintessence ne révèle toutefois pas les traits singuliers, individuels. L'image est ambiguë: on ne sait si l'artiste se présente de face ou de dos. L'ombre n'a pas de sens, réfute l'envers et l'endroit du corps, les fait coïncider dans une représentation biface. L'artiste semble englouti dans l'ombre, comme s'il avait franchi les limites de l'image, les avait traversées pour échapper à soi-même.

L'*Autoritratto*, par sa production magico-mécanique, par son effet d'apparition ténue, d'image précaire, flottante, est pour Parmiggiani, «quelque chose de très proche de l'âme des choses⁷». Par son dessin imprécis, elle appartiendrait, selon Roland Recht⁸, aux images achéropoïètes. Le mandylion d'Edesse⁹ et la Sainte Face¹⁰ de Rome sont, parmi d'autres, les empreintes sur toile du visage christique. Surnaturel et magique, le portrait, dessin spontané du visage, s'est constitué de lui-même, sans l'intervention humaine, par simple contact de la divinité avec le tissu. Marie José Mondzain raconte l'histoire, à travers un texte du X^e siècle, d'un peintre désireux d'exécuter le portrait de saint Nikôn: «Le peintre ayant eu, par ouï-dire la description du saint, a cependant le plus grand

⁷ Claudio Parmiggiani, *Stela, Sangue, Spirito*, édité par S. Crespi, Parme, Pratiche Editrice, 1995, pp. 8 à 14, cité par Georges Didi-Huberman, *L'Empreinte*, op. cit., p. 248.

⁸ Roland Recht, «L'idealismo magico di Claudio Parmiggiani», catalogue sous la direction de Pier Giovanni Castagnoli, Roland Recht, Klaus Wolbert, *Claudio Parmiggiani*, Bologne, Nuova Alfa Editoriale, 1991, p. 14.

⁹ Evagre écrivit vers l'an 600 une Histoire de l'Église dans laquelle il raconta la légende du Mandylion d'Edesse, vrai portrait de Dieu. Hans Belting raconte l'histoire du tissu imprimé sacré: «Le plus ancien "original" connu, l'image sur tissu (*Mandylion*), qui aurait été réalisée à la demande du roi d'Edesse Abgar, se trouvait à Constantinople depuis le X^e siècle. Robert de Clari vit cette image dans la Sainte-Chapelle, ainsi que son double, l'impression miraculeusement reproduite sur une tuile. En 1237, l'empereur Baudoin de Constantinople, Louis IX et d'autres revendiquèrent la possession de l'image sur tissu qui, en 1239, fut destinée à Paris. Elle aboutit apparemment à Rome où, aujourd'hui encore, l'image d'Abgar est vénérée à San Silvestro in Capite (l'objet daterait de l'Antiquité tardive)» Hans Belting, *L'image et son public au Moyen Age*, (1981), Paris, Gérard Monfort, 1998, p. 251.

¹⁰ Une des sources écrites de la Véronique de Rome est le texte de Gervase de Tilbury, *Otia imperialia*, chap. 3, 25, traduction française dans l'ouvrage de Hans Belting, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*. J'en donne ici un court extrait racontant une des légendes liées à la Sainte Face: «Et il existe des images de la face du Seigneur comme la Véronique, dont on dit qu'elle est arrivée à Rome avec une femme inconnue, une certaine Véronique. Mais nous avons prouvé d'après des textes très anciens qu'il s'agissait en fait de Marthe [...], qui fut guérie d'une perte de sang qui durait depuis douze ans en touchant la tunique du Seigneur. Une ancienne tradition nous apprend qu'elle possédait l'image de la face du Seigneur peinte sur un panneau. L'empereur Tibère envoya son ami Volusien à Jérusalem pour se renseigner sur les miracles du Christ, dont il espérait sa guérison [...] Dès qu'il vit la peinture de Véronique, Tibère fut, paraît-il, guéri. C'est donc la Véronique qui est la peinture authentique qui représente le portrait en buste du Seigneur selon sa chair et est conservée à Saint-Pierre, à droite de l'entrée.» Hans Belting, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, (1990), Paris, Le Cerf, 1998, p. 729-730.

mal à réaliser son icône ce jusqu'à la nuit où Nikôn lui apparaît et se désigne par son nom (homonymie). Le texte nous dit qu'à son réveil, le peintre trouva sa planche gravée. Tout y était, il ne lui restait plus qu'à mettre les couleurs¹¹. L'image miraculeuse dont généralement seule la silhouette du corps s'inscrit sur le tissu se définit donc aussi comme une *skiagraphia*, écriture de l'ombre seule. Revenons à l'*Autoritratto* de Claudio Parmiggiani. Christian Bernard commente cette oeuvre: «Ce portrait de personne est probablement le meilleur signe de soi-même que Parmiggiani a pu offrir, un signe qui le manifeste sans le montrer¹²». Il ne s'agit pas une icône dont on détaillerait les traits, mais une image indicielle: un signe qui désigne sans véritablement donner à voir, une présence par indice. Ce portrait est une *émanation visuelle* du corps de l'artiste, demeurant insaisissable, échappant sans cesse. Si l'ombre est la possible *conversion* du corps en image, l'autoportrait de Parmiggiani acquiert alors un sens singulier. L'artiste se soumet entièrement à l'ombre. L'ombre, dans un acte de saisissement, s'empare du corps, le dissout, provoque son évaporation. Comme elle est l'image immédiate, soudaine et première, elle fait donc accéder *naturellement* le corps à l'image. L'autoportrait le plus «naturel» serait donc une image d'ombre, image indistincte, floue, biface, imprécise.

L'ombre : une image naturelle

Une des caractéristiques principales de l'ombre est sa qualité d'adhérence entre le modèle et l'image. L'ombre est un indice qui fait corps avec son référent. Ce moment de coïncidence présente de façon simultanée l'objet et son image. L'ombre constitue donc une *représentation* instantanée, en étroite connexion avec la forme ou le corps qui l'engendre. Elle est un signe qui surgit dans l'espace *et* dans le temps de son référent.

Dans la théologie des images, la première image «est celle "naturelle" qui, existant dans la nature, doit pouvoir être imitée, tout comme le Fils est *l'image*

¹¹ Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Le Seuil, 1996, p. 126.

¹² «Questo ritratto di nessuno è probabilmente il segno migliore che di se stessi Parmiggiani abbia potuto offrire, un segno che lo manifesta senza mostrarlo» Christian Bernard, «Per un ritratto impossibile», in Christian Bernard, Dieter Ronte, *Claudio Parmiggiani*, Turin, Umberto Allemandi, 1988, p. 10. Je traduis.

naturelle du Père¹³». Dans l'image naturelle se profile la génétique de l'image, le fils est dit Image dans l'exégèse. Selon les textes sémiologiques de Charles S. Peirce (1839-1914), l'indice entretient une liaison de contiguïté avec la forme qui l'engendre. Il y a comme un acte de filiation, de lien généalogique entre le référent et l'indice. Toutefois cette relation génétique n'est pas dissociée sur le plan temporel. L'indice apparaît en même temps que son référent. Il y a simultanément entre l'ombre et son modèle. Le temps de l'ombre correspond à celui de son référent. Cette connexion temporelle situe l'ombre dans l'instant d'un contact. L'ombre se conjugue au présent, un présent immédiat : le temps de sa production coïncide avec le temps de son référent.

L'ombre à l'origine de la vie (ill 3 : **embryon 8 cellules**)

L'image naturelle m'est apparue dans un champ tout autre, non artistique : celui de la science médicale et en particulier dans les images fabriquées par les biologistes de la procréation médicalement assistée. J'y ai rencontré, de manière tout à fait fortuite, l'image naturelle¹⁴.

Les images produites par le laboratoire du Centre de Procréation médicalement assisté de Lausanne (CPMA) sont des images grises, parfois rehaussées d'un liséré violet. Il n'y a pas de filtre de couleur, contrairement à la plupart des images des autres laboratoires de biologie de la reproduction. Lorsqu'on demande au biologiste Alfred Senn, pourquoi les images qu'il produit sont grises, sa réponse est à la fois sans appel et ouvre un abîme d'hypothèses: «Il s'agit de la couleur *naturelle* de l'embryon.»

On comprend que l'adjectif "naturel" se rapporte à la technique (microscope, écran d'ordinateur) qui prédéfinit l'image apparaissante. La technique impose des critères qui conditionnent l'image. Le biologiste laisse donc la technique produire l'image qu'elle est programmée à diffuser. Les images de la PMA sont grises car elles sont ce que la machine peut montrer. Cette programmation automatique est aussi, pour l'équipe du CPMA, une sorte de garantie d'objectivité scientifique. Le gris serait le gage d'une vérité et d'une réalité non travestie, non

¹³ Laurence Kahn, «Adorer les images? Une lecture de Hans Belting, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'ère de l'art*», *Nouvelle revue de psychanalyse*, 44 (1991), p. 204.

¹⁴ François Ansermet, Marc Germond, Véronique Mauron, Marie André, Francesca Cascino, *Clinique de la procréation et mystère de l'incarnation. L'ombre du futur*, Paris, PUF, 2007.

enjolivée. Mais il ne faut pas s'arrêter à cette caution mais étudier plus en profondeur la notion d'image «naturelle» de l'embryon.

La grisaille

Les images de la PMA révélant ce qui se passe dans les premiers moments de la vie, nous montrent *une origine en gris*. Elles sont, ce que l'on appelle en histoire de l'art, une grisaille.

Mais le gris ne dénote-t-il pas, dans notre culture, le temps qui passe, la poussière déposée sur les choses, la couleur de la barbe et des cheveux qui changent avec l'âge, la représentation des cadavres dans la peinture ? Le gris décolore les couleurs, comme si celles-ci, à l'instar des fleurs, se fanaient. Le gris est le résidu des couleurs, lorsqu'elles se réduisent en poussière. Le gris serait le dernier souffle de la couleur. La grisaille s'identifie donc avec le coloris de la décomposition. Décomposition de la couleur et décomposition de la matière si l'on en croit Lucrèce qui, dans son *De natura rerum* dit que, «plus [...] un corps se divise en parties menues, plus tu peux voir la couleur pâlir et finit par s'éteindre [...]»¹⁵. Ce dépérissement de la couleur s'achève dans le grisâtre, le néant de la couleur. Le gris est la couleur de la décomposition, c'est-à-dire la couleur finale d'un processus ayant atteint son terme.

Toutefois, le gris semble aussi être la couleur d'un intervalle. Paul Klee dans sa *Théorie de l'art*, élit le «point gris» comme le «point fatidique entre ce qui devient et ce qui meurt»¹⁶. Autrement dit, le gris devient la couleur du *temps*, le temps qui fait naître et qui fait mourir. Le dieu du Temps lui-même (Chronos) est souvent représenté en grisaille. Et son action se définit comme un souffle, une fumée, une poussière¹⁷. Le gris exprime donc l'instabilité, le changement permanent, le passage du temps sur toute espèce vivante. L'image de la PMA est grise à l'origine car elle possède dès le départ le temps, le temps qui fait advenir la chair de l'embryon et qui lui imprime sa finitude.

La grisaille de l'image de la PMA, si elle situe celle-ci dans le temps, la place néanmoins avant toute histoire. La chair en formation, cet amas de cellules, n'est

¹⁵ Lucrèce, *De natura rerum*, trad. du latin par Henri Clouard, Paris, Garnier, Flammarion, 1964, Livre II, 826-828, p. 74.

¹⁶ Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1964, p. 56

¹⁷ Georges Didi-Huberman, "Grisaille", *Vertigo*, 23 (mai 2003), p. 30.

pas encore un sujet. Cette situation pré-historique se retrouve sur les volets extérieurs de certains retables, comme ceux du *Jardin des délices* de Jérôme Bosch (1503-1504, Musée du Prado). Lorsqu'ils sont fermés, les volets montrent une scène de la Genèse consacrée à la Création. Pour représenter un événement situé hors de l'histoire, dans le temps du mythe et racontant de surcroît un moment d'avènement de l'univers, le peintre a choisi la grisaille. La grisaille signifie donc non seulement la venue du temps mais elle est la couleur de la genèse des formes de l'univers, la couleur de l'indistinction originelle.

Il existe encore une autre scène qui, sur les volets fermés de certains retables, est elle aussi peinte en grisaille : il s'agit de la scène de l'Annonciation. Par exemple, dans le célèbre retable du *Jugement dernier* de Van der Weyden à Beaune (1445-1448), (ill 4) nous voyons l'ange Gabriel et Marie peints en gris sur les volets extérieurs. Ce retable consacré à la fin des temps, à l'Apocalypse, évoque simultanément la naissance de la Nouvelle Alliance avec l'épisode de l'Annonciation.

L'Annonciation, si elle consacre l'acte de la venue du Verbe dans la chair préfigure la mort à venir de celui qui s'incarne. Sous la forme de symboles comme l'escargot, la colonne, l'hirondelle, entre autres, expriment le sacrifice du Christ. Tous les temps sont cristallisés dans l'Annonciation et cette concrétion temporelle s'exprime par la grisaille, couleur de l'origine de tous les temps.

L'image du corps embryonnaire quant à elle, image mouvante de la formation d'un corps, est aussi liée au temps. Alfred Senn explique que, dès l'apparition des premières cellules vivantes, on voit aussi des cellules qui meurent. Le mouvement de la vie coïncide étroitement avec l'entrée en scène de la mort¹⁸. La couleur grise, l'image d'ombre qu'est l'image de la PMA contient une préfiguration : elle exprime quelque chose du moment natif de la vie et simultanément elle fait signe sur la mort dans la procréation. La PMA, par ses images d'ombre, exacerbe la présence du début et de la fin. Le gris de l'image manifeste un condensé de temporalité.

Dans la scène de l'Annonciation, la couleur grise est attestée dans le texte de saint Luc qui raconte le moment de l'incarnation : «Le Saint-Esprit viendra sur

¹⁸ Conférence donnée le 21 mars 2007 à Lausanne.

toi, et la puissance du Très-Haut te couvrira de son ombre¹⁹.» Dans le texte grec, couvrir de son ombre est donné par le verbe *épiskiazein*, terme dans lequel nous retrouvons le nom *skia*, l'ombre. Ce verbe signifie donc la venue de Dieu s'inclinant sur la Vierge Marie et la couvrant de son ombre. Aussi les Annonciations peintes en grisaille expriment-elles de manière littérale cette action divine, une action qui consiste à jeter une ombre sur le corps de Marie, une ombre grise qui a la puissance de la fécondation. Comme si l'acte d'obombrer était équivalent à l'acte de la fécondation. *Obombrer* comme acte de la venue du Verbe dans les entrailles rouges de Marie signifie alors créer, engendrer, féconder, incarner. Marie est le réceptacle de l'ombre qui la couvre. Obombrer permet à une chair d'être conçue.

On peut dire maintenant, qu'au-delà de la programmation des microscopes et des écrans du laboratoire de PMA, le gris des images médicales n'est pas seulement une couleur «technique» mais qu'elle procède, inconsciemment sans doute, d'une longue histoire des images «naturelles». L'incarnat gris de l'image de la PMA est la couleur de la chair en apparition, c'est son apparence. On pourrait dire qu'elle est ce qu'elle montre : l'image d'un corps en formation, que l'on peut appeler une image-chair. Une couleur qui dirait le *stade de l'image* de l'embryon conçu par PMA.

On peut alors terminer par cette question : le gris de l'image-chair, gris du temps, gris de la fin et du commencement, n'est-il pas la couleur de l'irreprésentable de l'origine ? Les images de la PMA, par leur couleur grise, montreraient le mystère de l'origine. Si la PMA nous dit beaucoup d'un corps en formation, elle ne dit pas tout de la venue de la vie venant dans cette chair. Le gris serait la couleur d'un entre-deux, *Zwischenraum*, intervalle ténu et fragile qui lie un corps à une image, «le chemin que parcourt une empreinte vers son incarnation²⁰», écrit Georges Didi-Huberman. Ce gris de l'irreprésentable serait aussi la couleur de l'immémorial, ce vers quoi la vie tend, mais aussi ce de quoi elle provient, et comme le dit Jean-Luc Nancy, «l'étrange mémoire de ce qui ne s'est jamais

¹⁹ Luc, 1, 35.

²⁰ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 505

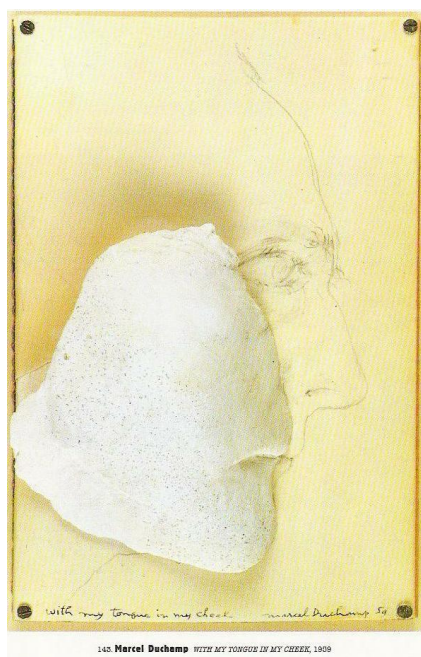
déposé dans un souvenir²¹.» Image du temps déposé dans le corps en formation, le gris signale *l'entrée dans le temps*. Les images en PMA évoquent le temps présent de l'apparition, impliquent le temps futur du développement de la vie et consacrent l'irreprésentable et l'immémorial de la procréation.

Véronique Mauron

Illustrations

1. Marcel Duchamp, *With my Tongue in My Cheek*, 1959, plâtre et crayon sur papier collé sur bois, 25 x 15 x 5,1 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.
2. Giorgio Vasari, *L'origine de la peinture*, fresque, 1569-1573, maison Vasari, Florence.
3. Embryon 8 cellules. ©CPMA, Lausanne
4. Rogier Van der Weyden, *Le Jugement dernier*, vers 1445-1448, polyptique, huile sur bois et feuille d'or, volets latéraux : Annonciation en grisaille, 215 x 260 cm. Musée de l'Hôtel-Dieu, Beaune.

iii. 1 (Droits réservés)



²¹ Jean-Luc Nancy, *Visitation*, Paris, Galilée, p.9-10.

III. 2 (Droits réservés)



III. 3 (Droits réservés)



ill. 4 (Droits réservés)

