tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

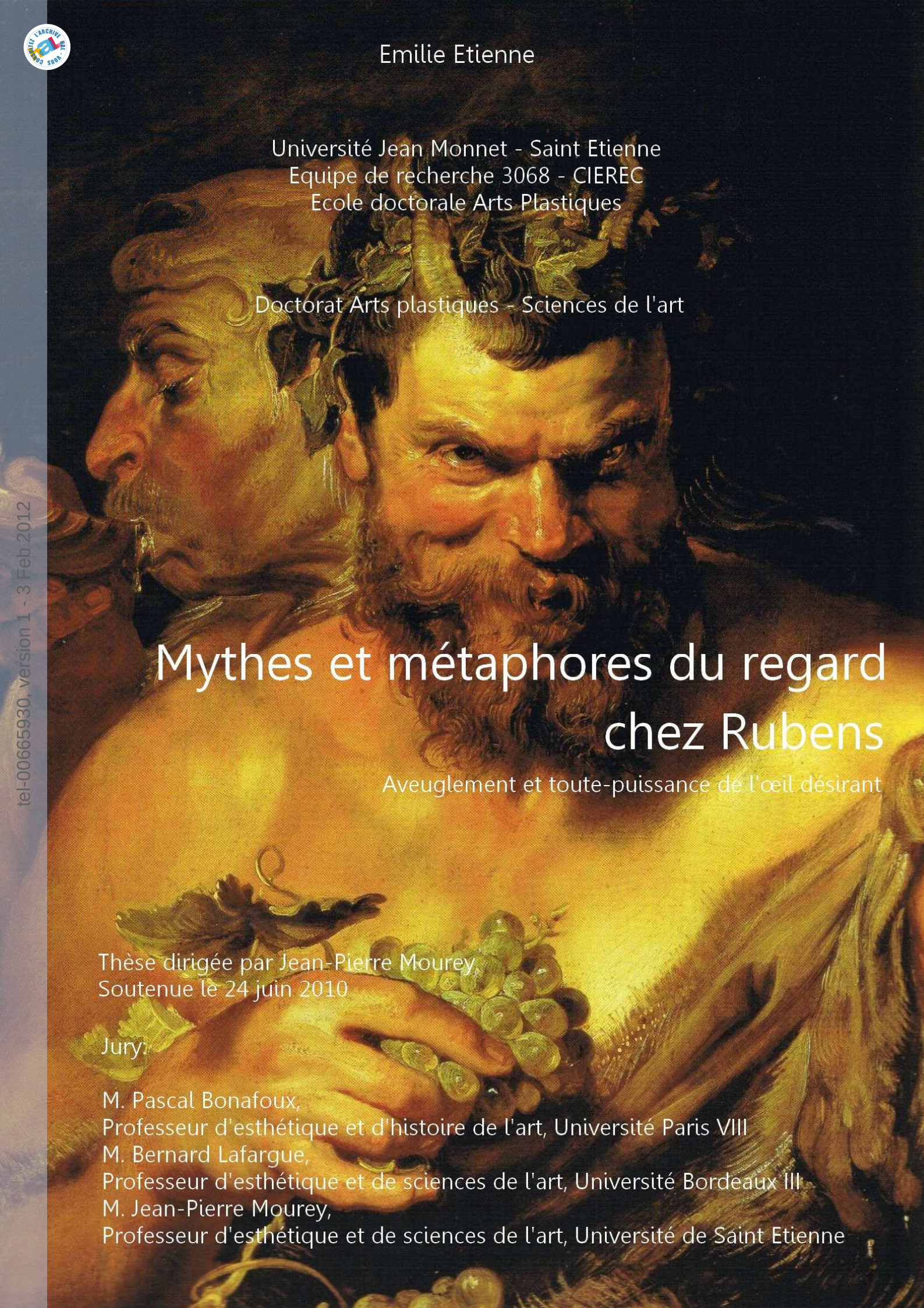
Emilie Etienne

Université Jean Monnet - Saint Etienne
Equipe de recherche 3068 - CIEREC
Ecole doctorale Arts Plastiques

Doctorat Arts plastiques - Sciences de l'art

Mythes et métaphores du regard chez Rubens

Aveuglement et toute-puissance de l'œil désirant



Thèse dirigée par Jean-Pierre Mourey,
Soutenue le 24 juin 2010

Jury:

M. Pascal Bonafoux,
Professeur d'esthétique et d'histoire de l'art, Université Paris VIII
M. Bernard Lafargue,
Professeur d'esthétique et de sciences de l'art, Université Bordeaux III
M. Jean-Pierre Mourey,
Professeur d'esthétique et de sciences de l'art, Université de Saint Etienne

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Couverture :
Deux satyres, 1618-1619
Rubens
76 x 66 cm, huile sur bois
Alte Pinakothek, Munich

Emilie Etienne
2010

Sous la direction de Jean-Pierre Mourey

Mythes et métaphores du regard chez Rubens

Aveuglement et toute-puissance de l'œil désirant

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Remerciements

Mes premiers remerciements s'adressent bien sûr à Jean-Pierre Mourey,
mon directeur de recherche depuis plusieurs années qui a suivi avec bienveillance et rigueur
mon travail et mon parcours universitaire placé sous le signe de la peinture.

Merci à Pascal Bonafoux et Bernard Lafargue d'avoir accepté d'être le jury de cette thèse.

Merci à Bruno Duborgel, professeur d'esthétique.

Pensées à mon amie Souad Natech, docteur en arts plastiques, avec qui je partage depuis
longtemps l'amour de la musique et de la peinture.

Merci aux auteurs, chercheurs, cités en bibliographie.

Merci enfin à mes parents, à mon mari Dany, vers qui je me tourne toujours
pour son œil affuté sur la peinture.

Au doux regard de ma fille Sarah Gabrielle née pendant l'écriture de cette thèse.

Et à la peinture de tout genre et de toute école, pourvu qu'elle soit forte de ses images...

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

« Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*.
Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens.* »

Arthur Rimbaud
Lettre adressée à son ami Paul Demeny, datée du 15 mai 1871
Correspondances

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Sommaire

Introduction : *L'Allégorie de la vue* 9

Chapitre premier

La femme interdite : une modalité du désir
L'œil prédateur et ses dispositifs picturaux 47

1. Du désir né de l'œil : Rubens à la lecture de Bataille, Lacan et Nietzsche 49

2. Interdit et transgression en la figure de Suzanne 85
   L'érotique de *Suzanne* 85
   Un nouveau but : se montrer 99
   Voir l'œil de l'autre me voir 103

3. Voir et avoir, petite histoire d'une confusion des genres 109
   L'aveuglement de Samson en conversation avec une séquence du *Chien andalou* 125

4. *Le jugement de Pâris* : l'œil et l'expérience du beau 131
   Première entrevue avec *Méduse* 143
   Un regard extatique 154

Chapitre deux

L'œil dans les amours réciproques 161

Petit préambule au deuxième chapitre 162

1. Victoire de l'éros sur Thanatos 165
   Bethsabée : baroque clair, baroque sombre 165

2. Vertige, répétition, obsession : l'œil de Rubens voit triple 175
   L'érotique du corps à corps des *Trois Grâces* 183
   Le cheveu, le poil et le pinceau : métaphores réciproques 190
   Femmes à poil, femmes à poils 192
   Ecart et pérennité de Rubens : Manet et Cézanne 195

3. Défaillance du regard amoureux 211
   Orphée ou l'appel du regard 211
   Psyché et les visions nocturnes 218
      Interlude : le sommeil d'Argos aux cents yeux 227
      Le regard éclairant de Psyché et l'œil du peintre en abîme 234
      Psyché et sa petite flamme sous l'éclairage de Bachelard 242
      Premier regard de Psyché : un ancien souvenir… 252
      Les *mille plis* du corps et de l'âme vus par Deleuze 264
      L'obscène dans la scène baroque du XVIIème siècle 274
      Eros et Psyché : deux visions d'un même motif 282

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Chapitre trois

L'œil de la métamorphose minérale, végétale et animale de la chair, sous l'égide de la peinture 299

Petit préambule au troisième chapitre 300

1. Miroirs : fixité et transformation 303
   - Renaissance et baroque 305
   - Femme au miroir 307
   - Résurgence du baroque à travers Vénus au miroir : Rauschenberg 319

2. Narcisse, reflet mortifère de soi 327
   - Miroir, mon beau miroir 329
   - L'eau tombeau 341
   - Narcisse et la question de l'autoportrait chez Rubens 350

3. L'empierrement et la chair : Botticelli et Rubens 365

4. Le filtre du miroir déformant ou les analogies animales 373
   - Fantasmer l'oiseau ou l'amant icarien 373
   - L'autre visage de l'aigle : corps déchirés sous nos yeux 386

5. Métamorphoses punitives et picturales : satyres et autres hybrides masculins 391
   - L'œil et le rire du satyre 396
   - L'ivresse du voir dionysiaque: *Silène* 402

6. L'animalité féminine : un délire plastique, onirique, érotique 411
   - Improbables sirènes 414
   - Le blason du corps ou la beauté fragmentée 423
   - La Grâce et la jument 431
   - L'œil du lion : l'élan zoomorphique au masculin 439
   - Femmes et fauves traqués dans un même « sadisme délirant » : Rubens, Delacroix, Cézanne 454
   - Nuages : motifs de métamorphoses 461

7. Imminences 469
   - L'instant-clef, métamorphose du temps 469
   - Esthétique du *juste-avant* 475

Epilogue 483
Annexe 505
Index 1 523
Index 2 525
Iconographie 516
Bibliographie 523

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Introduction

> « Les mythologues amateurs sont quelquefois utiles. Ils travaillent de bonne foi dans la zone de première rationalisation. Ils laissent inexpliqué ce qu'ils expliquent puisque la raison n'explique pas les rêves. Ils classent aussi et systématiquement un peu vite les fables. Mais cette rapidité a du bon. Elle simplifie la classification. »[1]

Au fil de mon étude, je vais tenter de garder du coin de l'œil et de l'esprit ces mots de Bachelard, qui résonnent comme une mise en garde précieuse, pour explorer un instant l'univers des mythologies du regard désirant et leur empreinte dans la peinture rubénienne. La mythologie amoureuse et l'œuvre de Rubens se répondent en écho : les images qu'elles se renvoient alimentent la relation contiguë que la peinture baroque entretient avec les récits et leurs fantasmes. Tout au long de mon étude, j'essaierai de ne pas me satisfaire du simple rapport entre la source littéraire et son résultat pictural, pour prendre en compte une épaisseur philosophique, esthétique et voir comment la peinture de Rubens travaille par écart, par réécriture du mythe.

> « La fabulation antique, la mythologie [...] on en a fait de tels jus qu'on ne sait plus par quel bout la prendre. »[2]

La nature tentaculaire et labyrinthique de la mythologie est un autre danger : c'est la persistance du regard et du motif oculaire qui fera le lien entre tous les récits édifiants. Nombre d'entre eux s'articulent autour du regard et du désir: dans les mythologies grecques, mésopotamiennes ou dans les récits bibliques, l'œil jouissant est sans cesse en cause :

[1]. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, chapitre III, Livre de poche, 2001, p. 85.
[2]. Jacques Lacan, *Le séminaire*, livre XX, *Encore*, Seuil, 1975, p. 104.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

« Le domaine de la vision a été intégré au champ du désir. »[3]

Regard, désir, plaisir… Trois notions enchâssées jusque dans le champ psychanalytique pour qui « l'impression visuelle définit une topographie sexuelle et désirante de la surface des corps. C'est dans cette impression visuelle que s'éveillent les désirs sexuels »[4] … Dans les récits qui mettent en scène cette triade, il est presque toujours question de nudités surprises et des sentiments amoureux qu'une telle vision procure. L'exhibition du corps évoque la jouissance et les histoires de femmes au bain sont toutes des histoires de l'œil, elles racontent et mettent en scène un homme qui surprend une femme qui se baigne. Dès lors, la frontière entre Actéon épiant Diane et le peintre scrutant son modèle au bain est poreuse… Cette confusion, ce glissement possible entre deux registres n'est pas sans alimenter l'imaginaire des artistes. Qu'ils soient engendrés par la mythologie, qu'ils soient peintres ou spectateurs d'une quelconque scène :

« Tous les hommes qui ont des yeux ont été quelque jour témoin. »[5]

Ce postulat de Merleau-Ponty, placé sous le signe du masculin, répond à celui selon lequel la femme est faite pour être regardée. D'emblée, les termes du contrat sont posés et la relation vu-voyant s'élabore : « la peinture ne célèbre jamais d'autre énigme que celle de la visibilité. »[6] Quelle peinture, aussi hermétique ou avare d'image soit-elle, n'est pas faite pour être regardée d'une manière ou d'une autre?

Une triade semble impérative : la baigneuse qui est épiée est aussi divine, jeune et belle. Les divinités sont aussi triples, à l'image des Trois Grâces, qui déclinent les trois aspects de la déesse grecque : chaste, tentatrice mais redoutable pour celui qui bafoue les codes amoureux. Les récits se décomposent ainsi en trois actes, dont le dernier est généralement la représentation d'un désir de mort ou d'un interminable supplice. Rubens indique dans une lettre la charge dramatique de tels récits : « Ce seront toujours des tragédies conformes à l'extrême violence de l'antiquité. »[7] C'est à partir de ces schémas ternaires que gravitent la majorité des tableaux mythologiques liés au regard, d'avant 1630.

---

[3]. Jacques Lacan, *Le séminaire*, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1973, p. 80.
[4]. Hervé Huot, *Du sujet à l'image, Une histoire de l'œil chez Freud*, Ed. Universitaires, Paris, 1987, p. 122.
[5]. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964, p. 29.
[6]. *Ibid.* p. 26.
[7]. Rubens, *Lettre datée du 25 juin 1627*, *Correspondances*, Tome II, L'Harmattan, Paris, 2005, p. 154.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Point nodal des peintures mythologiques de Rubens : c'est l'œil désirant dans sa fonction captatrice qui est exalté et rabâché. Pourtant, parmi toutes ces fables et toutes leurs déclinaisons possibles, il arrive que l'homme change de statut et devienne la proie. *Juste retour des choses !* Cet inversement redessine l'ambigüité du voir et du désir. Entre les pulsions qui ont pour but de regarder et celles qui s'attachent à montrer, quelle différence ? Il y a sans doute une forme de réciprocité : qui désir voir, désir se montrer et lever le voile sur les fantasmes qui le hantent. Le voir *incognito* n'a qu'un temps et ouvre vers la pulsion jumelle. Voir, c'est nécessairement être vu, nul n'y échappe et ce retournement de situation coûte cher, c'est être pris à son piège dans une ironie macabre.

Bien peu de représentations érotiques parlent à vive voix de la femme en jouissance du regard. Ce motif, largement minoritaire, demeure un tabou mémorable, une effraction au règne masculin:

> « La femme jouit plus du toucher que du regard, son entrée dans cette économie scopique dominante signifie une assignation pour elle à la passivité : elle restera le bel objet à regarder. »[8]

La femme touche, frôle, l'homme regarde, dévore… Les catégories rigides sont naïves et sans nuances : elles aplatissent tout, ne laissent pas de place à l'imaginaire et au pictural. Pour bousculer les schémas établis, quoi de mieux qu'un contre-exemple ? L'histoire de Psyché bouleverse le dispositif vu-voyant traditionnel. Habitée par un désir irrépressible de voir, elle incarne la pulsion scopique au féminin et c'est probablement Apulée qui s'en fait le plus beau poète, et Jules Romain, le peintre le plus fidèle. Les artistes sont fascinés par cette figure spécifique qui apporte avec elle la lumière sur la nudité masculine et qui, métaphoriquement évoque le principe-même de la peinture. Bachelard et Lacan nous éclairent sur cette question :

> « C'est par le regard que j'entre dans la lumière, et c'est du regard que j'en reçois l'effet. Le regard est l'instrument par où la lumière s'incarne. »[9]

L'œil, le désir puissant de Psyché, et la peinture se répondent en écho car les trois entités n'existent pas sans la lumière. Cette Psyché se fera alors l'effigie féminine de l'esthétique et de l'œil baroque, par sa soif de voir. Un œil insatiable dans le répertoire du féminin. C'est aussi son corps de peinture, assujetti à la figure elliptique, au voile et aux plis qui se fera baroque, à la lecture de Deleuze.

---

[8]. Elvan Zabunyan, *Cachez ce sexe que je ne saurais voir*, Ed. Dis voir, Paris, 2003, p. 15.
[9]. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.,* p. 98.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

De même qu'il y a plusieurs façons de voir : jeter un coup d'œil, apercevoir, regarder, surveiller, fixer du regard, dévorer des yeux, imaginer, rêver… il y a plusieurs façons d'être vu : entre se montrer ouvertement et se couvrir intégralement existe toute une palette de postures. De même qu'entre l'opaque et le diaphane, tout un champ de voiles s'interposent entre l'œil et l'objet convoité. Le regard est donc multiple, presque infini : il se décline au fil des récits. Pourtant de grands schémas se répètent, des modèles autour desquels les artistes élaborent leur imaginaire pictural. De fil en aiguille les récits se transforment et s'ajustent à l'univers du peintre, mais ce qu'il y a de plus archaïque résiste à toutes les relectures du mythe : jamais l'œil ne renonce à l'appel érotique. De cette réciprocité entre le vu et le voyant émerge la trame structurelle de cette thèse : il s'agira du regard des personnages mythologiques peints et de celui du spectateur. Dans et hors le tableau donc. Oui ! L' « aveuglement et la toute-puissance de l'œil désirant » énoncés dans le sous-titre concernent les deux !
Quels qu'ils soient, les dispositifs optiques du scénario amoureux hantent la peinture de Rubens, ils constituent son esthétique, son œil ouvert sur le monde et la peinture. Il est alors intéressant de dresser une typologie du regard des amants à travers les mythes fondateurs et leurs diverses versions, pour en découvrir les symboliques cachées ou revendiquées et voir pourquoi ces histoires de l'œil ont une résonnance particulière dans la pensée baroque en général, et dans l'œuvre de Rubens en particulier. Car il n'est pas le seul à citer les mythologies du regard, c'est une référence quasi-immémoriale puisque ces légendes, qu'elles soient écrites ou orales, se sont toujours accompagnées d'une représentation dessinée, sculptée, imaginée… Qu'il s'agisse des récits grecs ou latins, les représentations sont donc innombrables, depuis toujours les peintres se nourrissent de ces histoires largement diffusées dans l'iconographie occidentale pour alimenter leur univers poétique. Mais à l'ère renaissante et baroque, elles connaissent une montée en puissance et une apogée, semble-t-il avec Rubens, l' « Homère-peintre ». Comment rejoue-t-il à l'image ces antiques récits en créant ses propres espaces imaginaires ? Qu'est-ce que ces mythes du regard nous donnent précisément à voir en dehors de la composante narrative et symbolique ?

En guise de prologue, j'envisage de jeter un coup d'œil sur un beau tableau de Rubens et Bruegel, fruit d'une collaboration plusieurs fois répétée. Cette spécificité, cette image unique où deux regards se confrontent et s'allient fait sens : n'est-ce pas déjà là une allégorie de la vue ?
J'ai l'espoir de trouver dans cette *Allégorie* une sorte d'anthologie visuelle, foisonnante mais construite, baroque et renaissante, comme toujours chez Rubens, qui

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

annoncerait en une seule image toutes les mythologies que l'on va approcher, et qui montrerait une réflexion sur l'œil désirant. Comme si cette peinture, relativement petite pour Rubens, tirait sa puissance visuelle et évocatrice non pas d'un habituel gigantisme mais des métaphores « optiques » qu'elle renferme.

Allégorie de la vue, 1617, Rubens & Bruegel *(ill. 1)*

Petit bijou de peinture serti de mille détails, autant à voir qu'à lire tant les discours imagés semblent à chaque recoin, l'*Allégorie de la vue* est un tableau dans le tableau : cette mise en abime est nécessairement porteuse de sens. En somme, cette peinture semble montrer de manière redondante son principe d'existence, sa fonction fondamentale qui est de s'offrir et/ou de se dérober aux yeux du spectateur.

> « Ce qui me plait justement dans la peinture, c'est qu'on est vraiment obligé de regarder. Alors là, c'est mon repos. »[10]

Cette allégorie de la vue, à la fois fourmillante et organisée, est plus que jamais faite pour les yeux ; mais quelle peinture ne l'est pas ? Quelle musique n'est pas faite pour être écoutée ? Les mots de Michel Foucault indiquent d'emblée cette évidence et Lacan l'évoque aussi : « Assurément dans le tableau toujours se manifeste quelque chose du regard »[11]. L'un et l'autre parlent du plaisir de regarder, de la jouissance oculaire qui trouve écho dans tous les mythes amoureux que l'on croisera :

> « Le voir, c'est où pour lui réside le plaisir suprême [...] celui qui se produit du cœur, du centre du pur plaisir. Nulle peine n'a besoin de précéder le fait que nous voyons pour que ce soit un plaisir. »[12]

D'ores et déjà, spectateur du tableau et mythe s'entrecroisent, et cette relation, mise en scène par les dispositifs picturaux, ne cessera de se tisser au fil de mon étude. Mais alors que Foucault parle de repos en regardant un tableau, la peinture se montre parfois avec une puissante dynamique en exigeant de l'œil qui l'observe d'entrer dans la danse. L'exubérance baroque organise ses images suivant la chorégraphie des corps et le mouvement des âmes, et le repos ne s'opère souvent que dans la fin du récit où la mort du héros sonne le glas du récit. Oui l'image peinte est immobilité mais elle exige de son observateur une mobilité incessante, un investissement de soi.

[10]. Michel Foucault, *Dits et Ecrits,* tome II, Gallimard, Paris, 2001, p. 706.
[11]. Jacques Lacan, *Le séminaire,* XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.,* p. 93.
[12]. *Ibid.,* p. 58.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



1. Allégorie de la vue, 1617
Rubens et Jan Bruegel
65 x 109 cm, huile sur bois
Museo del Prado, Madrid

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Dès lors, ouvrir les yeux sur la peinture et sur le mythe dont elle se fait messagère, c'est accepter d'être emmené et projeté dans un univers dont on ne ressort qu'avec l'image imprimée dans la rétine et l'esprit :

> « Ce tableau n'est rien d'autre que ce que tout tableau est, un piège à regard. »[13]

C'est un piège car il est question de rapt, de capture : tous les récits qui mélangent l'œil et l'amour en portent la trace, cette mise en abîme de la posture spectatorielle constituera un des leitmotivs de mon étude.

Tous les objets qui prennent place dans le tableau sont précisément des objets visuels : on y trouve des instruments d'optique et de mesure traditionnels dans une allégorie de la vue tels que sextants, loupes, lunettes astronomiques et autres globes qui, côtoyant les bustes de philosophes antiques, soulignent d'une pointe d'orgueil toute rubénienne l'exigence, la réussite sociale et la fierté humaniste du temps baroque. Une de ces loupes nous aiderait bien d'ailleurs à décrypter le fourmillement de détails infiniment petits dont dispose le tableau ! Notre œil est un organe de plaisir et de frustration, l'un ne va pas sans l'autre et ne rien voir de ce qui nous est montré constitue sans doute son insatisfaction majeure. Un œil aveuglé, privé de plaisir scopique, dénaturé : une aberration ! Dans l'allégorie de Rubens, le visible et le voilé sont subtilement dosés, cet équilibre excite le regard, comme le suspense tient en haleine le lecteur. De toute façon une peinture n'est qu'un fragment de vision, un champ et un hors-champ, une image enserrée dans un format qui n'admet pas d'extension, non ? On verra pourtant que Rembrandt renégocie cette question de limites physiques en greffant à sa *Suzanne au bain* de la Haye une bande de bois où figure évidement… un œil ! Un rajout *in extremis*, à peine visible. La greffe a fonctionné pour restituer à Suzanne l'organe scopique du vieillard sans lequel elle n'existe presque pas.

L'*Allégorie de la vue* est un cabinet de curiosités en modèle réduit au regard des petites dimensions du tableau, où tout est miniaturisé, comme vu à travers un verre rapetissant :

> « Il est très naturel, je vous le dis, d'aimer les choses en petit, c'est simple, on a tout à la fois »[14].

[13]. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.*, p. 80.
[14]. Gertrude Stein dans son essai *Peinture*, 1934, cité par Janis Mink in *Duchamp*, Taschen, Paris, 2000, p. 84.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Tout à la fois : vieux fantasme panoptique revivifié ici... Pourtant l'abondance de motifs nous met face à nos limites, tout n'est pas visible et lisible d'un coup, quoi qu'en dise Léonard de Vinci dans son *Eloge de l'œil* concernant l'instantanéité de la peinture. Ici le regard est tellement sollicité que l'allégorie fonctionne en rappelant l' « inattention des yeux qui sont ouverts sans voir »[15]. Regarder quelque chose implique nécessairement un renoncement ; seul Argos, avec ses cents yeux peut tout saisir d'emblée sans perdre une miette du spectacle. Seul Argos expérimente pour un moment néanmoins, les modalités du tout-visible, il est à ce titre une figure-reine du rêve panoptique de la peinture. Nous rencontrerons Argos et ce qu'il a à nous dire.

En plus d'être les ornements obligés de tout cabinet baroque de l'honnête homme qui se pique de science et de métaphysique, le télescope et le microscope que Rubens place au centre de la représentation constituent bien sûr les deux versants jumeaux d'un même fantasme lié à la démultiplication du pouvoir scopique, ce rêve commun à tous les récits du regard amoureux et à l'élan pictural. Ainsi, le premier sert à voir l'infiniment loin, le second à voir l'infiniment petit, là où l'œil sans artifice et sans aide cesse de voir. Les instruments optiques multiplient extraordinairement les pouvoirs de l'œil, ils offrent la perception allant du grain de sable à celle des constellations, naviguant entre les pôles de la micro et de la macro-vision. De ces regards perçants demeure la sulfureuse notion d'infini auquel l'œil baroque, la philosophie et la peinture se mesurent. C'est ce que nous rappelle Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'Esprit*, en évoquant la faculté qui nous est donnée par notre œil de nous imaginer ailleurs:

> « Il faut prendre à la lettre ce que nous enseigne la vision : que par elle nous touchons le soleil, les étoiles, nous sommes en même temps partout, aussi près des lointain que des choses proches [...] »[16]

Le regard comme un espace de liberté, d'imaginaire et de projection vers un ailleurs et un autre temps en somme. Il s'agit bien d'une omnipotence scopique rêvée que l'on observe dans les mythes et qui trouve tout son sens dans le champ pictural qui ne fait que *voir*, *montrer, cacher, exciter l'œil* et *susciter l'imaginaire*.

Entre réalité, fantasme oculaire et mirage, on imagine quel engouement suscitent les premières lunettes de Galilée officiellement présentées au Sénat de Venise en aout 1609, dont la focale grossit quatorze fois l'objet observé en même temps qu'elle provoque de fortes aberrations optiques. Objets hallucinatoires épris de science, les

[15]. Marc Le Bot, *L'Œil du peintre*, Gallimard, Paris, 1982, p. 42.
[16]. Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 83.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

lentilles mêlent donc rigueur, calcul et « démesure ». Pris dans le double jeu visuel du rapprochement et de la déformation, le regard de Galilée voisine le rêve baroque. Esthétique et sciences se nourrissent l'un et l'autre du contradictoire pour se construire. Baroque, Galilée l'est aussi jusque dans son rapport avec l'Eglise : homme de foi hanté par le désir de regarder le monde autrement qu'à travers le regard divin. Avec Galilée, ce n'est plus Dieu qui est au centre de l'univers c'est l'homme, avec toutes les imperfections que cela suppose :

> « Après la conquête de la Terre et à l'assaut du ciel, Kepler découvre avec effroi que les planètes ne décrivent pas des cercles harmonieux autour du soleil, mais des ellipses. La Terre comme possédée tourne sur elle-même, mais décrit une ellipse, figure aberrante sans centre. »[17]

L'existence de l'homme se conçoit autant au travers de ses croyances que de ses savoirs. Foi en Dieu, foi en la science et de l'éclairage nouveau qu'elle apporte sur l'énigme du monde, comme un œil nouveau. Les découvertes successives en astronomie n'apaisent pas les esprits de certains gnostiques en soif d'idéal qui n'ont que faire d'une telle hérésie…

Puisque l'émergence de ces objets traduit d'emblée une soif de voir autrement, elle ouvre vers de nouveaux espaces imaginaires, de nouvelles mythologies : une infinité de visions du monde voit le jour en ce siècle ou sciences de l'optique et poésie se mélangent. Armé de la lunette grossissante, l'œil de l'homme s'approche, comme un Icare rendu fou, de l'astre le plus dangereux à regarder et découvre les taches du soleil qui se forment à sa surface. L'astre aveuglant de lumière ressemble alors à ces divinités mythologiques dont la chair illumine la peinture mais dont il est, dans le récit, fatal de soutenir du regard. Puisque l'infiniment loin se rapproche, une cosmologie nouvelle s'opère et bouleverse l'harmonie acceptée du cosmos avec la Terre qui n'est plus le centre de l'univers sous l'œil exclusif du créateur. C'est peut-être le rêve impossible de réduire l'angoissante infinitude au fini rassurant qui se voit en partie exaucé dans l'invention d'un tel objet? Quoiqu'il en soit, entre démarche rigoriste et déformation de l'image, la lunette astronomique est un instrument à la fois scientifique et poétique qui n'est pas sans rapport avec l'ensemble de la peinture rubénienne. Elle évoque le voyage dans les airs et ce fantasme, plusieurs fois peint n'est pas nouveau. Ce thème onirique, est peut être un des plus archaïques, probablement présent en chacun de nous quelle que soit notre culture. L'ère humaniste que Rubens recevra en héritage est fascinée par le thème de l'envol. Car

[17]. Benito Pelegrin, *Figurations de l'infini*, Seuil, Paris, 2000, p. 31.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

voir par-dessus tout et au-dessus de tout, ça ne vous évoque pas quelqu'un de surhumain?

Léonard de Vinci, dont le rêve du voyage aérien se concrétise avec ses machines à voler, se fait au fond l'héritier d'un imaginaire universel qui donne à ses héros la faculté de voler et de tout voir par-dessus, comme le regard divin. Regard en plongée pour celui qui vole, en contre-plongée pour celui qui rêve de l'envol. Le gros globe qui figure dans l'allégorie de Rubens parle aussi de cet imaginaire lié au regard. Il permet des vues plongeantes et braquées sur la terre entière, un voyage improbable rendu possible. Cet envol imaginaire, vertigineux aussi, qui traverse les frontières sans vergogne, qui survole les contrées, alimente le désir d'un regard fou se croyant omnipotent. Cet œil dément constituera le fil rouge de mon étude, sa trame de fond.

La géographie imagée et apposée sur une sphère pour répliquer l'exactitude des dimensions veut résoudre l'énigme du monde :

> « Il faut resituer les débuts du baroque : à la fois pessimiste et enthousiaste, exalté et découvreur, audacieux et passéiste, poursuivant l'exploitation du globe, l'occupation des sols, curieux de la terre et soucieux du ciel, enflammé par l'homme et embrasé de Dieu. »[18]

La scène géographique du monde s'agrandit en ouvrant les esprits vers de nouveaux horizons, de nouveaux possibles : tel est le siècle de Rubens. L'essor de l' « œil cartographique » dont parle Christine Buci-Glucksmann dans son ouvrage du même titre s'inscrit dans cette double dynamique : empreint de l'enthousiasme des grandes explorations du début de la Renaissance mais aussi pris de doutes. A cette évocation, nous apercevons au loin Icare qui hante la peinture baroque parce qu'il fait du voyage aérien et du regard deux entreprises jumelles. Il demeure l'allégorie exaltante de celui qui imagine et tente une expérience folle, une arrogante ambition humaine mesurée à l'interdit des yeux, en cela on pourra le rapprocher de Narcisse et d'autres hommes punis d'avoir vu. Car, s'échappant du labyrinthe de Dédale, Icare brûle ses ailes en s'approchant du soleil convoité de la même façon que Tirésias ou Actéon perdent la vue ou la vie en voyant la nudité d'une déesse. Rubens en 1636 peindra Icare dans l'abîme de sa chute mais je retiendrai aussi de son histoire le moment de l'envol, de l'aspiration vers le ciel. La « prédilection mythologique pour l'envolée »[19], c'est l'autre reflet du baroque qui engendre des corps lourds et tombant. Et là encore, les deux dynamiques ne vont pas l'une sans l'autre. Icare est fasciné par le ciel, mais il est attiré par le sol ; Rubens l'est tout autant aussi pour une raison picturale, esthétique. On verra dans le dernier chapitre consacré aux phénomènes

[18]. Benito Pelegrin, *op. cit.,* p. 27.
[19]. Eugenio d'Ors, *Du baroque*, Gallimard, Paris, 2000, p. 105.

métamorphiques qui prennent corps sous nos yeux, que les ciels rubéniens sont autant à voir qu'à lire : parfois anthropomorphiques, toujours évocateurs.

Sous l'optique scientifique, les « machines à voir » que Rubens place dans son allégorie, n'ont rien de mythologique mais les corps célestes qu'elles permettent d'observer sont autant de divinités gréco-romaines qui ont légué leur nom aux constellations. On s'approche de Vénus, Mars, Mercure ou Jupiter sans craindre leur légendaire colère et, de ces astres émane une lumière, comme une veilleuse éclairant incognito le monde, rappelant que :

> « Tout ce qui brille est un regard. »[20]

Oui, regard, lumière et peinture vont de pair et leur relation contigüe alimente les champs poétiques du baroque. Avec Rubens, un glissement s'opère : on passe du corps astral, au corps mythologique puis au corps pictural tant la chair paraît vivante et palpable.
La puissance des instruments d'optique n'est pas sans rappeler ces divinités dont l'œil paraît infaillible. Pourtant, même dans l'univers mythologique, la puissance n'a qu'un lieu ou qu'un temps ; c'est ainsi que l'œil, qu'il soit unique pour le cyclope, au nombre de quatre pour Janus ou infini chez Argos, est coupable de vouloir voir à tout prix et finit par être privé de sa fonction :

> « L'œil du Cyclope s'ouvre comme l'éclair quand je lui dis 'Regarde !' et se referme inexorablement sur ce qu'il a vu. Merveilleux organe, voyeur et mémorant, faucon diligent qui se jette sur sa proie pour lui voler et rapporter au maître ce qu'il y a en elle de plus profond et plus trompeur, son apparence ! »[21]

La vie en échange de la vue pourrait être la sentence punitive commune à presque tous les voleurs d'image, à tous les épieurs de nudité qui font fi de l'interdit, quel que soit leur rang. L'interdit et le sacré, la transgression et le profane engageront sous l'éclairage de Georges Bataille un combat permanent, aux victoires alternées, dans la première partie de cette thèse. Du plus vil satyre, à l'instance divine la plus haute, en passant par une divinité intermédiaire, la mythologie grecque n'épargne pas les auteurs d'effractions visuelles et la peinture de Rubens reprend avec force la violence du propos. En 1611, Rubens peint la mort d'Argos, le berger aux cents yeux dont la puissance oculaire, réputée dans l'Olympe, est bafouée sur ordre de Zeus. Argos, fauché par la vengeance meurtrière, ne disparaît pas pour autant du répertoire

[20]. Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, chapitre VII, *Les constellations*, Ed. Corti, 1982, p. 210.
[21]. Michel Tournier, *Le Roi des aulnes*, Gallimard, Paris, 1970, pp. 113-114.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

poétique de Rubens, il se transforme et occupe de nouvelles toiles métamorphosé en paon, comme le précise le récit d'Ovide. Sous l'effet du pinceau, l'oiseau hanté par les yeux d'Argos, traverse sans vergogne les mythologies pour les marquer de son empreinte indélébile mais cachée, rappelant que voir l'interdit n'est pas une audace sans danger. Le bel oiseau acquiert aussi une autre fonction, plus spécifique, relative à la perception du tableau et la relation que le spectateur entretient avec la peinture. Ses ocelles, qui dans la cosmogonie grecque, sont crées avec les yeux prélevés sur le corps inerte d'Argos sont dorénavant comme des yeux ouverts sur le monde et sur nous-mêmes. Ainsi, à chaque fois qu'un paon est présent à l'image, ce sont les yeux d'Argos qui nous regardent sans que nous le sachions : on pense regarder la peinture et aussitôt c'est elle qui nous regarde, incognito…

Il n'est donc pas étonnant qu'un tel oiseau, capable de capturer le spectateur à son insu, de le prendre dans son propre piège prenne place dans *l'Allégorie de la vue*. Une présence discrète mais subtile dans la fenêtre gauche, où se logent deux paons.

L'allégorie de Rubens met en scène deux figures centrales dont les histoires sont de toute part habitées par le motif du regard. On voit le jeune Eros montrant un tableau à sa mère : ce geste l'inscrit déjà dans un dispositif optique. De la même façon que la rose, la bougie ou le crâne forment une triade impérative des Vanités, la présence d'Eros est attendue dans une allégorie de la vue en ce qu'il symbolise l'amour aveugle et que la cécité est une des modalités de la vue. L'iconographie renaissante fait d'Eros un bambino ailé aux yeux bandés, proche du putto. On le connaît aussi sous les traits d'un adolescent volontiers appelé Cupidon, ou un beau jeune homme. Lorsqu'il se glisse dans l'identité de l'enfant capricieux aux yeux bandés et aux mains armées de flèches, il symbolise l'amour aveugle, le paradoxe des hommes sous l'emprise des passions amoureuses, que l'imprécation de Jérémie dans l'Ancien Testament (J, V-21) relève:

« Avec leurs yeux ils ne voient rien. »

On croisera à ce sujet les regards de Samson, d'Actéon et d'autres qui, aveuglés par la rayonnante beauté des femmes consomment l'image sans en discerner la nature malveillante. Se prenant pour des dieux, tous incarnent le combat permanent infligé à l'œil, tapi entre obscurité et éblouissement, deux expériences paradoxales du voir, en apparence seulement.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



Allégorie de la vue, détail de l'illustration 1

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Dans une seconde lecture, Eros adulte est un voyant invisible, au corps palpable mais translucide qui, pour un instant se voit obligé d'avoir une existence fantomatique, entre apparition et disparition. Le jour, il devient limpide comme l'eau aux yeux de son épouse Psyché, qui se trouve réduite à l'aimer lorsque la nuit tombe à travers le jeu du colin-maillard. Le couple d'amants baroques se forme dans un récit qui ne cesse de solliciter le registre du regard, tantôt omnipotent, tantôt incapable de voir. Soumise à cet amour aveugle jusqu'à l'apparition de la lumière, Psyché constituera le motif d'une belle esquisse picturale où Rubens saisit l'instant décisif de la capture visuelle à la lueur d'une bougie. Via son héroïne « éclairante », cette petite ébauche, en plus du discours amoureux qu'elle porte, souligne une fois encore l'existence fondamentale de la lumière sans laquelle l'œil ne voit rien et sans laquelle la peinture n'existe pas. Le surgissement de la lumière, l'aveuglement que le récit suppose fera place à l'évocation du *proto-regard*, cet instant inaugural où le regard de l'enfant tout juste né et celui de la mère se croisent pour la première fois, cet état de vision si particulier pour l'un comme pour l'autre, entre éblouissement et émergence de formes :

> « Il s'est produit comme une panne de vision au moment de l'entrée dans le monde. [...] Le nouveau-né est d'ailleurs ébloui par la lumière extérieure qui n'est plus *sa* lumière, la luminosité inhérente à l'étendue intérieure. »[22]

Confronté au mythe de Psyché et Eros, ce premier regard apportera un éclairage particulier entre philosophie et psychanalyse, réciproquement il s'enrichira d'une lecture d'ordre esthétique et picturale.

Ombre et lumière : quelque part entre l'œil d'Apollon et de Dionysos

L'œil et le rayon de lumière se renvoient l'image de métaphores réciproques : ce rapport contigu sera l'objet du second chapitre où il sera toujours question de confondre le regard du spectateur avec celui que les mythologies apolloniennes, *apolliniennes*, orchestrent. Le luxueux lustre, paré d'or, de bougies et de riches ornements, est comme Psyché et par extension, comme le peintre : il apporte son éclairage. Elément essentiel de cette *Allégorie de la vue,* il évoque le monde révélé, la mise en lumière, le principe-même de la peinture. Il surplombe la composition, riche de ses dix branches à volutes et d'une sphère centrale qui reçoit et reflète en les transformant des motifs d'ombres et de lumières. Cette sphère d'or, lieu de formation de l'image et support de sa déformation, évoque le globe oculaire, la rétine, l'œil de Rubens lui-même, qui supervise et orchestre la composition. Miroir concave, métaphore du monde, c'est aussi le reliquat de la présence divine, haute, lumineuse et céleste, que met en scène l'iconographie religieuse via les saints en

[22]. Jean-Marie Delassus, *Psychanalyse de la naissance*, Dunod, Paris, 2005, p. 117.

adoration qui, armé du regard extatique, lèvent les yeux au ciel. Les compositions de tels motifs sont souvent triangulaires : la base, terrienne, et tout en haut la source de lumière. Alors, dans ce registre, lever les yeux au ciel, c'est faire l'expérience du divin, c'est en tout cas s'en approcher par le regard. On verra brièvement, à l'évocation de la lumière de Psyché, que l'icône religieuse recèle justement des trésors de lumière et d'éclat s'adressant à l'œil et à l'esprit et que tout est question de vue et d'aveuglement :

> « Que feraient-ils (les hommes) si ces ténèbres devaient accompagner leur vie entière ? »[23]

Léonard de Vinci écrit un éloge de l'œil dans lequel la lumière tient un rôle fondamental dans l'expérience du voir et du peindre, parce qu'elle révèle l'extérieur des corps, en même temps que la profondeur de l'âme. L'œil ne frôle pas seulement, il pénètre. Entre mystique et esthétique, entre surface et intellect, cette conception bipolaire du regard et de la lumière lie le clair-obscur de la peinture à l'éclat ténébreux de la lumière divine. Un autre passage s'opère entre les deux registres : ce lustre surplombant la scène picturale évoque un regard en contre plongée. Face aux instances divines, les hommes lèvent les yeux et lorsqu'ils les baissent, c'est un autre langage qui se met en place. Le corps et le regard disent la même chose, à l'image des saints et pécheurs pénitents. Leur soumission dit d'emblée ce que les mythologies du regard et les peintres baroques mettent en exergue : voir alimente le registre du plaisir, mais voir suppose un abandon, un sacrifice, un « corps sacrificiel jouissant »[24]. Comment le spectateur de la peinture se positionne dans ce double regard ? Puisque sa projection dans l'espace picturale est imaginaire, peut-il au moins jouir de sa posture et échapper au versant thanatique du regard désirant ?

Les années 1620 et 1636-1637 voient fleurir une série de petites ébauches commandées pour orner un palais de chasse, un palais qui abrite les amours bachiques du commanditaire. Une seule exigence : toutes les peintures sont de mêmes dimensions carrées et les motifs sont exclusivement mythologiques : Pan, Narcisse, Icare, Apollon poursuivant Daphné ou encore Psyché et Eros, dont on vient de parler, en sont les différents héros. De leurs parcours respectifs, émerge un point commun : tous ont commis un rapt, une effraction visuelle et les images de Rubens en retracent l'histoire en même temps qu'elles montrent, par la facture épaisse et rapide, la peinture en train de se faire. En somme, on passe du récit mythologique au

[23]. Léonard de Vinci, *Eloge de l'œil,* L'Arche, Paris, 2001, p. 18.
[24]. Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir,* Galilée, Paris, 1986, p. 133.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

récit pictural, et ce passage est fondamental car il souligne la dualité, le caractère résolument baroque de son œuvre.

Au centre de *l'Allégorie de la vue* siège Vénus, déesse régnante de la beauté de même qu'elle est la figure centrale de presque tous les récits que l'on va croiser. Gracile et frêle sous le pinceau de Cranach, linéaire et parée de son « vêtement de marbre »[25] avec Botticelli, ronde et charnelle avec Titien : Rubens se rattache indéniablement à l'esthétique de ce dernier. Et l'infinité de froncements qu'il soumet aux nudités ainsi qu'aux voiles qui les entourent me permettra de faire entrer en scène un texte de Deleuze qui fait du baroque une esthétique du pli. Les « plis de la matière » qui donnent à voir « les replis de l'âme »[26] viendront alimenter mon champ de recherches sur les mythologies de l'œil.

Vénus est une divinité du regard, métaphore de la peinture : l'une comme l'autre est faite pour être regardée. Alors, sous le pinceau de Rubens, Vénus et son cortège de figures équivalentes (Suzanne, Diane, Syrinx…) vont incarner ce rôle de monstration à travers sa nudité. Le peintre braque un éclairage presque éblouissant mais riche de couleurs sur leur incarnat. Entre lumière blafarde et teintes marbrées, le corps se montre dans ce qu'il a de pictural et d'érotique. Une *érotique du pictural* plus qu'une simple peinture érotique tant le corps est matière, juxtapositions, superpositions, glacis ou empattements de matière colorée. Et la nuance est importante : elle implique d'emblée un regard porté sur l'image du corps plus que sur le récit.

Pour le spectateur du tableau, l'expérience esthétique, jumelée au spectacle érotique, est sans danger. Mais dans l'univers mythologique, regarder Vénus à son insu, c'est la violer et ne pas la remarquer, c'est blesser son ego. Quoiqu'il fasse donc, l'œil est coupable, un vrai casse-tête, et celui-ci de se demander sans trouver la réponse:

> « Comment peut-on savoir qu'on voit ou qu'on ne voit pas ce qu'il faudrait voir ? »[27]

Dans le champ du pictural, la question se pose presque à l'identique : l'image a plusieurs degrés de lecture et de captation, elle est par définition lieu de monstration et d'éclipse. Comment alors prétendre tout voir ?

Pour poursuivre notre survol de *l'Allégorie de la vue*, je vous propose d'inverser les rôles. Si nous cessions définitivement de regarder la peinture avec notre œil aguerri

[25]. Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, Gallimard, Paris, 1999, p.12.
[26]. Gilles Deleuze, *Le Pli, Leibnitz et le baroque*, Ed. Minuit, Paris, 1988, p. 5.
[27]. Alain Beltzung, *Traité du regard*, Albin Michel, Paris, 1998, p. 112.

de spectateur pour que ce soit elle qui nous regarde ? Déposer notre regard comme on dépose les armes pour gouter à un autre théâtre.

Tableaux dans le tableau : une toile exécutée vers 1614 figure au premier plan de l'*Allégorie* : il s'agit des *Bacchanales*, dans le coin inférieur droit. On y reconnaît les satyres et ménades, réunis comme à l'accoutumée lors de cérémonies dionysiaques, qui évoquent l'histoire de Pan dont le dévergondage n'a d'égal que son désir d'épier les nymphes. Dans la toile originale, la ménade de gauche regarde le spectateur et dans l'*Allégorie*, ce regard est maintenu. A gauche de l'allégorie cette fois, les archiducs semblent aussi nous regarder, de même que le philosophe dont le buste figure au centre de la collection. Bien d'autres protagonistes encore nous fixent des yeux. Le dispositif optique s'inverse, le spectateur du tableau change de statut : de regardant, il devient regardé simultanément par plusieurs personnages, sans compter l'infinité des yeux déposés sur la queue du paon dont j'ai parlé plus haut. Le spectateur se métamorphose sans le savoir en proie visuelle et se met un instant dans la peau des divinités épiées. Ce n'est qu'une juste inversion des rôles comme la mythologie sait la dire avec une ironie souvent, il faut bien l'avouer, macabre. Ici l'échange s'opère. L'interstice qui sépare le tableau et son spectateur favorise l'entrée imaginaire dans l'espace pictural, mais cette fusion demeure illusoire et Lacan rappelle que tout regard, tout coup d'œil est histoire de projection, d'allée vers l'avant, de sortie désirante du corps :

> « Le corrélat du tableau, à situer à la même place que lui, c'est-à-dire *au dehors*, c'est le point de regard. »[28]

En revanche, dans l'allégorie, Vénus et son fils ne nous regardent pas. Qu'en ressentons-nous ? Sommes-nous moins happé par le pictural ? Exigeons-nous d'eux qu'ils nous rendent ce que nous leur donnons, à savoir un coup d'œil, même furtif ? Pas si sûr nous dirait le voyeur… Là aussi, la mythologie nous éclaire peut-être à ce sujet : lorsque la déesse regarde celui qui l'épie, c'est sa propre mort qu'il voit. Dans cette optique et pour interroger la posture spectatorielle face aux tableaux de Suzanne et autres nudités surprises peintes par Rubens, nous ferons entrer en scène le *spectateur illicite* de Diderot, qui, comme il est d'usage dans les traités de théâtre, demande que le spectateur soit exclu de l'espace scénique. Pour la peinture l'exigence est la même, le voici parlant de Suzanne peinte :

> « Je ne veux pas que cette femme charitable soupçonne qu'on l'observe, ce soupçon arrête l'action et détruit le sujet. »[29]

[28]. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.*, p. 89.
[29]. Denis Diderot, *Salon 1765, II,* cité par Michael Fried in *La place du spectateur,* Gallimard, Paris, 1990, p. 101.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

C'est là le principe contradictoire de la peinture selon Diderot : faite pour être regardée, elle doit exister comme s'il n'y avait pas de témoins. Ce que Michael Fried appelle une « peinture de la cécité » dès lors que le personnage est inconscient de la présence du spectateur, qu'il ne nous regarde pas, comme enserré dans l'*absorbement* de l'univers pictural. Cette exigence est diversement adoptée par Rubens : plus le tableau sollicite l'érotisme apollonien, délesté de sa charge dramatique, plus le modèle nous fixe des yeux. Devons-nous en conclure que le spectateur plonge un peu plus dans l'univers du pictural et la fiction qu'il met en scène ? Probablement oui, puisqu'il est happé par ce dispositif, mais jusqu'où fonctionne ce piège à regard ?

C'est à travers une ouverture albertienne que les cents yeux répartis sur la queue du paon nous regardent. Cette « fenêtre ouverte sur le monde » est aussi un œil ouvert, une peinture dans la peinture. L'échappée dans la profondeur du tableau, dans un univers autre, vient contrebalancer la galerie aux voutes élevées à droite de la représentation. Les deux perspectives sont complémentaires : la seconde nous laisse à peine découvrir une collection de peintures que l'on imagine splendide et digne d'un mécène italien, noyée dans d'épais rayons de lumière. Cet antre, brumeux et gorgé de peintures est comme une antichambre qui satisfait le décorum de ce cabinet de curiosité. Peut-on aller jusqu'à dire que ces deux orifices donnant sur l'extérieur opèrent comme deux yeux ? Ils seraient alors les métaphores des orbites oculaires logés sur le crâne et nous nous trouverions à l'intérieur de celui-ci[30], notre posture mise en abîme par ce dispositif à deux yeux.

Dans le tableau, la perspective est stable, relativement rigoriste, héritée des préceptes renaissants. Aucun pilier ne penche, ne bascule ou menace de s'écrouler comme dans le répertoire poétique baroque. Il faut dire que Rubens se plait à *jouer sur les deux tableaux* : en cette fin d'apprentissage italien, il conserve et bouscule à la fois l'héritage esthétique de la Renaissance qui se plie à mesurer, calculer, architecturer, bref, contrôler. Il navigue entre les deux pôles sans s'établir définitivement et ce tout au long de son œuvre. Cette double sensibilité artistique, qui engendre son indécision stylistique, cette poétique de l'indistinction, peut s'expliquer à sa double culture picturale : flamande (le paysage, à gauche peut être Anvers ?) et italienne (évoquée par

[30]. C'est une lecture interprétative, bien sûr, mais non sans intérêt si on la rapproche d'une peinture de Rembrandt *(L'aveuglement de Samson par les philistins*, 1636, que nous découvrirons dans le premier chapitre), où cette métaphore semble employée : l'entrée d'une grotte où Samson se trouve, est violée par les assaillants. Cette brutale irruption rejoue la manière dont la lame du couteau, au même instant, crève son œil.

la galerie voutée, à droite ?). Rubens revendique peindre *au confluent de plusieurs sources jaillissantes.*

Les sources jaillissantes qui alimentent le « fleuve d'oubli »[31] selon le poème baudelairien sont artistiques, philosophiques, fruits d'un esprit humaniste qui approche tous les types de savoir du prochain siècle des lumières. La production rubénienne peut s'envisager comme un métissage géographique de l'austérité flamande de Dürer et de la sensualité italienne du Titien, dont on connaît d'ailleurs de nombreuses copies, exécutées en Italie : « ces grands maîtres pour lesquels j'ai le plus grand respect et dont j'adore les dernières œuvres, sans avoir l'audace de me comparer à eux, fut-ce en rêve. »[32] Il connaît également le travail de ses contemporains, Caravage, Vélasquez, plus intimement, s'en inspirant s'en doute. L'histoire de l'art a aussi fait de Rubens une figure du baroque éloquent de Michel-Ange, ostentatoire, exubérant, tourbillonnant, par opposition à la Renaissance calme, à l'unité tranquille, mesurée et sans folie apparente de Raphaël : on dit d'ailleurs de sa mort en 1520 qu'elle sonne le glas de la Renaissance. Les détracteurs de l'esthétique baroque estiment alors que sa peinture dilapide l'héritage de Raphaël ; il suffit pour cela de comparer le motif des *Trois Grâces* peint par l'un et l'autre. Corps célestes contre corps de chair érotique et putrescible ? En réalité, ces catégories aplatissent, résument et travestissent tout car la touche de Raphaël est désirante, elle n'est pas sans sensualité, sans sexualité, sa peinture n'imite pas la froideur du marbre ; quant à l'œil de Rubens, il n'est pas sans rêver d'idéal divin… L'impression d'une présence physique et picturale s'engage probablement pour les deux, le format grandeur-nature des Grâces rubéniennes plaidant en faveur d'une plus imposante capture visuelle.

---

[31]. Charles Baudelaire, *Les Phares*, extrait de Les Fleurs du mal, 1857 :

> « Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse
> Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer
> Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse
> Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer ; »

Ce poème de onze strophes se construit autour de huit peintres qui constituent le musée imaginaire de Baudelaire. C'est Rubens qui ouvre le poème, viennent ensuite dans l'ordre : Léonard de Vinci, Rembrandt, Michel-Ange, Watteau, Goya et Delacroix, les trois derniers quatrains constituant une sorte de conclusion synthétique, commune à tous les artistes cités. En juxtaposant les diverses métaphores « fleuve d'oubli », « jardin de paresse », « oreiller de chair fraîche », Baudelaire reconstitue l'atmosphère de la peinture rubénienne (plutôt tardive à mon sens) sans se limiter à la description d'un tableau unique : on est davantage dans une poétique de l'évocation. Les onze quatrains, aux rimes croisées sont un hymne aux peintres qu'il admire, ils déclinent sous forme poétique ses textes critiques des *Salons* ou des *Curiosités esthétiques* de 1845. Plusieurs pièces des *Fleurs du mal* transposent des tableaux, gravures ou statues : « Le meilleur compte-rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie ». *A quoi bon la critique ?, Salon 1846.*

[32]. Rubens, *Lettre à François Junius*, Anvers, le 1er août 1637, tome I, *op. cit.*, p. 152.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Toujours est-il qu'il devient au XVIIIème siècle habituel d'employer le terme « baroque » pour décrire le style en lequel la Renaissance, au sommet de l'art, a dégénéré. C'est la fameuse perle de nacre irrégulière, cette création ratée de la nature qui fait honte à l'idée d'une sphère parfaite. Décidément, l'idéal classique se perd dans les méandres baroques, et le labyrinthe le rend fou : les Grâces, où la ligne est un guide sûr pour l'œil, au service des proportions de l'idéal grec, où la chair est une surface lisse, calme et monochrome, où les visages expriment un chaste apaisement, se métamorphosent avec Rubens en trois femmes chevalines, amantes à la chair lourde et crépitante, marbrée de toutes teintes, qui semblent avoir été chassées du paradis pour s'adonner à leur occupation favorite, le jeu érotique :

> « Le baroque contient la féminité fatale, le prestige de la sirène : son charme, et le trouble que ce charme communique, peuvent anéantir en quelques jours les trésors d'un apprentissage du classicisme péniblement acquis. »[33]

Sur les questions de l'héritage artistique, Heinrich Wölfflin entreprend en 1888 de redonner au baroque sa dignité et d'ôter les définitions outrageantes que les dictionnaires lui donnent depuis 1690[34]. Wölfflin cherche, par ce geste, à résoudre la question de l'histoire des styles, à travers l'étude des formes et leurs évolutions, arrivant à la thèse que l'audace baroque, qui se détache des modèles classiques, s'inscrit dans un phénomène cyclique. Autrement dit, dans l'histoire des arts, chaque mouvement de rupture tiendrait du baroque. Raphaël étant parvenu à l'achèvement de l'idéal classique, à sa mort on passe à la phase suivante, tout naturellement, et Rubens figure en précurseur. Eugenio d'Ors en 1935 va encore plus loin, la dimension cyclique engendre l'idée que l'esthétique baroque, comme le mythe, est universelle, de tous temps, de tous lieux. Le baroque Wölfflinien est périodique, celui d'Ors est éternel, « matrice universelle, réceptacle de toutes les fécondités »[35]. Cette thèse est vraiment riche et passionnante : j'essaierai de me l'approprier pour élargir ma réflexion sur les mythologies du regard chez Rubens et leurs possibles répercussions dans la peinture moderne.

Les frontières entre Renaissance et Baroque sont franchement poreuses, au sens historique comme au sens esthétique. L'un ne va pas sans l'autre, comme l'image photographique et son négatif :

---

[33]. Eugenio d'Ors, *op. cit.,* p. 12, écrit en 1935.
[34]. Le mot figure il semblerait pour la première fois dans le dictionnaire de Furetière, reprenant l'anecdote de la perle irrégulière. En 1740, on le retrouve dans le dictionnaire de l'Académie, synonyme d'irrégulier, bizarre, étrange, informe. Rousseau l'utilise en ce sens : « Aux italiens mélodies bizarres et baroques ».
[35]. *Du Baroque, op. cit.,* Introduction de Frédéric Dassas, p. XIX.

« Les grands maîtres de la Renaissance ont eux-mêmes introduit le baroque. »[36]

L'*Allégorie de la vue* de Rubens joue à mon avis sur ces deux répertoires. Certes c'est une toile exubérante qui offre aux yeux un spectacle riche, orné, hanté de significations enchevêtrées liées au motif du regard. Les objets s'entassent les uns sur les autres ou les uns devant les autres comme s'il y avait une surenchère grandissante à vouloir se montrer à tout prix. Certains jouent avec l'équilibre et manquent de peu de tomber des tables où ils ont été disposés. Les étagères quant à elles regorgent de sculptures, elles sont remplies jusqu'à ras bord de buste de philosophes et autres dieux : « Toute sensibilité baroque tend au panthéisme»[37]. Collection, curiosité, obsession : le regard se retrouve dans cette frénésie de motifs. Entre mouvement et stabilité, les objets présentés se bousculent ou s'ordonnent. Les cadres et toiles s'emboitent, se superposent ou se juxtaposent comme des couches de peintures. Telle une vision fractionnée qui se dévoile par strates. Seule la fenêtre voutée agit comme un temps mort, une bouffée d'air nécessaire avant de replonger à « regard perdu » dans cet univers clos et vertigineusement rempli. La deuxième échappée se faisant, on l'a vu, dans la galerie. En revanche, la perspective de ce cabinet, dont les lignes de fuite convergent sur le buste central d'un probable illustre penseur, comme pour rappeler la relation de l'œil et de l'esprit, marque l'intérêt pour l'apport renaissant de la représentation de l'espace et de l'architecture. Les nombreuses lignes droites, issues des cadres de tableaux, des étagères, ont tendance à organiser les plans successifs en même temps qu'elles les fractionnent alors que le baroque, on le verra, a plutôt tendance à les abolir, à lier les éléments du tableau plutôt que les fragmenter. De plus, l'immobilité des bustes de marbre contraste avec le mouvement elliptique de la *Chasse aux fauves* qui les surplombe. Je pense pouvoir redire ici que ce « mélange des genres » chez Rubens est une des modalités fondamentales de sa création. Bref, l'opposition baroque/classicisme, avec tout le caractère caricatural qu'une telle dialectique implique, ne se résout pas dans *l'Allégorie de la vue* rubénienne. Au contraire, les toiles de Rubens sont des lieux d'échange où se confrontent, se fondent et se confondent différentes esthétiques :

> « Partout où nous trouvons réunies dans un seul geste plusieurs intentions contradictoires, le résultat stylistique appartient à la catégorie du Baroque. L'esprit Baroque pour nous l'expliquer à la façon vulgaire ne sait pas ce qu'il veut. »[38]

[36]. Heinrich Wölfflin, *Renaissance et baroque, Gérard Monfort Ed., Paris, 1997,* p. 34.
[37]. Eugenio d'Ors, *op. cit.,* p. 105.
[38]. *Ibid*. p. 29.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Si l'œil de Rubens est la fois baroque et classique il est, pour reprendre les catégories nietzschéennes, apollinien et dionysiaque : clair et ordonné, nocturne et empreint d'imaginaire, en particulier lorsqu'il s'affronte à la puissance des récits mythologiques. Ceux-ci agissent comme un catalyseur, lors d'une alchimie où les fables engendrent des émotions picturales. Certains historiens de l'art relèvent cette ambivalence affirmant que Rubens est « un homme de la renaissance mais un artiste baroque », que son classicisme hérité est en tous points indémêlable de sa folie créatrice. Plastiquement, cette dualité se rejoue dans toute l'œuvre rubénienne : l'allégorie est d'une facture léchée, mais le peintre alterne aussi avec le faire rapide, la touche brutale. Plus riche encore est un travail pictural qui combine les deux, à l'image de la caresse amoureuse baroque qui ne s'envisage qu'au regard d'un certain degré de violence. Le pinceau redit les deux pôles du désir. Le pictural rejoue le poème, le plastique réitère le symbolisme. Et pour s'apercevoir de ce métissage, il faut voir les tableaux, il faut s'approcher de la surface lisse ou rugueuse de la toile et voir comment les différents traitements picturaux fonctionnent l'un par rapport à l'autre. Dans la mythologie, il est défendu de regarder ; au Prado, on ne peut pas toucher, dommage. C'est dantesque, la peinture mythologique est toujours objet d'interdit et porteuse de transgression !

Il sera utile d'emprunter ce double regard pour l'interprétation des peintures multipolaires, auquel viendront s'ajouter ceux de l'historien de l'art et de l'esthète qui tenteront une cohabitation fertile pour dégager les grandes questions de la pensée baroque et les images que Rubens en fait. On verra aussi que la nature « jaillissante » de ses inspirations trouve pour échos une production picturale très riche[39] où le sentiment de vie que libère la touche de peinture règne en maître incontesté. Et puisque la vie n'a de valeur qu'au regard que l'on porte à la mort, il s'agira de déceler en quoi les récits mais surtout le vocabulaire plastique de Rubens (teintes, couleurs, gestes, traces, strates de peinture, formats, supports…) portent en leur sein l'intrication des deux phénomènes.

[39]. A ce jour il n'existe pas encore de catalogue raisonné de Rubens tant la tâche est difficile. La question des attributions pose problème : Rubens maître d'atelier signe les toiles exécutées par ses élèves s'il les juge réussies, si bien que la production totale est immensément riche, plusieurs milliers d'ébauches, de dessins, gravures et peintures.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

L'Allégorie de la vue, la curiosité et la chasse

L'accumulation, la disposition des objets, le caractère à la fois homogène et disparate de ceux-ci font de l'espace présenté, c'est évident, un véritable cabinet de curiosités. Et Rubens, puis Rembrandt, avant sa faillite, témoins et révélateurs de leur temps, cèdent à l'engouement des cabinets de curiosités dont l'essor marque l'Europe du XVIIème siècle. Le mot curieux s'emploie alors pour signifier : celui qui prend plaisir à amasser des choses étranges et rares, et à en développer la connaissance scientifique.

Appartenant aux bourgeois humanistes, dont Rubens fait partie depuis qu'il est peintre de cour, connu, reconnu en Europe (France, Espagne, Italie, Flandres, Angleterre principalement) et maintes fois sollicité par l'aristocratie, ces collections personnelles d'objets en tout genres, avec un goût certain pour l'exotisme, l'inédit, l'extraordinaire, avec tout le caractère baroque de l'éclectisme, de l'abondance et de l'apparent fouillis n'en sont pas moins des espaces organisés en quatre catégories[40]. La première, *artificialia*, désigne les objets crées ou modifiés par l'Homme. La deuxième catégorie, *naturalia*, regroupe les créatures et objets des trois règnes : minéral, végétal, animal. La troisième, *exotica*, proche de la seconde rappelle le gout pour les voyages lointains amorcé par la découverte des Amériques, et se consacre aux étrangetés ramenées de contrées exotiques. La quatrième enfin, *scientifica*, rassemble les instruments scientifiques et a pour objet de mettre à jour les découvertes scientifiques -plus ou moins rigoureuses !- du moment. Dans son désir fou de rassemblement et dans sa quête de l'infinie richesse du monde, le cabinet de curiosité se veut miroir du monde. D'un monde fantasmé, objet de désir. Elaborer un planisphère et créer son cabinet de curiosité sont au fond les révélateurs d'un même rêve : miniaturiser le monde, pour tout englober d'un seul regard, réunir des fragments hétéroclites pour reconstituer une unité éclatée, à jamais perdue, comme le Paradis… Cette propension à vouloir connaître, découvrir, s'émerveiller et révéler aux autres cette richesse résonne en nous comme un désir immémorial de panoptisme :

> « Une volonté évidente de dresser pour l'œil l'inventaire de la création, de recenser dans le visible toutes les formes existantes. »[41]

[40]. La première, *artificialia*, désignait les objets crées ou modifiés par l'Homme. La deuxième catégorie, *naturalia*, regroupait les créatures et objets des trois règnes : minéral, végétal, animal. La troisième, *exotica*, proche de la seconde rappelle le gout pour les voyages lointains amorcé par la découverte des Amériques, et se consacre aux étrangetés ramenées de contrées exotiques. La quatrième enfin, *scientifica*, rassemble les instruments scientifiques et a pour objet de mettre à jour les découvertes scientifiques -plus ou moins rigoureuses !- du moment.

[41]. Mireille Buydens, *L'image dans le miroir*, La lettre volée, Bruxelles, 1998, p. 14.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Dans son éloge du regard, Léonard de Vinci présente l'œil comme un maître-étalon pourtant facile à berner ; cet ouvrage mêle l'esthétique et la science, le ressenti et le savoir, la surface et l'intellect, la vue et la cécité, enchâssant les pôles clair et ténébreux… revivifiant aussi le mythe panoptique et préfigurant l'ère humaniste des poètes baroques. Tout est dans l'œil et l'œil est tout, la rétine réunit la totalité des possibles :

> « Ne vois-tu pas que l'œil embrasse la beauté du monde entier. Il est le maître : il fait la cosmographie, il conseille et corrige tous les arts humains, il est le principe des mathématiques, il a mesuré la hauteur et la taille des étoiles, il a généré l'architecture, la perspective et la divine peinture. »[42]

Tout répertorier, tout classer et tout montrer est enfin un désir de possession et de pouvoir : « Faire l'inventaire de tout, c'est en effet passer chaque chose à l'épreuve du regard qui juge, saisit et cristallise. C'est donc, fût-ce l'espace d'un instant, transporter la chose dans sa forteresse intérieure : posséder son image, l'avoir en soi, l'ingérer par ses yeux. »[43]On verra justement que chaque guetteur, qu'il soit dans ou au dehors du tableau, chaque curieux rêve de posséder par les yeux. Ce fantasme illusoire est à jamais insatisfait, il débouche toujours sur un déplacement du voir vers le toucher, sur la confusion du *voir* et de l'*avoir* : *ce que je vois, je veux le toucher, je veux l'avoir.*

Dans la culture chrétienne, le « père » de tous les curieux est Adam. C'est lui qui, avant d'être chassé du Jardin d'Eden avait dressé un inventaire exhaustif et donné un nom à chaque créature. Tous les récits mythologiques antiques qui ont attrait au regard et à sa capacité dévoratrice font écho à la curiosité primordiale d'Adam et si ces fables de l'œil désirant habitent tant l'univers de Rubens, c'est peut-être parce que « le baroque est secrètement animé par la nostalgie du Paradis Perdu. »[44]Le regard qu'Adam a posé sur la femme, sa désobéissance agit comme un palimpseste : les mythologies désirantes en portent la trace, le soubresaut. L'allégorie de la vue est une histoire de quête, d'exhaustion mais aussi de rapt : « le vaste monde est une réserve inépuisable de chasse » nous dit Michel Tournier, de ce point de vue, le cabinet de curiosités et les mythologies du regard se répondent en écho.

Les cabinets de curiosités sont avant tout le reflet de l'esprit de son créateur et tous n'ont pas une vocation strictement encyclopédique. Les collections princières étaient un signe de pouvoir et de prestige, celles de l'amateur éclairé comme Rubens apportaient une reconnaissance sociale. C'est probablement en 1617, date qui figure

[42]. Léonard de Vinci, *op. cit.*, chapitre XX, *Grandeur du monde visible*, p. 35.
[43]. Mireille Buydens, *op. cit.*, p. 51.
[44]. Eugenio d'Ors, *op. cit.*, p. 31.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

sur l'*Allégorie de vue*, que Rubens alimente sa collection personnelle et enrichit son cabinet de curiosités en échangeant quelques tableaux contre des pièces rares :

> « J'ai cru comprendre que Votre Eminence serait disposée à faire un échange entre quelques uns de Ses marbres et quelques-unes de mes œuvres. Je suis trop amateur d'antiques pour ne pas être disposé à conclure. »[45]

Cette collection demeure une quête sociale et esthétique qui accompagne Rubens jusqu'à la fin de sa vie puisqu' en 1634, il écrit :

> « Pour moi, je n'ai jamais négligé, au courant de mes voyages, d'observer et d'étudier les antiquités des collections publiques et privées, et d'acheter des objets curieux à deniers comptant, si bien que je possède encore une belle série d'antiquités. »[46]

D'autres collectionneurs comme les apothicaires ou médecins font de leur cabinet un lieu d'étude… celui de Rubens mélange probablement toutes ces fonctions de la même façon qu'il mélange les catégories d'objets. A la fois ordonné et fourre-tout, habité d'instruments scientifiques, de divinités mythologiques et de peintures religieuses, autant intime que voué à être montré aux visiteurs…. Ces contradictions font du cabinet de curiosité un espace baroque, où les objets s'entassent, où les cadres s'emboitent, où l'équilibre ne tient parfois qu'à un fil, mais tient quand même. Et il n'est pas étonnant que Rubens et ses contemporains fassent du cabinet de curiosité une allégorie de la vue : parce qu'il est fait pour être admiré, qu'il reprend la fonction visuelle du tableau et les divers dispositifs optiques qui hantent nouvellement la peinture depuis l'attrait de la perspective centrale et les découvertes optiques de Dürer :

> « Quant aux observations sur la façon très nette dont les yeux perçoivent les objets, elles me donnent l'impression que le phénomène est plus curieux quand il s'agit des lignes et des contours des objets que de leurs couleurs. Mais je ne suis pas un expert en cette matière et je ne crois pas que mes observations seraient dignes d'être rédigées. Pourtant je dirai toujours très volontiers ce qui me viendra à l'esprit à ce sujet, fut-ce pour prouver mon ignorance. »[47]

Cet extrait de correspondance montre la curiosité qu'éprouve Rubens vis-à-vis de la fonction captatrice du regard et de la peinture qui s'adresse en premier aux yeux avant d'être une chose de l'esprit : *« la pittura è cosa mentale »* pour Léonard De Vinci, renouant avec la perception platonicienne. Mais avant d'atteindre les sphères

[45]. Lettre de Pierre Paul Rubens, datée du 17 mars 1618, écrite à Anvers, adressée à Sir Dudley Carleton, ambassadeur de Grande Bretagne à La Haye, *op. cit.*, tome I, p. 71. Voir annexe, p. 507.
[46]. Rubens, *Lettre datée du 18 décembre* 1634, écrite à Anvers, adressée à Peiresc, ami érudit et humaniste du peintre, *op. cit.*, tome II, p. 38. Voir lettre en annexe, p. 511.
[47]. Rubens, *Lettre datée du 16 aout 1635*, écrite à Anvers et adressée à son ami Peiresc, *ibid.*, p. 47. Voir lettre en annexe, p. 512.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

intellectuelles, elle doit d'abord séduire l'œil, sorte de porte d'entrée vers l'intellect, satisfaire son plaisir et sa curiosité. Pourquoi aurait-il sinon écrit un *Eloge de l'œil…*

Tous les hommes que l'on va rencontrer dans les récits qui mêlent l'œil à l'amour sont des curieux, des collectionneurs aussi. Le propriétaire d'un cabinet de curiosité est justement un collectionneur ; cet être mystérieux et arrogant, passionné et passionnant, parfois inquiétant dans sa quête maniaque, dans son envie d'apprendre, de voir et de posséder des choses nouvelles et rares. En cela il se rapproche d'Actéon et des autres épieurs dont la vie s'organise autour de la femme nue. Elle serait l'unique objet d'une collection dans laquelle elle se montrerait *sous toutes les coutures.* Mais alors que pour le premier l'objet du désir est inanimé, pour Actéon la traque ne s'oriente pas vers une chose mais vers un être vivant. Un glissement s'opère : la curiosité digne, louable, se transforme en indiscrétion malhonnête et l'œil curieux, amateur d'art, bascule en un œil qui cherche à connaître les secrets d'autrui, pour le posséder charnellement. Du ludique on passe au lubrique. Le véritable geste esthétique pour Rubens résidant probablement dans la capacité à transformer la force des récits en puissance picturale, en une image qui coupe le souffle.



Allégorie de la vue, détail de l'illustration 1

Dans la galerie, que Rubens place à droite en réponse à la fenêtre, tout est question de regard, à commencer par le jeu de montré-caché. L'angle de vue, l'éloignement, le *sfumato* de lumière disent aussi l'impossibilité partielle du voir… Les « brouillages de la vue ont un lieu, un temps »[48] et c'est ici. Les choses deviennent plus indécises, plus enclines à appeler l'imaginaire. C'est un peu la trajectoire que suit la peinture de Rubens : les formes s'ouvrent et éclatent le cerne qui enferme les chairs, elles

[48]. Marc Le Bot, *op. cit.*, p. 50.

préfèrent à l'écriture *ciselante* de Botticelli les échanges, les porosités. La présence contiguë d'un espace clairement organisé et d'une envolée plus indistincte au sein d'une même image révèle les effluves du baroque rubénien, tantôt clair et ordonné tantôt bouillonnant, broussailleux et frappé de fiévreux coups de pinceaux.
Le large rideau rouge relevé[49]se fait quant à lui métaphore d'un œil qui s'ouvre au spectacle pictural :

> « Un œil noble,
> Aux rideaux de velours :
> Rarement clair,
> Il honore celui à qui il se découvre. »[50]

C'est un rideau de théâtre. Bien souvent, c'est la mort qui vient avec la tombée du rideau et puisqu'ici il est relevé, c'est qu'il nous propose de voir, non ?

> « Peinture d'un voile, c'est-à-dire quelque chose au-delà de quoi il demande à voir. »[51]

Dans la mythologie, c'est probablement un épisode de l'histoire de Parrhasios qui parle le mieux du voile et de la peinture. Celui-ci peint la plus grande des illusions artistiques, une imitation plus spectaculaire encore que les raisins de Zeuxis, celle d'un voile accolé à un mur :

> « Montre-nous derrière le voile la peinture que tu as faite ! » demande Zeuxis dupé.

Simulacre, mascarade de la mimésis! Ce n'est plus l'œil des oiseaux qui est dupé par le réalisme de la peinture mais le regard d'un homme, pire, d'un peintre qui ne décèle pas le trompe-l'œil et demande à voir alors que tout est là, sous son regard, rappelant que, « plus l'objet est présentifié en tant qu'imité, plus il nous ouvre cette dimension où l'illusion se brise et vise à autre chose »[52]. S'ouvre ici le champ du pictural dans la dialectique du montrer/cacher, si intimement liée au regard et au geste pictural :

---

[49]. Cet épais voile rouge, relevé comme au théâtre lorsque le spectacle commence, rappelle la tenture carmin qu'écarte Actéon pour apercevoir la scène cachée dans la toile de Titien, *Diane et ses nymphes surprises dans leur bain par Actéon*, 1559, que Rubens a peut être vue lors de son séjour à Venise. Ce premier rapprochement esquisse déjà une « filiation » artistique passionnante qui unit les deux peintres, que nous croiserons plusieurs fois au fil du texte. Le voile rouge, c'est aussi un motif-clef des nudités féminines et profanes de Rubens : un motif de désir et de jouissance qui place d'emblée l'érotique entre deux gestes amoureux, voiler et dévoiler.
[50]. Friedrich Nietzsche, *Dithyrambes de Dionysos, Automne 1888*, Gallimard, *Œuvres complètes*, Paris, 1974, p. 181.
[51]. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de a psychanalyse, op. cit.,* p. 102.
[52]. Jacques Lacan, *Le séminaire*, livre VII, *Ethique de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1986, p. 170.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



Allégorie de la vue, détail de l'illustration 1

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

> « Le tableau peut alors se regarder comme une devinette, où ce qui est caché, est sous nos yeux, et qu'à partir du moment où nous l'avons découvert, nous ne verrons plus que cela. »[53]

La poétique du voile engendre les métaphores et les gestes de se voiler la face ou se voiler les yeux pour ne pas voir ou être vus. Regardant cette galerie embrumée, notre œil, intrigué, séduit ou frustré par cette absence de détails passe le relai à l'imagination, comme un écho lointain au colin-maillard amoureux d'Eros et Psyché.

Strip-tease. C'est encore le principe du tableau qui est mis en abîme: malgré le foisonnement de motifs, tout n'est pas visible. Le retable partiellement caché et fermé montre autant qu'il cache. Il implique plusieurs gestes : plier-déplier mais aussi et surtout envelopper-développer qui, appliqués aux corps, constituent la poétique majeure de Rubens et l'esthétique baroque placée sous l'analyse des *Mille plis* de Deleuze. La découpe de ce triptyque évoque également le paravent, cet écran à panneaux verticaux articulés se pliant en accordéon, destiné à isoler des regards, à masquer la nudité et orchestrer un jeu érotique. Un jeu érotique, mais jamais pornographique chez Rubens : on reviendra sur cette différence dans le deuxième chapitre, mais à moins d'une pudibonderie excessive, aujourd'hui ses corps peints ne choquent pas par leur indécence :

> « Les organes sexuels, masculins ou féminins ne sont plus excitants. [...] Privés de fantasme qu'ils avaient cristallisés depuis tat de temps [....] Ils pourrissent dans l'indifférence.»[54]

> « La niaiserie d'un érotisme tempéré peut rencontrer une indifférence les seins des femmes manœuvrent bien moins qu'il y a vingt ans une curiosité oculaire. »[55]

Seulement au XVIIème siècle, c'est un peu différent. On aime le nu peint, on ne s'en offusque pas, c'est vrai (la société est d'ailleurs probablement plus pudibonde et hygiéniste au XIXème siècle) tant qu'il y a la chiffonnade, la branche ou la main, aussi petites, grignotées et truculentes soient-elles, placées point nommé sur le sexe. L'œil baroque du spectateur peut tout voir, sauf le sexe *dans sa totalité* ou *dans sa réalité physiologique*, c'est clair ? On le camoufle un peu, on le maquille aussi tout en suggérant son caractère libre et subversif. C'est l'unique tabou qu'exigent les commandes officielles ; pour les commandes officieuses, inutile de faire toute une histoire pour un petit bout de tissu !
Le regard que l'on porte sur une peinture a un temps, un lieu, et c'est certain :

[53]. Paul-Armand Gette, *La peinture avec un point d'interrogation*, 2002, p. 15.
[54]. Bernard Lafargue, *Nude or naked ?* Avant propos, Figures de l'Art n°4, Eurédit, 1999, p. 11.
[55]. Patrick Baudry, *Nude or naked ? op. cit.,* p. 48.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

« Plus personne ne monte au balcon pour ça. »[56]

Pour autant le motif sacré et l'érotisme se côtoient toujours chez Rubens : la nudité et le paravent font partie de son vocabulaire onirique en ce qu'ils jouent tous deux avec l'obscène et la monstration dans une imagerie souvent religieuse. Le corps sacré est érotique, les deux pôles sont enchâssés. C'est typique de la Renaissance italienne tardive et du baroque : c'est là que le passage du flambeau opère entre Titien et Rubens, et c'est là que l'audace réside. Cet ambitieux mélange des genres révèle l'essence même de l'allégorie et du mythe : deux espaces imaginaires où les frontières sont floues, où l'énigme se cache derrière l'explicite et vice versa. Comme le paravent, un tableau est un dispositif de monstration et de dérobement à la fois, une peinture est en somme, un double écran, *miroir et masque*.

Le miroir… il est avec la fenêtre le motif métaphorique, l'emblème de la peinture dans l'idéal classique de la Renaissance, par sa capacité à dupliquer le réel trait pour trait. Chez Rubens et chez Tintoret, le miroir n'est pas une surface lisse et nette, producteur mécanique d'image sans intérêt. Le reflet de la glace ou de la surface de l'eau est toujours l'expérience de l'écart, une rêverie sur le faux double ou sur la matière aquatique. L'image et son reflet sont en somme comme Apollon et Dionysos, ils se complètent : là où l'un n'a plus de force créatrice et épuise son pouvoir pictural, l'autre prend le relai pour proposer à l'œil un ailleurs, un autre langage.
Le miroir est bien sûr présent dans *l'Allégorie de la vue* mais il ne reflète que de l'ombre et il est en partie caché par le portrait des archiducs, à gauche de la représentation. Il y a bien quelques touches blanchâtres pour indiquer que sa surface est polie comme le bouclier de Persée, mais la glace reste noire, résolument inhabitée comme si sa fonction réflexive était dénaturée, contrariée. Miroir aveugle ou aveuglé. Un autre reflet perverti habite la rétine dorée du lustre, l'image qu'elle produit est anamorphique : la fonction de la peinture, et donc du regard, n'est-elle pas d'agir par écart, objet de métamorphose quand bien même elle semble de facture réaliste ? La question du reflet est aussi présente de façon plus implicite par la figuration d'une surface aquatique et d'une fontaine jaillissante. En filigrane, dans ce détail aquatique, c'est Narcisse qui nous apparaît. Nous tenterons d'aborder la complexité de cette figure de l'œil auto-désirant, sous l'éclairage psychanalytique et philosophique, en faisant se répondre les Narcisse de Rubens et de Caravage. Narcisse et son double imagé, support d'une activité onirique, picturale et théorique vraiment ambivalente, conjointement renaissante et baroque, à l'image de tous les

[56]. Bernard Lafargue, *op. cit.*, p. 11.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

mythes amoureux où le regard entre en jeu. L'approche de la pulsion narcissique aboutira, bien sûr, à la question des autoportraits de Rubens qui se déclinent en trois modalités.

Méthode d'analyse et outillage théorique

Pour aborder toutes ces mythologies de l'œil, notre fond artistique s'établira autour d'une centaine d' œuvres systématiquement mises en dialogue avec les sources littéraires fondatrices sans pour autant, je l'ai explicité dès le début de ce prologue par la citation de Bachelard, se satisfaire du rapport illustratif nécessairement décevant et pas très ambitieux.

> « On dirait que tu pars des textes, que tu as besoin de textes pour interpréter les tableaux, comme si tu ne faisais confiance ni à ton regard pour voir, ni aux tableaux pour te montrer, d'eux-mêmes, ce que le peintre a voulu exprimer. »[57]

L'autre écueil que j'essaierai d'évincer est ici exprimé par Daniel Arasse : ne pas se laisser happer par les textes pour *voir* ce qui se passe dans la peinture. Littérature et peinture : l'un et l'autre sollicitent l'imaginaire et recueillent les fantasmes de celui qui crée et de celui qui reçoit, mais une frontière s'impose. Rubens est un homme de lettres, grand lecteur des *Métamorphoses* d'Ovide : le passage du texte à la peinture opère forcément des réécritures, des *métamorphoses*, justement. *Lire un tableau* : cette locution indique d'emblée que peinture et littérature s'enchâssent, s'entremêlent mais ne se confondent pas. Les mots engendrent la peinture, amorcent le travail plastique mais restent à leur place, au risque de faire écran et parasiter le regard porté sur le tableau. Il y a l'idée que le pictural échappe en partie au langage parlé, qu'une perte se fait si l'œil se met à parler. Belle contradiction au vu du nombre de pages que j'ai écrites… Pour me défendre, je dirais que chaque tableau suscite une écriture différente : incisive ou douce, exclamative ou minutieuse comme chaque tableau implique des coups d'œil multiples.

Toutes les œuvres ne feront donc pas l'objet d'un même regard : certaines seront longuement analysées, sous l'angle pictural, narratif, métaphorique parce que tout agit de concert et tout parle de regard. D'autres ne seront vues que par le biais du récit et de sa mise en scène et moins dans l'approche plastique, parce qu'elles s'y prêtent moins et parce que c'est ici que se joue la force langagière de ces peintures. D'autres images enfin ponctueront mon texte aussi rapidement qu'un clin d'œil mais participeront ainsi au rythme de l'écriture. Ce double, voire triple statut me paraît

[57]. Daniel Arasse, *On n'y voit rien*, Denoël, Paris, 2005, p. 21.

légitime et motivé par la diversité des récits. La progression de l'étude se fera ainsi sur un mode ternaire, comme pour rappeler les trois versants indémêlables de la déesse dont il sera souvent question. Trois chapitres, trois exigences successives et complémentaires donc. La première sera probablement la plus attendue mais néanmoins nécessaire, plus orientée vers la narration et sa mise en scène que par la picturalité -au sens de plasticité, de matière- qui sera davantage l'objet de la seconde partie. Et c'est le dernier chapitre qui se fera, je l'espère le plus digressif, retenant du mythe sa nature tentaculaire et sa capacité à parler du processus métamorphique de la peinture. Ces différents degrés de lecture sont à la fois inhérents à la mythologie et à la peinture de Rubens : très loin d'être linéaire et uniforme, son œuvre est faite de formats gigantesques ou minuscules, de toiles minutieusement peintes ou brièvement esquissées, souvent le terrain de rassemblements *oxymoriques*…

Quel que soit le type d'approche, le fil directeur de ces tableaux parfois disparates en apparence, se tissera par la persistance du récit « *ophtalmomythique* », terme utilisé par Jean-Paul Valabrega, dont l'étymologie révèle d'emblée le lien entre l'œil et le mythe. Cette invention sémantique, ce rapprochement intime de deux notions fait sens, elle est une belle et heureuse trouvaille, j'aurais aimé en être l'auteur tant elle combine en un seul geste toutes les intrications et la complexité des mythologies du regard. L'œil y est présenté à la fois dans sa fonction ophtalmique, c'est-à-dire physiologique, rationnelle, rétinienne et dans ce qu'il a de plus imaginaire, entre leurre et vérité, entre apparition et disparition… On retrouve ainsi, nichés au creux de ce terme réunissant deux notions primordiales, les deux versants du baroque. A cette dualité ontologique qui peut paraître réductrice viendra s'ajouter un troisième pan -autre leitmotiv de cette étude- celui qui nourrit la complexité du schéma de la triple déesse et de la Trinité. Un troisième invité qui nuance tout, fruit du métissage des pôles opposés, qui ouvre le champ aux interprétations et offre au regard un spectacle plus riche que celui d'une image binaire.

Dans sa toute-puissance ou sa cécité fantasmées donc, l'œil est tout entier un motif mythologique et pictural : sa facilité à se glisser dans les récits, à s'approprier leur force et à changer de visage pour dire la totalité des possibles parle de cette corrélation entre le mythe et l'élan esthétique.

De la Renaissance jusqu'à la production moderne, entre filiation et héritage pictural donc, nous tenterons les rapprochements, avec d'autres artistes hantés par le motif du regard désirant, qui je l'espère porteront fécondité à mon étude. Ma méthode de recherche se nourrira de cette persistance au sein d'un corpus d'œuvres rubéniennes partant de son apprentissage italien jusqu'aux ultimes tableaux peints en 1640. Une quarantaine d'années à peindre : malgré la persistance du motif mythologique, cela

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

implique nécessairement une évolution esthétique même si certains historiens rapportent que l'essentiel du style rubénien est mis en place dès son retour d'Italie, en particulier l'écriture picturale et désirante des corps de femme.
L'approche sera transhistorique : bien sûr, des données majeures de l'histoire seront évoquées pour mieux comprendre le geste esthétique enserré dans un contexte religieux, artistique, politique… Mais mon texte ne prendra pas le parti de la chronologie ; encore moins celui de l'histoire de l'art. C'est un essai d'esthétique qui ne réitérera pas le travail des historiens et biographes de Rubens, tels que Nadeije Laneyrie-Dagen, dont un magnifique ouvrage a été édité en 2003.
Un va-et-vient incessant et un retour sur les œuvres seront mobilisés comme méthode d'analyse, et les mythes, par essence tentaculaires et aux visages multiples, traverseront les chapitres sans vergogne, quitte à revenir plusieurs fois, lorsque ce rappel est motivé et fécond.

Le premier des chapitres sera donc consacré à l'œil mortifère dans les récits amoureux, le versant funeste du regard avide de corps, celui qui se plait à prendre Actéon et Antéros le contre-amour, pour figures de proue. Le second chapitre s'orientera vers l'autre versant du regard mythologique : le corps, devient un espace amoureux apaisé qui par sa nature lumineuse s'adresse toujours à l'œil, mais ne le menace plus, ou du moins, de manière détournée comme pour évoquer la présence indémêlable d'Eros et Thanatos. Après le mauvais œil et son cortège de fables dionysiaques donc, c'est (l') Eros et (la) Psyché qui prendront en charge la dialectique d'une vue-cécité, d'un voilement-dévoilement, d'un regard mélancolique inhérents à la peinture rubénienne. Au contact de ce couple d'amants s'imposera l'évocation de la lumière *épiphanique*, une lumière qui éclaire le récit mais aussi la peinture en train de se faire. Cette lumière qui prend corps à l'image favorisant l'émergence des formes et donnant au sensible son caractère de visibilité, cette lumière tantôt focale tantôt diffuse trouvera refuge au point nodal où les mythologies du regard se mettent à parler de peinture. L'autoréflexivité du médium peinture, sa perception par le spectateur sera alors amorcée et mise en abîme par ces corps de lumière. Le couple d'amants viendra aussi appuyer ce postulat : il existe conjointement, dans l'univers du mythe, un œil-Thanatos et un œil-Eros, l'un et l'autre régnant en victoire alternée. Les deux pôles indémêlables du regard inscrivent un espace d'entre-deux, où le mythe et la peinture naviguent sans s'établir définitivement, laissant toujours place au doute, à l'indistinction. C'est le mouvement même de la pensée baroque selon Georges Didi-Huberman :

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

> « Tout oscille, tout remue, tout va de pair : il n'y a pas de formes construites sans abandon à des forces. Il n'y a pas de beauté apollinienne sans arrière-fond dionysiaque. »[58]

Le mouvement permanent, l'oscillation entre deux registres, la fluidité et l'opposition des catégories nietzschéennes ici évoquées ouvriront sur le dernier chapitre. On parlera, dans cette ultime approche du regard rubénien, de l'élan métamorphique qui accompagne son geste esthétique et pictural. L'œil comme entité désirante demeure plus que jamais présent, mais il se dédouble et devient un opérateur d'images qui fantasme l'anamorphose du corps et les rimes animales. L'œil du peintre déforme et transmute la matière, le mythe métamorphique prend corps, prend chair et ouvre sur l'écriture personnelle et langagière du corps. Le miroir, autrefois sage duplicata se plait à rêver l'anamorphose. C'est ainsi que l'œil se met à voir et à peindre des femmes-poulpes, des femmes-juments, et d'autres motifs poétiques de l'entre-deux. Alors, ces corps métamorphosés nous feront parler du temps dans la peinture mythologique, cet *instant décisif* en référence à Cartier Bresson, où tout est figé et capté par l'œil mais où tout menace de se transformer. Fixité et métamorphose : n'est ce pas dans cette ambivalence que réside une partie du langage pictural ?

Les peintures mythologiques engendrent un espace imaginaire riche et complexe qui implique multiplicité et fluidité du regard. Ma lecture de tels tableaux et ma réflexion s'enrichiront donc d'apports transdisciplinaires, décloisonnés, indispensables pour une approche au plus près du geste esthétique, évitant par là ces « maudites classifications qui aplatissent tout »[59]. La psychanalyse est fascinée par l'univers du mythe et par la production artistique puisque l'un et l'autre sont un espace de projection de l'intime, des conteurs de l'inconscient. Elle se fait regard nouveau, une lecture possible posée sur le geste archaïque qu'est l'élan esthétique. Ainsi, les concepts analytiques de la psyché sont pétris de figures œdipiennes, narcissiques, panoptiques, icariennes, thanatiques… et chacune de ces entités porte en elle un fragment de désir que l'œil tente incessamment de nourrir. Chaque mythe revivifie ces grandes figures, en est en somme la réminiscence rendue possible par la peinture. C'est principalement dans *l'Ethique de la psychanalyse* de Jacques Lacan que nous puiserons l'éclairage analytique projeté sur le discours mythologique et sur la pulsion créatrice. Oui la discipline est fascinante, dure et hermétique parfois, pas toujours pertinente alors je ne me chargerai pas de concepts trop encombrants. Mais avec Lacan, elle ne manque ni de poétique ni de fable ; ce qui l'impose à mon avis comme

[58]. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante,* Ed. de Minuit, Paris, 2002, p. 270.
[59]. Daniel Arasse, *op. cit.,* p. 54.

un outil idéal pour parler de peinture. L'œil y est présenté comme organe de paradoxe, à l'image des jumeaux nietzschéens :

> « C'est pour autant qu'est soutenu le plaisir de désirer, c'est-à-dire, en toute rigueur, le plaisir d'éprouver un déplaisir. »[60]

Dans sa conception ambivalente du plaisir, Lacan dit : « Je me range plutôt du côté du baroque »[61], cet aveu le place d'emblée parmi les auteurs susceptibles de vivifier la peinture mythologique, d'en dévoiler au moins un des aspects cachés. Cette appartenance est évidemment plus philosophique qu'historique, elle indique une définition du baroque, sous le signe de laquelle je place mes recherches, où tout passe par l'œil et le corps :

> « Le baroque, c'est la régulation de l'âme par la scopie corporelle. »[62]

Ce n'est pas seulement l'œil qui voit, mais le corps tout entier, traversé par le désir et la jouissance que lui offre la vue. Nous tenterons alors de voir comment cette conception résonne dans l'œuvre *ophtalmomythique* de Rubens qui ne cesse de chorégraphier un balai réunissant le corps et le regard. Sans oublier l'œil et la main.

La recherche contemporaine sur l'esthétique renaissante et baroque sera beaucoup sollicitée : Daniel Arasse, son regard affuté, ses connaissances pointues, son style subversif d'écriture désenclaveront une peinture trop souvent affublée, à tort, d'académisme et m'ouvriront à une écriture plus audacieuse, moins scolaire. Les essais de Christine Buci-Glucksmann sont comme clairvoyants et d'une pertinence absolue, phares dans la nuit, souvent ils viendront éclairer mes analyses. Concernant les réflexions esthétiques consacrées au corps de chair et corps de peinture, Georges Didi-Huberman, entre-autres, insufflera poétique et rigueur, ces deux lectures jumelles du geste baroque. Et puisque mythe, peinture et onirisme sont indémêlables jusque dans la production artistique contemporaine, les rêveries esthétiques de Gaston Bachelard apporteront, je l'espère, une lecture poétique, inattendue et féconde sur la peinture de Rubens.

Me rangeant du côté de Wölfflin et autres théoriciens, pour qui le baroque est une esthétique cyclique, une constante historique qui se retrouve en toute époque et dont on peut retrouver la trace jusqu'aux productions modernes, je tenterai les rapprochements de l'œuvre de Rubens avec Nietzche, Baudelaire, Rimbaud ou Lautréamont dans le champ poétique et littéraire, et avec Caravage, Rembrandt, Manet, Cézanne et Rauschenberg, entre autres, dans le registre pictural. Je ne

[60]. Jacques Lacan, *L'éthique de la psychanalyse, op. cit.*, p. 182.
[61]. Jacques Lacan, *Encore, op. cit.*, p. 97.
[62]. *Ibid.*, p. 105.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

m'interdirai pas non plus les digressions puisqu'elles sont l'essence-même du mythe, de la peinture et des espaces imaginaires qu'ils ouvrent : une pensée tentaculaire sans cesse ravivée par autre chose. Alors je terminerai cette étude au contact de la mythologie du regard selon Duchamp, entre filiation et rupture avec l'iconographie et l'imaginaire baroque.

« Le mythe par définition est le rendez-vous de l'énigme. »[63]

On croit tenir une explication, une histoire mais non ! Le mythe est séducteur, il connaît les mécanismes du désir puisqu'il les rejoue sans cesse, il se dévoile en même temps qu'il se dérobe, bref il demande à être toujours sur ses gardes. Montrer pour mieux cacher, cacher pour mieux montrer : telles seront les tentatives contradictoires de la peinture qu'il faudra garder en ligne de mire. Au risque parfois de se laisser prendre au jeu et d'accepter que notre attention soit détournée par la force de séduction des images et leur capacité à produire du leurre. Nous traverserons alors ces récits comme nous parcourrons les tableaux : avec une mobilité incessante, en les sollicitant plusieurs fois sous plusieurs angles d'attaque, jusqu'à l'épilogue qui clôturera cet essai, où il sera question de lui envisager une suite possible, à travers le prisme du « Chiasme délicieux et bouleversant, où la jeune fille retrouve et invente les postures de la déesse. »[64] Histoire de réminiscences, de reflets répétés.

Ces différentes lectures conjuguées ne viseront pas à l'exhaustif : elles ne prétendent pas épuiser ni énumérer toutes les clefs interprétatives de la peinture mythologique de Rubens. D'une part c'est prétentieux, infécond, et surtout très illusoire, hors-sujet. D'autre part, j'aime trop la peinture, l'élan créateur et les traces qu'il projette sur la toile pour ne pas les enserrer et les réduire à un langage pétrifié :

> « Tout ça, c'était pour dire qu'on devrait toujours se demander pourquoi un peintre a envie de devenir peintre, de quoi il a envie quand il peint, comment on voit cette envie dans ses peintures. »[65]

Comment on voit cette envie… Œil et désir. C'est au fond l'acte principal, un pan majeur de la peinture mythologique de Rubens : la pulsion scopique et désirante poussée jusque dans ses retranchements et projetée sur la toile pour pouvoir se montrer, voilée-dévoilée.

---

[63]. Suzanne Varga, *L'amour des mythes, les mythes de l'amour,* Artois presse université, 1998, Arras, p. 59.
[64]. Jean-Pierre Mourey, *La mue des mythes,* Cahiers de la serre n°47, Saint Etienne, 1997, p. 4, à propos de Paul-Armand Gette.
[65]. Daniel Arasse, *op. cit.* , p. 91.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

La question de l'interprétation est au cœur d'un essai d'esthétique qui se doit de ne pas trop la perdre de vue :

> « Il t'arrive parfois de regarder la peinture de façon à ne pas voir ce que le peintre et le tableau te montrent. »[66]

Cette mise en garde paraît simple : mais s'agit-il uniquement d'ouvrir l'œil et de recevoir l'image telle qu'elle nous arrive en premier abord, c'est-à-dire de manière plastique ? Les *Essais d'iconologie* de Panofsky suggèrent cette approche qui opère par paliers, et ce mode interprétatif a été beaucoup décrié pour sa tendance à vouloir classifier, cloisonner, hiérarchiser les types de regards portés sur la peinture. Pourtant je retiens de l'analyse interprétative de Panofsky ses trois lectures qui ne sont pas désunies, mais au contraire, enchâssées, comme les trois versants de Vénus. Et ce rythme ternaire devient fluide au contact de la peinture mythologique de Rubens, oscillant entre approche plastique, iconographique et symbolique. Les trois visions agiront de concert et marqueront mon texte.

Il s'agira néanmoins d'éviter les interprétations farfelues qui dénaturent l'œuvre en brodant autour de quelques affirmations douteuses ou se pavanent d'avoir percé le mystère sans avoir de preuves tangibles !

> « Vous qui avez avoué ne rien comprendre aux symboles, vous faites des lectures paranoïaques de la peinture ! [...] »[67]

L'ambition est ailleurs. Il y a bien sûr l'idée que vouloir tout comprendre met à mort le tableau : toujours demeure une part d'impénétrable dans le tableau, quelque chose qui échappe au spectateur, qui reste mystérieux et hermétique. Comment l'esthète « peut-il interpréter sérieusement ce qu'il voit un peu, beaucoup ou pas du tout ? »[68] Du côté du peintre, la réciproque se dessine : il ne peut contrôler le pouvoir évocateur de ses images. A trop vouloir percer le secret et dénicher des interprétations douteuses donc, on passe sans doute à côté de l'essentiel. La sensation esthétique, que l'on reçoit face au tableau en l'*instant décisif* où on le regarde pour la première fois, sans même connaître précisément le motif où l'histoire qui nous est racontée, relève plus du ressenti que du savoir. L'œil avant l'esprit donc, la sensation visuelle avant la rationalisation. Car avec Rubens, le pictural est narratif mais il est aussi rétinien, enjeu plastique, théâtre de matière, de formes, de couleurs, de gestes... Le rideau

[66]. Daniel Arasse, *op cit.*, p. 11.
[67]. Paul-Armand Gette, extrait d'un texte lu le 1er avril 2004 à la Galerie d'Art Contemporain de Besançon, écrit à l'occasion de l'exposition *Ecrits d'artistes,* organisée par le centre d'art mobile de Besançon et proposée par Michel Tabanou.
[68]. *On n'y voit rien,* Daniel Arasse, *op. cit.,* quatrième de couverture.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

présent dans *l'Allégorie de la vue* est signifiant à ce sujet : certes il est relevé et ouvre sur un espace de représentation, mais celui-ci est peuplé d'une multitude de tableaux qui ne se laissent voir que dans l'indistinction. *Voyons voir… On n'y voit rien !* Ou presque : quelques reliquats de figuration. Or, ne rien voir, ou être empêché de voir, ce n'est pas déjà voir quelque chose, quelque chose de l'ordre de l'*inmontrable* qui se montre malgré tout ?

Toujours un doute demeure, une certitude se résorbe, c'est aussi une des composantes de l'imaginaire et des récits que le tableau engendre. Acceptons alors cette part d'insaisissable comme inhérente à tout regard porté sur la peinture, où le fantasme panoptique n'a d'accroche que dans le mythe :

> « Dans quelque tableau que ce soit, c'est précisément à chercher le regard en chacun de ses points que vous le verrez disparaître. » [69]



Hommage aux yeux d'Argos déposés en ocelles par Junon sur les plumes du paon

[69]. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.*, p. 83.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Chapitre premier

La femme interdite : une modalité du désir

L'œil prédateur et ses dispositifs picturaux

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

.1.

Du désir né de l'œil…

Un coup d'œil, jeté au hasard ou par inadvertance, suffit à bouleverser l'existence d'un homme, impliquant une série d'obsessions désirantes : c'est la leçon que nous donnent les mythes amoureux. Chaque tableau figurant dans cette étude parlera et montrera comment la pulsion scopique est au cœur de ces récits du désir et des dispositifs picturaux qui s'y attachent. A la clef de ce regard réside sans conteste le plaisir, valeur-étalon, souvent piétinée et avortée, plus rarement pérenne. Se dessine alors une dialectique du regard désirant, entre les pôles d'Eros et de Thanatos, frères ennemis mais complémentaires de la pensée grecque et de la peinture baroque. Le duel est à la fois clair et obscur, net et flou, il joue toujours dans l'indistinction, comme le couple nietzschéen que forment Apollon et Dionysos. Le désir s'inscrit dans cet entre-deux et navigue entre les deux pôles sans s'établir définitivement, à l'image de l'œil pétri de paradoxe, pris d'immobilisme et de mouvement incessant.
Tous les récits croisés au fil de cette étude parlent de cette évidence :

> « Séduire est une affaire pour les yeux »[70]

On pourrait lui opposer, ou plutôt, lui ajouter la réciproque « être séduit est une affaire pour les yeux ». Sous l'éclairage mythologique en tous cas, un point nodal ne cesse de se répéter : regard, désir et jouissance scandent la trajectoire de l'œil. Un voyage scopique s'amorce sous le signe de l'appel érotique et plusieurs actes ponctuent cette quête de jouissance le plus souvent masculine :

> « La jouissance se présente comme non purement et simplement comme la satisfaction d'un besoin, mais comme la satisfaction d'une pulsion. »[71]

Lacan évoque ici un axe fondamental qui rythmera souvent nos analyses et qui tissera un lien étroit entre les récits, les peintures que Rubens en fait et les dispositifs mis en place vis-à-vis de celui qui regarde le tableau : à l'image le mythe résonne

[70]. Marc Le Bot, *op. cit.*, p. 12.
[71]. Jacques Lacan, *L'éthique de la psychanalyse, op. cit.*, p. 247.

comme un théâtre où tout n'est que pulsion, vainement réfrénée. Car tenter de maîtriser une telle dynamique inhérente à l'être revient à vouloir saisir le vent entre ses mains. Inutile tentative !

Dans la pulsion scopique, quelque chose relève de l'archaïque, de l'inconscient donc, mais la pulsion au sens lacanien se distingue du besoin et de l'instinct, en ce qu'elle est liée à l'histoire du sujet. Innée à condition qu'elle soit activée, elle s'inscrit dans une trajectoire de vie, se construit, se renégocie, tantôt elle s'exprime, tantôt elle s'inhibe, et par effet métonymique, se distingue du désir :

> « Le désir est un et indivis alors que les pulsions sont ses manifestations partielles »[72]

Le regard parce qu'il est désir, est essentiellement un acte sexué, ou plutôt sexuel. On désire ce que l'on n'a pas, on regarde ce qui nous fascine et que l'on voudrait posséder. Pour Lacan, l'œil se fait indéniablement porte-parole des fantasmes de puissance et d'impuissance qui animent l'homme, exprimant par le corps l'indicible :

> « Le regard [...] peut venir à symboliser le manque central exprimé dans le phénomène de la castration. »[73]

Et lorsque cette peur archaïque, lorsque cette pulsion sort de l'ombre, timidement ou sans réserve, c'est sous les traits des vieillards épiant Suzanne, d'un Actéon obnubilé par le corps de Diane, d'une Psyché médusée par la découverte de l'éros ou d'un Narcisse pris d'effroi... La rencontre érotique se joue donc à partir d'un manque de l'autre ; l'objet de convoitise est toujours le corps et la promesse érotique. Le désir naît des yeux et traverse le corps de part en part, l'anime, l'agite ou le pétrifie : les deux pôles de la pulsion prennent corps et la peinture s'en fait langage. Dans l'expérience érotique autant que dans l'expérience esthétique, dans la pulsion scopique autant que dans l'acte de peindre, tout commence et se finit par le corps:

> « Il n'y a pas de vision sans pensée. Mais il ne suffit pas de penser pour voir : la vision est une pensée conditionnée, elle naît 'à l'occasion' de ce qui arrive dans le corps, elle est 'excitée' à penser par lui. »[74]

Voir, penser et ressentir : tels sont les trois termes du contrat qui s'entrelacent au sein du vécu érotique et des mythologies du regard.

---

[72]. Jean-Pierre Cléro, *Le vocabulaire de Lacan*, Ellipses, Paris, 2002, p. 57.
[73]. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.*, p. 73.
[74]. Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 51.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Eros et Thanatos, l'œil apollinien et dionysiaque : « indissociables et dualistes »

L'un est indémêlable de l'autre, comme le sont deux jumeaux. Les pulsions sont des êtres mythiques, « les dieux et démons en sont des représentants-représentations »[75], comme si le récit mythologique, avec sa puissance évocatrice mais aussi sa mise à distance nécessaire, était à même de parler incognito de l'homme et des sentiments paradoxaux qui le travaillent. Parler de l'histoire des arts aussi : il est trop tôt pour en parler ici, alors je ne fait que l'évoquer sans m'attarder mais on dit souvent que le baroque est fou, qu'il dilapide l'héritage sûr de la Renaissance au profit d'une scène ouverte sur le chaos et l'obscénité de l'existence. Quelles images parlent au mieux de cette descente en enfer baroque si peu rationnelle si ce n'est les folies d'Adam ou d'Orphée ?

Eros et Thanatos sont des êtres de désir jouant avec les limites intriquées et perméables des pulsions de vie et de mort. Cette ambivalence gémellaire, cette dualité essentielle anime le corps tout entier, elle se traduit aussi *dans* et *par* l'œil : dans le double système nietzschéen, celui d'Apollon est d' « un calme solaire »[76]. Figure de l'éclat, de l'épiphanie luminescente, il est pétri d'un voir et d'un savoir limpide:

> « Apollon, dieu du soleil et de la lumière qui se manifeste dans la clarté lumineuse [...] Dieu de la belle apparence et de la vraie connaissance. »[77]

Que serait le jour sans la survenue du nocturne ? Que serait le calme sans la bourrasque, la vue sans la cécité, le commencement sans la finitude ? Les deux versants se succèdent, ou plutôt s'entremêlent, accouplés, enchâssés. L'art apollinien, nous dit Nietzsche, relève de la mesure, de l'apparence de la forme et à l'inverse, le fantasme dionysiaque relève de l'ivresse, l'extase et l'oubli de soi, de l'« ébranlement du sublime et jubilation du ridicule. »[78] Les frontières sont poreuses entre les deux versants, cet espace d'échange permanent entre Apollon et Dionysos préfigure l'imprégnation réciproque du fait baroque et renaissant.

Le sombre œil du silène, dévot de Dionysos, sous l'emprise de l'ivresse s'unit au regard clair des figures d'Apollon, et cet intime lien engendre la bipolarité de l'œil mythologique, son métissage aussi :

> « Le monde apollinien fut porté dans le voisinage de Dionysos : tout l'éclat du monde olympien pâli face à la sagesse de Silène. »[79]

---

[75]. Jean-Paul Valabrega, *Les mythes, conteurs de l'inconscient,* Payot et rivages, Paris, 2001, p. 36.
[76]. Friedrich Nietzsche, *La vision dionysiaque du monde,* Allias, Paris, 2004, p. 25.
[77]. *Ibid.*, p. 25.
[78]. *Ibid.*, p. 48.
[79]. *Ibid.*, p. 45.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Une porte dérobée s'ouvre sur un autre couple, une correspondance s'établit. Les mythes du regard, polymorphes puisqu' hantés par ces deux figures poétiques, laissent apparaître deux autres visages, deux autres présences fantomatiques, peut-être plus puissantes encore, révélatrices de « deux pulsions sexuelles s'énonçant en pulsion de vie et pulsion de mort qui demeurent indissociables et dualistes.»[80]Dans l'espace analytique freudien, l'équation pulsionnelle se résout dans cette dialectique, « l'une ayant pour caractéristique la conservation et l'union qu'il nomme pulsion de vie et l'autre, actrice de destructions et de tueries s'énonce sur le terme de pulsion de mort. »[81]Ainsi prennent place Eros et Thanatos au sein des récits et de la peinture mythologiques.

Diane : figure d'apparition d'Eros et de Thanatos

Les concepts analytiques engendrent des entités corporelles. La tension énoncée par ces deux pôles prend corps, elle s'enracine dans la chair mise à nue de la femme qui aliène celui qui la regarde et qui l'épie. Derrière ces déesses qui obnubilent l'amant se dessine la conception traditionnelle du tableau qui attire et arrête le regard du spectateur, quelles que soient les formes ou figures qu'il renferme. Dans cette optique, la peinture est *médusante*, elle joue avec les mécanismes du désir pour absorber celui qui regarde :

> « La première tâche du peintre est de toucher l'âme par l'entremise des yeux. »[82]

On ne compte plus les livres parlant des couples peinture-érotisme, peinture-sexualité : force est de constater que depuis le XVème siècle, les peintres occidentaux n'ont cessé de peindre la nudité : c'est qu'il y a bien un lien unique entre la peinture et le désir sexuel, entre la chair sensuelle des femmes et les couches de peinture, entre la peau des corps et celle que l'on tend sur un châssis. La représentation picturale est bien un lieu de séduction majeure ; avec l'esthétique baroque, la séduction se fait par l'évocation du corps, c'est d'ailleurs sa convention primordiale :

> « La fonction de toute image n'est-elle pas de porter le désir de celui qui la contemple ? »[83]

Cet attachement pulsionnel qui lie l'œil et l'image produite pour lui et qu'il perçoit comme une offrande, Suzanne et Diane le racontent, le métaphorisent, le rabâchent

[80]. Frédérique Malaval, *Les figures d'Eros et de Thanatos*, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 35.
[81]. *Ibid*., p. 49.
[82]. Michael Fried, *op. cit.,* p. 95.
[83]. Soko Phay-Vakalis, *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter*, L'Harmattan, Paris, 2001, p. 41.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

sans arrêt depuis qu'elles ont été élues divinités régnantes de l'imaginaire des mythes amoureux. L'une et l'autre se consomment sur le mode de l'apparition, puis du voir et du regard aliéné. Alors le corps de Diane se fait support pour un petit lexique amoureux, pour quelques nuances sémantiques, allant de la célébration érotique à l'éloge funèbre. Car dans le répertoire du regard mythologique, *voir*, c'est tomber par inadvertance sur l'objet d'un désir en devenir. Première embuche. *Regarder,* c'est être déjà séduit et envouté mais avec une échappatoire possible. Deuxième embuche. *Epier* enfin, c'est l'ultime regard de l'éros, au-delà duquel patiente la mort. C'est ne plus pouvoir détourner les yeux, c'est être pris dans un phénomène perverti et fascinant. L'intime et irrépressible enchaînement des étapes associe d'emblée la fascination érotique au risque de trépas, tissant comme toujours l'alliance scabreuse de l'érotisme et de la mort. Telle est l'expérience qu'Actéon rencontre devant la furtive apparition de Diane :

> « Sur la droite murmure une petite source, dont l'eau transparente remplit un large bassin entouré d'une bordure de gazon. C'est là que la déesse des forêts, quand elle est fatiguée de la chasse avait coutume de répandre une rosée limpide sur son corps virginal. Aussitôt entrée dans cette grotte, elle remet à la nymphe qui a soin de ses armes son javelot, son carquois et son arc détendu ; une autre reçoit sur ses bras la robe dont la déesse s'est dépouillée ; deux autres détachent les chaussures de ses pieds. Voici que le fils de Cadmus ayant interrompu ses travaux et promenant ses pas incertains à travers des tailles qui lui étaient inconnues, parvient au bois sacré, car c'était là que le poussait sa destinée. »[84]

Actéon passe du bref coup d'œil jeté au hasard, à la contemplation désirante puis à la vue captatrice car, comme tout chasseur qu'il est, il convoite. Par nature, il traque le gibier, mais l'objet de convoitise se métamorphose : la biche trouve nouvelle métaphore dans les traits de Diane, figure divine de la chasteté.

Le regard masculin change de nature et expérimente différentes modalités de perceptions visuelles et de plaisirs. Au détour d'un chemin, Actéon perdu dans ses pensées aperçoit un groupe de femmes qui, entre deux parties de chasse se prélasse dans un plan d'eau. Enserré dans la fascination, le piège se referme, il ne détourne pas son regard ; bien au contraire, il garde les yeux grand-ouverts et se laisse prendre, sans s'en rendre compte, au jeu de la convoitise en devenant voyeur.

Quels que soient les auteurs et poètes de la chaste déesse, d'Ovide le classique, à Pierre Klossowski le contemporain, l'histoire se répète et se transforme au fil du travail de réécriture du mythe. Le récit de Diane se décompose en trois actes qui, par paliers, entretiennent une savante progression de la charge dramatique. Dans le premier acte, la baigneuse, seule ou accompagnée de servantes se dévoile alors qu'un

[84]. Ovide, *Les Métamorphoses, op. cit.,* Livre III, *Actéon,* vers 162 à 169, p. 75.

observateur opportun la regarde, elle n'en a pas conscience. Premier tableau du mythe en somme, première image possible, où le spectre thanatique n'est pas encore acteur. Cette scène célèbre la beauté paisible d'une femme et son cortège de compagnes chasseresses qui est secrètement et ardemment désirée par un homme. Le témoin de cette nudité reste caché aux yeux de la belle et la peinture met en scène cette posture hédoniste. Soit Actéon est montré au loin, les yeux rivés sur Diane, soit il s'est approché mais demeure tapi derrière un buisson, de face, de profil… Même absent à l'image, on devine sa présence. Toutes ses gestuelles traduisent un même élan, consacré à se délecter d'un privilège, comme pour fixer à jamais cet instant :

> « Quand je vous dis que le désir de l'homme est le désir de l'autre, quelque chose me revient à l'esprit qui chante dans Paul Eluard comme le *désir de durer*. Ce n'est rien d'autre que le désir de désirer. »[85]

Désir de désirer nous dit Lacan : le désir d'Actéon se nourrit de lui-même, en cercle clos pourrait-on dire, sans voir que son œil, puis celui de la déesse, ébauche les prémisses d'une érotique funeste. Pour Diane, le bain est jusque-là un moment de pure détente, empreint de *luxe, calme et volupté*, pour citer Matisse[86] et Baudelaire, à l'image de la *Diane au bain* de Boucher *(ill. 5)*. Dans le texte ovidien, le corps est épanoui, pourtant, nous qui connaissons l'histoire, savons qu'un drame se prépare.
Le deuxième acte voit les conflits latents se réveiller et s'afficher au grand jour. Actéon est sorti de la pénombre, et entre dans la lumière de Diane. Celle-ci perçoit le regard indiscret voleur d'intimité. C'est à cet instant qu'elle prend conscience de son statut de proie visuelle, elle qui depuis toujours est la déesse régnante de la chasse ; ironique paradoxe ! Cette inversion des rôles lui est insupportable, dès lors elle adopte une posture de défense, qui se lit de toute part, dans le texte comme dans la peinture :

> « A peine eut-il pénétré dans l'antre où la source épanchait sa rosée que les nymphes, dans l'état de nudité où elles se trouvaient, se mirent soudain, en apercevant un homme, à se frapper la poitrine, pressées autour de Diane. »[87]

La baigneuse change d'attitude, tente de cacher sa nudité effarouchée puis cherche à se soustraire aux yeux d'Actéon. L'Eros se teinte de Thanatos, c'est ici qu'Apollon s'unit à Dionysos. Actéon est médusé, il ne réagit pas, fasciné par le pouvoir érotique de la déesse, demeurant hanté par le désir de voir une scène interdite. De cette persistance oculaire va naitre le courroux meurtrier de la déesse dont il est question

[85]. Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 357.
[86]. *Luxe, calme et volupté*, Matisse, 1904, Musée d'Orsay. La toile montre précisément une scène de bain, à la croisée du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet (1863) et des *Grandes Baigneuses* (1899 à 1904) de Cézanne.
[87]. Ovide, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*, Livre III, vers 177 à 181, p. 75.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

dans le dernier acte. C'est l'épisode de la nudité vengée et du châtiment accordé au voyeur.

Pour Actéon, la punition réparatrice est quasi-immédiate. Dans la version d'Ovide, l' « onde vengeresse » jetée au visage du chasseur malheureux et une poignée de minutes suffisent à le transformer en cerf, afin qu'il se fasse dévorer par sa meute. Les rôles se renversent, c'est désormais Actéon qui devient traqué ; là encore l'ironie fait son travail au sein du mythe. L'eau est un élément double, à l'image du corps féminin qu'il accueille : motif apollinien, lorsqu'il exalte l'éros du corps, motif dionysiaque lorsqu'il devient arme de vengeance. La violence du propos est inouïe, l'agonie d'Actéon est déchirante pourtant Diane reste imperturbable, jouissant de rétablir ce qui n'aurait jamais du être perturbé.

On verra que le triptyque de l'histoire de Diane trouve des résonnances dans tous les autres récits mythologiques et bibliques que l'on croisera au fil de cette étude. Une sorte de structure matricielle s'échappe du couple que forment Diane et Actéon. Dans ces textes domine le motif commun autour duquel gravitent les protagonistes : c'est l'œil désirant, et toutes ces fables commencent par un coup d'œil masculin, jeté au hasard et dont il sera bien difficile d'échapper. Ensuite, l'œil comme pétrifié et saisi dans l'acmé du pulsionnel passe malgré lui à autre chose : il observe, guette puis désire l'objet. En somme, l'homme passe d'un furtif coup d'œil à une intense convoitise qui échappe à tout contrôle.

Diane, figure du mouvement baroque au travers de trois toiles

Actéon est pris par le désir amoureux alors que Diane est prise d'effroi et d'une envie vengeresse. C'est ainsi que, dans le récit de Diane et Actéon, le désir s'exprime à travers ses deux pôles, les plus extrêmes. Nombreux sont les peintres qui ont représenté Diane au bain, sans mentionner Actéon : Rubens lui-même s'est attardé sur cet acte paisible du récit. Mais dès que le chasseur et son œil désirant prennent place au sein de l'image, c'est toujours avec violence, latente ou clairement montrée. Les corps féminins jusque-là apaisés se délient et perdent de leur stabilité, comme pris dans un monde résolument bousculé et bousculant. C'est manifestement la conscience de la présence masculine qui accélère et dramatise le mouvement de l'œuvre.

La formulation de Titien, avec ses corps puissants et la dynamique du tableau, préfigure la version rubénienne du Prado et annonce déjà le lien qu'établit l'histoire de la peinture en qualifiant Rubens de *Titien du nord*.

Diane et ses nymphes surprises dans leur bain par Actéon, 1539, Titien *(ill. 2)*

> « Diane, la déesse court-vêtue ; dans la partie la plus retirée du bois s'ouvre un antre où rien n'est une création de l'art, mais le génie de la nature. »[88]

Dans un espace architecturé inattendu à la lecture d'Ovide, sept baigneuses semblent vouloir se soustraire aux yeux d'Actéon qui s'introduit par la gauche de la toile d'un pas de course. Chronique d'un surgissement qui bouleverse tout. Les couleurs dominantes, bleu, pourpre, blanc et brun doré « ressortent avec cette vive et menaçante clarté que l'on observe avant l'orage »[89]. Serait-ce un signe annonciateur du drame qui va se jouer ? Cet éclairage, précédant l'orage, si particulier, se pose sur le corps de nymphes, la chair n'en est que plus dénudée. La source lumineuse provient de la gauche avec Actéon, qui apporte avec lui cet éclairage indiscret sur la scène du bain. Elle produit un système complexe d'ombres et de lumières : tous les corps ne sont pas éclairés pareillement. Mais c'est Diane qui, reconnaissable au croissant de lune sur son front, est sans surprise la plus exposée aux lumières crues.
Les corps féminins, surpris dans le secret de leur intimité, adoptent tous des postures différentes, c'est un point commun à Titien, Rembrandt et Rubens en accord avec les principes picturaux d'Alberti : l'activité du peintre et le plaisir de réécrire l'anatomie peuvent s'exercer pleinement. Peinture chorégraphique qui appelle ça et là le regard du spectateur confondu dans l'œil d'Actéon.
Dans sa gestuelle de repli, Diane contraint son corps à de nombreuses déformations. Elongation, épaississement et désarticulation semblent être les opérations plastiques que subit son anatomie, support aux rêveries maniéristes. Son corps massif est en mesure d'exprimer la force qui l'habite malgré l'inconfortable situation. C'est peut-être un deuxième indice prémonitoire.

Titien représente Actéon avant sa transformation : c'est le premier acte qui est explicitement montré, l'intrusion brutale dans l'intimité des nymphes. Néanmoins, la structure narrative du tableau ne s'arrête pas là : la suite de l'histoire figure en filigrane pour celui qui sait décrypter les symboles placés ici et là. Ce qui succède est indiqué par la tête de cerf fixée au pilier derrière lequel se cache une baigneuse. Sur cette colonne de pierre, la dépouille du cerf préfigure la mort cruelle et imminente que Diane réserve à son observateur. Cette indication s'ajoute aux couleurs de l'orage

[88]. Ovide, *Les Métamorphoses, op. cit.,* Livre III, vers 156 à 159, p. 74.
[89]. Erwin Panofsky, *Le Titien, Questions d'iconologie*, Hazan, Paris, 1989, p. 221.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



2. Diane et ses nymphes surprises dans leur bain par Actéon, 1559
Titien
185 x 202 cm, huile sur toile
National Gallery of Scotland, Londres

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

pour annoncer symboliquement une fin tourmentée. On peut même déjà dire qu'Actéon est mort, pétrifié, puisqu'il est à son tour exposé au regard de la nymphe. Son corps lui-même est empreint de cette ambivalence. D'un pas de course, il s'approche des nymphes, soulève la tenture carmin, s'apprête à traverser la frontière aquatique qui délimite l'espace féminin de l'espace masculin, en même temps qu'il marque une certaine retenue. C'est de cette épaisse étoffe rouge dont nous parlions dans l'introduction. Dans l'*Allégorie de la vue*, Rubens relève le tissu pour que nous ayons une vue, même partielle, de la galerie habitée par une multitude de tableaux, pour répondre à la curiosité du spectateur. Ici, c'est Actéon qui écarte le voile et qui reprend en abîme la fonction du peintre : lever une partie du voile sur une histoire et sur sa composante érotique. Son buste en particulier semble ralentir sa course comme si Actéon prenait subitement conscience de l'outrage dont il est l'auteur. Sa main gauche est sans ambigüité : elle ôte le voile qui cache la scène. Sa main droite en revanche est plus ambivalente : qu'exprime-t-elle ? Le désir de toucher du bout des doigts ces nudités féminines ou le désir d'indiquer que son intrusion est pacifique ? Quoiqu'il en soit, Actéon entre dans le tableau comme il entre dans le troisième acte du récit. Tout se déchaine et rien ne saurait apaiser ce tourbillon. La construction de l'espace prend le relai et figure à son tour le mouvement de panique. Elle reprend en abîme le bouleversement qui anime les protagonistes. Les collines du fond, légèrement verdoyantes, reprennent le mouvement ascendant que forme l'agglomérat des nudités féminines. En revanche, la rivière cette « onde vengeresse », ce miroir glacé et mortifère, marque une dynamique inverse. L'architecture voutée légèrement inclinée, les troncs d'arbres, qui s'enchevêtrent les uns dans les autres : tous ces éléments alimentent une composition bancale et une nette « horreur des lignes verticales et horizontales »[90]. Avec Titien, rien n'est stable et tranquille[91] depuis qu'Actéon a déposé à ses pieds son arc pour s'armer de son œil désirant.

Au contact de Rembrandt et Rubens, le motif de la traque se transforme, en se déployant sur un format plus long, réécrivant le mouvement des corps et des âmes.

[90]. Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 221.

[91]. A l'exception de la colonne mortuaire surplombée du crâne : c'est l'élément le plus stable de la composition. Car si tout est en mouvement, dans la confusion totale, il y a une chose qui est sûre et non négociable, c'est la métamorphose imminente d'Actéon.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Diane au bain, 1634, Rembrandt *(ill. 3)*

Dans cette œuvre de jeunesse[92], Rembrandt s'inscrit dans une très longue tradition picturale et iconographique en retenant de l'histoire de Diane l'épisode où elle est surprise nue au bord de l'eau. Contrairement aux bribes architectures que l'on retrouve dans la toile de Titien, le décor de Rembrandt est plus académique, plus intriqué au récit d'Ovide. Actéon entre dans ce bois comme il pénètre dans les arcanes du féminin que nous observons. Le peintre choisit un plan large, panoptique, panoramique, qui nous permet de voir la scène dans sa totalité comme un travelling qui termine sa course en haut de la rive.

Actéon est encore sorti de sa cachette, les bras largement ouverts, il se propose peut-être d'étreindre amoureusement une de ces baigneuses. Certaines d'entre elles semblent avoir décelé la présence intrusive d'Actéon et du danger qu'elle représente, alors que d'autres s'adonnent aux plaisirs aquatiques. Celles qui le peuvent accourent et rejoignent la rive pour couvrir Diane. Comme elles, nous partons à la recherche de Diane : où se trouve-t-elle au milieu de ces corps amassés, agglutinés ? La protéger est une tentative vaine puisqu'Actéon l'a vue nue bien avant qu'elles ne s'en rendent compte, le regard du voyeur ayant toujours une longueur d'avance. Véritable œil de lynx que celui d'Actéon. Cet amas de corps révélé par la lumière s'enchevêtre autour de Diane, évoquant la précipitation énoncée par Ovide :

> « Dans l'état de nudité où elles se trouvaient, elles se mirent soudain en apercevant l'homme à se frapper la poitrine, et à remplir la forêt de leurs cris perçants, pressés autour de Diane. »[93]

Actéon démasqué conserve la distance symbolique de rigueur entre le voyeur et la femme cachée mais l'agression est tout de même déclenchée, dans l'antre d'un bois sombre, couvert, métaphore d'un espace intime et déclinaison du jardin privé de Suzanne.

Rembrandt couvre sa Diane de voiles et de compagnes en même temps qu'il braque un éclairage aussi impudique que puissant sur son corps opalin. L'intimité surprise et bafouée est figurée par une gestuelle expressive. Diane est couchée à même la rive descendante dans une posture des plus contraignantes.

---

[92]. C'est une œuvre peinte à l'âge de 19 ans. Tableau d'apprentissage, cette peinture n'est pas réellement représentative de l'ensemble des peintures connues de Rembrandt. Les références à la mythologie gréco-romaine seront rares, au profit des récits bibliques. C'est justement intéressant de s'attarder sur une œuvre atypique dans la production d'un artiste.

[93] . Ovide, *Les Métamorphoses, op. cit.,* Livre III, vers 178 à 180, p. 75.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



3. Diane au bain, 1634
Rembrandt
73,5 x 93,5 cm, huile su toile
Museum Wissembourg Anholt

Diane moins effarouchée que ses compagnes, offrant le visage d'une déesse ambivalente qui renouvelle le texte d'Ovide dont le peintre a une connaissance précise :

> « Diane rougit d'avoir été vue sans vêtements. Quoiqu'environnée par la foule de ses compagnes, elle se tint de côté et détourna son visage. »[94]

D'autres compagnes on l'a vu, continuent de se baigner, inattentives à la furie. Feignent de l'ignorer car on les imagine mal ne pas entendre les cris perçants que l'une d'entre elles pousse en se frappant la poitrine ? Ces écarts avec le récit fondateur constituent une écriture personnelle du mythe, un motif d'inspiration poétique, mais également le motif rêvé pour offrir une vision panoramique du corps féminin dans toutes ses déclinaisons :

> « La variété des corps est agréable en peinture… Que les unes soient donc debout, que d'autres aient la tête tournée, et que chacune ait les gestes et les

[94]. *Ibid., vers 185 à 188.*

> flexions qui lui reviennent ; que d'autres soient assises, appuyées sur un genou ou presque couchées. »[95]

On ne sait pas si Rubens a lu l'ouvrage d'Alberti, mais en 1608, au terme de son apprentissage italien, ses propos sont presque similaires :

> « Mon tableau est très beau par le nombre, la taille et la variété des figures, richement vêtues qui s'y trouvent : vieillards, jeunes gens et dames. »[96]

Diane et ses nymphes surprises par des satyres de Rubens *(ill. 4)* prend en charge la suite du récit : tout se précipite, le toucher a pris le relai de la vue. Au calme suit la tempête : « désordre des cris, désordre des gestes violents et des danses, désordre des étreintes, désordre enfin des sentiments, qu'animait une convulsion sans mesure. »[97] L'image, telle une longue frise, semble aussi se lire de gauche à droite si l'on suit le balai chorégraphié des corps. L'entrée d'un satyre se fait par la gauche comme souvent dans les toiles consacrées à Diane: celui-ci parvient à surprendre la nymphe et à attraper sa robe. On est assez proche de l'iconographie rubénienne de Daphné suivie par Apollon : on lit parfaitement le désir de l'homme, mais la femme demeure plus ambivalente, prise dans le jeu de la séduction. La danse exécutée par ses bras déployés, ses pas valsés offre une dynamique subtile qui oscille entre « attrape-moi » et « ne me touche pas ». On retrouve avec cette dialectique du toucher la dualité du regard, à la fois excité et interdit. Les amours bachiques commencent ici, dans cette indistinction des sentiments et des attitudes corporelles qui leur sont soumises.

Le couple suivant montre un stade différent de l'agression. La baigneuse est désormais déshabillée, sans défense car délestée de ses épais velours, maltraitée, harponnée. Juste à côté, on avance encore dans l'histoire, la nymphe semble parvenir à s'échapper de son bourreau, jusqu'à ce que celui-ci soit lui-même en mauvaise posture, dans le tiers droit de la peinture. Habile oscillation picturale qui rappelle le suspens cinématographique. Après ces victoires alternées, qui peut encore prétendre remporter le combat ? La flèche dorée, menace ultime vers laquelle convergent tous les corps chorégraphiés, semble marquer la fin de l'épisode. C'est une mort imminente et implicite qui nous est montrée : le satyre semble apercevoir sa tragique fin. Les traits de son visage sont sans équivoque. Yeux suppliants, bouche ouverte, la barbe arrachée par la nymphe. Les dépouilles d'animaux, trophées de chasse, déposées ça et là rappellent hélas la fin d'Actéon, en particulier le cadavre du cerf.

---

[95]. Alberti, *De la peinture,* Macula, Paris, 1992, p. 173. Il préconise par ailleurs que « certaines soient nues, quelques unes en partie nues et en partie vêtues ».

[96]. Rubens, *Lettre datée du 2 février 1608,* écrite à Rome et adressée au secrétaire de son mécène, le Duc Vincent de Gonzague, *op. cit.* , tome I, p. 58.

[97]. Georges Bataille, *L'érotisme, Œuvres complètes,* Gallimard, Paris, 1987, p. 114.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



4. Diane et ses compagnes surprises par des satyres, 1638-1639
Rubens
128 x 314cm, huile sur toile
Museo del Prado, Madrid

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Rien n'est immobile ou presque : oui il y a bien cette compagne de Diane endormie, de dos, au premier plan, mais pour le reste, ce qui ne bouge pas, ce sont les carcasses et dépouilles du gibier. Avec Rubens, le statisme s'accorde au sommeil ou à la mort, la pulsion engendre par essence course, ascension, chute. Intéressant si l'on se rappelle que Rubens est fasciné par l'équation de *mouvement perpétuel* que la science de son temps, Galilée puis Newton, essaient de résoudre, par la fabrication de systèmes mécaniques d'inertie. Dans la peinture, le mouvement des corps et des âmes est d'emblée assimilé au sentiment de vie, au désir chez les figures masculines et à la fuite chez la femme traquée. L'immobilité évoque de trop près la mort, ce qui gît ne danse pas et ce qui danse ne gît pas. Quand bien même la chorégraphie prend des airs funèbres, la peinture participe à cette orchestration magistrale des corps. La poursuite érotique s'est transformée, le jeu devient traque, le ludique devient lubrique :

> « Toute la mise en œuvre érotique a pour principe une destruction de la structure de l'être fermé qu'est à l'état normal un partenaire de jeu. »[98]

L'imagination fertilisée par la lecture d'Ovide

Cette formule de Panofsky, initialement écrite pour Titien, décrit le processus créateur de Rubens qui peint souvent, selon les historiens, avec un pinceau dans la main et un texte d'Ovide dans l'autre. La formule est probablement imagée au vu des dimensions du tableau et de l'investissement du corps entier qu'impose une telle peinture, mais l'idée est là. Il se nourrit donc d'une lecture attentive et intelligente tout en maintenant certains écarts, comme si la référence antique était un nécessaire tremplin vers autre chose.

En le peignant, Rubens ajoute au mythe de Diane et Actéon une composante essentielle : le corps à corps. Dans la version d'Ovide, Actéon est coupable, certes, mais de voir. Tandis qu'avec le peintre, le chasseur se fond dans la figure du satyre et devient réellement un prédateur de corps. Il ne semble plus se contenter de toucher des yeux pour dévorer, embrasser, comme l'illustre le second couple. Un autre détail : dans le récit ovidien, Actéon se meurt d'être métamorphosé en cerf et déchiqueté par sa meute, sans-même l'avoir touchée. Avec Rubens, malgré sa cruelle transformation, Actéon trouve la force pour accomplir un ultime corps à corps comme si, l'appel de la chair était plus fort que le récit ovidien.

[98]. Georges Bataille, *op. cit.* , p. 23.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Dans la toile rubénienne, les différents épisodes du récit semblent se fondre en un seul tableau, comme s'il renonçait à segmenter l'histoire de Diane. Cloisonner le récit, c'est aplatir sa puissance évocatrice. Il nous offre alors une image susceptible de contenir le motif dans sa totalité, du coup d'œil furtif à la mort d'Actéon. La lecture se fait en six étapes : la chorégraphie des quatre couples, suivie de l'ultime menace adressée par la flèche, pour finir avec le repos de la guerrière, métaphore de sa victoire sans appel. Rubens exalte le corps de sa déesse dans cette attitude reposée. A l'image, deux érotiques se confrontent. La blancheur de l'incarnat de Diane et le bistre des satyres soulignent le caractère oxymorique, non désiré de l'étreinte. Les gestuelles alimentent évidemment le vocabulaire du viol. Diane est en chacune de ces femmes étreintes ; elle est aussi probablement celle qui, le corps reposé, complètement à l'abandon, cesse de combattre. Déchargé de toute l'agressivité subie dans le tableau, il s'offre à nos yeux sans lutter, comme s'il ne craignait pas notre regard. Ce corps, que l'on voit allongé de dos ouvre aussi vers une réécriture du texte antique : ensommeillée, Diane ferme les yeux en même temps qu'elle clos un chapitre de son histoire.

L'œil prédateur, dévorateur et tout-puissant.

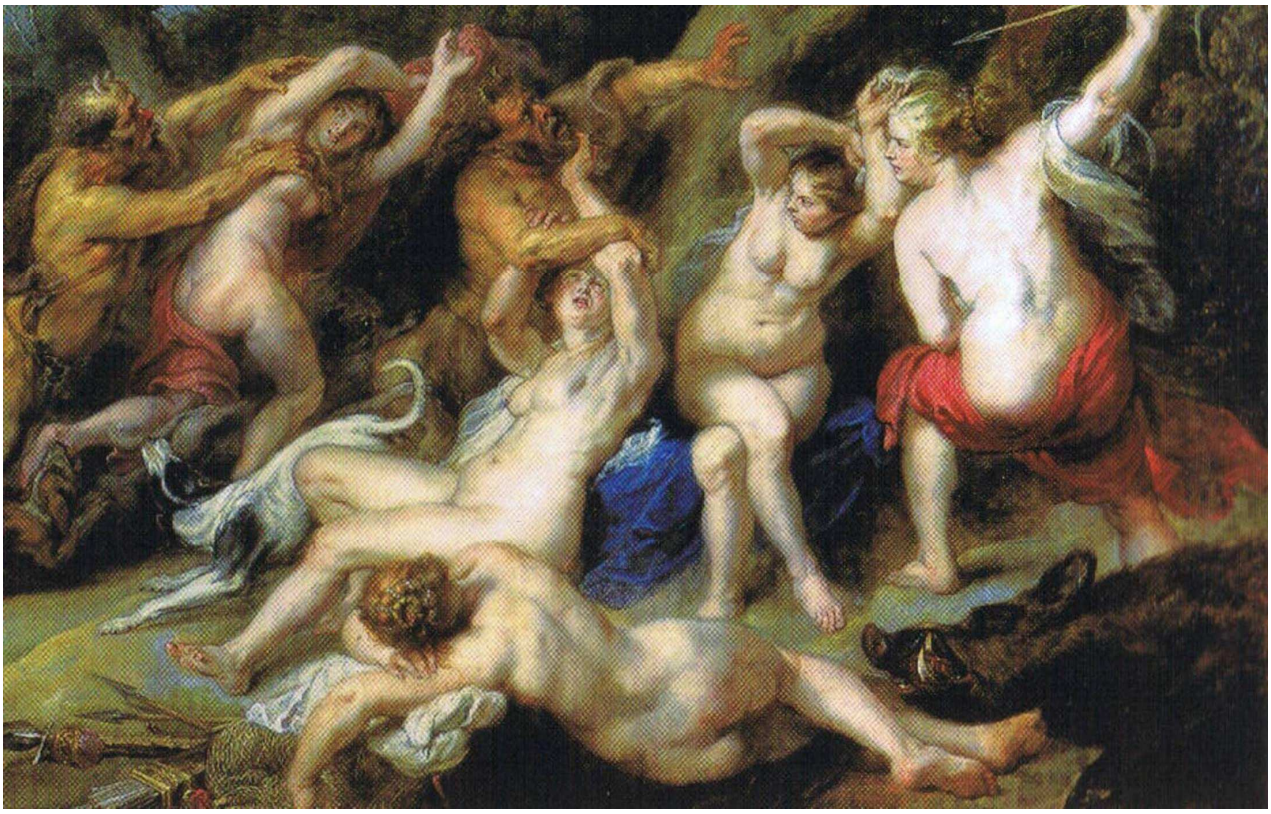
Qu'il soit ou non mythologique, l'œil est, en tant qu'organe de vision, archaïquement associé au désir et au plaisir. Il procure la jouissance, la concupiscence charnelle, aussi :

> « Le regard, siège de tous les désirs et cause principale de l'amour, mais aussi de la luxure. C'est par l'œil qu'existent les objets sexuels qui n'existent que dans et par le champ visuel. L'œil est l'organe par lequel les objets sexuels et le désir viennent à l'existence ; il n'est pas la source du désir, il n'est pas son instrument, il est la condition du désir. »[99]

Dans plusieurs récits, l'homme voyeur, au contact de l'objet désiré, croit perdre sa vulnérabilité et se permet toutes les audaces. Il entre dans une quête incessante de la vue, où voir devient sa raison d'être, son unique désir, c'est ici qu'il rêve de prendre les traits d'Argos, le berger aux cents yeux auxquels rien n'échappe.

[99] . Hervé Huot, *op. cit.* , p. 135.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



Diane et ses compagnes surprises par des satyres, détail de l'illustration 4

Par son œil curieux, l'homme guette une apparition furtive de l'objet aimé, il se complait cependant à rester caché de celui-ci. Cette attitude reflèterait la psychologie du voyeur qui redoute le face à face :

> « Les yeux s'attirent les uns les autres mais en même temps ils se repoussent. Toujours on désire regarder le regard de l'autre, mais tout face à face est une épreuve, parfois on ne le supporte pas. »[100]

Son œil pénètre dans une sphère interdite, il capture l'image de quelqu'un d'autre. Puis, lorsque le voyeur sort de sa cachette, une « mécanique » de la violence se met inévitablement en place.

Avec Rubens, il n'existe pas de vision réellement apaisée du motif : dès lors que Diane se fait peinture, elle se fait inévitablement allégorie des amours thanatiques. Jamais elle n'offre l'érotique apollonien mis en scène par Boucher dans *Le bain de Diane*, 1742 (*ill. 5*). Avec Boucher, Actéon et son cortège de culpabilité et de punition démoniaque ne sont plus de mise : la métamorphose cruelle du voyeur est exclue de l'image. La mise à mort d'Actéon est littéralement adoucie par l'érotique paisible des

[100] . Jacqueline Kelen, *La déesse nue*, Seuil, Paris, 2000, p. 65.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

baigneuses, et la peinture de Boucher se fait louange à la nudité, sous couvert mythologique. Pour ce faire, la représentation s'alimente des attributs traditionnels développés par l'iconographie de Diane : carquois, flèches, chiens, gibier laissent bien sûr place au dévoilement des corps. Certes, il y a bien de somptueuses étoffes : tantôt légères et transparentes, comme le voile qui entoure le bras de la compagne, tantôt monumentales et épaisses, à l'image du grand drapé bleu qui dévale du coin supérieur droit et qui recueille le corps de Diane. Cette toile dévêt les déesses en même temps qu'elle revêt le paravent mythologique, mais Boucher sait aussi peindre les nudités féminines en dehors des exigences de la fable antique. Les femmes de Boucher sont adolescentes, elles jouent, elles s'acoquinent avec le regard du spectateur dans le répertoire des motifs galants. Couchée à plat ventre sur un lit dodu, les fesses en l'air mais couvertes, rebondies comme les coussins, les yeux jouant la fausse pudeur : voici un des rôles coquins que le peintre donne à son égérie. La femme n'est plus surprise au bain, mais dans l'antre de sa chambre, l'alcôve secrète remplace le bois humide, l'intérieur bourgeois remplace la scène champêtre. Avec Diane, les poses sont plus chastes : la douce lumière déshabille un peu plus, mais son éclairage n'est pas indiscret, elle exalte le velouté de la peau et les teintes rosées de l'incarnat, la touche picturale est fine, satinée, et rien ne préfigure la violence inhérente à Diane. C'est le versant lumineux et paisible de la déesse qui se trouve ici exalté, sans qu'un homme importun ne vienne obscurcir ce paisible équilibre. Nulle trace d'Actéon donc ? S'il n'apparaît pas à l'image, nul doute qu'il s'incruste dans notre regard. Le tragédien est absent du théâtre mais il nous délègue son rôle. Peut-être est-il bien camouflé, à l'affût, curieux de connaître le sujet de la conversation qui absorbe les deux compagnes, peut-être va-t-il arriver dans un instant, peut-être la scène n'a-t- elle tout simplement pas prévu son arrivée… Oui Diane existe en dehors d'Actéon, mais la réciproque est moins envisageable ! Rares sont les tableaux consacrés à Actéon le solitaire : toujours Diane hante les représentations si ce n'est dans l'imaginaire. Boucher l'a évincé, probablement pour désenclaver le motif de sa charge dramatique, de sa tonalité funeste. Après tout, un peu de légèreté renouvelle la fable ! Le chien qui nous montre son derrière est un peu un pied de nez à la légendaire chasteté de Diane dont le peintre n'a que faire et sa pose n'est pas sans apporter ironie à l'histoire.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



5. Le bain de Diane, 1742
Boucher
56 x 73 cm, huile sur toile
Musée du Louvre, Paris

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Néanmoins on peut voir dans le couple de chiens reniflant, mais surtout dans la dépouille du gibier, transpercé par la flèche de Diane l'évocation du supplice d'Actéon. Mais là où il est encore plus probable de déceler sa présence, c'est bien dans le hors-champ comme évoqué ci-dessus, au-delà de l'espace de représentation décidément trop absorbé par l'érotique tranquille des déesses. C'est niché au creux de l'œil du spectateur, ouvert sur le spectacle d'un bain de femmes surprises à l'improviste, ou feignant de l'être, que l'on aperçoit le palimpseste du regard d'Actéon. Nous devenons Actéons, nous sommes Actéon.

Cette interchangeabilité résonne dans toutes les peintures liées aux mythologies du regard, là où la fable et le pictural se mélangent et mélangent les genres sous couvert de l'imaginaire, brouillant incognito les pistes. C'est l'érotique de Diane qui permet cet échange, son corps de récit, son corps de chair et son corps de peinture se font écho ; tout agit de concert et le tableau tire sa puissance de cette triple orchestration.

Diane et ses compagnes surprises par des satyres de Rubens sont figures de mouvement. Leur balai est on l'a vu chorégraphié par leur violent désir de fuite. La tectonique du tableau s'organise, avec les mouvements contradictoires des nymphes (courses en avant, retournements) et de leurs prédateurs (harponner, caresser, agresser, se repentir). C'est une danse macabre qui se met en place dans une petite esquisse consacrée au motif *(ill. 7),* dont la lecture est encore déployée sur le mode horizontal, le théâtre s'est inversé. Le mouvement général a changé de sens parce que le traqueur est devenu traqué. Course, fuite et violente dévoration : les trois dynamiques que la peinture traduit. Le mouvement du récit se change en mouvement plastique où les coups de pinceau frappent le papier comme les crocs meurtrissent Actéon. Les lances fractionnent l'espace pictural, le sectionnent comme elles vont sectionner la dépouille du cerf. Diane entame un balai macabre, au son d'une musique funeste. Dans cette petite peinture, (et plus généralement nous le verrons, dans toutes les esquisses dédiées au répertoire mythologique, qu'elles datent des années Médicis ou des années 1630), tout est affaire de rythme, avec des temps forts, puissants mais courts qui surgissent comme les flèches des guerrières, des accélérations et décélérations de la touche, des temps et contretemps, à l'image des taches lumineuse et colorées qui répondent aux macules sombres posées ici et là… Et enfin, tout est affaire de musique déliée et de temps morts, comme la course des déesses et la mise à mort d'Actéon. Toujours un double regard se pose sur le mythe, sa mise en peinture, sa mise en musique. C'est un requiem où Eros et Thanatos se répondent, où la pulsion

désirante est omniprésente mais changeante au fil du récit. Un théâtre où la peinture se charge, avec ses propres moyens, de dire la puissance onirique et visuelle qu'offre le combat d'Apollon et Dionysos.

Toutes les Diane que peint Rubens portent cette trace de duel et de dualité, même lorsqu'elles en semblent dépouillées, même lorsque le rythme s'est apaisé. La *Diane revenant de la chasse (ill. 6)* met en image cette césure : la toile s'organise en deux temps et deux espaces. Il y a le masculin d'une part, le féminin d'autre part, et la séparation des deux pôles se fait avec la lance que tient Diane, lance qui vient scander l'espace pictural. La toile semble privilégier le couple, au tout premier plan, que forme Diane et un faune, les autres protagonistes sont là comme pour compléter cette dyade. La moitié gauche du tableau est donc peuplée de satyres mortels, libidineux comme toujours, pris de pulsions scopiques et tactiles comme à l'accoutumée. Orgie, ivresse et bestialité ornent de leur sceau ces créatures désirantes. Elles semblent bondir, trébucher sans maîtrise, et cette nature jaillissante dit tout de leurs désirs. On les retrouvera dans le troisième chapitre hanter l'iconographie dionysiaque des bacchanales et adopter toujours la même posture. A la fois pans de musculature humaine et attributs de bête, ces êtres de métamorphose transpirent le plaisir et le cachent mal : bouche ouverte, regard demandeur, cadeaux pleins les bras.
De l'autre côté, c'est la sphère féminine et divine qui règne. Les peaux de bêtes des satyres se transforment en riches étoffes, l'incarnat bistre devient lumineux, les cornes de boucs laissent place aux coiffures et les corbeilles de fruits en offrande se changent en dépouilles de gibier. La séparation des deux espaces se fait on l'a vu par l'érection d'une arme de guerre maintenue par Diane. Par l'inclinaison de cette lance, la composition échappe à la découpe binaire et sèche : elle induit le mouvement et les corps adoptent la danse. Diane et le satyre reçoivent de plein fouet la lumière et leur chair épiphanique suit la dynamique oblique. Du côté masculin, les corps métamorphosés s'agglutinent et, pris d'ivresse, ils redessinent, retracent cette oblique, rappelant par-là que tout poème baroque est oxymorique, qu'il instaure un équilibre *casse-gueule* » :

> « Le monde est à l'envers ou chancelant, en état de bascule, sur le point de se renverser ; la réalité est instable ou illusoire, comme un décor de théâtre. Et l'homme lui aussi est en déséquilibre… »[101]

[101]. Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque*, Paris, 1954, p. 28, cité par Else Marie Bukdahl *in Puissance du baroque*, Galilée, Paris, 1996, p. 114.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



6. Le Retour de Diane de la chasse, 1617
Rubens
136 x 184 cm, huile sur toile
Gemäldegalerie Alte Meiser, Dresde

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Entre les deux registres, toute une palette d'interprétations de symboles et de lectures de l'image. Si cette lance, à la fois fermement maintenue et bringuebalante disait la duplicité de Diane et le double visage de son mythe, pris entre Eros et Thanatos ?
Quoi qu'il en soit, les chiens, les trophées de chasse et la lance disent d'emblée le danger de vouloir posséder Diane et s'en font incognito porte-paroles. Gueule ouverte, à l'affût et aux ordres de la déesse, on perçoit déjà leur capacité de dévoration. La violence du mythe se laisse entre-apercevoir dans le tableau. Dans les scènes montrant Diane à l'assaut d'Actéon, il n'est plus question de dévoration visuelle, de se satisfaire de manger des yeux, à l'image de tous les hommes désirants qui hantent les mythologies du regard. Dans une série d'esquisses montrant Diane et sa meute, les crocs remplacent les pupilles, la lacération du corps récompense le désir de voir et de toucher d'Actéon. Sa capture visuelle est la cause de tous les maux, le désir que suscite l'érotique de Diane revêt le vêtement mortifère et Actéon en paie le prix. Posséder le corps de Diane, c'est être dépossédé d'une partie de soi-même, la voir nue implique de se voir différemment, de se percevoir dans la métamorphose de son propre corps :

> « À peine dans une eau limpide a-t-il vu sa nouvelle figure : Malheureux que je suis ! Voulait-il s'écrier; mais il n'a plus de voix. Il gémit, et ce fut son langage. De longs pleurs coulaient sur ses joues, qui n'ont plus leur forme première. Hélas ! Il n'avait de l'homme conservé que la raison. »[102]

Désirer Diane c'est donc mourir. Le pôle funeste du voir se montre avec toute sa violence dans ses esquisses montrant *La mort d'Actéon (ill. 8)*. Ici, c'est le point final de l'histoire, la montée en puissance de la pulsion thanatique. Le récit et le pictural se rejoignent, dans ces petits dessins, où la soudaine voracité des chiens se montre par la pluie de coups de pinceaux et la rapidité d'exécution. Diane et ses compagnes sont quant à elles, comme effacées par la violence du combat et reléguées au second plan, pour laisser place au martyre d'Actéon :

> « Mélanchétès lui fait au dos la première blessure; Thérodamas le mord ensuite; Orésitrophos l'atteint à l'épaule. Ils s'étaient élancés les derniers à sa poursuite, mais en suivant les sentiers coupés de la montagne, ils étaient arrivés les premiers.

[102]. Ovide, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*, Livre III, *Actéon*, 193-197, p. 75.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012





7. *Diane et ses nymphes chassant Actéon*, vers 1636 ?
Rubens
20 x 40 cm, huile sur bois
Museo del Prado, Madrid

8. *La mort d'Actéon*, non daté, vers 1630 ?
Rubens
15 x 30 cm, huile sur bois
Museo del Prado, Madrid

L'ironie la plus macabre, une fois de plus : désormais c'est Diane qui voit, elle n'est plus proie traquée. Avec ce changement de statut elle invite le spectateur à adopter son regard, à changer son fusil d'épaule, passer du scopique érotique au scopique thanatique et ce passage se fait par le pictural, c'est une expérience à la fois littéraire, poétique et plastique qui s'offre à lui.

C'est donc se mettre *à sa place*, s'imprégner du *voir de la déesse* formule inhérente à la pensée mythologique où, selon Nicole Loraux, « dans une réciprocité du voir et de

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

l'être vu, apercevoir une divinité nue revient à tomber sous son regard »[103]. L'œil est sans cesse en action. Regarder incognito est une expérience qui ne dure pas et sombre nécessairement dans l'échec. Epier un instant c'est jouer au désir imprudent, c'est céder au plaisir scopique, érotique, éphémère dans son essence même, sans pouvoir y résister. C'est enfin et surtout mourir par son œil et par l'*être vu* : dès qu'Actéon cesse d'être prédateur, il est dévoré. De là à dire que le spectateur d'une peinture est dévoré par celle-ci dès qu'il cesse de la manger des yeux, il n'y a qu'un pas…

De retour dans la peinture : Le retour de Diane de la chasse (*ill. 6)*

Comme toujours chez Rubens, son sein se dévoile, ses genoux se dénudent mais cette érotique s'accompagne d'un œil. Le regard de Diane suit l'oblique qu'instaure l'arme tenue en sa main, réaffirmant la séparation des deux pôles. C'est elle qui décide, sa main est toute-puissante. C'est l'œil de la déesse qui dicte l'histoire. Pour autant, cette frontière est on l'a vu résolument instable, comme l'arbre de la connaissance dans la relecture rubénienne d'*Adam et Eve* de Titien, et quelque peu perméable : il suffit d'observer le jeu des regards mis en place par Rubens. Du côté des faunes, le regard est avide, saoul et désirant, adressé aux déesses pour tenter de les séduire. De l'autre côté, une des compagnes répond à cet appel, tout en maintenant un écart certain. Echange scopique furtif. La grappe de raisin, lui est justement offerte en cadeau par l'un des trois ivrognes, le faisant ainsi pénétrer dans la sphère féminine. L'incursion malhabile mais profiteuse se fait métaphore d'une tentative de viol de la déesse, à l'image on le verra, des vieillards épris de Suzanne, que la peinture fait toujours surgir dans l'intimité de la femme. L'œil et la main des hommes agissent de concert : plusieurs fois ce couple viendra éclairer l'analyse des tableaux. Ici, tout est affaire de vue et de toucher, c'est un peu une allégorie des sens et du désir que Rubens propose.

Dans ce jeu de perméabilité des espaces, Diane aussi participe à l'échange, incognito : non pas par son œil, mais par sa main. L'une tient les dépouilles d'oiseaux chassés, l'autre maintient l'arme, s'enroule un peu dessus et sort de la sphère divine et féminine. Geste ambigu, connotation sexuelle, simple geste ? C'est en tout cas par le toucher que la déesse dévoile sa duplicité, entre son refus de la sexualité (n'est-elle pas déesse de la chasteté ?) et l'érotisme de son corps où la mise à nu commence à opérer. C'est aussi dans le jeu des regards des déesses que vient se nicher l'ambivalence du

[103]. Nicole Loraux, *Les expériences de Tirésias, le féminin et l'homme grec,* Gallimard, Paris, 1989, p. 261.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

féminin, entre incitation et implacable refus. *Tu veux ou tu veux pas ?* Vers lequel de ces deux pôles mène la compagne qui regarde le spectateur : s'acoquine-t-elle avec lui en toute naïveté ou marque-t-elle déjà un interdit scopique ? Conformément à l'ambivalence de la déesse et à son goût pour la séduction létale ? Sans doute un peu des deux… Quoiqu'il en soit, la multiplicité de regards et les jeux auxquels ils se plient dans le champ pictural font sens : fins stratèges, ils dévoilent les enjeux esthétiques du mythe. Les peintres se focalisent sur l'épisode du bain parce que c'est ici que se niche la quintessence de l'œil baroque porté sur le corps et la peinture : excité et réfréné, chaste et courroucé, désirant et impuissant. Toute une palette de regards possible pour susciter les émotions en apparence contradictoires. Pas étonnant alors qu'un de ces regards sorte du champ de la fiction picturale en appelant le spectateur à mieux voir : c'est une entrée dans la mythologie qui s'opère par ce dispositif, une entrée imaginaire dans la peinture qui se fait d'*œil à œil*. Belle réciprocité. La peinture demeure surface et immobilité mais elle opère comme un champ de séduction, comme un simulacre, où les corps des personnages bougent, courent, et où leur œil semble s'adresser à nous.

Pan et Syrinx

Dans le champ des amours libidineux et infortunés qu'engendrent les mythologies du regard, le couple que forment la naïade et le satyre décline l'histoire de Diane et Actéon, le motif de la nudité surprise au bain se redit. Le scénario a son originalité, ses détails qui le rendent unique mais la trame du script reste étrangement ressemblante. Syrinx, se croyant seule, s'apprête à se rafraîchir dans une source voisine. Une belle femme et de l'eau, première similitude. Elle s'avance vers la rive sans savoir qu'elle est épiée et ardemment désirée par un homme-animal parfaitement dissimulé derrière un saule. Un observateur caché, des allures de bête sauvage, voici une deuxième similitude qui ouvre le bal des correspondances entre Diane et Syrinx, Actéon et Pan que même le texte d'Ovide célèbre :

> « Au pied des montagnes glacées de l'Arcadie, il y avait parmi les Hamadryades une naïade plus célèbre que toutes les autres, les nymphes l'appelaient Syrinx. Bien des fois elle avait échappé aux poursuites des satyres et de tous les dieux qui habitent les forêts ombreuses et les campagnes fertiles. Elle était vouée par ses gouts et par sa virginité-même au culte de la déesse ; son costume serré par

> une ceinture rappelait celui de Diane. [...] Elle revenait de la colline du Lycée, lorsque Pan l'aperçoit ; la tête couronnée du feuillage aigu du pin. »[104]

A cet instant précis, pas une seconde avant, pas une seconde après, comme avec Actéon, Pan n'est plus qu'un œil, un œil énorme et cannibale, comme celui du Cyclope qui veut tout voir, tout saisir. On a le sentiment qu'il se nourrit de ce qu'il regarde ; ne dit-on pas : « dévorer des yeux » ? Néanmoins, vient un moment où l'œil ne fournit pas assez de nourriture, où il s'épuise de lui-même. Un autre désir le remplace, une envie pressante prend naissance, celle d'étreindre en vrai, ne plus seulement toucher des yeux. Et ce passage se fait dans le surgissement, dans la violence :

> « Pan bondit hors de sa cachette, lance un cri monté des entrailles et comme à chacune de ses tentatives de séduction, il reçoit en retour l'exclamation outrée de la belle qui s'enfuit. »[105]

Non seulement l'histoire de Syrinx fait écho à celle de Diane, mais elle y est intriquée : Ovide ne souligne pas uniquement la chasteté qui les caractérise, leurs costumes qui sont identiques, il indique aussi que pour échapper à son agresseur, Syrinx implore Diane de l'aider. On imagine difficilement la farouche chasseresse rester insensible à un destin qui rappelle étrangement le sien.
De cette prière résulte une métamorphose tant espérée, celle de Syrinx :

> « Insensible aux prières de Pan, la nymphe s'enfuit à travers champs jusqu'à ce qu'elle arrivât aux eaux paisibles du Ladon sablonneux ; là, arrêtée dans sa course par les ondes, elle avait supplié ses fluides sœurs de la métamorphose. A l' instant où Pan croyait saisir Syrinx, au lieu du corps de la nymphe, il n'avait tenu dans ses bras que des roseaux du marais. »[106]

Métamorphose du vu ou du voyant opérée par l'eau: ça ne vous rappelle pas quelque chose ?

[104]. Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre I, *Syrinx,* vers 689 à 713, *op. cit. ,* p. 31-32.
[105]. Jacqueline Kelen, *op. cit. ,* p. 47.
[106]. Ovide, *op. cit. ,* vers 709 à 713, p. 32.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



9. Pan et Syrinx, 1617-1619
Rubens
40 x 61 cm, huile sur bois
Staatliche Museen, Kassel

Pour Diane et Syrinx, c'est l'élément aquatique qui permet de punir l'ingérence du voyeur : l'onde vengeresse pour la première ; le fleuve pour Syrinx, au bord duquel elle se transmute en roseau et échappe aux assauts de Pan. Matière métamorphique par excellence que nous retrouverons avec Narcisse, l'eau prend en charge ces désirs de changement.

Dans les tableaux de Rubens consacrées à Pan et Syrinx *(ill. 9)*, c'est précisément au bord de l'eau que les deux personnages terminent leur course. Syrinx est au centre, Pan arrive par la gauche avec une gestuelle désormais courante dans les récits amoureux : il attrape d'une main le mince linge transparent de la nymphe. Syrinx quant à elle se retourne vers son agresseur et maintient coûte que coûte le voile sur son pubis : le geste de pudeur féminine se défend de l'impudeur masculine, mais le combat semble inégal.

Pan ne cache jamais son sexe de lui-même comme il ne cache pas le désir qui l'anime ; une affaire métonymique où l'un et l'autre disent à peu près la même chose… C'est une brindille rajoutée par le peintre qui prend en charge de dissimuler un peu cette partie du corps, reflet du caractère pulsionnel du personnage. Vaine tentative, rien ne peut éteindre les effluves de la bête, Rubens joue avec le montrer-cacher, c'est certain. Il faut dire que le motif s'y prête bien !

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Syrinx, malgré l'écart qu'elle marque vis-à-vis de Pan (son dos, ses bras, ses jambes inscrivent une posture de défense et de fuite), arbore un visage étonnamment paisible. Aucune angoisse particulière, comme celle que l'on lit sur le visage des Suzanne rubéniennes, ne semble habiter sa personne. La peinture est un espace de liberté, elle se réserve le droit de surprendre, de renouveler l'apport mythologique. La peinture mythologique de Rubens ne cesse de jouer avec les frontières du récit : détourner, contourner, pervertir, érotiser… Subtil jeu, nécessaire relecture du jeu pour s'approprier et érotiser un récit.

D'un point de vue narratif une interprétation possible éclaire cet apaisement : Syrinx, les pieds dans l'eau peuplée de nénuphars, de fleurs sauvages, d'oiseaux des marais, flirte avec sa métamorphose désirée. Le texte d'Ovide précise que c'est au contact des ondes que Syrinx se libère de l'œil carnassier de Pan et qu'en guise de trophée d'amour celui-ci ne remporte qu'un brin de roseau. D'ailleurs, n'est-ce pas ce que nous sommes en train de voir à l'image ? Syrinx se dérobe sous sa main droite, mais son autre main écarte les roseaux qui au final lui resteront dans les mains, comme un ultime souvenir de la nymphe.

Paysage avec Pan et Syrinx, 1617 *(ill. 10).* Deuxième version du motif exécutée au même moment, deuxième point de vue à deux regards, fruit de la collaboration entre Rubens et Bruegel. Facture identique. Décidément, la finesse des végétaux et la diversité des oiseaux peints par Bruegel dans sa plus pure tradition opèrent encore comme un écrin pour accueillir les corps rubéniens. A l'image, se rencontrent et se complètent deux esthétiques comme dans l'*Allégorie de la vue* ; difficile de dire quelle est celle qui prend le dessus.

La peinture est un lieu de séduction, un « piège à regard », Bruegel et Rubens mêlent leurs esthétiques et leurs savoir-faire pour capturer l'œil. Le regard spectatoriel, au vu de son attirance pour la nature morte ou pour la peinture de corps, se laisse happer par telle ou telle partie du tableau. Dans le récit pictural, l'objet de désir et de séduction est Syrinx, et le spectateur happé est Pan. Nouvelle scène de chasse, Syrinx n'existe en peinture que dans sa fuite et Pan ne montrera jamais un autre visage que celui d'une bête jaillissante, quelques soient les écritures du motif. Ici on est de l'autre côté de la rive, une seconde avant la toile précédente.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



10. Paysage avec Pan et Syrinx, vers 1617
Rubens et Jan Bruegel
59 x 94 cm, huile sur bois
National Gallery, Londres

La naïade, proche de l'eau court encore, sa robe rouge est accrochée, plus pour longtemps. Les gestes et l'expression de son visage sont sans appel et sans ambigüité : si dans la première version Syrinx semble ambivalente, prise entre la fuite et le désir de se laisser toucher, ici les bras se lèvent, les yeux implorent le ciel. Certes le visage de la proie se tourne vers la bête comme dans la version précédente, mais son regard est désormais celui des femmes martyres ou suppliciées qui attendent l'ultime abandon.

Ses mains saisissent le vent, celles de Pan s'agrippent fermement au tronc d'un arbre, tout en frôlant le voile blanchâtre de Syrinx. Ce geste lubrique, entre force bestiale et caresse amoureuse transpire de tout son être. La nature lumineuse de Syrinx et le

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

vocabulaire hybride de Pan ouvrent la voie à une esthétique que Rubens développera jusqu'à la fin de sa vie. Support idéal pour questionner le corps dans ce qu'il a de pictural, le jeu des correspondances et des contraires s'inscrit dans une optique baroque, où les pulsions désirantes ne s'expriment qu'entre les pôles apolliniens et dionysiaques.

Dans une étude plus tardive, datant probablement de 1636-37 (*ill.11*), Rubens ébauche un peu plus la métamorphose de Syrinx qui, comme Actéon mais sur un mode féminin, voit ses membres changer de forme au contact de l'eau.
La nymphe porte les mêmes habits que dans les toiles précédentes, un tissu vermillon attaché sur les côtés et un linge blanc-transparent en guise de cache-sexe, vocabulaire courant de ses nymphes. Le paysage de tradition flamande, attribué au pinceau de Bruegel, se meut en un décor tracé furtivement, une esquisse où l'essentiel prend forme : quelques végétaux frottés, une surface aquatique projetée rapidement sur le support.

Les corps aussi subissent cet élan de simplification picturale : les coloris se fondent davantage les uns dans les autres, dans une harmonie de bruns, beiges, roses, dialoguant avec le bois du support. La peau lactée de la nymphe contraste comme toujours avec le bistre du faune.
L'ébauche permet par essence de traduire au mieux le mouvement de l'œuvre puisque la peinture se fait rapidement, qu'elle saisit d'un premier geste les enjeux du motif, il y a moins d'écart entre l'œil et la main du peintre, tout est affaire de surgissement. Ce mouvement prend corps à l'image à travers deux modalités, avec l'affrontement de forces contraires : la démarche bondissante de Pan et la fuite de Syrinx :

> « Animés dans leur course rapide, l'un par l'espérance, et l'autre par la crainte. »[107]

Comme toujours, la traque approche de son terme : la nymphe a les pieds dans l'eau, on aperçoit déjà les branches en lieu et place de ses mains. La métamorphose végétale est amorcée, le martyre de la nymphe prend fin et l'élan de désir tend à mourir aussi :

> « La beauté féminine secrètement et ardemment désirée, sous la forme de la dame inaccessible sera cruellement refusée à l'amant. »[108]

[107]. Ovide, *op. cit.* , Livre I, *Daphné,* vers 539, p. 25.
[108]. Suzanne Varga, *op. cit.* , p. 71.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



11. Pan et Syrinx, 1636 ou 1637
Rubens
26 x 26,4 cm, huile sur bois
Musée Bonnat, Bayonne

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Bis repetita placent : les choses répétées plaisent

Le thème de Vénus se recroquevillant à l'arrivée subite d'un faune évoque implicitement les récits que l'on vient juste d'évoquer, en particulier en raison de la part animale du guetteur. Les acteurs changent, la mise en scène aussi, mais le théâtre demeure. Dans *Venus Frigida*, de 1614 *(ill. 12)*, l'être monstrueux semble surgir brutalement d'un fond broussailleux pour se rapprocher dangereusement de la belle qu'il regarde fixement. Décidément, le répertoire mythologique regorge de ces amours fuités et la peinture de Rubens s'en empreigne.

Les corps sont langage : la main gauche du faune se substitue à son œil et s'apprête à caresser la chevelure dorée de Vénus comme dans l'iconographie de Syrinx :

> « Les impressions visuelles peuvent être ramenées aux impressions tactiles. C'est l'impression visuelle qui éveille plus souvent la libido. »[109]

Puisque Pan est la figure-même de la pulsion, tout en lui est surgissant et incontrôlé, à l'image de son sexe que Rubens camoufle en partie dans la pénombre, et que les poètes décrivent comme un « membre dressé ». Toujours dressé, comme l'œil toujours ouvert du cyclope : cette correspondance que nous fournit l'univers du mythe ne manque pas d'alimenter le champ psychanalytique. L'œil est un organe d'appréhension de la réalité, et lorsqu'il distingue un corps, il devient un organe à fonction sexuelle. Sorte de prolongement génital qui alimente le champ du désir.

Dans ce registre scopique, Pan est à l'image de son entrée dans la peinture : chez Rubens, il donne toujours l'impression de bondir et de n'exister que dans le surgissement incontrôlé et incontrôlable. Il est à chaque fois une figure du mouvement, sans cesse à l'affût, courant, sursautant, avec ses jambes poilues et repliées du bouc et le regard braqué sur l'objet du désir. La mythologie engendre des monstres dont l'œil est éminemment sexuel, lubrique, en adéquation avec leur part animale. Oui, chez Pan, tout agit de concert : les oreilles, les cornes, les traits du visage, loin de décrire la beauté d'Apollon, les jambes soulignent la bestialité des pulsions qui animent cet être mi-humain mi-animal, et les peintres, Rubens en premier, sont fascinés par ces êtres hybrides, dont la laideur fournit un motif rêvé pour un travail de recherche picturale, une écriture contrastée du corps.

Pan tient en son autre main des cadeaux, fruits, couronnes de fleurs destinés à Vénus : il pense séduire l'être désiré par ses délicates attentions ; bien tenté, mais le geste cache mal la pulsion sexuelle… Alors Vénus lui tourne le dos, Eros aussi.

[109]. Hervé Huot, *op. cit.* , p. 122.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



12. Venus Frigida, 1609-1614
Rubens
142 x 184 cm, huile sur bois
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Les corps sont verrouillés, le lexique amoureux se charge des tonalités sombres du tableau, même si Vénus ne perd en rien la luminosité de son incarnat. Toujours la femme au bain se montre dans l'éclat de sa chair, aussi recroquevillée soit elle. Le peinture aime ces contradictions : elle pourrait tapir la déesse dans les ténèbres de Pan. A ce jeu, elle préfère braquer un éclairage indiscret en même temps que lui autoriser le repli. Oxymore qui s'adresse à notre œil : Pan et Vénus sont deux figures d'apparition, l'un surgit de la pénombre avec son cuir bistre, l'autre nous apparaît comme un corps immobile, un corps de lumière dont l'éclat se montre sur les reflets de sa chevelure ou sur les saillies de sa chair.

Une étoffe rouge et un tissu blanc ont déserté le corps de Vénus : décidément, partout où se trouve une déesse désirée se trouve l'alliance de ces vêtements. Plus où moins proche du corps, ils seront les partenaires privilégiés du nu et jusque dans la peinture tardive de Rubens, nous verrons plus en détail leur trajectoire amoureuse dans le chapitre suivant. Pour l'heure, sans trop en dire, qu'ils entourent, serrent ou relâchent le corps, ils participent au dévoilement, à l'érotisation, au vu de ce qu'ils laissent ou non apparaître. Vénus et son jeune fils partagent une fine bande de tissu, un voile partiellement opaque qui rend vaine la tentative de pudeur mais qui sollicite l'érotique du motif :

> « La coutume de cacher les corps tient la curiosité sexuelle en éveil et amène l'individu (Pan) à vouloir compléter l'objet sexuel en dévoilant les parties intimes de l'autre. »[110]

Selon ces propos, pour qu'un objet soit *sexuel*, il faut qu'il soit partiellement visible et que sa face cachée sollicite l'imaginaire érotique du regardant. Alors Diane et son cortège de figures équivalentes incarnent cette définition puisqu'elles sont sans cesse prises dans la dialectique du montré-caché, de l'antre secrète qui les abrite, jusqu'à l'eau dont elles couvrent leur nudité. Et c'est dans ce jeu de voilement-dévoilement que le faune surprend à la dérobée, Vénus Frigida, incarnation de la nudité furtive, de la femme qui fuit, de la tentation charnelle esquivée. Spectateur du tableau, nous faisons face au surgissement de Pan et voyons précisément ce qu'il a coutume de voir avec Syrinx : le dos de la femme. Dans toutes les scènes de fuites amoureuses, la proie précède le chasseur dans sa fuite et lui montre son dos. Elle se contorsionne souvent pour exposer sa poitrine dénudée au spectateur, comme pour l'attirer dans sa course

[110] . Hervé Huot, *op. cit.* , p. 122.

et vivifier la jouissance scopique. Ici, Vénus nous offre en pâture un autre versant de son érotique, mesurant toujours avec parcimonie son degré de monstration.

Avec les récits de Diane, Syrinx et Vénus, les arcanes du féminin se nourrissent de soumission, passivité et disponibilité. *A contrario*, ceux du masculin expriment le pouvoir, la possession, la domination par l'œil et le toucher. Tout cela s'opère dans la sphère des sensations sexuelles et ce schéma, quasi-universel, crée des images de délectation visuelle à propos des femmes, faites pour le plaisir des hommes et par des hommes :

> « Il est évident qu'en peignant pareil sujet avec autant d'appétit sensuel, de panache érotique et de franchise, il se trouvait à deux doigts de décrire sans fard un des fantasmes les plus explosifs, et donc les plus soigneusement réprimés, du discours désirant patriarcal : la revendication sienne du meurtre ou de la possession sexuelle comme jouissance absolue. »[111]

Mais puisque les amours baroques revêtent deux, voire trois visages différents, au regard des pôles nietzschéens, parions que la peinture et ses dispositifs scopiques, après les amours funestes, incarne aussi un regard pacifié, pacifiant, offrant au spectateur une vision plus apaisée de la nudité dévoilée à l'improviste.

[111]. Linda Nochlin, *Femmes, Art et Pouvoir,* 1999, Ed. Jaqueline Chambon, p. 24, citée par Elvan Zabunyan *in Cachez ce sexe que je ne saurais voir*, *op. cit.* , p. 15

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

.2.

Interdit et transgression

L'érotique de Suzanne

> « Suzanne devrait être assez belle pour exciter es vieillards. »[112]

On vient de voir à travers les métamorphoses de Pan et d'Actéon comment la peinture met en scène un certain regard posé sur la nudité féminine. L'œil cannibale de la bête, épris de jouissance dionysiaque se braque sur la chaste déesse et sa main tente de caresser ou d'offrir un cadeau. Cette dualité dit tout de l'entre-deux de leur être et de leur corps qui les place dans une écriture particulière de l'érotisme, prise entre les pôles de l'animal et de l'homme :

> « Tout d'abord l'érotisme diffère de la sexualité des animaux en ce que la sexualité humaine est limitée par des interdits et que le domaine de l'érotisme est celui de la transgression de ces interdits. »[113]

L'œil on l'a vu, quand il se fixe sur un corps nu, est désirant et en quête de jouissance visuelle. Cette première étape passée, le plaisir scopique masculin voit en la femme et sa chair dévoilée la promesse d'un plaisir plus vaste, plus prégnant aussi, qui animerait tout l'être de convulsions, tout en visant l'unique jouissance sexuelle, sans contrepartie. C'est la définition que Georges Bataille confère à l'érotisme : ce qui le différencie de l'activité sexuelle simple « étant une recherche psychologique indépendante de la fin naturelle donnée dans la reproduction et dans le souci des enfants. »[114]Dans cette optique, l'érotique est inhérente à l'homme ; le désir, nous dit aussi Lacan, est « l'essence de l'homme »[115], sa quête de la volupté pour elle-même diffère de la pulsion animale scandée par l'instinct de reproduction. Cette distinction

---

[112]. Rubens, *Lettre adressée à Carleton,* La Haye, le 22 mai 1618, *op. cit.* , tome I, p. 83. Voir lettre en annexe, p. 507.
[113]. Georges Bataille, *L'érotisme, op. cit.* , p. 250.
[114]. *Ibid.* , p. 18.
[115]. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.* , p. 99.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

s'opère sur la base d'un constat qui, selon Bataille, fait revivre la contingence d'Eros et Thanatos, incitant l'homme à la recherche du plaisir sexuel pour tenter de dilapider l'angoisse de la mort :

> « L'érotisme est le propre de l'homme. Or la connaissance de la mort -le fait de savoir qu'il mourra, de savoir qu'il meurt- n'est pas moins que l'érotisme un des caractères distinctifs de l'homme : je crois qu'essentiellement l'érotisme est lié à la mort, c'est-à-dire la sexualité de l'homme est le fait de l'animal qui vit conscient qu'il mourra. »[116]

La nature double du désir, aperçue précédemment, engendre celle de l'érotique, où Thanatos et Eros se répondent en échos. Sous l'emprise érotique, l'exubérance de la vie ne tarde pas à s'assombrir et la peinture suit le mouvement en opposant la lumière des chairs féminines à l'écrin ténébreux qui les accueille. Une vision contrastée des amours mythologiques dont la dialectique ombre-lumière, jumelée à d'autres dispositifs picturaux tels que postures et jeux de regards, se charge de dire l'irrévocable :

> « De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort. »[117]

Il est alors question de dissolution : à la fusion des corps tant de fois fantasmée succède un abîme où s'engouffre la pulsion désirante qu'engendre les mythes.

L'interdit, comme la femme, est là pour être violé

Puisque l'érotique est indissociable de la mort, elle génère un interdit, un tabou ultime et les *Métamorphoses* d'Ovide ne cessent de raconter les passages à l'acte. Et c'est assez savoureux. La transgression, nous dit Georges Bataille, « n'est pas la négation de l'interdit, mais elle le dépasse et le complète. »[118]

Suzanne est cette figure chaste biblique, au corps *sacré* car objet d'un interdit. A la différence de Diane, Suzanne se promène seule dans son jardin, métaphore d'un espace personnel et privé, métaphore de ce corps sacré qui n'a plus qu'à être violé. Toutes les Suzanne qu'engendre la peinture portent la trace d'un viol qui commence par les yeux, une effraction visuelle mise en scène par Rembrandt et Tintoret qui peut nous éclairer sur les choix esthétiques de Rubens, entre filiation et rupture.

---

[116]. Georges Bataille, *Dossier Les larmes d'Eros, Œuvres complètes, op. cit.* , p. 649
[117]. Georges Bataille, *L'Erotisme, op. cit.* , p. 18
[118]. *Ibid.* , p. 66

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Histoire d'un cheminement artistique qui rabâche sans arrêt les mêmes motifs en les changeant ça et là, pour que le récit s'adapte aux espaces imaginaires de l'artiste.

L'histoire commence ainsi : Suzanne connaît bien le lieu et s'y sent naturellement en sécurité. Comme il fait chaud, elle veut se baigner ; ses servantes la laissent en oubliant de fermer derrière elles la porte du jardin, si bien que l'espace sécurisé va bientôt basculer en un dangereux huis-clos. Deux vieillards, depuis longtemps attirés par elle, se cachent chaque jour pour l'épier ; c'est un rituel qui devient obsédant et qui régie leur existence, conformément à la définition de la passion :

> « Les deux vieillards qui la voyaient tous les jours entrer pour sa promenade se mirent à la désirer. Ils en perdirent le sens, négligeant de regarder vers le Ciel et oubliant ses justes jugements. [...]Tous les deux blessés de cette passion, ils se cachaient l'un à l'autre leur tourment. Honteux d'avouer le désir qui les pressait de coucher avec elle, ils n'en rusaient pas moins chaque jour pour la voir. Il n'y avait personne : seuls deux vieillards, cachés étaient aux aguets. »[119]

Chaque jour, les guetteurs sont pris dans le jeu de balance, entre l'interdit et sa transgression, l'un n'allant pas sans l'autre. Le caractère répétitif du comportement voyeur qui plaît à se cacher et à prolonger le plaisir de voir sans être vu indique d'emblée qu'il faut maintenir l'interdit pour en jouir, et que tout passage à l'acte implique nécessairement la métamorphose de l'expérience érotique.
Les jours passent, le désir des vieillards ne s'éteint pas et devient omniprésent, structurant tout leur être : « le trouble érotique immédiat nous donne un sentiment qui dépasse tout »[120], si bien que même les perspectives sombres d'un tel désir tombent dans l'oubli. Ne savant-ils donc pas que toujours désir et effroi sont étroitement liés, que le plaisir intense ne va pas sans le fantôme de la mort, de la même façon que le plaisir de voir ne se mesure qu'à l'aune de la cécité ? Indéniablement, Eros et Thanatos sont encore là et font une incursion dans le récit biblique :

> « Essentiellement, le domaine de l'érotisme est celui de la violence. »[121]

---

[119]. Daniel, 13, 1-9. Il existe plusieurs traductions du Livre Apocryphe de Daniel, avec quelques variantes lexicales et syntaxiques. Celle-ci figure dans *Les femmes de la Bible,* Dorothée Sölle, Bibliothèque des arts, Paris, 1993, p. 193.
[120]. Georges Bataille, *L'érotisme, op. cit.* , p. 29.
[121]. *Ibid.,* p. 22.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

L'œil des vieillards est donc cet organe par qui tout prend corps : il y naît le désir, puis la fascination de l'interdit pour finalement aboutir à sa transgression. La succession des trois actes rappelle le théâtre mythologique. Le passage de l'un à l'autre scande le récit et la peinture choisit évidemment de s'attarder sur le dernier versant de l'histoire, le moment où tout bascule, le moment suspendu où l'interdit joue encore mais cède sous la force de l'impulsion transgressive, probablement parce que la violente puissance du récit est à son apogée et qu'elle fournit alors le motif rêvé pour parler de l'œil tout-puissant.

Entre présence et absence : le voyeur incognito chez Rembrandt

Le Livre Apocryphe de Daniel décrit donc une histoire étrangement similaire aux récits mythologiques grecs et leur répond comme un équivalent biblique. A l'image de Syrinx, Daphné et Vénus, Suzanne est belle chaste et désirable, triade impérative à l'interdit scopique. A l'image de Pan qui ne se contente plus d'observer en cachette, les deux vieillards se jettent sur Suzanne et lui demandent de céder à leurs avances en menaçant de la dénoncer pour adultère. Ainsi, de sujets épiant, ils deviennent agresseurs.

L'histoire de Suzanne est hantée par le motif du regard : de son commencement à sa fin, le texte fait se confronter des regards de toutes sortes. Des regards enflammés et honteux des vieillards, la conscience, le regard divin et moral qu'animent Suzanne, jusqu'à la claire-voyance de Daniel qui rétablit la justice… Le champ lexical fait de l'histoire de Suzanne une fable de l'œil.

Suzanne au bain, 1636-1647, Rembrandt (*ill. 13)*

Que les images de Suzanne aient été négligées par les premiers chrétiens, soient que nous n'en ayons pas retrouvé la trace, il n'existe pas de représentation explicite antérieure au IIIème siècle de notre ère. Leur première apparition se situerait dans un contexte funéraire. Ce premier destin « outre-tombe » de l'histoire de Suzanne et les vieillards s'explique probablement par son épilogue tragique qui rétablit la justice et la mémoire de Suzanne. Du long récit, la peinture baroque et renaissante n'isole qu'un seul fragment, l'épisode de la femme épiée, la longue tradition iconographique préfère en général cet épisode du récit à celui du jugement de Daniel par exemple.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Rembrandt s'inscrit dans cette formulation picturale la plus fréquente ; mais tout en respectant les usages iconographiques et narratifs, Rembrandt apporte un souffle nouveau, comme s'il voulait les marquer de son empreinte discrète mais indélébile au motif. Et cette écriture se décèle moins dans Suzanne que dans ceux qui l'observent : explorons la question du regard en interrogeant le mode atypique de représentation des deux vieillards et la construction énigmatique de l'image.



13. Suzanne au bain, entre 1636 et 1647, *ensemble et détail*
Rembrandt
47,2 x 38,5 cm, huile sur bois
Mauritshuis, La Haye

A première vue, dans la peinture de Rembrandt, Suzanne est seule et prend place dans une image qui est consacrée à son bain. Le peintre assied son héroïne, le corps de profil, à la vue du spectateur qu'elle regarde avec ses attributs habituels. Mais une chair fragile.

Dans les fourrés qui viennent toucher Suzanne jusque dans le creux de son dos, vient se glisser *incognito* un vieillard dont on perçoit à peine l'ébauche du visage. Une

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

physionomie abrégée suffit à décrire son profil, il se résume en un œil, un nez, une bouche qu'un pinceau trace sommairement avec des bruns et des ocres. Placé à la marge de la représentation, dans un écran broussailleux, ce visage esquissé qui n'a pas de corps ni d'identité précise est au bord de disparaître. Cette tentative d'effacement de la figure masculine qui est pourtant un des trois piliers de l'histoire, dans une peinture consacrée à Suzanne peut surprendre d'autant plus qu'elle a failli être plus radicale encore.

Joséphine Le Foll, dans un ouvrage collectif *Suzanne et les vieillards*[122], nous livre une analyse pertinente de l'image rapportant que, le support en bois a subi une modification importante : au format initial a été rajoutée une bande de 4,5 cm de large, alors même que le travail de peinture était supposé terminé. Cette expansion se fait du côté droit de la peinture pour nous, spectateurs qui la regardons. On pourrait comparer cet ajout de peinture à une greffe, un ajout postopératoire qui s'intègre parfaitement au support originel dans le but de lui rendre son intégrité. Chirurgie réparatrice. Pour que le projet soit viable, il faut que les deux parties s'embrassent, s'enchâssent par un même traitement pictural, sans rejet et que, finalement réunies, elles se fondent en un seul corps. Une légère différence de teintes entre l'image initiale et son rajout est perceptible : cette « cicatrice » visible en surface nous permet de localiser la modification, elle en porte la trace.

Si notre œil s'attache à distinguer l'étroite bande de bois restituée au tableau et les éléments de représentation qu'elle accueille, il fait une découverte surprenante. Outre les feuillages, c'est le fameux visage d'un des vieillards qui s'agrandit. Regardez avec minutie, cherchez cette présence fantomatique et vous la verrez noyée dans un écran touffu et tout juste composée d'un nez et d'une bouche, de profil. Privée de cet ajout *in extremis*, Suzanne aurait été délestée de son voyeur. Or la chaste héroïne n'existe pas sans le guetteur.

La formulation originelle de Rembrandt, qui omet l'œil du juge essentiel dans ce motif, l'ampute de son sens profond. C'est comme pervertir le rôle d'un tableau en lui soustrayant son spectateur, comme un miroir aveugle. Restituer à cette figure son œil est si important qu'il a fallu agrandir le panneau. Opération contre-nature, puisque la peinture se conforme au support dont les dimensions sont choisies en amont, plus rarement l'inverse… Cet œil, qui à quelques millimètres près est exclu de l'image, cet œil qui regarde *in extremis* la scène depuis les confins de l'œuvre, cet

[122]. Joséphine Le Foll, *Suzanne et les vieillards*, Desclée de Brouwer, Paris, 2002.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



14. Suzanne au bain, 1550
Tintoret
167 x 238 cm, huile sur toile
Musée du Louvre, Paris

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

organe ajouté à la peinture et happé par le corps nous parle probablement *incognito* de la posture spectatorielle.

Tintoret dans sa première version de *Suzanne au bain*, vers 1550 *(ill. 14)*, choisit également un effacement des vieillards, mais beaucoup moins radical et surtout moins ambigu. L'héroïne est juste sortie de son bain quotidien. Dans son jardin, aux sous-bois obscurs, elle partage, à la lecture de son visage, une intimité en apparence paisible, accompagnée de ses deux servantes. Les poses sont empreintes de douceur et de détente, d'érotisme aussi. Sous couvert du récit biblique, Suzanne est entièrement nue, assise sur une étoffe rouge qui ne la recouvre d'aucune part. Elle se présente à nous de trois-quarts, la nudité est encore entière et confiante. Seulement voilà : deux témoins assistent incognito à la scène. L'intimité exclusivement féminine devient soudainement ouverte sur l'extérieur par l'intrusion des deux hommes qui, on le devine, sont les vieillards-juges. Le jardin privé, métaphore de l'intimité de Suzanne accueille la sortie du bain et les soins du corps qui s'y rattachent, il admet aussi en son sein l'élément masculin. Sauvage et retranché, on n'aperçoit aucune architecture ou palais comme chez Rembrandt : c'est la table recouverte d'un tapis qui indique qu'il s'agit bien d'un lieu aménagé au fond du jardin, éloigné de la propriété. C'est d'ailleurs cette table qui clos l'espace de bain. Agissant comme obstacle, elle retient les assaillants, les empêche, au moins pour un instant de pénétrer brutalement dans la scène comme ils le feront dans la toile suivante. Privés du toucher et aussi de leur œil, ils ne doivent pas voir grand chose, du fond de la fenêtre excentrée que le peintre a aménagée dans le coin supérieur droit.

Cette présence en incise des vieillards marque la fin d'une histoire et le début d'une autre. Le mal est fait, le voir obsédant a fait sont œuvre : l'intrusion est discrète mais fondamentale, on passe insidieusement au second acte. La magnifique toile peinte cinq années plus tard *(ill. 15)*, plus puissante semble-t-il dans le saisissement de la pulsion précédente, ici il vient se loger en bas, à gauche du tableau, au tout premier plan, mais toujours au bord de la représentation, comme si la nudité de Suzanne, motif exclusif, n'admettait pas d'autre sujet de peinture. Littéralement affalé, couché à terre, il donne l'impression d'être tombé, de soumettre son corps âgé à une posture inconfortable : qu'importe puisqu'il peut voir et bientôt toucher. Sa parade amoureuse ne laisse planer aucun doute : le vieillard de Tintoret entre dans le jardin

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



15. Suzanne et les vieillards, 1555
Tintoret
146,5 x 194,6 cm, huile sur toile
Kunsthistorishes Museum, Vienne

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

de Suzanne comme il entre dans l'espace pictural : coûte que coûte, avec force et sans y être invité, c'est en cela qu'il prend en charge l'effraction visuelle du spectateur.
Tout son corps fait sens, son crâne, lisse et chauve, fait figure de vanité. Comme s'il voulait remettre à plus tard l'agression voire-même l'effacer du récit, Tintoret protège sa Suzanne en érigeant un rempart de verdure : toujours les peintres placent des barrages. Mais il n'est de mur assez puissant pour dérouter le désir de cet homme, et ce n'est pas ce treillage, ce bouclier de fleurs qui va changer l'histoire. La pulsion animale de plus en plus pressante chez ce dernier semble encore retenue chez l'autre vieillard. Lui aussi s'accroche au rempart végétal mais guette de loin, plus farouche, plus mesuré. Il s'apparente davantage à un traqueur lâche et prudent, qui *recule pour mieux sauter.*
Le dispositif que Tintoret met en place ne laisse guère d'espoir, Suzanne est littéralement prise au piège, encerclée par ses agresseurs. Nous en plus. On peut noter que, dans la première version comme dans la seconde, les vieillards ne regardent pas réellement l'objet du désir. En 1550, leurs bustes paraissent exagérément pivotés pour permettre d'épier Suzanne, comme s'ils étaient prioritairement préoccupés à assurer leur cachette. Cinq années plus tard, les vieillards se sont rapprochés, certes, mais leurs yeux n'arrivent toujours pas à se poser sur la baigneuse : c'est un privilège que Tintoret réserve exclusivement à lui-même et au spectateur de la toile. Peut-être parce que notre œil, lui, est juste, sans danger à l'égard de la pauvre Suzanne ? Peut-être aussi que Tintoret retarde l'instant funèbre où le regard, posé sur le corps de la femme sonne le glas de l'histoire.

Tintoret développe toutes les stratégies possibles pour sauver son héroïne : l'obstacle de la table, la présence *in extremis* des juges dans l'espace scénique, l'exil aux confins du jardin dans la première toile, puis le rempart végétal difficilement franchissable, l'obligation de s'affaler à terre dans la seconde… tout est fait pour modifier le récit, en vain car il n'y a pas d'autre échappatoire. Il ne choisit pas réellement de réécrire l'histoire ni d'en proposer une nouvelle lecture, d'ailleurs personne n'a changé l'histoire, mais plutôt de rendre à Suzanne ce que les vieillards essaient à tout prix de dérober : sa beauté, son érotisme, sa chair éblouissante, son corps de peinture qui en font un motif magnifique. Pour qu'elle profite encore de la vie ?

Dans les deux versions du maître vénitien donc, Suzanne paisible semble inconsciente du danger qui se trame. Pauvre Suzanne… elle ne voit pas ce que nous

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

voyons. Dans la première version *(ill. 14)*, elle nous regarde et ne s'offusque pas de l'œil qu'on pose sur sa nudité. Elle semble jouer de notre présence en établissant un rapport de séduction. Son regard, fier, soutenu et amusé nous fait entrer dans l'histoire, dans le tableau et nous invite à la contempler : *Regarde-moi et vois comme je te séduis* ! Alors que Rembrandt fait de Suzanne une femme recroquevillée, Tintoret déploie la panoplie de sa chair, vivante et éblouissante dans son écrin de verdure, comme il déploie ses jambes. Dans la deuxième formulation, bien qu'entourée des deux juges, Suzanne est prise dans une rêverie solitaire. Le rituel de la toilette n'est pas terminé : un pied, que l'on aperçoit au travers du filtre aquatique, est encore dans l'eau. Elle se regarde dans son miroir, posé contre le rempart de lierre. La position du miroir entraîne la belle à poser son regard en direction de l'intrus, sans qu'elle le sache. La tension dramatique n'en est, à mon avis, que plus exacerbée.
Suzanne semble profiter de cet instant et de ce jardin qui, s'il était vidé de ses occupants mal intentionnés, aurait tout de l'Eden dont nous parle la Genèse : Jardin, eau, femme, tout serait paradisiaque si les deux hommes n'y avaient pas mis les pieds ! Suzanne serait métaphoriquement l'arbre de la connaissance, l'objet du péché, auquel les deux juges n'ont pu résister.

Avec Rubens *(ill. 16),* Suzanne se montre sous un tout autre jour, et les vieillards tiennent le premier rôle avec Suzanne : désormais il n'y a plus d'incise. Le jardin est devenu cage, sombre, avec une ouverture dans les feuillages qui ne laisse voir qu'un ciel tourmenté et sans appel. La baigneuse n'est plus seulement confrontée à ses agresseurs de visu comme dans les toiles précédentes, l'atteinte se fait par son corps. Tout est affaire de frôlements : on est loin des crocs lacérant le corps d'Actéon et pourtant la violence est là. Ce sont les mains qui parlent de l'affrontement. L'une dit de se taire, tout près de la chevelure déployée de Suzanne, l'autre vieillard les porte à son cou comme pour les contenir une dernière fois, pendant que son pied commence à envahir l'espace de Suzanne en piétinant son voile. Les mains de Suzanne redisent le langage de son regard : fines et délicates, l'une semble surprise, les doigts pétris d'une gestuelle maniériste, et l'autre tente de rabattre l'étoffe translucide sur son épaule. En réalité, chaque partie du corps fait sens : des regards aux mains, en passant par les jambes serrées de Suzanne : tout est mis au service d'une érotique funèbre, alimentée par le fantasme du viol. Et cette pulsion érotico-thanatique se déploie sous l'œil du spectateur qui voit presque tout du corps agressé de Suzanne. Suzanne est faite pour nous être dévoilée, comme elle est faite dans le récit pour être violée : le

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



16. Suzanne et les vieillards, 1609
Rubens
94 x 66 cm, huile sur toile
Villa Borghèse, Rome

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

champ de vision que nous offre le peintre montre un corps de lumière, orienté en notre faveur, lourd, puissant malgré sa détresse et ses fragiles mains. Certains historiens pensent que Rubens, en cette fin d'apprentissage italien, assoit ce corps comme il assoit les grandes lignes de l'esthétique de ses femmes peintes : des corps charnels, puissants et soumis à la pesanteur... Considération qui fige un peu l'évolution de sa peinture et la caricature : oui ses corps sont épais mais ils sont avant tout le support d'une activité onirique, plastique emplie de nuances, empreinte du sentiment de vie baroque qui déteste la fixité et la finitude.

Rubens a précisément retenu l'instant aussi furtif que décisif où la femme prend conscience du danger : la bouche entre-ouverte, figée dans sa torpeur, contrainte à ne pas crier, ne pas se défendre. En se retournant, elle agit malgré elle comme Orphée aux enfers et se précipite vers un destin tragique.



17. Suzanne et les vieillards, vers 1609
Attribué à Rubens
124 x 163 cm, huile sur toile
Musée de l'Ermitage, Saint -Pétersbourg

Une autre toile datée de 1609, attribuée à Rubens *(ill. 17)*: consacrée au même motif, elle montre l'instant d'après. Suzanne fuit, le pied dans l'eau, cours, enjambe un muret. Les voiles, arrachés par l'un, maintenus par l'autre, répondent au tumulte des cheveux de Suzanne. Et l'angoisse se lit clairement sur le visage de la baigneuse, le regard suppliant l'homme qui manifeste une volonté sans ambigüité. Finie la douce

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

rêverie le pied dans l'eau que Suzanne reflétait chez Tintoret ! Finie la métaphore du jardin paisible : ici l'espace est violé, comme le corps de la jeune Suzanne s'apprête à l'être dès qu'elle aura finie sa course, tapie au fond de ce qui nous paraît être une grotte. Ou du moins une impasse. Ici au moins, personne ne les dérangera. Avec cette accélération du désir, la composition s'inverse : les hommes arrivent par la gauche et Suzanne tourne son corps de l'autre côté. Le discours se fait brutal puisque la main d'un des assaillants a attrapé le linge immaculé de Suzanne. Là encore Suzanne se retourne vers celui-ci et ce geste la dénude un peu plus à nos yeux. Elle se vrille un peu. Les vieillards quant à eux sont encore coupés par le cadrage : décidément, on ne les verra jamais en entier ceux-là, toujours on tente de les couper au montage. Que revêt ce désir de minimiser leur présence ou plutôt de les pousser hors du champ de la représentation ? Car je le redis, Suzanne ne peut se passer d'eux : toujours l'iconographie les retient. Qu'ils soient maintenus à bonne distance ou agglutinés à la peau de Suzanne, la tranche de la toile se charge de les amenuiser un peu. A moins qu'elle ne tend au contraire, et c'est probablement le cas, à pervertir le jeu en exaltant leur force intrusive.



18. Suzanne au bain, non daté, vers 1610 ?
Rubens
246 x 177 cm, huile sur toile
Galleria Sabauda, Turin

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Cette Suzanne fuyante a un pied dans l'eau et le bain tourne au cauchemar : le bassin d'eau de Bethsabée est une ode à la détente comme les tubs de Degas ou de Bonnard. Celui de Suzanne est bien loin de l'exaltation tranquille ou de la fontaine de jouvence, il est même tout le contraire : l'eau, glacée et noire avec Tintoret, surface de dissolution picturale avec Rembrandt ou ornée d'une architecture funéraire avec Rubens, évoque plus une tombe aquatique dans laquelle va se noyer Suzanne. Dans une troisième version du motif (*ill. 18*) toujours au début des années 1600, de retour d'Italie, le discours funèbre est encore plus pressant. Désormais les deux vieillards ont assailli Suzanne comme la meute de chiens a lacéré le corps d'Actéon. Ils sont tous les deux sur elle. Plus de retour en arrière possible. Apparition de clarté dans un décorum sombre, la chair de Suzanne est vulnérable, et son pouvoir lumineux n'y fera rien. Là encore, la chorégraphie est sans ambigüité : les mains masculines arrachent, celles de Suzanne maintiennent le linge et implorent la pitié. Les yeux masculins sont cannibales, ceux de Suzanne, mi-clos et orientés vers ce que l'on suppose être l'eau de son bain, comme pour voir le funeste reflet de la scène. Je reviendrai sur la fonction imaginaire de l'eau dans les peintures mythologiques de Rubens dans le chapitre final consacré aux motifs métamorphiques.

Un nouveau but : se montrer

> « Hanna Arendt disait qu'être au monde, c'est se montrer. C'est donc voir aussi ce qui se montre. Or peut-on dire que l'image et le regard se répartissent chacun de leur côté, l'une et l'autre sagement installé dans l'attente de leur liaison ? »[123]

L'histoire de Suzanne au bain reflète l'instant où les deux pôles se rejoignent du voir et de l'être vu se rejoignent ; en sortant de leur cachette, les vieillards illustrent les deux versants successifs de la pulsion scopique, non plus séparés, mais enchâssés. Lacan, se rangeant derrière la thèse freudienne nous le dit :

> « Ce qu'on regarde, c'est ce qui ne peut pas se voir. Si, grâce à l'introduction de l'autre, la structure de la pulsion apparaît, elle ne se complète vraiment que dans sa forme renversée de retour qui est la vraie pulsion active. »[124]

[123]. Patrick Baudry, *in Nude or Naked ?, op.cit.,* p. 50.
[124]. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de a psychanalyse, op. cit.,* p. 215.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



19. Suzanne au bain, vers 1636
Rubens
134 x 194 cm, huile sur toile
Alte Pinakothek, Munich

Dans le champ scopique, tout est affaire de déception, Lacan rajoute :

> « Ce que je regarde n'est jamais ce que je veux voir »[125]

Il en faut toujours plus ! C'est pour cela que le toucher opère comme un substitut, la main vient là où l'œil ne suffit plus et n'offre plus que de la frustration. D'un furtif coup d'œil, on passe à un regard obsessionnel, d'un aperçu lointain, on passe à une vision rapprochée, à fleur de peau de l'objet convoité, pour finir au viol. Les *Suzanne* de Rubens racontent et montrent l'histoire de ce passage. Des quatre versions qu'on lui connaît, aucune ne fait l'impasse sur le pathos. Dans toute l'iconographie rubénienne, il n'est pas d'écriture heureuse de l'histoire de Suzanne. Ce n'est que violence de l'érotique. Les corps de plaisir devenus corps de pure violence, la tonalité sombre du tableau…

> « Le paysage prend les couleurs de l'angoisse : la nature elle-même ne tarde pas à s'assombrir pour prendre les aspects tourmentés de ce qui va se passer. »[126]

[125]. *Ibid.,* p. 95.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

La peinture montre les charges excessives qui traversent les corps quand toute la violence de la pulsion érotique se concentre en leur être au moment de l'assaut. A ce stade du récit, au zénith de la violence, le motif se rapproche des images de Diane. Les versions rubéniennes de *Suzanne et les vieillards* font aussi écho aux estampes de Hans Baldung Grien, terribles allégories en plein essor au XVIème siècle allemand, qui mettent en scène une jeune femme, figure allégorique de la beauté et de la mort. Les titres donnés aux œuvres sont éloquents :

> *Jeune femme et la mort, (ill. 20)*
> *Une allégorie de la beauté et de la mort,*
> *La mort embrasse une femme nue devant une tombe ouverte…*

Qui est Suzanne sinon une jeune femme nue embrassée par la mort devant une tombe ouverte qu'est son bain ?

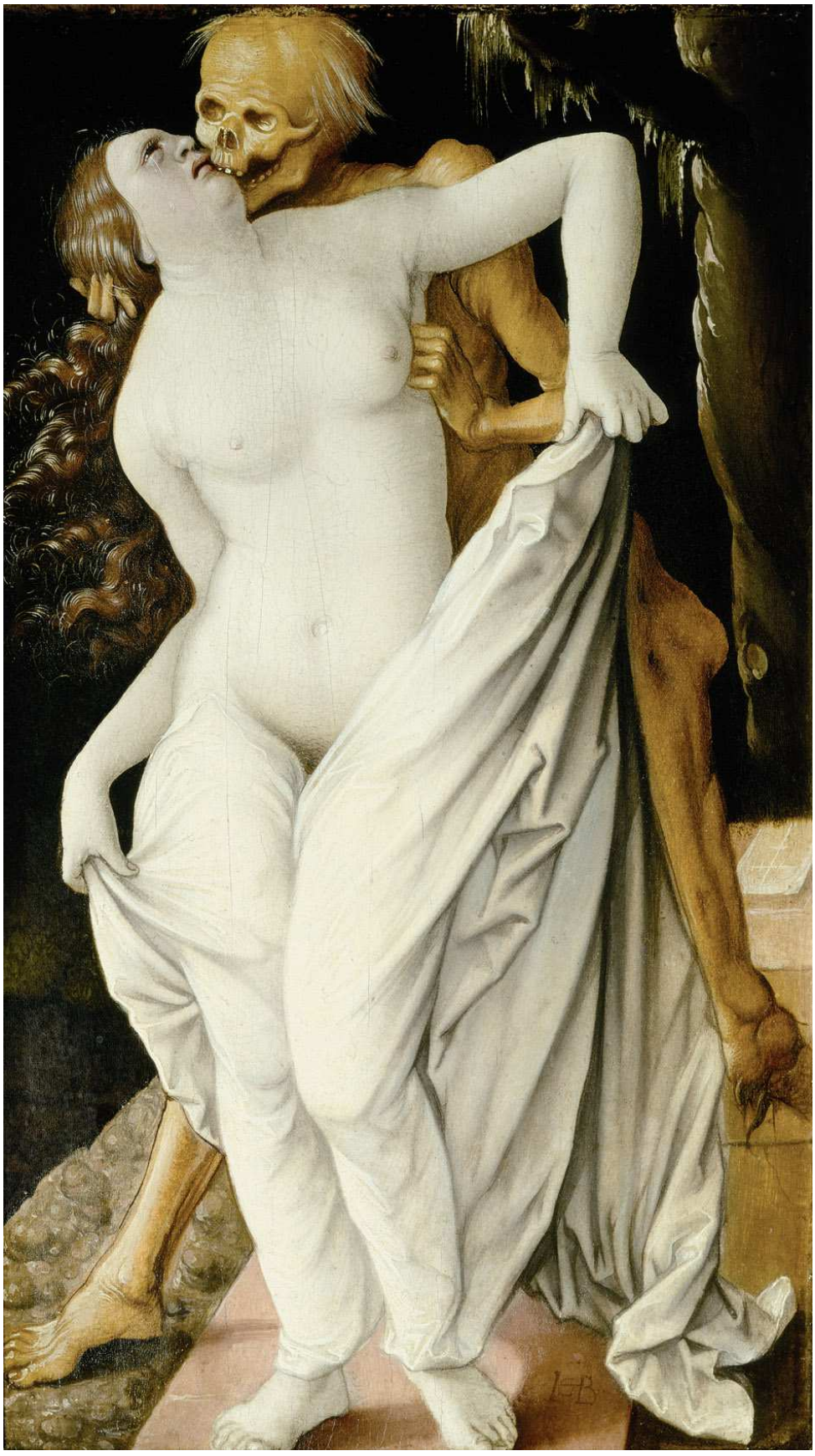
Dans le répertoire baroque des figures funèbres, les motifs sont interchangeables. A bien y regarder, chez Rubens et Grien les gestuelles sont identiques : la femme tente de fuir et de se couvrir tandis que les deux hommes et la mort arrachent ses vêtements, la touchent, s'agrippent à elles. Le vieillard et la mort personnifiée approchent leur bouche, empoignent ou frôlent la chevelure, s'agrippent à leurs pulsions. C'est aussi dans l'étoffe que porte la femme que se concentrent la violence des forces contradictoires, la confrontation du désir masculin au refus féminin. Le tissu symbolise la vulnérabilité féminine qui ne tient désormais qu'à un fil, comme le mince voile que se partagent Eros et *Vénus Frigida*. Objet de convoitise où se manifestent les deux pôles des amours baroques : avec Bethsabée, on le verra plus tard, l'étoffe est joyeuse, elle vole, chante l'érotique des amours heureux. Avec Suzanne, l'étoffe se fait thanatique, voile mortifère, acteur d'un érotisme ténébreux. Comme le voile de Véronique, l'étoffe touche la nudité de Suzanne, en vie, pour la dernière fois. La proximité entre les deux juges et la mort personnifiée par une créature squelettique se traduit aussi, bien sûr, par leur âge, par leur traitement pictural : les mains cagneuses, le crâne apparent, l'œil moribond, favorisent le regard mortifère que l'on porte sur eux. Entre Suzanne et ses assaillants, tout est affaire de contrastes, nichés jusque dans leurs yeux :

> « Mets-te-le dans la tête, pour ne jamais l'oublier : les loups et les agneaux ne se regardent pas avec des yeux doux. »[127]

---

[126]. Suzanne Varga, *op. cit.*, p. 74.
[127]. Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, chant deuxième, Flammarion, Paris, 1990, p. 175.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



20. La femme et la mort, vers 1517, Hans Baldung Grien, 31 x 19 cm, huile sur bois, Kunstmuseum Basel, Bâle

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Voir l'œil de l'autre me voir : l'expérience du spectateur

Jamais les *Suzanne* rubéniennes ne nous fixent des yeux : nous entrons dans l'espace fictionnel autrement que par un appel de l'œil, quasi-hermétique, la séduction picturale, l'échange, se font nécessairement ailleurs. Tintoret explore les deux modalités, quant à Rembrandt, toujours il fait de ses *Suzanne* des femmes nous regardant.



21. Suzanne au bain, 1647
Rembrandt
76,6 x 92,8 cm, huile sur bois
Staatliche Museen, Berlin

Ici *(ill. 21),* comme dans la version précédente, l'héroïne biblique de Rembrandt tourne son visage vers le spectateur, le regarde et semble l'investir d'une quête spécifique. Elle est la seule des trois protagonistes à l'interpeller, à la prendre en charge ; les deux juges étant occupés à l'assaillir. Cette fois, Rembrandt modifie l'expression du regard de la belle : le message adressé au spectateur en est nécessairement transformé et celui-ci s'interroge :

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

> « Mes yeux voient des yeux, mais comment pourrais-je regarder un regard ? Saurais-je quoi que ce soit des pensées qui semblent transiter par les yeux d'un autre ? »[128]

La première Suzanne semble de manière ambivalente nous interdire de poser nos yeux sur sa nudité dévoilée, nous donnant le statut de voyeur impudique, à l'image de celui qui dans le récit est obnubilé par son corps :

> « Le plaisir de voir devient une perversion quand il se limite exclusivement aux parties génitales, quand il ne connaît pas le dégout. »[129]

La seconde s'inscrit dans un autre schéma spectatoriel : elle semble nous demander de l'aide. Son expression est sans ambigüité, elle nous somme d'intervenir pour son salut. Nous qui ne faisons pas partie de l'espace-temps de la peinture, sommes projetés dans le récit, d'une participation fictive, nous sommes impliqués dans l'histoire, dans la peinture. Dans sa première *Suzanne*, Rembrandt place le spectateur en en voyeur démasqué. Dans la seconde, le peintre, tel un metteur en scène, entretient par paliers une habile progression de la tension. Le spectateur devient une entité susceptible de réparer la faute commise par les vieillards en adoptant un regard moral sur la scène. En somme, le spectateur se trouve dans les deux tableaux impliqué dans un mécanisme identificatoire, projeté dans les regards enflammés des vieillards tout d'abord, pour finalement se fondre dans le regard justicier de Daniel.

Regarder les yeux dans les yeux cette Suzanne implorante peut vite tourner au vertige car elle demande trop : quand des yeux supplient d'autres yeux, ils deviennent exigeants et meurtriers. Nous sommes impuissants face à sa détresse, nous savons de surcroît que dans le récit, sa mort est proche ; nous assistons à son agonie latente. Nous ne pouvons arrêter le cours des choses, puisque l'histoire est déjà écrite, il n'y a pas de nouvelle écriture possible de la fable malgré l'interprétation picturale du motif : son œil a beau nous supplier d'intervenir, l'espace fictif du tableau nous est à jamais impénétrable. Comment l'observateur d'une œuvre pourrait aider l'un de ses protagonistes si ce n'est *dans* et *par* l'imaginaire ? Plaçons cette problématique sous l'éclairage de la pensée de Diderot et tentons d'apporter un élément de réponse.
Toutes les Suzanne de l'histoire de la peinture racontent la même chose :

> « La femme dans les mains de celui qui l'assaille est dépossédée de son être. Elle perd avec sa pudeur cette ferme barrière qui, la séparant d'autrui la rendait impénétrable. »[130]

---

[128]. Marc Le Bot, *op. cit.*, p. 18.
[129]. Hervé Huot, *op. cit.*, p. 122.
[130]. Georges Bataille, *L'érotisme, op. cit.*, p. 91.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Le discours moral se dédouble d'une portée esthétique, Suzanne et le tableau sont des métaphores réciproques comme Actéon et le spectateur du tableau se répondent en écho.

Le spectateur illicite de Diderot

> « Deux yeux qui nous donnent leur regard, si étrangers qu'ils soient à notre propre vie, ont sur notre âme une influence stellaire. En un instant, ils rompent notre solitude. Voir et regarder échangent ici leur dynamisme : on reçoit et l'on donne. »[131]

Plus encore que les scènes de regard intrusif étudiées jusque-là, les représentations picturales de Suzanne questionnent la présence du spectateur, et plus précisément, sa présence *illicite*, qui devient par les dispositifs et les stratégies mis en place par Rembrandt, un des éléments du tableau. C'est justement cette intégration dans l'espace de la toile et dans la fiction qui dérange Diderot. Ses *Pensées Détachées*, relatives à la peinture et à ceux qui la font sont absolument passionnantes et drôles, elles révèlent toute sa légèreté de ton et sa tendance à l'ironie, en même temps qu'elles témoignent de sa ferme intention d'affirmer ses positions esthétiques. Le caractère fragmentaire, vif, éclectique et laconique de son texte morcelé en une centaine de brefs paragraphes ne débouche pas sur un traité d'esthétique de type renaissance, où les préceptes s'adressant à des peintres apprentis s'organisent en chapitres rigoureux. Avec toute sa verve, Diderot s'amuse plutôt à retranscrire une réflexion spontanée, qui s'exprime pour l'essentiel par des digressions au commentaire des peintures, jumelées au travail journalistique de compte-rendu des Salons.

Deux assertions sont consacrées à l'iconographie de Suzanne et d'autres s'en réfèrent implicitement. Toutes soulignent le risque qu'une composition telle que Rembrandt propose, peut engendrer. L'attention est portée sur le spectateur réel qui se trouve au même titre que les vieillards intégré au tableau :

> « La toile renferme tout l'espace, il n'y a personne au-delà. Une scène représentée sur la toile ne suppose pas de témoins (...) Il faut que la peinture oublie activement le spectateur, qu'elle en neutralise la présence. Je ne veux absolument pas que cette femme soupçonne qu'on l'observe afin que la véracité de la narration ne soit pas mise en péril. »[132]

[131]. Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, chapitre VII, *Les constellations, op. cit.*, p. 211.
[132]. Diderot cité par Michael Fried in *La place du spectateur, op. cit.*, p. 201. Il reste cependant une ambigüité à éclaircir : un personnage qui ne nous regarde pas peut feindre de nous ignorer. Dans ce cas, la thèse de Diderot perd de sa cohérence.

Diderot explique ici les dangers qu'il décèle dans les peintures dont les protagonistes « regardent » le spectateur. Puisque le récit originel de Suzanne ne mentionne que deux témoins et deux témoins seulement, notre présence n'a pas à être prise en compte par l'œil de Suzanne. On doit être savamment ignoré pour ne pas mettre en péril le déroulement du récit, pour que la cohérence narrative ne soit pas dénaturée. Suivant cet idéal, nous devrions assister à la scène picturale comme si nous étions au théâtre : les acteurs jouent selon lui devant nous et pour nous, mais sans jamais nous inclure dans la pièce. Du bain de Suzanne jusqu'à l'épisode de son jugement, les actes se suivent et l' « on doit imaginer que le spectateur de théâtre fait face à une toile sur laquelle se succède comme par magie une série de tableaux. »[133] Mais le tableau demeure cet univers hermétique, impénétrable où le véritable spectateur doit être convaincu de sa propre absence de la scène de représentation. Et le peintre engage ce travail pour « offrir une expérience dramatique plus intense car plus picturale. »[134] Pourtant, Diderot souligne un paradoxe :

> « Je regarde Suzanne ; et loin de ressentir de l'horreur pour les vieillards, peut-être ai-je désiré d'être à leur place »[135]

En évoquant la puissance sexuelle des images, Diderot admet que le regard qu'on porte sur une peinture de nu soutient les mécanismes du désir, et qu'il est bien difficile de résister à l'appel du tableau et de ne pas être happé par la fiction. La thèse développée plus haut, selon laquelle le spectateur est supposé être absent de la toile devient difficile à soutenir. Toute l'ambigüité du discours de Diderot se nichant dans l'italique '*Suzanne*' qui désigne sans différenciation la figure et la peinture. Une telle indistinction montre bien que la posture spectatorielle face au tableau est ambivalente, trouble et que la composante érotique agit comme un aimant. Face à Suzanne, Diderot perd de vue un instant l'herméticité de la peinture et s'imagine volontiers pénétrer dans son univers, comme s'il était un protagoniste de l'histoire. Tintoret et Rembrandt font du regard de leur héroïne un dispositif, une stratégie pour favoriser les échanges. L'espace de la toile devient alors cet entredeux, surface de tous les possibles où l'observateur peut se laisser happer par le regard de Suzanne, et par le jeu de la peinture qu'évoque Lacan:

> « Le tableau est dans mon œil, certes. Mais moi je suis dans le tableau. »[136]

[133]. Michael Fried, *op. cit.*, chapitre II, *Vers une fiction suprême*, p. 77.
[134]. *Ibid.*
[135]. A propos de la toile de Tintoret, *Suzanne et les vieillards* de 1555, où les deux vieillards sont relégués, ensemble, dans le coin supérieur droit.
[136]. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.*, p. 89.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Il va même plus loin dans l'exploration du processus du regardant-regardé que l'on peut appliquer à la peinture qui se plaît à inverser les rôles. Autrement dit, quand Suzanne, être de récit et de peinture, se met à nous regarder, implorant je ne sais quelle pitié à son égard, quand Diane nous défie par son œil courroucé ou vengeur de rester chaste, ou quand tout autre déesse nous regarde, elle fait plus que nous projeter dans leur proche alentour ; dans le théâtre du pictural, la déesse peinte se fait perverse et inverse *incognito* les rôles :

> « Dans le champ scopique, le regard est au dehors, je suis regardé, c'est-à-dire je suis tableau. »[137]

Dans la quête du voir donc *le regard est au dehors*, on pourrait même dire que le regard est tourné *vers* le dehors dès qu'il est désirant : les yeux sont « l'organe qui pénètre le plus avant le dehors »[138] nous dit Marc Le Bot. Et dans le champ de la peinture, la question du voir est bien posée en ces termes. Le tableau et son observateur sont ouverts à l'échange scopique par le biais de cet intervalle qui les sépare, cet interstice où s'opère la mise en abîme du voir que soutient toute peinture.

> « Si des yeux fixent d'autres yeux, si ces regards se soutiennent, les corps se figent, ils sont frappés de stupeur. »[139]

Et cet espace, qui engendre le voir de la peinture et qui permute le sens des regards, c'est un peu le bouclier-miroir de Méduse, ce garde-fou indispensable pour pouvoir regarder la déesse. Lorsque Méduse se reflète sur le miroir, elle se fait peinture et perd son pouvoir funeste ; elle regarde encore, mais cesse de tuer par son œil assassin, Persée n'a plus qu'à ouvrir les yeux. Il en va de même pour la peinture, et le *spectateur illicite* de Diderot porte les traces de cette mythologie et des fables du voyeurisme où, pour pouvoir voir sans péril, il faut être caché.

Eh ! Toi compagne de Diane, ne me regarde pas :



22. *Diane et ses nymphes*, vers 1615, détail, Rubens, 277 x 192 cm, huile sur toile
Paul Getty Museum, Los Angeles

137. Jacques Lacan, *op. cit.,* p. 98.
138. Marc Le Bot, *op. cit.,* p. 7.
139. *Ibid.,* p. 11.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

.3.

Voir et avoir

Voir et pouvoir

Petite histoire d'une confusion des genres

« Le mouvement vers l'objet est haptique autant qu'optique. »[140]

Suzanne est fuyante, elle bascule sous le poids de sa chair à la fois déployée et rabattue, motif d'une picturalité chaude et satinée. Son mouvement de recul n'y fait rien, l'attrait de son corps est un appel irrépressible, l'annonce d'un érotisme interdit, mais proche.

Le peintre incise sa femme précisément dans cet entredeux, entre les pôles du voir et du toucher, entre la voracité l'œil et de la main. Souvent l'un la touche, l'autre la regarde et tend déjà la main. L'amorce et l'achèvement de la jouissance en somme.

Suzanne n'est plus cette proie visuelle, elle est sous l'emprise tactile, puisque voir, cette expérience décevante au dire de Lacan, ne se guérit que par le sens du toucher. Et le processus est archaïque si l'on en croit *L'érotisme* de Georges Bataille :

« Le sens dernier de l'érotisme est la fusion, la suppression des limites. »[141]

La femme nue est en effet proche du moment de fusion qu'elle annonce. L'espace qui la sépare des ses observateurs se réduit comme peau de chagrin et ce rapprochement s'accompagne du toucher. C'est là l'ultime limite dont parle Georges Bataille. La pulsion tactile, tout imprégnée de désir et d'érotisme qu'elle est, est selon lui à mettre en relation avec un interdit magistral, celui de toucher les morts. Suzanne est une figure de l'interdit et de sa transgression, un sanctuaire violé par le regard puis par le toucher. Effraction, désacralisation, profanation… De tels dommages font du corps de Suzanne une dépouille, où se mélangent les deux pôles du désir tactile. L'iconographie de Suzanne, lorsqu'elle n'est pas chargée de

[140]. Jean-Pierre Mourey, *Le vif de la sensation*, Université Jean Monnet, Saint Etienne, 1993, p. 62.
[141]. Georges Bataille, *op. cit.*, p. 129.

détourner le message biblique, a toujours eu une portée morale : la fidélité et l'intégrité de la femme au bain fait écho au parcours de Marie-Madeleine. Les images qu'elles suscitent et les peintures qu'elles engendrent jouent sur les deux tableaux, selon que le regard porté sur elles soit masculin ou féminin :

> « Il n'y a pas que les femmes qui regardent les images de Madeleine et ce n'est pas seulement pour elles qu'elles sont peintes, surtout certaines. Elle reste érotique, Madeleine, même pénitente. »[142]

Les tableaux de Suzanne montrent sans conteste la mise à mort de l'érotisme : pas au sens de sa négation ou son effacement, mais son versant thanatique. Amours baroques et mort convulsive vont de pair, où trouver un meilleur tremplin si ce n'est dans les récits mythologiques ?

Ce motif au discours amoureux, ce théâtre dramatique si particulier marque essentiellement l'œuvre rubénienne de jeunesse. On en reconnaît d'ailleurs la stylistique : la facture est encore assez lisse, le dessin relativement présent. On perçoit le mouvement de l'œuvre, la dynamique des corps, mais on ne voit pas encore les formes s'ouvrir sous les coups de pinceaux. Une écriture du corps féminin se dessine déjà, la poétique du voile et de la chorégraphie qui lui est attachée se laisse entrapercevoir, mais sous l'angle des amours funestes. Et plus Rubens va peindre et vivre, plus il quittera ce registre, sans jamais l'abandonner définitivement certes, en explorant les mythes qui mêlent le regard et l'amour épanoui. C'est la rencontre avec une femme et le surgissement de l'intime qui va travailler la peinture en profondeur sur le plan narratif et plastique, désenclaver la passion de son halo de mort.

L'homme qui regarde Vénus à la dérobée est séduit par l'érotique de son corps nu, mais aussi et surtout par son « œil perçant ». Les yeux de Vénus dédoublent l'attraction de son corps d'un pouvoir rétinien, hypnotique, envoutant évoqué par Nicole Loraux dans *Les Expériences de Tirésias, le féminin et l'homme grec* :

> « Comme si tout se jouait entre deux regards, il ne voit rien de mieux que l'œil de la déesse. »[143]

Le titre de l'ouvrage fait sens : Tirésias est chez Apollodore cet homme qui a surpris Athéna dans son bain et qui le paie par la cécité. *Tiens-donc* ! Tout son être est marqué par l'ambivalence du voir et du non-voir. La dualité de son existence est encore plus frappante chez Ovide qui, avant de le rendre aveugle mais clairvoyant le transforme en femme dans le Livre III de ses *Métamorphoses*. Autant dire qu'en

[142]. Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 90.
[143]. Nicole Loraux, *op. cit.*, p. 261.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

matière de regards désirants, Tirésias est une figure de choix qui a expérimenté les pôles du voir et de l'être vu.

Les yeux voient des choses qui leur sont extérieures. Avec leur mobilité incessante, ils voient au loin, et sont, de tous les organes qui composent le corps, « ceux qui pénètrent le plus en avant le dehors » :

> « Les yeux auraient un privilège sur les autres orifices du corps : ils seraient les lieux du corps les plus ouverts à l'échange. » [144]

En s'ouvrant sur l'extérieur, les yeux d'Actéon ou de Pan projettent imaginairement leur corps auprès de la chose regardée, aussi loin soit-elle. Ce voyage visuel traverse toutes frontières, spatiales et temporelles, l'œil voyant détient ce pouvoir troublant de nous rapprocher des choses. En effet, regarder un objet, lui donner une existence visuelle, c'est se l'approprier, le faire sien, l'intérioriser. L'œil possède un instant ce qu'il regarde et s'en trouve privé dès lors qu'il ne le voit plus pour quelque raison que ce soit. Cette perte de l'objet regardé et désiré conduit à des comportements obsessionnels, à des frustrations oppressantes, assimilables au *proto-regard* dont il sera question à l'évocation de Psyché, dans le deuxième chapitre.
Les deux vieillards bibliques épris de Suzanne illustrent ce rapport ambigu au regard. En épiant la belle, le fantasme de la posséder se met en place jusqu'à ce que le désir de *voir* et le désir d'*avoir* se confondent pour ne former qu'une seule envolée. D'ailleurs, la confusion voir-avoir, regarder-toucher est chez eux tellement prégnante qu'ils n'imaginent pas un instant que Suzanne soit réfractaire à leurs avances. Le retour à la réalité s'avère dur, il leur coupe le souffle ; la stratégie qu'ils déploient pour tenter de vivifier leur fantasme est alors aussi machiavélique que Suzanne est inaccessible. Si les deux juges n'étaient pas passés à l'acte, s'ils étaient restés dans le domaine de l'irréalisé s'abstenant de vouloir transformer le rêve en réalité, Suzanne serait restée cet objet de désir, un être de fantasme que l'on peut modeler à sa guise :

> « Voir c'est avoir à distance. »[145]

Dans leurs obsessions scopiques et panoptiques partagées, les amants funestes manifestent quelque chose d'archaïque, enfoui dans les méandres de l'être. Et qui ne se manifeste d'abord que *via* l'œil. La distance dont parle ici Merleau-Ponty résonne comme un obstacle à piétiner, une entrave au plaisir érotique : il ne s'agit plus d'*avoir à distance* mais d'*avoir tout court*... Une lecture analytique de la psychologie de ces

144. Marc Le Bot, *op. cit.*, p. 7.
145. Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 27.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

hommes, avides de voir et de posséder par le toucher, peut éclairer le fantasme et la parenté du voir et de l'avoir:

> « Le premier désir, la pulsion la plus forte, est celle de l'avoir : comment m'assurer le plus parfaitement possible ce que je désire ? En le mettant à l'intérieur de moi-même, au plus profond de mon propre corps. » [146]

Mireille Buydens parle ici de cannibalisme : consommer une image par l'œil, invoque une consommation intrinsèque plus radicale, une appropriation du corps de l'autre. *Voir* devient *manger*, on ne dévore plus du regard, on dévore tout court. Ce glissement trouve peut-être ses racines dans la prime enfance, où « l'enfant commence par conquérir le monde avec ses lèvres, avant de comprendre que la plupart des objets ne peuvent se manger *réellement*. »[147] Le désir de voir vient alors remplacer doucement le désir de posséder en soi l'objet, le voir devenant une forme sublimée de l'avoir. Posséder des yeux vient compenser ce constat frustrant :

> « Si je ne peux pas glisser en moi l'épaisseur matérielle du monde, je peux par contre engloutir son image. »[148]

Mireille Buydens, dans *L'image dans le miroir,* ajoute qu'il ne s'agit pas d'une déception ressentie par l'enfant ; il s'agit plutôt de la découverte d'un nouveau plaisir, plus comblant, plus nourrissant si l'on peut dire, plus apaisant et plus durable aussi :

> « La possession [scopique] qui m'est ainsi assurée dépasse de loin la possession matérielle que m'assurait la consommation réelle : manger une chose, c'est la mélanger intimement à ma substance, et donc la perdre dans le mouvement même par lequel elle m'investit. La possession n'est alors réelle que dans l'instant de la morsure, et se résorbe aussitôt dans les méandres de l'assimilation. Seule l'image donne une possession sans fusion, c'est-à-dire une possession certes limitée en tant qu'immatérielle, mais aussi infiniment durable par cette immatérialité même : je peux ruminer à l'envi mes fantasmes, et décliner jusqu'à l'épuisement les figures. »[149]

Capture visuelle, morsure : sous l'éclairage psychanalytique, la dévoration d'Actéon se montre sous un autre jour… La symbolique du baiser aussi.

> -Comme vous avez de grands yeux !
> -C'est pour mieux te voir mon enfant !
>
> -Comme vous avez de grandes mains !
> -C'est pour mieux te toucher mon enfant !

[146]. Mireille Buydens, *op. cit,* p. 9
[147]. *Ibid.*
[148]. *Ibid.*
[149]. *Ibid.*

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

-Comme vous avez de grandes dents !
-C'est pour mieux te manger mon enfant!



23. L'incrédulité de Saint Thomas, 1602
Caravage
107 x 146 cm, huile sur toile
Schloss Sans-souci, Potsdam

On connaît l'histoire retranscrite par Perrault ou Grimm… et un raccourci s'envisage : si le loup a de grands yeux, c'est pour mieux dévorer la petite fille, voilà tout ! Inutile de passer par quatre chemins : le conte pour enfants redit le violent effroi que l'on rencontre dans les mythes grecs et la cruauté désirante de l'œil y est à peine cachée derrière le travestissement du loup. Lui aussi guette, se cache pour posséder jusque dans le lit maculé. Passées les observations psychanalytiques du récit qui voient dans l'itinéraire désobéissant du chaperon rouge la traversée menant la jeune fille à l'âge adulte, avec ce qu'il faut de sang, de corps mis à nu, d'interdit et de transgression, ici aussi, tout est affaire de violence, de sexualité, de cannibalisme. Du masculin vu à travers le prisme du loup vorace, de l'acte sexuel maquillé en dévoration, des yeux, des mains, des dents qui se confondent, les mythologies se ressemblent. Les gravures du conte du XIXème siècle, concentrées elles aussi sur les moments-clefs de l'histoire, là où la puissance du désir est à son paroxysme, entre

Eros et Thanatos, libèrent les effluves rencontrées dans les peintures de Diane ou de Suzanne.

Rendre l'objet comestible par l'œil constituerait donc une forme mature, épanouie du désir alors que toucher pour porter à la bouche renvoie à une forme archaïque, bestiale, parfaitement évoquée par la figure hybride du satyre. Partout où il y a un satyre ou un faune, se trouve mise en scène la dialectique du *voir*, du *toucher* et du *manger*. La main relaie la vue et se déploie au-delà de la figure du faune pour hanter chaque voyeur. Les faunes qui bondissent sur Diane et ses compagnes, on l'a vu dans la toile visible au Prado (*ill. 4),* sont des êtres aussi pulsionnels que tactiles : chacune des mains masculines est occupée à empoigner un habit ou attraper, quel qu'en soit le prix, un bout de chair, une chevelure. La parenté œil-main se noue à l'image :

> « Là où va la main, va les yeux. Là où vont les yeux, va la pensée. »[150]

La gestuelle n'est pas celle de la caresse amoureuse apaisée : la main est à l'image de l'œil ravisseur, elle décline le motif de la chasse, que l'on rencontrera plus en détail dans le dernier chapitre consacré aux métamorphoses animales. C'est une traque sauvage, à l'image des célèbres *Chasses aux fauves* de Rubens. Les doigts s'accrochent, ils harponnent la proie comme les griffes d'un tigre enragé. Les mains blessent plus qu'elles n'aiment et seule la flèche aiguisée que tient l'une des compagnes de Diane est à la hauteur de rétablir justice. Une justice perçante, *déchiquetante*. La main et l'œil du satyre voient toujours une issue funeste à leurs obsessions réciproques.

Le baiser, une modalité du toucher-manger, n'est jamais bien loin : à la dialectique de l'œil et de la main vient s'ajouter une troisième pièce rapportée, la bouche, et l'on retrouve dans ce trio la thématique cannibale évoquée plus haut. Chez Baldung Grien ou chez Rubens, les lèvres s'avancent pour embrasser malgré la détresse de la nymphe.

Alors évidemment, le désir lancinant de voir, toucher et embrasser malgré tout se teinte d'un désir de pouvoir, d'un acte de domination. Le récit de Suzanne ne mentionne-t-il pas que les vieillards viennent tous les jours pour *pouvoir la voir* ? Voir, pouvoir…
La femme, qu'elle se nomme Vénus, Diane, Suzanne ou Syrinx, est un objet consommé suivant des étapes soigneusement « distinguées et articulées dans la technique érotique » : elles vont par le voir, le parler, le toucher puis, pas toujours,

[150]. Alain Beltzung, *op. cit.*, p. 189.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

par le baiser, « dernière étape qui précède celle de la réunion »[151]. Dans *L'éthique de la psychanalyse*, Lacan s'attarde longuement sur le motif de l'amour courtois, *scolastique de l'amour malheureux*, en ce qu'il est une manifestation d'un désir toujours déçu et une soif de posséder la femme toujours sanctionné par une tournure funeste :

> « L'objet, nommément ici l'objet féminin, s'introduit par la porte très singulière de la privation, de l'inaccessibilité. [...] Il n'y a pas possibilité de chanter la Dame, dans sa position poétique, sans le présupposé d'une barrière qui l'entoure et l'isole. »[152]

A l'image, la *barrière* dont parle Lacan est un paravent de végétaux que le peintre place entre la proie et le chasseur, un muret à enjamber, le tronc d'un arbre à contourner, un voile qui fait barrage. Obstacles pour l'œil, obstacles pour le corps, avant d'approcher l'état de jouissance et de déboucher inévitablement sur la mort.

L'aveuglement, la cécité punitive : Tirésias, Samson, Oedipe

Avant de mourir et pour réparer leur faute scopique, Tirésias, Œdipe dans le panthéon grec et Samson dans le répertoire biblique perdent l'usage de leurs yeux. Tous revêtent les traits d'amants malheureux qui tentent d'échapper à la malédiction d'un amour impossible et d'avance condamné. La perte de la vue intervient brusquement dans le récit, signe d'un paraphe ironique et macabre le renversement du pouvoir. Et la peinture, fascinée par cet aveuglement punitif qui plonge tout à coup l'œil dans les ténèbres, exorcise cette peur ancestrale, en montrant l'in-montrable, cette ultime violence faite au regard, en l'espace de quelques secondes.

Samson aveuglé par les philistins, Rembrandt, vers 1636 *(ill. 24)*

Dans son œuvre tardive, Rembrandt puise dans les sources évangéliques des scènes animées d'une grande violence. Récit et touche picturale se rejoignent. *Samson aveuglé par les philistins* constitue de ce point de vue une image presque insoutenable. Le martyre oculaire de Samson se donne à voir au premier plan et les détails de son supplice donnent le vertige. La scène, immense, prend place dans une caverne aux allures de cavité oculaire, ouverture laissant passer la lumière qui se reflète sur les armures des assaillants. L'entrée brutale dans cet antre reprend l'agression faite à l'œil de Samson. Notre vision se fait en contrejour, avec un combat du clair et de l'obscur, une découpe incisive et *ciselante* des formes parfaitement en accord avec la puissance mortifère du propos. D'ailleurs, dans le récit et son traitement pictural,

[151]. Jacques Lacan, *L'éthique de la psychanalyse, op. cit.,* p. 182.
[152]. *Ibid.*, p. 178.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tout est violence : de la lance brandie jusqu'aux lourdes armures, du corps de Samson attaché comme un chien enragé, au regard démoniaque de celui qui l'aveugle, en passant par le scalp que Dalila tient en sa main. La pire de toutes est bien entendu l'œil de Samson qui éclate, le sang qui gicle de la blessure infligée. La douleur est telle que le corps du torturé se tord, se crispe, se débat et tend à arracher ses chaines, comme dans l'épisode final de sa vie. Il faut dire que la lame, qui reste on le verra, une menace dans le mythe de Psyché, devient ici une arme incisive, tranchante, qui transperce sans retenue l'œil droit de Samson. *La lame à l'œil.*



24. Samson aveuglé par les philistins, vers 1636
Rembrandt
206 x 276 cm, huile sur toile
Stadelsches Kunstinstitut, Frankfort

La vision du supplice de Samson engendre des images insoutenables. Le martyre nous est donné en pâture, sans ménagement, bien placé sous l'éclairage et suffisamment orienté vers nous pour que nous n'en perdions pas une miette. La séduction de la peinture opère dans la sphère létale et mobilise notre pulsion scopique dans ce qu'elle a de plus sombre. De plus perverse aussi. On oscille entre détourner le regard et se laisser happer par le pouvoir fascinatoire de l'image.

Amputation machiavélique, dans le registre du sadique, l'aveuglement de Samson fait écho aux tortures infligées à Sainte Lucie et Sainte Agathe, aux yeux et seins arrachés, mises en peinture par Rubens et son école. Les esquisses exécutées en références aux saintes suppliciées sont sans appel : on y voit le couteau transpercer le cou de Lucie,

les yeux levés au ciel avant qu'on les lui arrache *(ill. 25)*. Et pour Agathe *(ill. 26)*, pas d'accalmie : les tenailles l'ampute de son sein, attribut que l'on a l'habitude de voir sacré roi dans la peinture baroque, pas mutilé. La peinture se fait contre-nature en prenant la réciproque de l'érotisme calme, le versant le plus obscur du toucher. On a vu la dévoration jetée en pâture sous nos yeux, désormais, c'est l'amputation : théâtre bien sordide qui nous pousse dans nos retranchements de spectateur tranquille.



25. Le martyre de Sainte Lucie, non daté
Rubens
30 x 46 cm, huile sur toile
Musée des Beaux Arts, Quimper



26. *Le martyre de Sainte Agathe*, détail, non daté
Rubens
19 x 14 cm, lavis sur papier
Musée du Louvre, Paris

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Dans ces histoires d'effroi et de transgression, Samson, Lucie et Agathe sont privés de leurs organes de jouissance, de ce qui les fait des êtres désirés et désirants : leurs peintures met en image ce chaos. Bien que protéiformes, les violences sans mesures affligées en guise de punition, les cécités de Tirésias, Œdipe et Samson seraient équivalentes, selon la pensée psychanalytique :

> « La perte de la vue, la perte de l'œil sont mises en rapport avec le complexe de la castration. »[153]

Le globe tranché nous renverrait à une sorte de peur insurmontable dont il serait impossible de nous détacher ; cette composante n'a pas échappé à Buñuel dans *Le chien andalou*. La théorie psychanalytique freudienne admet que cette peur fondamentale et archaïque soit liée au fantasme de la castration dont Œdipe est la figure originelle :

> « Le châtiment que s'inflige Œdipe, le criminel mythique, quand il s'aveugle lui-même, n'est qu'une atténuation de la castration laquelle, d'après la loi du talion, seule serait à la mesure de son crime. » [154]

Au vu de ce mythe, un rapport substitutif se manifeste entre les yeux et le sexe masculin. On le savait déjà avec Pan qui, lorsqu'il voit *a toujours le membre dressé,* la correspondance se vérifie avec Samson. Si les oreilles d'Ulysse résistent à l'appel mortifère des sirènes, les yeux de Samson restent toujours ouverts sur les beautés féminines, impossible de les fermer ! Et pour rester dans les identifications mythologiques, on pourrait dire que son œil est véritablement son talon d'Achille, son ultime faiblesse.

Un navire sordide dont Samson est la figure de proue nous trimbale dans les recoins de la psyché du regard désirant. Malgré sa force physique herculéenne Samson est pétri de défaillance vis-à-vis des femmes, puissant et pitoyable à la fois. Cette ambivalence se trouve dans la peinture dans le traitement de son corps : pan de musculature, comme un ours farouche dans sa grotte, il est mis à terre par plusieurs hommes. Les femmes de sa vie jouent de leur beauté pour le trahir : dès qu'il est soumis à la vive sollicitation érotique, ses forces s'évanouissent. Envolées ! Samson est double, empli d'ambivalences, ses yeux sont ouverts, il dévore les corps et les images et pourtant il est aveugle, sous l'emprise paradoxale de la passion amoureuse :

> « Avec leurs yeux ils ne voient rien. » Jérémie, (J-V, 25)

153. Hervé Huot, *op. cit.,* p. 133.
154. *Ibid.,* p. 134.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Sous le pinceau de Rembrandt, Samson passe en somme d'un aveuglement latent et figuré à une cécité réelle et extrêmement violente. L'auteur du crime, dans sa furie, présente un regard tout à fait spécifique : ses yeux prennent une couleur foncée, presque noirs. Ils se chargent des humeurs du corps, des couleurs du temps, c'est en eux d'abord que se manifeste la folie :

> « Les grandes violences du corps passent par les yeux. Quand un corps est paralysé par le désir ou par la terreur, quand il immobilise ses muscles et que sa bouche se tait, ses yeux dit-on se chargent de toute l'expressivité ailleurs mise en suspens. »[155]

Les grandes violences du corps passent aussi par les mains, comme on l'a vu avec Pan, l'expression des pulsions désirantes. Celles de Dalila et du philistin sont jouissantes et castratrices, celles de Samson sont la figuration d'une douleur ultime jumelée à une force en retenue, que l'iconographie de son aveuglement ne cesse de réécrire.

L'aveuglement de Samson, 1610, Rubens *(ill. 27)*

La *mise en suspens* de l'action et du drame qui se joue, évoquée plus haut par Marc Le Bot, est ce qui caractérise la peinture que Rubens fait du motif. Comparativement à Rembrandt qui montre l'œil sanglant de Samson, déjà percé par la lame, Rubens remonte dans le temps de la narration : il fixe l'ultime seconde qui a précédé la cruelle blessure. Tous les éléments iconographiques traditionnellement attachés au thème sont présents : Samson, bien sûr, qui siège au centre de la représentation, les philistins, une femme dénudée que l'on assimile à Dalila, une autre plus âgée que la tradition picturale a ajoutée au récit initial, dans le rôle de l'entremetteuse. C'est autour de l'homme harcelé que gravitent tous les personnages : la distribution des rôles et des corps se fait sur un mode demi-circulaire, comme un éventail qui se déplie. Les agresseurs entourent, maintiennent, attachent Samson si bien que l'on devine déjà ce qui va suivre, même sans connaître le récit.

> « Le tableau fournirait à mes yeux à peu près ce que les mouvements réels leur fournissent : des vues instantanées en série, convenablement brouillées, avec, s'il s'agit d'un vivant, des attitudes instables en suspens entre un avant et un après. »[156]

L'esquisse de Rubens met en image ces mots de Merleau-Ponty, entre lecture brouillée de l'image et sensation de capture d'un instant :

[155]. Marc le Bot, *op. cit.*, p. 14.
[156]. Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 77.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

« Samson surpris dans son sommeil a ouvert les yeux, pour perdre aussitôt la vue. »[157]

La peinture, au sens de matière épaisse colorée, étalée en couche ou superposée, se fait langage : la touche dit la violence du propos. On est dans l'esthétique de l'ébauche picturale, plus à même de parler de la tectonique compositionnelle, de la dynamique des corps et de la turbulence des esprits : « il est vrai que la vision est suspendue au mouvement »[158] nous dit Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit*, rappelant ainsi que le regard est par essence pris dans sa « mobilité incessante »[159]. Il n'a plus qu'à suivre la cadence :

> « Répétons-le. Le rythme est cette puissance qui, saisie des effets, est traits et couleur. [...] Le rythme se réalise dans une masse (le bloc de pierre, le support, la masse charnelle du corps du danseur) et lui impose ses traits. Comme la flèche coupe le ciel de ses traits. »[160]



27. L'aveuglement de Samson, 1609-1610
Rubens
40 x 60 cm, huile sur bois
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[157]. Sophie Raux, in *Samson et Dalila dans la peinture baroque septentrionale,* Revue Graphè, n°13, 2004, p. 148.
[158]. Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 17.
[159]. Marc Le Bot, *op. cit.*, p. 11.
[160]. Jean-Pierre Mourey, *op. cit.*, p. 73.

Instrument qui se meut lui-même, emmené par le spectacle qui s'offre à lui :

> « L'œil est ce qui a été ému par un certain impact du monde et le restitue au visible par les traces de sa main. »[161]

Le lien entre l'œil, l'esprit et la main engendre le processus pictural ; il renoue aussi avec les gestuelles des figures panoptiques, toujours à voir et tendre la main, apportant un éclairage complémentaire sur le mythe.

Avec l'esquisse rubénienne, la peinture revêt presque un caractère tautologique : elle dit ce qu'elle est. Le médium et le discours-récit mis en place sont indistincts ou plutôt mélangés. Comment en effet dire au mieux la sauvagerie narrative d'un motif si ce n'est par la violence de la touche ? La fulgurance d'une blessure par l'empressement du pinceau ? La peinture est un motif de capture que l'esquisse exprime au mieux :

> « Saisir les choses et êtres saisies par elles. »[162]

Dans une harmonie colorée de bruns, gris et noirs, la composition en dôme met en lumière les corps de Samson et Dalila et amorce déjà la prédilection de Rubens pour les monticules de chair. Corps en amas, agglutinés les uns aux autres, enchâssés, lourds ou virevoltants. L'éclairage, braqué sur leur nudité partielle, révèle le double statut des corps : corps de récit et corps de peinture, corps de chair et corps de pure violence. La facture rapide et très épaisse montre en même temps qu'elle dissimule : le buste et les jambes de Samson nous sont bien visibles : le modelé met en scène sa puissance et sa musculature. Un genou que l'on devine est posé à terre alors que l'autre semble puissamment érigé, Samson est tenu de toutes parts : son bras droit en l'air est attrapé par un soldat, sa hanche gauche est enfoncée par un autre, alors qu'on menace son cou d'une arme tranchante de bois ou de fer.

Tout est fixé par la peinture, et pourtant tout est mouvement. Ce fameux *mouvement perpétuel* des sciences mécaniques. Dans cette dynamique, les corps se placent dans tous les sens pour maîtriser Samson qui dans sa posture, porte les traces du Christ sur la croix : les martyrs bibliques se font encore écho. Samson, Agathe, Lucie, Jésus… Son visage en revanche, projeté en arrière, nous échappe davantage. L'éclairage porté sur la musculature du torse cesse d'agir. Plongés dans l'ombre, les traits de son visage sont aussi absorbés par la touche. Brièvement peints, quelques tracés suffisent à traduire l'orbite oculaire, la bouche entre-ouverte dans l'acmé de la peur. Il faut voir le tableau à Madrid pour distinguer ces détails. Cette simplification des formes, ce

[161]. Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.,* p. 26.
[162]. Jean-Pierre Mourey, *op. cit,* p. 57.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

désir d'aller à l'essentiel du motif sans l'encombrer d'inutile s'applique à l'ensemble de la peinture.

A première vue, on distingue sept corps, en s'approchant de l'image on perçoit à contrecoup deux autres protagonistes qui ne doivent leur apparition qu'à un fil. Rubens commence par ébaucher une anatomie et, si un membre disparaît absorbé par la dynamique de la couche picturale, ou par la teinte du support, la force plastique de l'image s'en trouve nullement compromise, bien au contraire. Le fond n'est qu'un ensemble de taches informelles qui n'impose pas un lieu et un temps précis. Pas d'indication tyrannique qui obstrue la fonction imaginaire : les données spatio-temporelles sont floues, à l'image de la facture. Dans ce brouillage des pistes, les opérations plastiques se bousculent : la surface est frottée, grattée, empattée ici et là, partiellement recouverte si bien que le support lui-même agit comme composante texturée et colorée à part-entière. Jamais le bois ne se trouve doucement caressé par le pinceau : même la chair de Dalila relève du registre de la violence, atténué cependant par le halo lumineux qui l'habite, et qui révèle la richesse de son incarnat. Beiges rosés, blancs salis, bruns, gris bleutés répondent aux teintes bistre accordées à Samson, dans un dialogue plastique souvent sollicité entre la chair féminine et masculine.

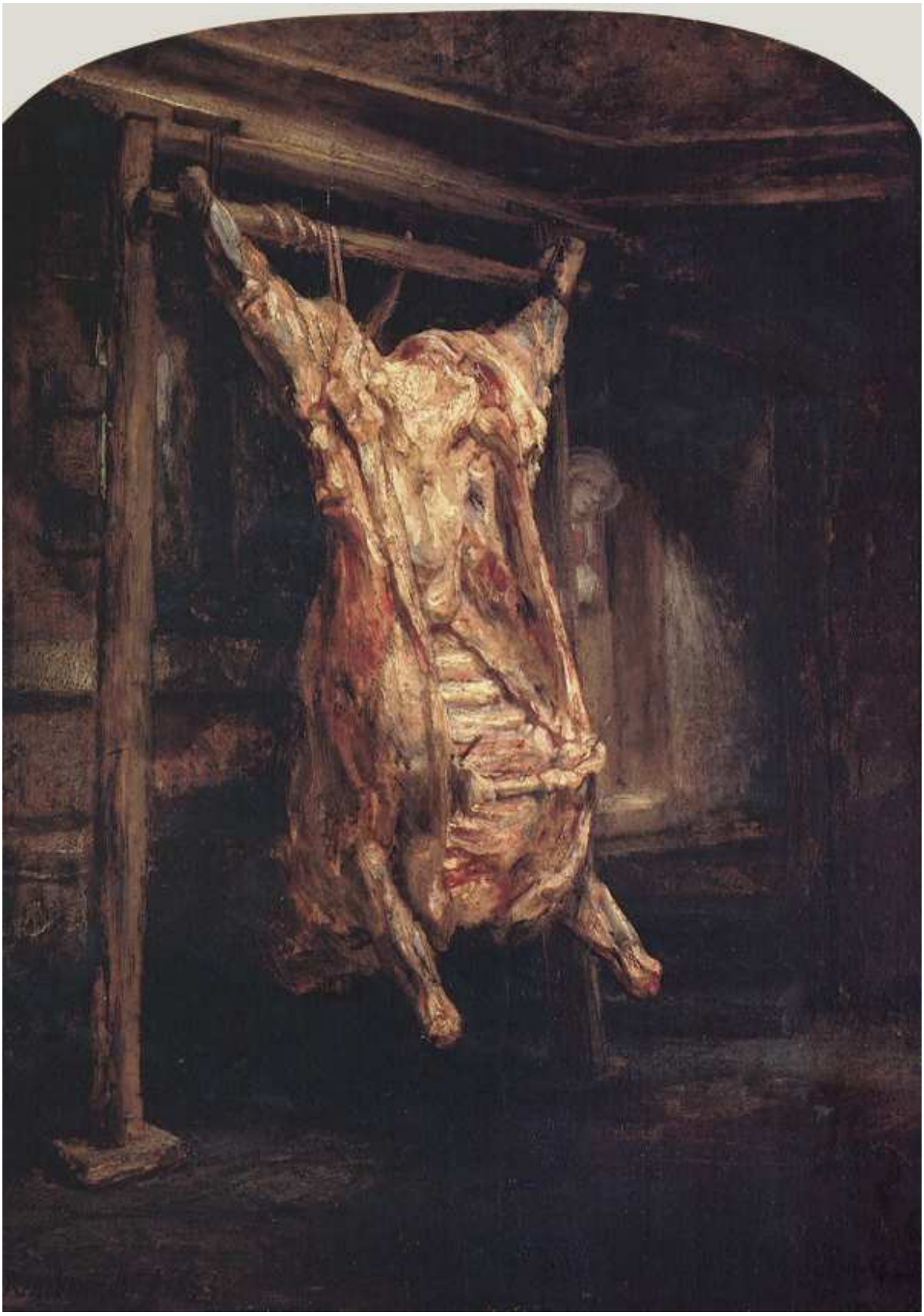
Avec Rubens, l'aveuglement de Samson se prépare, la blessure est imminente : elle s'annonce tout en haut de la médiane centrale du tableau. C'est bien-sûr la lame tranchante, maintenue par un soldat qui prend en charge le pathos de la scène, élevé à son paroxysme. En se rappelant les mots de Lacan, on imagine l'effroi de Samson : son œil est séparé par quelques centimètres, il voit l'arme l'effleurer, la douleur latente et la castration s'envisager. Mécanisme de la peur ultime.

Samson n'est pas aveuglé par la lumière du soleil, sa blessure n'est pas muette, et même en regardant la peinture, on imagine le cri sorti de ses entrailles à l'instant où ses orbites sont percées, laminées par le couteau. Les touches du pinceau deviennent stridentes et nous jettent à la figure ce cri.

Un tel motif ne peut qu'alimenter l'esthétique expressionniste que l'on aperçoit dans la facture fiévreuse de l'esquisse de Rubens et qui ressurgit ici et là dans l'histoire de la peinture. On en retrouve la trace en 1912 dans l'œuvre de Clovis Corinth *(ill. 29)*, au sein d'une production picturale disparate, toujours puissante, en phase avec la violence de la mythologie. Les yeux crevés de Samson continuent de hanter l'imaginaire des peintres. On le dit entre impressionnisme et expressionnisme, oscillant entre la baigneuse paisible débarrassée du discours antique et la chair déchirée mise en scène dans la mythologie.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



28. Bœuf écorché, 1655
Rembrandt
94 x 67 cm, huile sur bois
Musée du Louvre, Paris

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



29. Samson aveuglé, 1912
Lovis Corinth
130 x 105 cm, huile sur toile
Collection particulière, en dépôt au Staatliche Museum, Berlin

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Au contact de Samson, nul doute, la peinture se charge de la violence des expressionnistes qui, à l'instar de Rembrandt ou de Soutine s'intéressent autant à la chair des femmes qu'aux carcasses d'animaux ouvertes. Corinth associe d'ailleurs lui aussi volontiers les dépouilles d'animaux aux nus, en raison d'une sensualité funeste, d'une plasticité lascive et mortifère commune aux deux motifs, évoquant à nouveau l'érotisme vu par Bataille et Lacan.

L'*Aveuglement de Samson* de Corinth est à ce titre une « scène de boucherie » plastiquement et sémantiquement proche des *Bœufs écorchés (ill. 28)*. La viande et le sang se mêlent aux gémissements de l'aveuglé, et la touche se met à nous jeter en pâture une atmosphère d'abattoir. Passant le seuil d'une porte, on voit Samson s'avancer vers nous à tâtons, les mains enchaînées. Le bandeau blanchâtre qui couvre ses yeux cache mal la blessure : le bout de tissu est maculé de sang, déposé par des empattements de couleur vermillon, et ce même sang sèche, comme une croûte épaisse sur son visage. Les orbites meurtris et souillés, par un effet de renfoncement, s'aperçoivent derrière le bandeau. Et même si cet homme ne nous regarde pas, tout son corps nous parle : la sauvagerie de la touche dit la violence du supplicié et engendre un corps de peinture aussi beau que déroutant. Entre morbidité et virtuosité picturale, comme aimanté par les pôles baroques.

Le cadrage est inattendu : il se fait intime de Samson, encore plus proche de son martyre. On s'apprête presque à le toucher si l'on en croit sa main cagneuse qu'il tend vers nous, comme pour s'agripper. Derrière la violence du propos, qui éclate aux yeux de quiconque, se tapie un discours plus sombre encore. Quelques mois après une attaque d'apoplexie, le peintre peint cette toile, y retranscrivant sa chair meurtrie et son visage à l'agonie. Le thème biblique se mêle au caractère autobiographique : Corinth et Samson se confondent, c'est un autoportrait saturnien aussi troublant que celui que Caravage orchestre dans sa *Méduse.* Et la correspondance entre les deux s'établit *via* une histoire du regard, une histoire de l'œil torturé, perverti.

L'aveuglement de Samson en conversation avec une séquence d'*Un chien andalou*

Face au supplice de Samson, on ne fait jamais comme abstraction du caractère fictionnel de l'image évidement, mais une pulsion identificatoire s'ébauche, nous soumettant un fort sentiment de malaise. *Quelle horreur ! Quelle atroce douleur !* Une telle image est supportable parce qu'elle est peinte, inanimée et sourde, mais une scène identique filmée serait bien dérangeante… Justement, Buñuel et Dali jouent sur

cette peur archaïque liée à l'œil crevé, dans la succession de deux célèbres plans issus d'*Un Chien andalou* en 1929 *(ill. 30).*

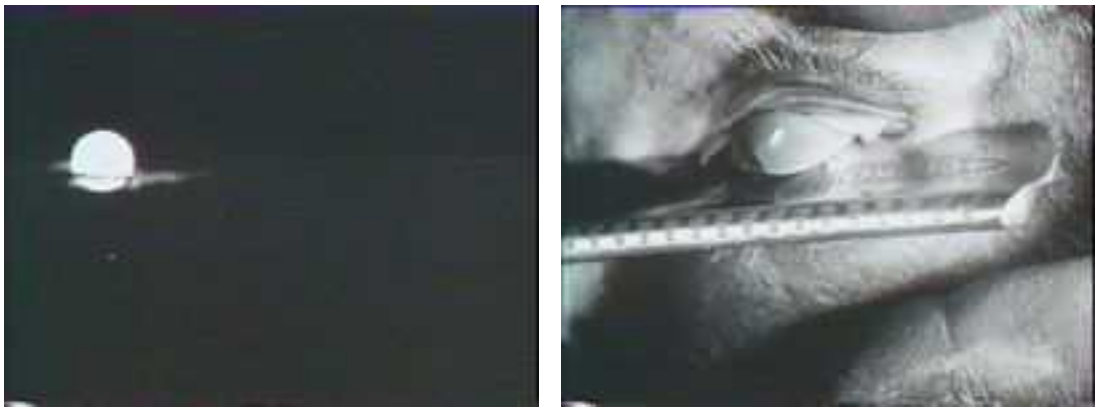
C'est un peu l'aveuglement de Samson ou d'Œdipe qui est rejoué et détourné ici incognito : jamais les artistes surréalistes ont rechigné à recycler l'héritage iconographique. L'histoire nous est présentée comme un conte, pastiche de la narration classique : *Il était une fois* un homme (joué par Buñuel) qui, dans une pièce affute une lame rasoir comme le ferait un barbier. Il fait nuit, cet homme fume et regarde la lune. Une lune bien ronde et bien lumineuse. Une femme l'attend sur le balcon, assise, paisible. On voit la lune (plan 9), puis l'œil de la femme sur lequel l'homme pose le rasoir (plan 10), puis un filet de nuage passe devant la lune (plan 11), et le globe oculaire est tranché (plan 12) ! Tout cela très rapidement, sur un tango entraînant. La lune et le nuage trouvent écho dans l'œil et le rasoir. La première séquence du film se termine sur cet œil crevé. La suite du film, truffée d'images obscures, joue sur le *cadavre exquis*, et les réminiscences de l'inconscient, avec notamment des images que Dali auraient rêvées, images et motifs qui reviennent plusieurs fois dans son œuvre : fourmis, religion (il joue un séminariste traîné au sol), érotisme, piano, mort etc. Un film pour le moins énigmatique, labyrinthique qui a déjà suscité nombre d'interprétations. Et tant mieux ! Seulement la démarche surréaliste échappe justement à ces catégorisations. Inutile donc à mon avis de vouloir lui trouver un sens narratif : ce film ne se lit pas comme les autres, avec une histoire claire et définie, où un scénario limpide se déroule et nous présente ses personnages. Les *flashbacks* et avancées dans le temps n'y arrangent rien ! Peut-être que le plan de l'œil tranché nous montre avec violence le besoin de changer de regard pour voir ce film. Mais arrêtons-nous là. Ce film est alors moins à comprendre qu'à ressentir, ce peut être difficile, mais il faut résister aux interprétations qui aplatissent tout !

On connaît bien la fascination des surréalistes pour les productions inconscientes, les mécanismes imaginaires sous-tendus par les concepts psychanalytiques encore récents qui laissent la part belle aux mythes grecs.

Dans le film donc, la survenue de l'aveuglement se fait dans la surprise, par le jeu des associations d'idées et de formes. En quelques secondes, on passe d'un plan où un fin nuage passe devant un clair de lune au plan suivant, en montage *cut*, où la lune s'est transformée en globe oculaire d'une jeune femme (en réalité d'un bœuf) et le nuage en un couteau tranchant tenu par un homme.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



30. Deux plans successifs (plan 11 et 12) du *Chien andalou, 1929, Buñuel et Dali*

Le passage s'opère par la rime plastique : la force des images réside dans cette incongruité qui assimile une paisible scène nocturne à une terrible blessure, et dans le fait que l'action se déroule là, sous nos yeux, en temps réel. Pas de mise en suspens, pas de ralenti, pas d'arrêt sur image non plus.

La lecture des images se fait de manière linéaire, fluide ou entrecoupée : c'est l'affaire du travail de montage. Au siècle de Rubens, les modalités cinématographiques ne sont pas si loin ; il est un producteur d'images. Et l'image, peinte ou filmée, sa capture opérée par l'œil et pour l'œil, relève bien des problématiques scopiques, non ?

De plus, chaque mythe se décompose en plusieurs actes-clefs qui font l'objet d'une peinture, d'une étude. L'histoire de Samson, par exemple, alimente le répertoire iconographique de nombreux prétextes à peindre : ses amours avec Dalila, ses douze épreuves dont le combat avec le lion, que nous verrons dans le chapitre consacré aux métamorphoses corporelles, son émasculation métaphorique, son aveuglement, sa mort... Ces épisodes, qu'ils soient peints ou non de manière chronologique, et avec Rubens ils ne le sont jamais[163], ponctuent le corpus de l'artiste et se déploient comme un film que l'on peut retracer, reconstituer comme un puzzle défait: un film de peinture où l'on suit le récit dans son anachronisme, mais ou l'on suit les évolutions *en temps réel* de l'esthétique, de la touche picturale.

[163]. *La mort de Samson* justement, qui constitue l'ultime acte du récit, a probablement été peinte dans les années 1620, soit quelques temps après l'*Aveuglement de Samson*. Pour ce tableau, le problème d'attribution se pose ; les spécialistes en ont donné la paternité à Rubens. Quoi qu'il en soit, la trajectoire de Rubens au sein de l'histoire de Samson se fait au travers de quatre œuvres principales : elle commence par *Samson et Dalila* vers 1609, et *L'Aveuglement de Samson* vers 1609-1610, continue par *La mort de Samson* vers 1620, pour finir par l'éloge du masculin, résurrection du masculin, après l'avoir tant de fois montré dans ses faiblesses, avec *Samson broyant les mâchoires du lion* vers 1636.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

L'aveuglement et l'œil ténébreux selon Léonard de Vinci

Dalila et son cortège de philistins viennent d'émasculer symboliquement l'amant en l'aveuglant et en coupant sa mèche de cheveux. Chez Rembrandt, le regard de Dalila ne véhicule pas une grande ambigüité. On ne perçoit aucune manifestation de pitié ou de regret comme nous le verrons, plus tard, dans *Samson et Dalila* de Rubens *(ill. 67).* L'œil est l'organe par lequel Samson nourrit ses désirs et sa cécité résonne comme une punition d'autant plus forte qu'il n'en meurt pas : c'est une blessure béante avec laquelle il va vivre encore, un peu. Terrible amputation pour un homme naguère hanté par la pulsion scopique, Samson demeure, privé de tout plaisir d'ordre érotique et esthétique, l'aveuglement radicalise ce que la mèche de cheveux coupée dit à mi-mots :

> « Par la perte de l'œil, le sujet perd la condition d'existence de son désir, la possibilité qu'existent pour lui des objets sexuels dont il puisse jouir. »[164]

La perte de l'œil chez un peintre évoque sans doute comme l'ultime affront, un peu comme un musicien qui serait privé de son oreille ou un écrivain qui aurait perdu le sens des mots. A cette idée, l'artiste est comme poussé dans ses retranchements les plus intimes, projeté dans un abîme inhérent à l'acte créateur où tout ne tient qu'à un fil, où tout est remis en question comme l'évoque ici Rimbaud :

> « Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens.* »[165]

Tout passe par l'œil, où plutôt par la *vision* : la différence sémantique fait sens, on quitte la sphère purement physiologique et rétinienne pour consacrer le regard philosophique qu'engendre la pensée et l'imaginaire, *l'œil et l'esprit* pour reprendre le titre de Merleau-Ponty. Il s'agit donc de voir les yeux fermés ou perforés, au-delà du visible. Pour voir la vérité, il faut être aveugle :

> « Il s'arrache au monde par l'acte qui consiste à s'aveugler. C'est que celui-là seul qui échappe aux apparences peut arriver à la vérité. Les anciens le savaient, le grand Homère est aveugle, Tirésias aussi. »[166]

Alors Samson représente le paradoxe du voyant/non-voyant dans toute sa splendeur et illustre la contradiction oculaire soulevée par la langue française : ne dit-on pas

[164]. Hervé Huot, *op. cit.,* p. 135.
[165]. Arthur Rimbaud, *Correspondances,* Lettre citée dans l'*Anthologie de la littérature française du XIXème siècle,* p. 323, Larousse, Paris, 1994.
[166]. Jacques Lacan, *L'éthique de la psychanalyse, op. cit.,* p. 357.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

« cela crève les yeux » pour évoquer une vérité évidente et « les yeux crevés » pour indiquer que l'on ne voit plus rien dans une immense douleur ? Cette fascination pour la cécité résonne d'une manière tout à fait singulière dans la peinture, essentiellement faite pour être vue, non ? Samson, figure contradictoire du voir du peintre évoqué ici par Emile Bernard au sujet de Cézanne :

> « Son optique était donc bien plus dans sa cervelle que dans son œil. »[167]

Comme toujours, au-delà de la lecture littérale ou esthétique de la fable, sa cécité s'encombre d'un discours moral, chargé de dire l'impuissance morale des hommes face à l'érotique de la femme. Ce fait n'est pas nouveau : toujours la peinture religieuse a été sommée de donner des leçons aux âmes pénitentes. Du côté du peintre, cet impératif moralisant peut être enfermant et réduire, ou anéantir, le champ de la création s'il n'est pas contourné par quelque moyen que ce soit. Il en va de même avec les récits mythologiques : ce sont des supports universels dont se nourrit le peintre pour créer ses propres espaces imaginaires. Sortir de l'image servile impose donc un filtre esthétique, imprégné d'autre chose, d'une ouverture.
Ils boivent des yeux la beauté des corps mais ne nourrissent pas leur âme de pensées pures : en somme, leurs yeux sont avides de voir et de jouir mais oublient de regarder vers le ciel, jusqu'à ce qu'on les menace de leur ôter la vue ! D'ailleurs, c'est précisément la posture à laquelle est soumis Samson juste avant qu'un soldat lui crève l'œil : dans la peinture de Rubens, on le voit, tête penchée en arrière, redoutant la lame qui s'approche en même temps qu'il s'adresse au ciel, comme une ultime prière, avec le regard des saints pénitents…
Sous un éclairage plus poétique, directement lié au champ pictural, l'aveuglement, c'est la fin de l'art pictural si l'on se souvient de l'*Eloge de l'œil* de Léonard De Vinci :

> « L'œil par qui la beauté de l'univers miroite à notre contemplation est d'une excellence telle que, quiconque consentirait à le perdre se priverait de la représentation de tous les ouvrages de la nature. [...] Qui perd la vue est comme chassé du monde car il ne voit plus, ne voit plus rien. Une telle vie est sœur de la mort. »[168]

L'exaltation des sens et de l'intellectuel est initiée par le regard, pas de jouissance existentielle sans plaisir scopique : situé en bas de l'échelle, il engendre l'élévation de l'âme. C'est dire à quel point, dans la pensée platonicienne qui imprègne le traité de Léonard De Vinci, l'œil est cet organe béni de tous, puissance matricielle à l'origine

[167]. Emile Bernard, in *Conversations avec Cézanne*, Macula, Paris, p. 59.
[168]. Léonard de Vinci, *op. cit.*, Chapitre VIII, *Excellence de l'œil*, p. 22.

de l'acte créateur : « Par notre art, nous méritons d'être appelés fils de Dieu »[169] ! Toutes ces considérations s'imbibent d'une pensée mystique, l'œil n'existe pas dans sa trivialité : soumis à ses instincts les plus communs, dénué de spirituel, il n'est qu'un organe dionysiaque, lubrique souvent, un des cinq sens dont abusent les habitués des bacchanales…

Dans ce que nous appellerons l'*inconscient collectif*, ne plus voir, serait plonger tout son être dans l'inconnu, dans l'indistinct, se laisser absorber par l'ombre complète. La vue en revanche, serait l'apparition, la révélation, la lumière : ce par quoi se révèlent les choses, et qui la perd, perd d'emblée la *beauté du monde*.

> « L'âme demeure dans la prison du corps : grâce aux yeux, l'âme se représente les diverses choses de la nature. Mais qui perd la vue laisse cette âme dans une prison obscure. »[170]

Dans son texte, il ne cesse d'envisager la perte de la vue comme un tombeau dans lequel l'homme, et le peintre en particulier, ne pourraient se mouvoir et vivre. La mythologie a remédié à cela en compensant la cécité par la capacité de divination, c'est-à-dire de pouvoir *voir par l'esprit* et non plus par les yeux. C'est ainsi, par exemple, que le devin Tirésias perd la vue, pour accéder à une vision supérieure :

> « Le syndrome de Tirésias peut se résumer par un diagnostique : celui d'une incapacité à voir succédant à un état antérieur de visibilité. »[171]

Malgré toutes les embuches que la scène mythologique a prévues, jamais le *voir* ne renonce ?

[169]. *Ibid.*, p. 17.
[170]. *Ibid.*, p. 18.
[171]. Alain Beltzung, *op. cit.*, p. 26.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

.4.

Le jugement de Pâris : l'œil et l'expérience du beau

Ainsi commence l'histoire du jugement de Pâris : tous les dieux sont conviés aux noces de Pelée et Thétis, hormis la déesse Discorde qui, non seulement porte bien son nom mais qui, pour se venger du mépris qu'on a marqué à son égard, jette secrètement dans la foule de l'assemblée une pomme d'or sur laquelle est écrit : « *Soit donnée à la plus belle* ».

Alea jacta est. Les ennuis commencent.
C'est Mercure qui, le plus intrigué, ramasse le fruit et lit tout haut le message. Dès lors, Junon, Minerve et Vénus se disputent et revendiquent chacune le trophée qui couronne la beauté féminine, le règne du voir et du désir. De peur d'offenser les déesses dont le courroux n'a d'égal, Zeus se dérobe comme à l'accoutumée lorsqu'il s'agit de se mesurer à une femme. Il exige qu'on s'en remette à l'œil et au jugement d'un mortel, choisissant Pâris, un jeune berger troyen. Désigné comme juge-arbitre et dans l'impossibilité de refuser, il se voit présenté aux déesses conduites par Mercure. Dans les *Héroïdes* d'Ovide, Pâris se souvient :

> « Les trois déesses en même temps, Vénus, Junon, Minerve posèrent sur le gazon leurs pieds délicats. Bannis ta crainte, tu es l'arbitre de la beauté, mets fin au débat des déesses : laquelle par sa beauté est digne de vaincre les autres ? »[172]

D'emblée la composante érotique est de mise, liée à la jouissance scopique du *strip-tease* : elles détachent les agrafes de leurs tuniques, dénouent leurs ceintures et se montrent sans complexe, avec une assurance propre aux déesses engendrées par la mythologie. Plus que jamais rivales, elles exhibent leurs nudités un inscrivant un puissant rapport de séduction entre elles et le berger, pris dans le cercle fascinatoire.

[172]. Ovide, *Les Héroïdes,* Les Belles Lettres, Paris, 1961, Livre XVI, *« Pâris à Hélène »,* vers 64 à 69, p. 102-103. Le premier récit écrit relatant le jugement de Pâris remonterait à l'ère pré-homérique. Cette version originelle a disparu, seules des variantes nous sont accessibles. Par la suite, la littérature grecque et latine en fait un épisode récurrent, notamment Homère puis Ovide et Hésiode.

Comme à chaque fois, peur et désir se mêlent en son âme, en son corps, selon une première modalité amoureuse:

> « Mon esprit se raffermit, une subite audace me vint et mes yeux ne redoutèrent point s'examiner chacune d'elle. »

Audace de celui qui ne connaît rien du pouvoir létal de la déesse !
En même temps qu'il scrute les corps offerts à la vue, Pâris écoute les divinités qui exposent, chacune à leur tour, une promesse. Histoire de faire pencher la balance en leur faveur. Autrement dit, l'harmonie corporelle et la vive sollicitation érotique ne doivent pas être l'unique enjeu du concours ? L'une après l'autre offre donc le spectacle anticipatoire de son don. Junon promet en échange de la pomme la fécondité et la sagesse, Minerve en sa qualité de déesse guerrière, propose le pouvoir, couronné par les armes. *C'est bien, mais rien de plus alléchant ? Voyons* ! Vénus, évidemment, offre la promesse érotique, le vœu d'aimer et d'être aimé de la plus belle des mortelles, Hélène. Les trois déesses aux fonctions bien différenciées concourent au même prix, et sans hésiter indéfiniment, Pâris fait son choix et couronne Vénus. Avec elle et sans le savoir, c'est une « amère luxure » qui se dessine, « dont le bouclier d'Athéna montre le revers en effroi pétrifiant »[173].
Dès l'antiquité, des systèmes de représentation du motif se mettent en place : les premières images connues montrent Vénus se préparant, Pâris se tournant vers les trois beautés, Pâris désignant la gagnante… Ces épisodes clefs marqueront l'iconographie du motif. Il arrive que ces épisodes se fondent en une seule image et que le jugement de Pâris cohabite avec la destruction de Troie ; la peinture défiant alors les lois du temps et offrant à voir cette ellipse.
Poème baroque qui mélange l'érotique au funeste, le thème traverse l'histoire de l'art et c'est particulièrement à partir du XVème siècle qu'il trouve un nouvel essor, une nouvelle légitimité pour la peinture avide de corps dénudés. Il devient même le support mythologique pour des traités d'esthétique : Vasari, puis Alberti en 1435 s'appuient sur l'histoire du juge pour traiter de l'expression picturale des passions, de la perspective, de la construction des corps, de la composition générale de l'image, de l'*historia*, bref c'est dire les enjeux esthétiques soulevés par ce concours de beauté.

Rubens s'attarde principalement trois fois sur cette fable de l'œil. La première correspond à un tableau de jeunesse, certains le disent, mais c'est peu probable commencé à Anvers et terminé pendant son apprentissage italien, vers 1600, puis il

[173]. Bernard Lafargue, *op. cit.*, p. 522.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

faudra attendre une trentaine d'années avant qu'il ne refasse appel à ce mythe et le transforme en une fable plus personnelle. Plus les années passent, plus Rubens remanie le motif : au fil des trois versions, il va conserver de la tradition iconographique la composante narrative et érotique, mais va transposer le motif à sa vie. Ce sera d'ailleurs la trajectoire du mythe quel qu'il soit, au sein de l'œuvre de Rubens, nous verrons cette évolution au fil des pages.

La première formulation *(ill. 31)*, peinture de jeunesse, est régie par une composition relativement rigide, géométrique, triangulaire, au milieu de laquelle siège Vénus, figure centrale de récit et de l'espace pictural. Même les corps, architecturés, paraissent figés par l'exigence compositionnelle :

> « Arithmétique ! algèbre ! géométrie ! trinité grandiose ! Triangle lumineux. Celui qui ne vous a pas connus est un insensé ! »[174]

Ici, Maldoror dans son deuxième chant fait l'éloge de la pensée mathématique et de la vision qu'elle produit. Ordre, régularité parfaite, enchaînement rigoureux… autant d'enseignements à tirer de la structure géométrique qui régit les premières toiles de Rubens. Dans son chant dédié aux mathématiques, Lautréamont semble même évoquer le jugement de Pâris :

> « Depuis ce temps, ô déesses rivales, je ne vous ai pas abandonnées [...] En effet, quoi de plus solide que les trois qualités principales, qui s'élèvent entrelacées comme une couronne unique, sur le sommet auguste de votre architecture colossale ? » [175]

Dans le tableau de Rubens, Vénus se voit remettre la pomme par Pâris qui, de dos, invite à rentrer dans le tableau. Si ce n'est pas déjà fait. Parmi tous les actes du récit, celui qui est privilégié ici est l'instant du verdict. Vénus est d'ailleurs doublement désignée : par Pâris qui s'apprête à remettre le fruit de la discorde et par un putto qui tient en sa main la couronne céleste qu'évoque Lautréamont, prêt à la déposer sur sa tête. Le couronnement s'instaure sous l'auspice divin, dans un classicisme un peu ostentatoire, grandiloquent, où les angelots, les diverses divinités de l'Olympe et les faunes en tous genres abondent. Car en effet, outre les cinq figures principales avec lesquelles l'histoire était suffisamment exprimée, Rubens introduit d'autres protagonistes opportuns. On est loin de ses esquisses tardives qui tracent en quelques coups de pinceau et avec une économie de récit la puissance d'un motif. Pour l'heure, l'essentiel du récit se pare de superflu, d'une dizaine de personnages rajoutés.

[174]. Lautréamont, *op. cit.*, chant deuxième, p. 162.
[175]. *Ibid.*, p. 164 et 166.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

On sent que Rubens éprouve un plaisir à diversifier les attitudes, probablement pour offrir le spectacle d'un corps multiple, complet : « La variété des corps est agréable en peinture »[176]. Pâris arrive par la gauche comme Actéon intervient dans la *Diane* au bain de Titien que l'on vient de voir. Mais alors que ce dernier distribue, on l'a vu, les corps dans l'espace du tableau dans un quasi-chaos[177], Rubens structure le sien de façon beaucoup plus rigide. Avec Titien, tout bouge : les âmes et les corps s'animent, s'écrasent, s'élèvent, entrent en conflit, et la structure architecturale du tableau reprend ce sentiment de basculement, de bousculade. Le *Jugement de Pâris* de Rubens *a contrario* se passe dans le hiératisme : on a l'impression - à juste titre- que la peinture a fixé la scène du verdict et que plus rien ne bouge. Le temps est suspendu, la lumière figée, l'action et les corps soumis à cet immobilisme rigoriste qui caractérise les œuvres de jeunesse de Rubens.



31. Le Jugement de Pâris, 1599-1601
Rubens
134 x 174 cm, huile sur bois
National Gallery, Londres

176. Alberti, *op. cit.*, Livre II, p. 171.
177. Certes on retrouve un triangle central assez classique, autour duquel s'articule et se met en place la scène, mais tout tend, on l'a vu, à basculer à tout instant, le sol lui-même se dérobe sous le coup de ses lignes obliques, les colonnes, les arbres, l'architecture semblent avoir horreur de la ligne strictement verticale ou horizontale si bien que rien n'est construit de manière rigide et solide. Et cette impression de basculement structurel reprend de manière intelligente la montée en puissance de la tension dramatique du récit.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Dans cet esprit, le triangle central est ici un héritage de l'iconographie de la renaissance qui voit le monde comme une structure stable « une pyramide qui relie sa large base matérielle à une pointe, source lumineuse »[178], que le peintre va défaire au fil du temps. Cette composition ternaire réunit les principaux protagonistes, et exclue les « pièces rapportées » au récit. C'est un triangle de lumière intense, les putti apparaissent en son sommet dans une explosion de lumière. Rubens nous donne à voir les déesses comme un miracle de clarté, comme une « épiphanie de lumière »[179] enserrée dans un écrin plutôt sombre. On assiste à la célébration du corps féminin qui reçoit puis reflète la lumière, la distribue autour de lui, comme si, sans lui et son pouvoir luminescent, le tableau n'existait pas et serait plongé dans le noir.
Minerve, Vénus, Junon et Cupidon sont les quatre acteurs admis au sein de ce triangle divin et lumineux. Les autres personnages sont plastiquement mis en retrait, placés au second plan et installés hors de la lumière. Le triangle trace deux espaces symboliques, distinguant la sphère divine de la sphère mortelle, comme la lance de Diane scande l'espace pictural en deux. Pâris, comme le satyre présent dans *Le retour de Diane de chasse (ill. 6)*, a une posture ambigüe vis-à-vis de cette construction géométrique et symbolique : sa jambe gauche commence à tracer le côté du triangle, cette ligne imaginaire que l'œil continue de suivre coupe le corps de Pâris en deux. Le juge se trouve ainsi à cheval sur les deux espaces : sa cuisse, son bras et surtout sa main droite tenant le fruit se frayent un chemin *incognito* dans l'espace divin. Les autres parties de son corps n'y entrent pas et restent attachées à la sphère terrestre. Impliqué dans une querelle d'essence divine, Pâris, simple berger, se voit autorisé à pénétrer l'espace céleste et féminin. Effraction par l'œil et la main d'un espace clos en vue d'une jouissance prochaine, cela ne vous rappelle rien ?

La trajectoire des yeux et le jeu des mains rendent à cette fable du regard ses lettres de noblesse, et renouvelle la correspondance entre voir et toucher. Tout au long de mon texte je solliciterai ce couple indémêlable, quels que soient les mythes amoureux, il y a toujours une continuité entre l'œil et la main : le désir que traduit l'approche d'une main s'accompagne d'une pulsion scopique. Et inversement. Sauf pour Psyché qui touche avant de voir son amant, c'est l'œil qui engendre le geste de la main.
C'est en effet par le regard et la main de Pâris que Vénus est élue la plus belle. L'œil résolument amoureux du corps de Vénus, obnubilé par « sa gorge merveilleuse, sa

[178]. Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 169.
[179]. Suzanne Varga, *op. cit.*, p. 101.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

poitrine désirable » s'accompagne du geste décisif. Ses yeux comme ses mains expriment la même chose, l'attirance et le désir envers ce corps mis à nu. Il faut aussi voir que le corps entier de Pâris fait langage, il se dirige littéralement vers la déesse, à la fois maintenu et expulsé par sa jambe gauche. Retenu par la terre, par la raison, par son statut, et désireux de s'en détacher pour accéder à la déesse, Pâris manifeste de tout son être cette contradiction :

> « Les affects de son âme sont adéquats et exprimés par les mouvements de ses membres. »[180]

Mercure, reconnaissable au caducée qu'il brandit, est un témoin masculin de la scène traditionnellement représenté à côté du juge. C'est lui qui, dans le récit antique amène les déesses aux yeux de Pâris et dans cette première version rubénienne du motif, il regarde dans la même direction que le juge, validant implicitement son choix.

Pendant qu'un amour couronne de sa main Vénus, dont le regard n'a jamais été aussi apaisé depuis la connaissance du verdict, Cupidon s'attache fermement à la cuisse de sa mère, comme pour l'empêcher d'avancer et de recevoir le prix. Il regarde fixement le fruit qui passe d'un corps à l'autre, la paume de sa main se plaque sur la cuisse de Vénus et ses doigts rejoignent la naissance de son pubis. Cupidon paraît signifier et préfigurer le danger qui va suivre cet instant où rivalisent trois beautés :

> « S'il y a quelque chose à sauver, c'est entre ses jambes que ça se passera. »[181]

C'est en effet le versant érotique de la déesse qui va faire de Vénus la gagnante, et c'est à cette victoire de l'éros (dont Eros ne semble pas ravi) que vont succéder les malheurs de Pâris. Le berger va payer cher cette pulsion scopique car en couronnant la déesse régnante de la beauté, il a évincé les deux autres et dans l'univers mythologique, rien n'égale le courroux d'une divinité rendue honteuse par la défaite. Surtout lorsqu'il s'agit d'érotisme !

---

[180]. Alberti, *op. cit.*, Livre II, p. 181 à 187, il conseille au peintre : « Que chacun ait les mouvements du corps qui correspondent en dignité aux mouvements de l'âme que tu veux exprimer ». Cette gestuelle double de Pâris rappelle ce que nous voyions plus haut à propos du franchissement du triangle : le berger est un humain, par essence attaché à la terre mais, sommé par la plus haute instance divine de choisir, il est pour un instant expulsé vers le haut du tableau par sa gestuelle, accédant à la sphère céleste.

[181]. Philippe Muray, *La gloire de Rubens*, Grasset, Paris, 1991, p. 194.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

La colère transpire dans les yeux et l'attitude de Minerve. De son regard fixe et de ses joues rougies, émane la honte de s'être mise à nue sans en récolter de reconnaissance. Tout ça pour ça ! Sa main droite, s'approchant de Pâris et de la pomme traduit le trouble et peut se lire de deux façons. Soit elle pensait mériter le prix et avait donc avancé légitimement sa main pour le recevoir, soit elle s'approche de Pâris pour l'avertir qu'un tel affront ne sera pas sans conséquence. Dans les deux cas, le regard de la déesse est habité par une fureur qui ne semble pas troubler Pâris qui n'a d'yeux que pour Vénus. Quant à Junon, reconnaissable à son bouclier, elle nous tourne le dos indiquant le renoncement ou peut-être une dernière tentative pour convaincre de son pouvoir érotique… Pour Rubens, elle a probablement ce second rôle, celui de décliner le corps féminin et de le montrer un peu plus encore, sous un autre angle. Son visage, tourné vers la gauche, n'inscrit aucun regard précis mais on peut imaginer que Junon appelle des yeux les deux satyres, voyeurs opportuns classiquement présents pour incarner les pulsions animales sollicitées par les déesses au bain. Ces faunes, que le dispositif pictural relègue au second plan comme les vieillards bibliques, sont absorbés par l'ombre bachique, et malgré tout, ils dissimulent mal les désirs de jouissance qui envahissent tout leur corps. A la marge de la représentation, se croyant caché, le binôme redit les êtres enduits de fantasmes panoptiques croisés jusqu'ici, induisant l'idée du regard clandestin, et métaphorisant encore un peu plus notre posture spectatorielle.

Ce *Jugement de Pâris* se construit autour d'une structure géométrique, mais, au-delà de cette composition rigide et des corps hiératiques qu'elle renferme, elle orchestre un réseau complexe de lignes imaginaires, un parcours visuel que l'on suit, jusqu'à tomber sur l'œil d'une déesse des eaux, à droite du tableau, qui nous interpelle et nous convie.

Pan n'a que faire des subtils amours platoniciens et des mises en garde de Pausanias. Il lui est comme impossible de gravir un à un les échelons de la beauté, restant attaché à la promesse d'un plaisir sensuel :

> « L'amour est toujours désir, mais tout désir n'est pas amour. Lorsqu'il reste sans relation avec les facultés de la connaissance, le désir demeure au niveau d'une simple impulsion. »[182]

[182]. Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie, Le mouvement néo-platonicien*, Gallimard, Paris, 1967, p. 215.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Pâris, en revanche, est beaucoup moins impulsif que Pan, et dans la seconde toile *(ill. 32)* de Rubens, il semble proposer timidement le prix à l'une des trois rivales. Avec cette deuxième formulation du motif, Pâris gagne en humilité : rendu à son état de berger modeste, assis sans noblesse sur un rocher accompagné de mercure et de son chien. La raideur de 1609 s'est assoupie, assouplie, la rigueur géométrique cesse de contraindre les corps à l'exercice des poses théâtrales. Désenclavée de la construction triangulaire, la triade féminine, trente ans plus tard, se libère et occupe nouvellement l'espace du tableau. Elle se déploie dans la moitié gauche, distincte tout de même de l'espace masculin qu'habitent Pâris et Mercure.

Rubens distribue les nudités de façon à ce qu'elles ne s'enchevêtrent plus. Les corps demeurent proches les uns des autres, mais se détachent, se délient, cessant de faire groupe : pour nous spectateur, la lecture de leur anatomie respective en est plus immédiate, pour Pâris, le spectacle est celui de la diversité et de l'unité réunies.

Comme à chaque fois que Rubens peint le Jugement de Pâris, la figure centrale du récit et du tableau, celle qui est immédiatement présente aux yeux, est féminine, placée sous la lumière.

Contenu manifeste et latent du mythe :
L'œil, le beau, la sexualité et l'amour

> « Toi peintre, fais en sorte que ton œuvre attire les spectateurs et les arrête en grande admiration et délectation ; ne les attire pas pour les chasser ensuite comme le fait le ciel à celui qui, la nuit, se lève de son lit tout enflammé pour aller contempler la qualité de ce ciel et qui aussitôt chassé par le froid de l'air, retourne au lit d'où il vient de sortir. »[183]

Avec *l'Eloge de l'œil* de Léonard de Vinci ici cité, le programme de la peinture à l'aube du baroque est clair : tout est affaire de séduction, mais une séduction *pacifiante* et durable, qui ne se dérobe pas comme la nudité de Diane une fois aperçue. L'image doit attirer le regard comme les raisins de Parrhasios attirent le papillon, mais elle doit avoir l'effet hypnotique qui maintient le regard et l'enserre dans le cercle de la séduction et du plaisir qui s'y attache. Autrement dit, dans son principe de monstration, la peinture et son spectateur font écho au mythe de la triple déesse exhibée, le jugement de Pâris mettant en récit et de manière détournée l'essence-même du fait pictural.

[183]. Léonard de Vinci, *op. cit.,* XXIV, *Préceptes sur la peinture,* p. 54.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Dans la brève allusion du Chant III de l'*Iliade* d'Homère, trois aspects de la déesse fascinent Pâris. Il succombe à la promesse qui lui est faite certes, mais son choix est plus encore régi par le pulsionnel, l'immédiateté d'un désir assouvi, « l'image-même de l'amour devenu corps »[184] en voyant sa « gorge superbe », sa « poitrine désirable ». Le corps se montre dans sa totalité, mais aussi dans son morcellement ; la fragmentation du corps et du regard qu'il happe rappelle l'analyse freudienne du scopique :

> « Le choix de l'autre s'effectue suivant des parties, des bouts de corps séparés de sa totalité. Ces éléments morcelés appellent et séduisent le sujet. »[185]

La peinture met en image cette modalité désirante : à l'inverse du récit écrit, la lecture du corps est quasi-immédiate, notre œil, mobile, perçoit l'image dans sa globalité, scrute un à un les détails des déesses nues en quelques fractions de seconde, et décide ou non d'approfondir, d'affuter son regard. Comme Pâris en somme.
Vénus incarne la figure régnante, paradigmatique de l'érotisme hétérosexuel, son corps suscite le désir charnel dès le premier coup d'œil : cette immédiateté est inscrite dans le mythe, jamais elle n'existe autrement. Sa beauté envoutante est donc indissociable de la composante sexuelle:

> « Il me paraît incontestable que le concept du 'beau' pousse ses racines dans le terrain de l'excitation sexuelle et qu'il désigne à l'origine ce qui est sexuellement excitant. »[186]

Parallèlement à la sphère narrative où elle évolue, Vénus interroge donc la philosophie classique et un de ses concepts le plus puissant, celui du *beau*. La sexualité comme cellule matricielle du beau ? Cela semble évident pour la beauté d'un corps qui mobilise directement la sphère érotique, mais moins pour le sentiment esthétique que provoque en nous, la vue d'une fleur ou l'écoute d'un opéra, non ?

---

184. Nicole Loraux, *op. cit.*, p. 236.
185. Frédérique Malaval, *op. cit.*, p. 191.
186. Freud, *Trois Essais sur la théorie sexuelle*, cité par Hubert Damisch dans *Le Jugement de Pâris*, Flammarion, Paris, 1992, p. 17.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012





32. Le jugement de Pâris, 1632-1635
Rubens
145 x 194 cm, huile sur bois
National Gallery, Londres

33. Le Jugements de Pâris, 1639- 1640
Rubens
199 x 379 cm, huile sur toile
Museo del Prado, Madrid

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Freud parle d'*origine*, c'est-à-dire une pulsion archaïque qui s'est transformée avec l'homme : la sexualité reproductive, animale, on l'a vue avec Georges Bataille, est instinctive, *a priori* sans libido, puisque différente du désir. Malgré tout, cette attirance vers l'autre suggère une ébauche de séduction, et pour qu'il y ait séduction, il faut un degré de beauté. La sexualité s'affiche ainsi comme la mère du sentiment esthétique, son expression archaïque. *La peinture est affaire de séduction* : mais si l'on s'engouffre dans la voie qu'ouvre le postulat freudien, regard retenu par Lacan, alors toute peinture, qu'elle figure ou non des corps mis à nu, doit son existence à la sexualité :

> « Il y a un certain rapport du beau avec le désir. Ce rapport est ambigu, singulier. D'un côté, il semble que l'horizon du désir puisse être éliminé du beau. [...] Et pourtant, d'un autre côté, il n'est pas moins manifeste que le beau a pour effet de suspendre, de désarmer, dirai-je le désir. »[187]

Cette ambigüité baroque s'inscrit jusque dans l'œil de Pâris : la beauté attractive des corps, l'image sexuelle qu'ils sous-tendent excite les pulsions désirantes. Tous les voyeurs le savent et le vivent dans leur chair ! Néanmoins, toute passion scopique se dédouble et s'envisage sous l'éclairage d'une philosophie de la duplicité :

> « La manifestation du beau intimide, interdit le désir. »[188]

La sexualité, comme palimpseste du beau : entre interdit et transgression. Derrière l'épisode anodin du jugement de Pâris, on peut apercevoir en filigrane une métaphore, une mise en abîme du fait pictural qui n'a de cesse de jouer avec l'alternance de la jouissance et de la frustration scopique du spectateur.

Dans *Les Héroïdes*, Ovide évoque en mi-teinte et sous un angle plus accessible que celui du discours psychanalytique, la filiation entre l'œil, le désir, la sexualité et beauté. Tout opère sur le mode de la fascination. L'émotion esthétique que suscite la beauté de Vénus dérive de la sphère des sensations sexuelles et Platon dans son *Banquet* admet lui aussi cette relation intime. L'attrait sexuel des corps ouvre un accès vers la beauté suprême, proche de l'extase mystique. Vénus illustre précisément ce passage : elle s'offre aux sens de l'homme en suscitant son désir, l'impulsion naturelle

[187]. Jacques Lacan, *L'éthique de la psychanalyse, op. cit.*, p. 279.
[188]. *Ibid.*

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

la plus basse, la plus animale. Mais selon Pausanias, convive notoire du *Banquet*, si la nécessaire « recherche des beaux corps » initie au concept du 'beau' elle demeure une tentative impure, incomplète s'il ne s'ensuit pas une recherche plus spirituelle. Le plaisir scopique et sensuel doit en somme accoucher d'une quête esthétique, transcendante, il doit être un tremplin vers le mystique, vers l'idée que la beauté des âmes est plus précieuse que celle des corps car elle, contrairement à la nature mortelle et putrescible des corps, est éternelle :

> « L'expérience visuelle n'est que le premier pas, bien qu'inévitable, vers la beauté intelligible et universelle. Celui qui se contente de la beauté visible demeure dans le domaine de l'amour humain »[189]

Cette beauté, répandue à travers tout l'univers prend corps et se concentre en Vénus qui s'en fait la double, voire la triple allégorie. Le versant érotique, sensuel de l'amour, de la *beauté visible* est symbolisé par la Vénus Terrestre ou *Vulgaris,* fille de Zeus, qui n'est pas séparée du monde corporel, mais incarnée en lui. A l'inverse, le versant intelligible de la beauté platonicienne est incarné par la Vénus Céleste, *Coelestis*, fille d'Uranus, aux organes tranchés ayant fécondé la mer. C'est elle qu'on voit sortir du coquillage avec Botticelli. L'une et l'autre donnent naissance à un amour correspondant à leur nature : Vénus *Coelestis* s'empare des hautes facultés de l'homme, l'incitant à contempler la splendeur intelligible de la beauté divine. Vénus *Vulgaris* saisit les facultés intermédiaires de l'homme, l'imagination et la perception sensible l'incitant à « procréer, dans le monde physique, une image de la beauté divine »[190]. Toutes deux demeurent des divinités « honorables et dignes d'éloges »[191] aux yeux des néoplatoniciens car elles permettent de passer de la sphère physique et terrestre à l'univers divin et spirituel, par la contemplation de leur être. Un troisième amour en revanche vient rompre cette gémellité vertueuse et nécessairement trop schématique, comme tout système binaire. C'est la Vénus Commune, *Volgare,* mère d'un amour bestial, essentiellement charnel et dégradant :

> « Celui qui abandonne pour les plaisirs sensuels un état de contemplation précédemment atteint devient la proie d'un amour bestial qui aux yeux d'un platonicien qui se respecte ne saurait mériter le nom d'amour. »[192]

Sans nul doute, l'épisode du jugement de Pâris engendre chez Rubens une peinture désirante, librement soumise aux trois aspects de la déesse, jouant avec les frontières

[189]. Erwin Panofsky, *op. cit.,* p. 217.
[190]. *Ibid.*, p. 216.
[191]. *Ibid.*
[192]. *Ibid.,* p. 217.

de chacune, mais probablement plus attachée à la sexualité exubérante et picturale émanant des corps. Vénus céleste se trouvant davantage exaltée, on le verra plus tard, par les incarnats glacés et les métamorphoses minérales de Botticelli. Les trois déesses qu'observe Pâris offrent un triple choix : transposé dans la peinture, cette proposition à trois termes ouvre le champ à des postures esthétiques liées au corps peint. C'est un peu la vision à trois regards qu'engendre l'Italie renaissante à travers la Vénus au « vêtement de marbre » de Botticelli, Vénus, à la nudité moins chaste et à l'incarnat satiné de Raphaël et enfin celle des élèves de Titien, à la chair prise au vif, marbrée et crépitant sous la juxtaposition des teintes. Rubens oscille entre les trois entités esthétiques de Vénus toutes « honorables », mais sans conteste, il penche vers le deuxième et le troisième pan de la déesse, montrant par là que la peinture est avant tout un acte désirant.

Première entrevue avec Méduse

Au cœur de l'acte pictural, la pulsion désirante chasse la rigueur rencontrée dans la première toile consacrée au jugement de Pâris. Les deux dernières versions engendrent des corps plus souples, des trajectoires plus fluides, une érotique désenclavée d'un théâtre mortifère, même si les incarnats de 1640 voisinent avec les teintes moribondes. Les visages s'apaisent, les chairs deviennent des évènements de lumière et de matière picturale, même les deux perdantes adoptent la chorégraphie apaisée de Vénus. Le regard focal se concentre sur les nudités épiées que l'on découvre à la manière d'un travelling, disposées sur l'horizontalité du tableau. Le nombre de personnages a diminué, il n'y a plus de satyres en arrière-plan, plus de couple antique, plus d'angelots en abondance, plus de structure géométrique, plus de postures exubérantes ou de pathos… En échange de tout cela, une présence fantomatique, celle de Méduse, qui se trouve intégrée *ni vu ni connu* au récit.

Les armes de guerre forment l'attribut majeur de Minerve ; elles sont donc tout naturellement déposées à ses pieds, et ce dans toutes les toiles rubéniennes. Miroir convexe, son bouclier est soigneusement poli. Cette arme de défense devient objet fatal qui va permettre de tuer celle que personne n'ose regarder sous peine d'être changer en pierre. Il s'agit de Méduse, dont l'histoire mêle l'œil, la beauté et la mort de façon inextricable. Le bouclier de Minerve se fait le représentant silencieux et discret de Méduse, qui vient ajouter son regard au notre sur la scène. Figure de beauté, Méduse est liée à Vénus par son pouvoir séducteur, elle constitue le versant

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

mortifère de l'érotique : « Il n'y avait rien dans toute sa personne, rien de si admirable que sa chevelure »[193].

> « Apprenez que Méduse brillait jadis de tout l'éclat de la beauté; qu'elle fut l'objet des vœux empressés de mille amants. J'ai connu des personnes qui l'ont vue, et qui rendent ce témoignage. On dit que le dieu des mers fut épris de ses charmes, et osa profaner avec elle le temple de Pallas. »[194]

C'est précisément ce qui va perdre Méduse puisque, pour avoir séduit Poséidon, et souillé le temple de Minerve par ces amours illicites, cette dernière décide de la punir et de changer sa belle chevelure en « affreux serpents ». Satanés serpents… Toujours là pour ternir la jouissance et chasser les amants. Un autre couple biblique que l'on rencontrera plus tard s'en souvient…

Dès lors, Méduse change de nature : elle se métamorphose en un être terrifiant et maléfique qui change en pierre quiconque ose la regarder. Désormais, il n'est de figure plus redoutable que celle de Méduse et ce renversement de situation, résultant d'amours infortunés, décline au féminin les métamorphoses punitives d'Actéon, de Tirésias et les autres. Ambivalente, fascinante, elle attire et repousse à la fois, son regard est un aimant dont le pôle saturnien est activé, nul ne résiste au désir de la voir, mais nul ne parvient à la soutenir du regard sans immédiatement voir sa chair envahie par la pierre. Méduse personnifie le futur inconnaissable ; regarder son visage, c'est voir sa propre mort et en demeurer pétrifié, nombreux sont ceux qui ont échoué. La punition de l'empierrement signe aussi l'implacabilité de la déesse dans sa cruauté, sa volonté de priver l'homme de tout projet amoureux. La Gorgone est comme Diane, c'est la contre-figure de la femme-proie, douce et docile que représente Suzanne : traquée, c'est elle met à mort. Et un simple geste ou un simple regard de leur part suffit.

Il est risqué de transgresser, même involontairement, le code des relations amoureuses. A l'image de Vénus ou de Diane, Méduse fait l'objet d'une quête héroïque masculine. Seul Persée parvient à tuer le monstre en usant d'un stratagème audacieux. Minerve lui fait don de son bouclier, poli comme un miroir glacé, dans lequel le héros peut voir le visage de Méduse sans le regarder directement et donc, sans risquer d'être changé en pierre. C'est ainsi qu'il réussit à tuer le monstre ; d'une épée tranchante, il lui coupe la tête, l'offre comme un trophée à Minerve qui la place sur son bouclier. Méduse devient ainsi la compagne mortifère de Minerve, un attribut

193. Ovide, *Les Métamorphoses, op. cit.,* Livre IV, p. 122.
194. *Ibid.*

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

iconographique courant chez Rubens. Comme un ultime hommage que Minerve lui rend.

Dans la première version du motif, le bouclier de Minerve est certes bien présent, déposé à ses pieds. Incliné et dirigé vers le corps de sa propriétaire, le bouclier demeure noir, sans reflet visible pour le spectateur, exceptée une touche de lumière par un tracé blanchâtre qui souligne son arrondi. Il n'accueille aucune image en son centre, tel le miroir noir de l'*Allégorie de la vue* présentée en introduction. Sa position en revanche, orienté vers les fesses de Minerve comme celui que Tintoret place entre les jambes de Suzanne *(ill. 14),* apporte un élément d'érotisation, un clin d'œil discret où l'imaginaire du spectateur relaie la vue. Dans la version de 1632-35 *(ill. 32),* le motif de Méduse s'introduit par la gauche du tableau. Nous apercevons la Gorgone de face, tout près de la hanche de Minerve, si bien que l'érotique de l'une demeure liée à la mort de l'autre que l'on voit la bouche ouverte, les yeux levés au ciel, figée dans l'acmé de son dernier souffle. Dans l'ultime version de *Jugement de Pâris*, en 1640 *(ill. 33),* Méduse est encore là, aux pieds de Minerve, tout près du regard discret d'une chouette. Accolée au bouclier, nous la voyons cette fois de profil, nous donnant plus l'effet d'un bas relief, qu'un visage imprimé sur une surface lisse. Dans les deux cas, Méduse est brièvement esquissée, quelques indications sommaires montrant la bouche ouverte, le regard et la chevelure de serpent suffisent à amorcer l'imaginaire qu'engendre la Gorgone.
On attribue à Rubens et Bruegel une peinture entièrement dédiée à Méduse, datée de 1616-18 *(ill. 34),* années décidément fécondes pour leur collaboration picturale. Là aussi il s'agit d'une allégorie de la vue à deux regards, mais celle-ci est plus macabre : le cinéma *gore* n'a rien inventé ! La tête de la Gorgone est exposée là, décapitée, posée à terre : à même la pierre, elle a rejoint ses victimes. Avant d'écarter cette figure qui enfante des rochers, Persée accède à l'objet de sa quête héroïque après de multiples épreuves à l'image des travaux d'Hercule ou de Samson :

> « Sous les flancs du froid Atlas, dit le héros, il est un lieu que d'affreux et longs rochers rendent inaccessible. L'entrée en est habitée par les deux filles de Phorcus, à qui les Destins n'ont accordé qu'un œil, qu'elles se prêtent tour à tour. Tandis que l'une le remettait à l'autre, je substitue furtivement ma main à la main qui l'allait prendre, et je m'en saisis. Alors je marche par des sentiers entrecoupés; je franchis des rochers escarpés, d'horribles forêts, et j'arrive au palais des Gorgones. J'avais aperçu partout, dans les champs, et sur mon chemin, des hommes devenus statues, et divers animaux transformés en pierres par l'aspect de Méduse. »[195]

[195]. *Ibid.*

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Cet extrait du texte d'Ovide met en lumière le lien indémêlable qui unit une fois de plus Méduse au motif du regard. Outre le champ lexical qui évoque les sensations optiques de Persée, qui dans cet extrait prend en charge le récit, Ovide évoque les gardiennes « siamoises » de l'Atlas qui se partagent un œil. Truculentes et ridicules siamoises. Le récit d'Ovide est drôle, ironique comme souvent : l'œil partagé que se lancent les gardiennes à tour de rôle les rend burlesques ! On imagine la scène : « chère compagne, attrape notre œil que te confie pour un moment, le temps que je repose ! » Burlesque, le passage à la peinture l'est un peu moins, tout devient plus fort, à l'image de cette strophe qui exalte la beauté mortifère de méduse, la fascination qu'engendre sa vision :

> « Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques ;
> De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant,
> Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques,
> Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement. »[196]

Jusque dans les méandres les plus obscurs de la beauté et de l'érotisme, ces vers de Baudelaire, résonnent comme un hymne à Méduse. *Beauté, Horreur* et *Meurtre* exigent la majuscule : ce tressage redit le triple aspect de la déesse de l'imaginaire baroque, ce sont aussi ces trois termes que l'on retrouve dans les écrits de Bataille sur l'érotisme. Et chez Sade.

Dans la peinture de Rubens, Persée vient de déjouer le monstre, l'image se focalise sur la terrifiante décapitation, le récit s'est figé en même temps que la Gorgone a perdu la vie. Même dans la mort, Méduse a conservé un pouvoir optique effroyable. Les yeux grand-ouverts, exorbités, les pupilles orientées vers le bas, l'incarnat cyanosé, la bouche bleutée, entre-ouverte, d'où s'échappe la langue du monstre, mais muette… tout dans son visage fait peur et Rubens a restitué à la Gorgone sa terrifiante face qui fascine tout l'Olympe. Le format du tableau, grandeur-nature, alimente la violence de l'image, qui nous éclate au visage :

> « La bouche ouverte, saisie dans l'acmé du mourir et de la violence, qui est là,
> les yeux égarés et fixes dans on ne sait quel ultime regard. »[197]

---

[196]. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal,* extrait d'*Hymne à la beauté,* cinquième strophe, *Œuvres complètes,* Seuil, Paris, 1965, *p. 54.*
[197]. Suzanne Varga, *op. cit.*, p. 134.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Chaque détail mortifère y est consigné : de l'incarnat blanchâtre, marbré de touches bleutées, violacées, orangées et rehaussé de sang ici et là, de l'architecture reptile et serpentine de sa chevelure, jusqu'à la présence d'insectes dégoutants tels que des araignées, des vers et autres cancrelats. Certes la vie a quitté Méduse lorsque l'épée a tranché son cou, mais la chevelure s'anime encore de serpents hérissés, qui se mordent mutuellement, ou s'échappent du crâne. On entend presque le sifflement aigu produit par le nœud de vipères.

Et parce que la mythologie ne se résout presque jamais à terminer un récit par la mort d'un personnage, le cycle de la vie se laisse entrapercevoir, car du sang que l'on voit perler de la fatale blessure naîtront Chrysaor et Pégase. A l'heure de sa mort donc, Méduse met au monde la double descendance de Poséidon, comme un ultime pied de nez à son existence malheureuse. Dans cette optique, la salamandre qui semble nous regarder, dans le coin inférieur gauche du tableau, est probablement un symbole important associé à l'image de Méduse, car elle est le support de nombreux mythes et d'activités oniriques. Les croyances font de cet animal résistant au feu une allégorie de l'immortalité, de l'éternité de la vie, l'assimilant au phénix, qui a la capacité de renaître de ses cendres. Dans l'iconographie médiévale chrétienne, elle représente le Juste qui ne perd point la paix de son âme et la confiance en Dieu au milieu des tribulations. Mais l'animal est aussi un être néfaste : dans l'Antiquité, Pline la décrit comme "un animal si froid que rien qu'à toucher le feu il l'éteint comme le ferait de la glace", à l'image de Méduse glace de son regard. Une autre croyance populaire précise que la salamandre est capable de tuer d'un seul regard ou d'estropier à distance, si bien que pour échapper à son pouvoir maléfique, il faille utiliser un miroir afin de concentrer les rayons du soleil vers l'animal. Tuer d'un seul regard, un miroir fin stratège, bref, c'est une autre Méduse.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



34. Tête de Méduse, 1616-1618, détail
Rubens, Bruegel et Snyders
68 x 118cm, huile sur bois
Kunsthistorisches Museum, Vienne

Le bouclier de Minerve comme socle recueillant la tête de Méduse ne se voit pas seulement représenté en peinture comme Rubens le fait dans son *Jugement de Pâris* et d'autres toiles : avec Caravage, il devient le support-même, remplaçant ainsi les traditionnels vases des représentations gréco-antiques, les plus tardives toiles ou panneaux de bois. Le tableau fait corps avec le bouclier en somme et en son centre figure Méduse, terrifiante, terrifiée, comme toujours par son reflet et sa mort :

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

> « Morte de s'être vue, fascinée par son regard, avec ses terribles yeux, fixée au bouclier-miroir de la déesse. »[198]

Mêlant plus que jamais le sexe, la peur et la mort, Méduse a subjugué les hommes qui ont croisé son chemin, elle a aussi subjugué la pensée psychanalytique qui a vu dans le monstre la figure-reine de l'effroi qui, ressenti face à la créature, exprime « l'effroi de la castration rattachée à quelque chose que l'on voit. »[199] Et puisque les yeux de l'autre sont un abîme, du fond duquel on ne ressort pas indemne, puisque les yeux de l'autre agissent comme un miroir dans lequel on perçoit le plus caché de soi-même, Méduse serait la face cachée de tout être comme le suppose Frédérique Malaval :

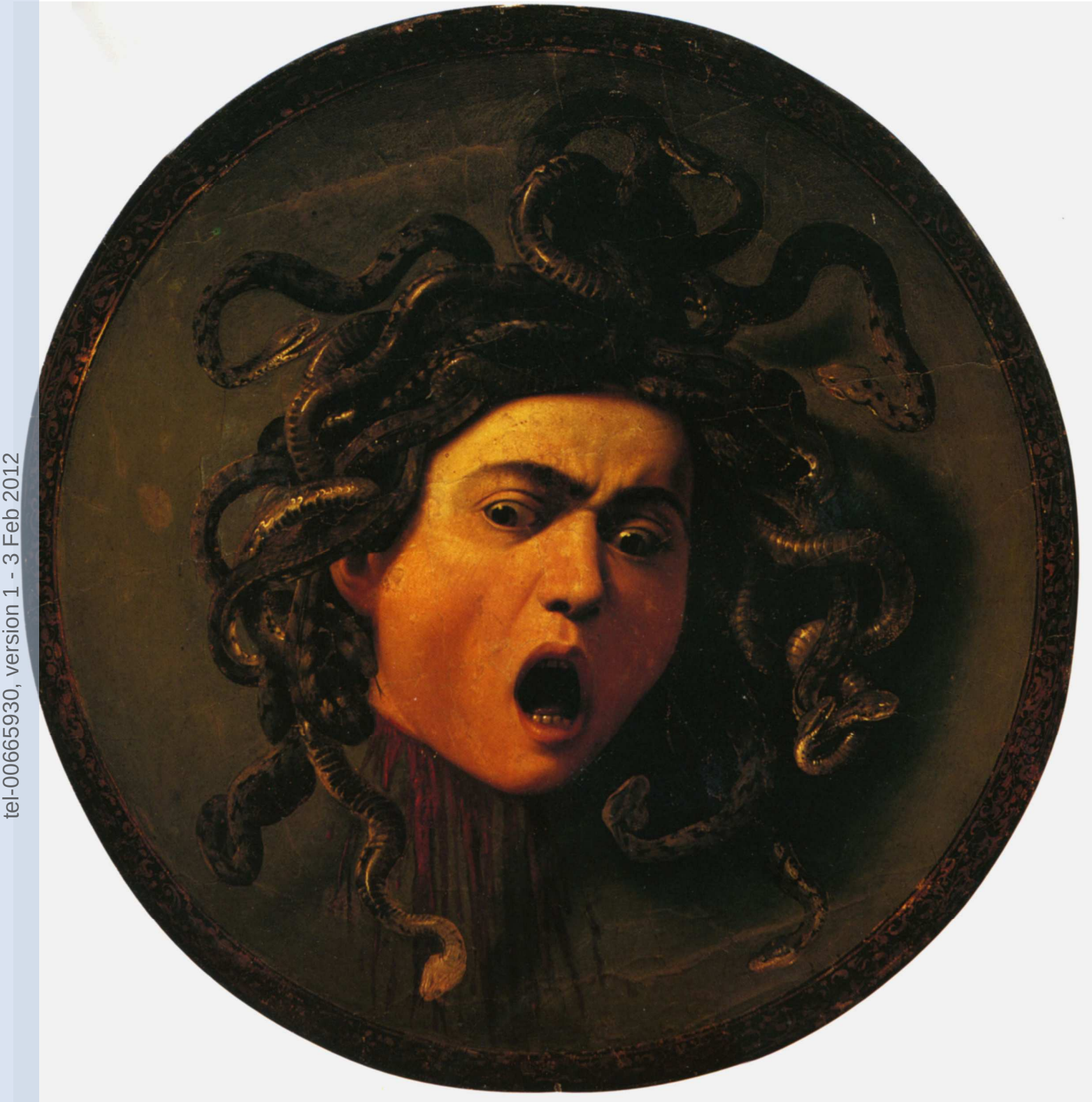
> « Elle représenterait dans sa grimace, l'horreur terrifiante d'une altérité radicale, à laquelle vous allez vous-même vous identifier en devenant pierre. »[200]

Magnifique peinture *(ill. 35).* Il y a dans ce regard et cette bouche ouverte une impression de temps suspendu et de vide sidéral. Le visage imprégné d'effroi, le nœud de vipère en guise de chevelure, et le sang jaillissant constituent trois écritures traditionnelles du motif, retrouvées dans les représentations baroques et renaissantes. Mais avec Caravage, Méduse se transforme et se dédouble : derrière son visage apparaît celui de Caravage, la mythologie grecque accouche d'un monstre habité par le peintre lui-même. Mimant les qualités réfléchissantes du bouclier, la surface de la toile vaut un miroir, et le premier à s'y voir est Caravage. Méduse se médusant elle-même devient un autoportrait saisissant où le peintre se met à mort, se projetant dans la décapitation du monstre. L'acte de peindre coïncide avec le meurtre, et Caravage est à la fois Méduse et Persée. Tableau fascinant que celui du florentin où se rencontrent la puissance d'un mythe, une esthétique de génie et une violence inouïe, propre à l'imaginaire du peintre. Le pinceau devient cette arme aussi tranchante que l'épée de Persée, et le visage de Méduse habité par celui de Caravage font du peintre la victime et le bourreau :

> « Je suis la plaie et le couteau! »
> Je suis le soufflet et la joue !
> Je suis les membres et la roue,
> Et la victime et le bourreau !

[198]. Marc Le Bot, *op. cit.*, p. 103.
[199]. Frédérique Malaval, *op. cit.*, p. 191.
[200]. *Ibid.*, p. 200.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



35. Tête de Méduse, 1598-1599
Caravage
60 x 55 cm, huile sur bois
Galleria degli Uffizi, Florence

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

> Je suis de mon cœur le vampire,
> — Un de ces grands abandonnés
> Au rire éternel condamnés,
> Et qui ne peuvent plus sourire ! »[201]

Cet extrait du poème de Baudelaire, composé au total de sept strophes octosyllabiques, souligne la présence récurrente du thème vampirique dans l'univers onirique baudelairien. Ici le poète développe le motif du vampire, mais sur un mode narcissique : il est le vampire de lui-même. Le titre du poème indique cette vision particulière de ce mythe romantique : *Heautontimoroumenos* est un mot dont le sens peut paraître obscur, mais l'étymologie grecque nous éclaire sur le contenu du poème. Quelque chose de l'ordre du suicide qui passe par l'acte peint. Le terme signifie « bourreau de soi-même », « homme qui se punit lui-même » et le texte de Baudelaire dialogue avec la *Méduse* de Caravage ; tout tend à faire de sa peinture un théâtre d'affliction et de deuil où il scénographie sa mise à mort. C'est le cas aussi dans *David et Goliath,* 1597-98 *(ill. 36)*, ou le *Sacrifice d'Isaac,* 1604, où la victime égorgée ou prête à l'être, prend les traits du visage du jeune Caravage. Cette double posture, où l'artiste se met à mort par lui-même dans une complète fusion des deux rôles, traverse les mythologies et se retrouve jusque dans le récit biblique. Dans *David tenant la tête de Goliath*, peint vers 1605-06 *(ill. 37)* Caravage se met doublement en scène et de façon tout à fait fascinante. C'est l'image de la mort de soi par soi, puisque David représenterait Caravage dans ses très jeunes années, alors que Goliath, terrassé, prendrait le visage du peintre, qui, à l'aube de ses trente-sept ans d'une vie de tumultes et de transgressions, nous offre une image de lui, au plus profond du drame. Méduse, Goliath et Holopherne, une triade décapitée représentée avec la bouche entrouverte :

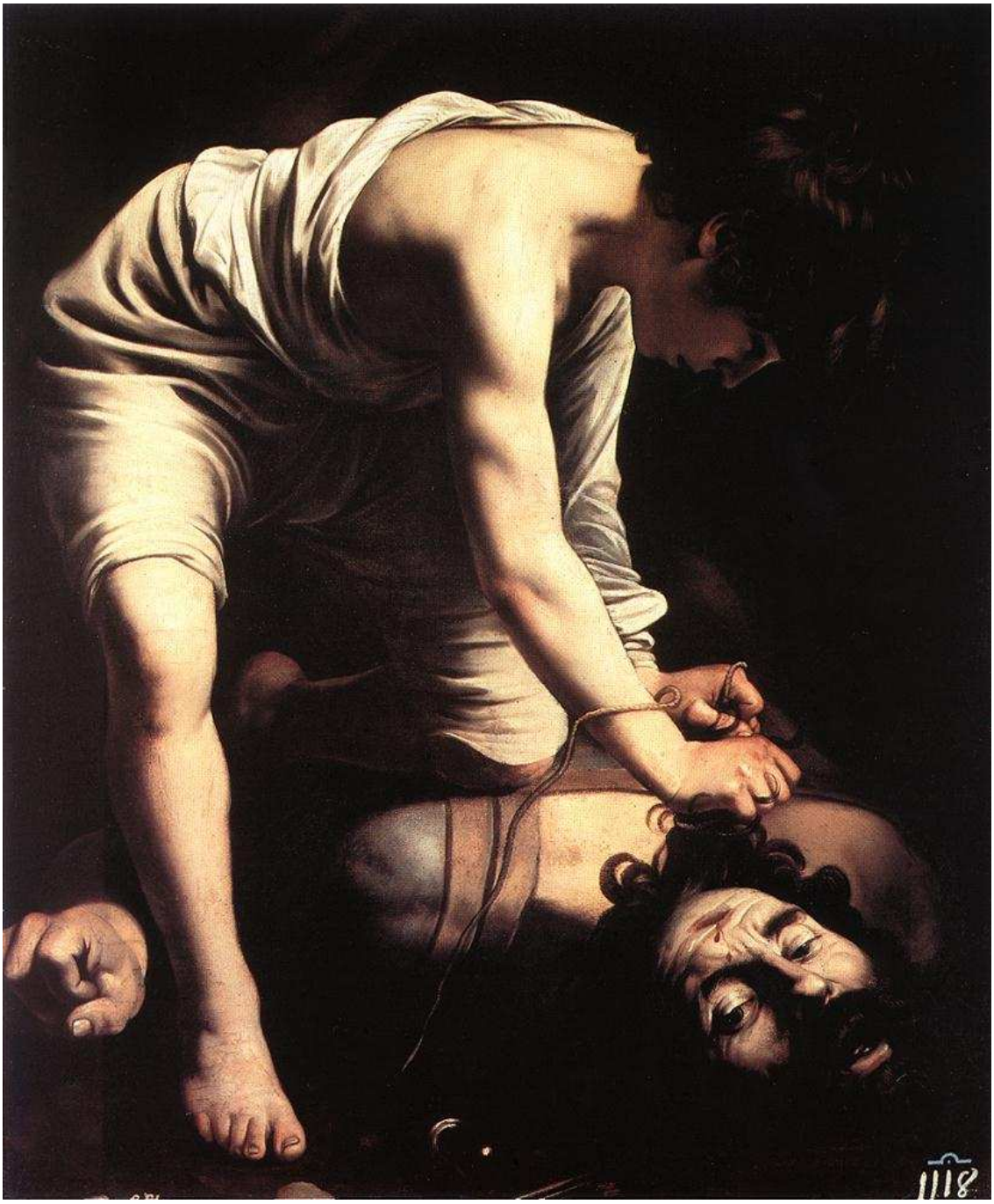
> « La bouche reste ouverte, pour le souffle, soit le premier, de vie, soit le dernier souffle, de mort. »[202]

La peinture de Caravage n'est pas joyeuse et ne l'a sans doute jamais été. Des deux souffles évoqués juste au-dessus, c'est toujours celui de mort qui s'exprime, le versant le plus ténébreux du peintre et de son univers poétique ne s'apaise jamais au contact de la lumière qu'il introduit dans ses tableaux.

---

[201]. Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal, Héautontimoumenos,* extrait, les deux dernières strophes, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 91.
[202]. Jean-Paul Valabrega, *op. cit.*, p. 51.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



36. David et Goliath, 1597-98
Caravage
116 x 91 cm, huile sur toile
Museo del Prado

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



37. David tenant la tête de Goliath, 1605-1606
Caravage
125 x 100 cm, huile sur toile
Galleria Borghese, Rome

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Le puissant clair-obscur dont il est probablement le plus grand poète, fait de lui un dramaturge violent mais unique. Sa Méduse est habitée par le clair-obscur qui révèle et met en lumière son propre visage, ce qui rend sans nul doute le tableau plus fort et fascinant que celui de Rubens et Bruegel.

Regard extatique

La torpeur *médusante* et l'extase mystique revêtent des similitudes plastiques et symboliques: tout se niche au creux du regard, Méduse et Madeleine dans un même miroir. Pas de décapitation dans le motif biblique, mais une perte, une absence. Un état d'entre-deux s'empare de Madeleine *(ill. 38),* son corps et son esprit s'en trouvent pétrifiés. La femme a chuté sous l'effet de la révélation, sans résistance, tout semble inerte et proche de l'expérience funeste. Les bras tombent, la tête bascule en arrière et l'incarnat s'inscrit dans le répertoire funeste. La chair est blanche, bleue et mélange les gris colorés. La chaleur du sang s'est muée en une froide évocation : pas celle du marbre, mais celle de la putréfaction, qui se laisse entrapercevoir jusque dans le visage de l'extase. La bouche entrouverte, les yeux convulsés et la chevelure déployée : c'est Méduse qui transparait dans la figure extatique de Madeleine.

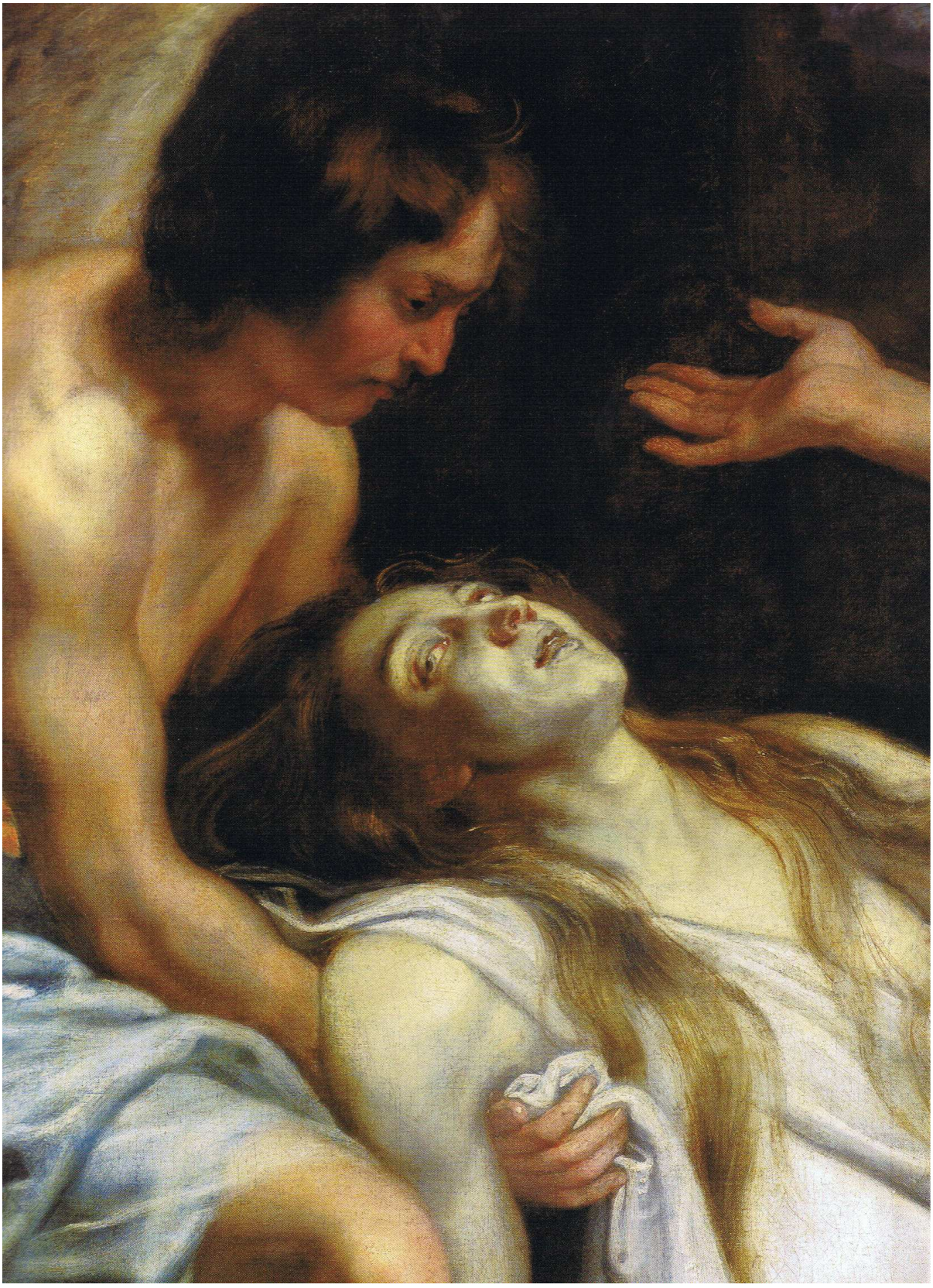
C'est bien l'effet fascinatoire qui s'imprime sur l'une et l'autre, un instant fugace où la lame tranchante de Persée trouve écho en la fulgurante expérience mystique qui s'empare de Madeleine. L'œil dépérit mais reste ouvert sur le monde comme hanté par l'obsession du voir. Et puisque Méduse garde jusque dans la mort son orbite dévoilée, elle montre a jamais, comme une épitaphe, ce qu'a été son existence, indéniablement marquée par le motif du regard. Personne ne viendra, comme dans la *Lamentation du corps du Christ,* 1613, ou la *Déploration sur le Christ mort,* 1614 *(ill. 41),* lui fermer les yeux à cette Méduse…

Madeleine *(ill. 38 et 49),* les bras ouverts et vêtue d'une étoffe grisée à l'image de sa chair, reçoit la lumière divine dont on aperçoit la manifestation à travers deux rayons, dans le coin supérieur droit du tableau. Cet éclat demeure invisible à nos yeux et siège dans le hors-champ de l'espace pictural. Figure d'apparition prise dans la dialectique du visible et de l'invisible puisqu'elle est la première à voir la résurrection, Madeleine s'interroge :

> « Quel est l'organe de la vision ? Avec quels yeux peut-elle contempler le Ressuscité ? »[203]

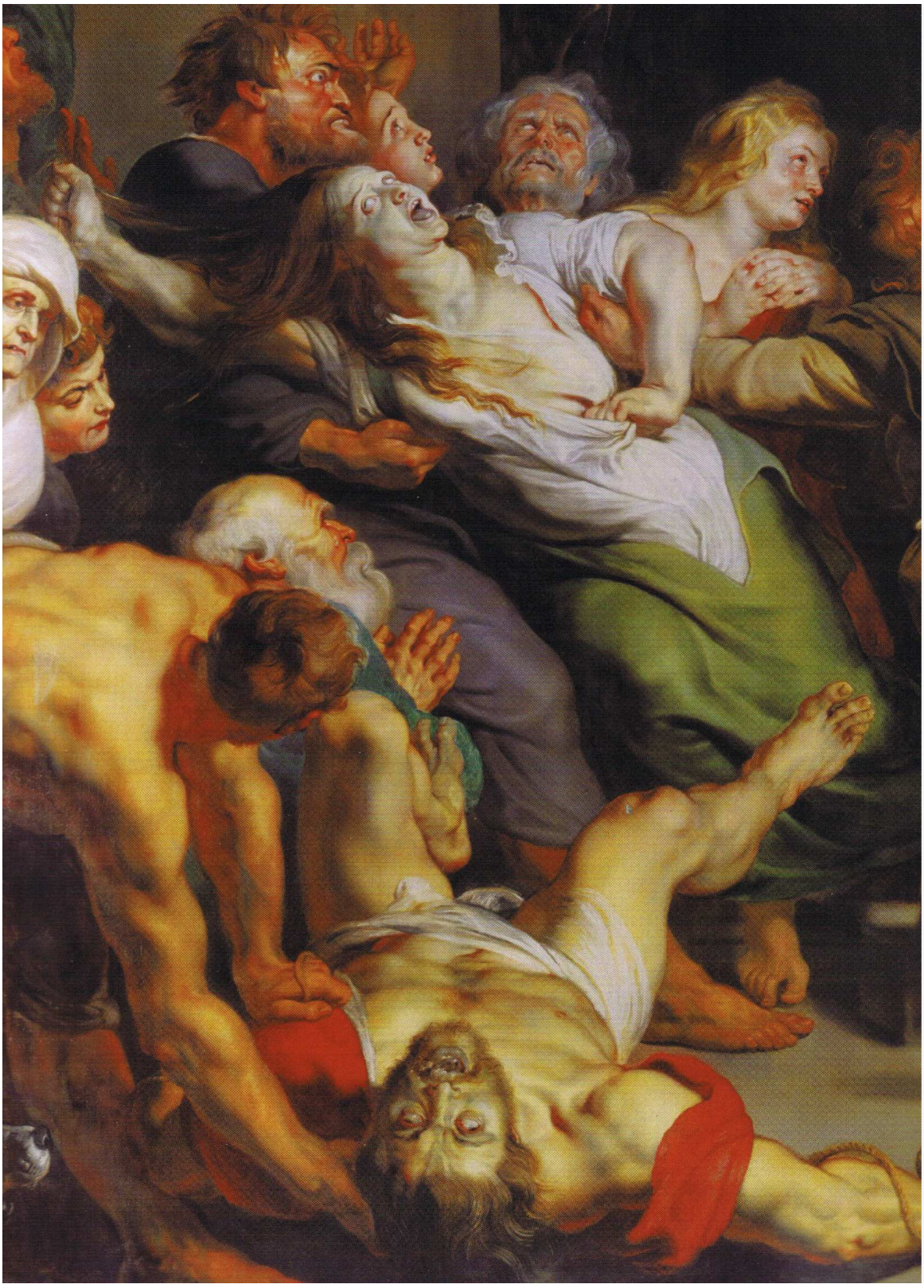
[203]. Jean-Yves Leloup, *L'Icône, une école du regard*, Editions Le Pommier-Fayard, Paris, 2000, Introduction, p. 13.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



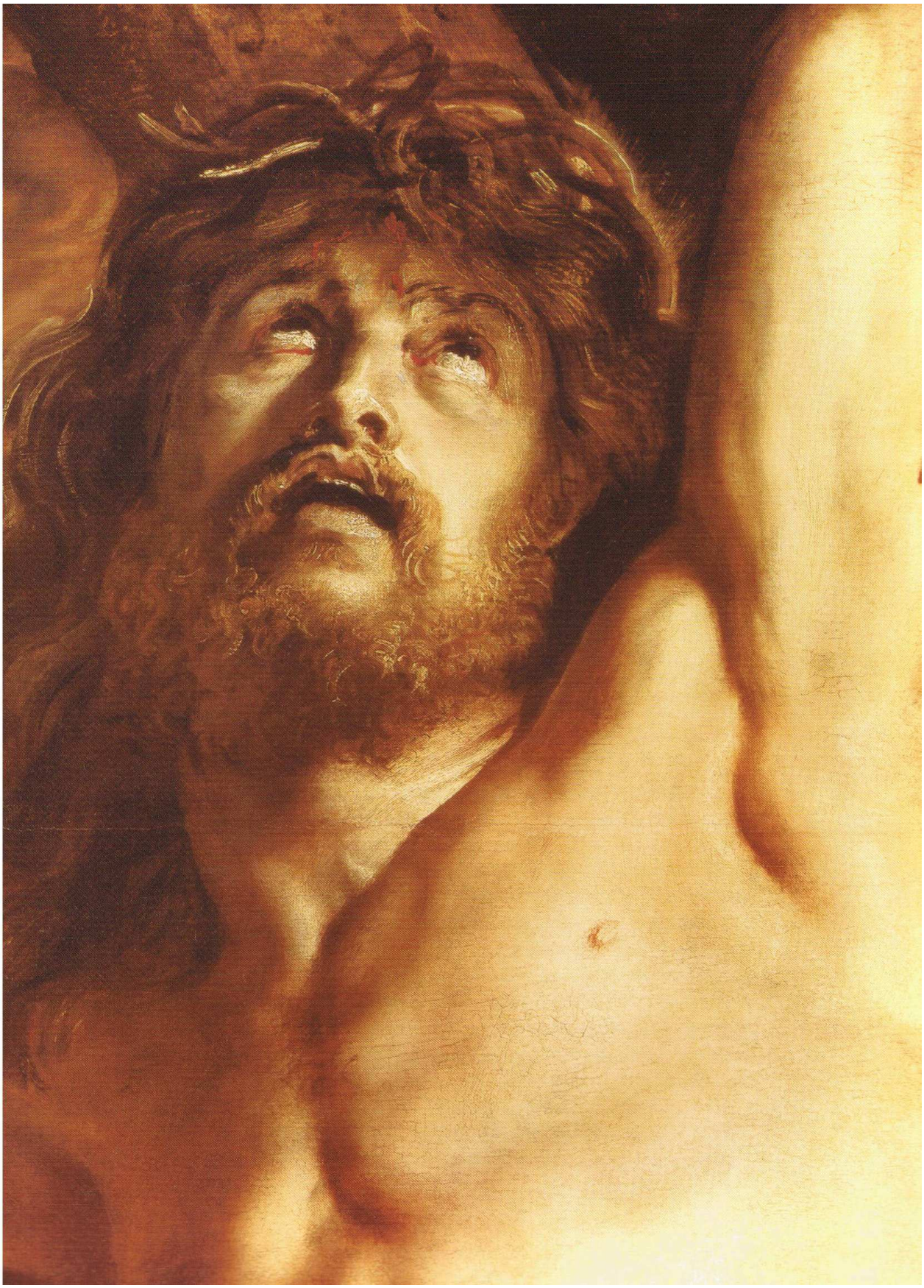
38. L'extase de Marie-Madeleine, 1614-1615, détail de l'illustration 49
Rubens

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



39. Les Miracles de saint Ignace de Loyola, 1618-1619
Rubens
535 x 395 cm, huile sur toile
Kunsthistorisches Museum, Vienne

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



40. L'Erection de la croix, détail du panneau central, 1610-1611
Rubens
462 x 300 cm, huile sur bois
Cathédrale d'Anvers

L'épiphanie lumineuse, cet éclat éblouissant l'a médusée, la connotation érotique n'est jamais bien loin et cette contingence est passée dans le langage courant : ne parle-t-on pas de *petite mort* ? Extase mystique, extase sensuelle, l'une et l'autre supposent un évanouissement transitoire de la conscience et du regard.

L'iconographie du regard christique chez Rubens *(ill. 40),* et dans la peinture en général d'ailleurs, pourrait faire l'objet d'une étude entière tant il est porteur de sens. Toutes les postures se déclinent selon l'épisode traité en peinture, mais là où le Christ et Marie-Madelaine se rejoignent, c'est dans leur corps mis à la renverse. Dans la *Mise au tombeau*, 1616, tout converge vers la dépouille et son mouvement descendant. Le linge qui retient Madeleine, d'une facture rapide, épaisse, blanche et grisâtre, se défait d'un corps aux teintes froides. La peau ne cache pas les touches qui le constituent : superposition de couches aux coloris ternes, empattement de matière avec quelques touches de lumière, la chair est à l'‘image de son visage : sans chaude vie. Pour ralentir la chute, on lui tient les pieds, un bras et les épaules. La tête se renverse, chevelure déployée, bouche ouverte et yeux clos : en peinture, l'extase de Marie-Madeleine passe par le corps et le regard. Tout en elle rappelle les orbites voilées de Jésus, sa dépouille tombée au sol, sa chair bleutée, sa bouche ouverte sur l'acmé du mourir, saisies en 1614 dans la *Déplorations sur Christ mort (ill. 41).*

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



41. La Déploration sur le Christ mort, 1614
Rubens, 40,5 x 52,5 cm, huile sur bois
Kunsthistorisches Museum, Vienne

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Chapitre deux

L'œil dans les amours réciproques

« Ma chère déesse, j'aimerais beaucoup assister à vos ablutions, mais très peu pour moi les situations inconfortables, la dissimulation dans une roselière ou l'œil collé au trou de la serrure de la salle de bain, alors sans vouloir déclencher votre courroux, pouvez-vous m'accorder ce que j'oserais appeler une audience, votre jour sera le mien. » [204]

[204]. Paul-Armand Gette, extrait d'un texte lu le 1er avril 2004 à la Galerie d'Art Contemporain de Besançon, écrit à l'occasion de l'exposition *Ecrits d'artistes,* organisée par le centre d'art mobile de Besançon et proposée par Michel Tabanou.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Petit préambule au deuxième chapitre

> « Les déesses sont *trop* nues ; il a été impossible de convaincre le peintre de changer cela car il [Rubens] affirme que cet *excès* de nudité contribue à la valeur de la peinture. »[205]

Cette lettre est un avertissement destiné au commanditaire royal du *Jugement de Pâris* de 1632-35 *(ill. 32)* avant que celui-ci ne découvre le tableau et ne soit choqué de la liberté érotique prise par Rubens en ses dernières années de production picturale. *Cachez ce sein que je ne saurai voir* en somme car il serait déconvenue de perturber l'ordre moral par quelques images peintes. La peinture de Rubens est jugée trop audacieuse en cette première moitié du XVIIème siècle dans le cercle fermé des amateurs de peinture: oui, les corps sont *trop* nus !
Un siècle plus tard on enfermera Sade pour son imagination qualifiée des plus *dépravée* et son perpétuel état de *démence libertine*. Où se situe la limite entre la nudité acceptable et subversive ? Un interstice fragile où selon Kenneth Clark ou Diderot bien avant, le nu diffère de la nudité :

> « La nudité, c'est l'état de celui qui est dépouillé de ses vêtements ; le mot évoque en partie la gêne que la plupart d'entre nous éprouvent dans cette situation. Le mot « nu » en revanche, projette dans notre esprit l'image d'un corps équilibré, épanoui et assuré de lui-même. »[206]

Nu et nudité, deux termes ici opposés, en réalité la frontière est poreuse et cela dépend du récit qui est choisi : *grosso modo* Suzanne nous jette en pâture l'image d'une femme dépouillée dans sa nudité, Bethsabée nous offre un motif plus apaisé, celui du nu. *Nue* ou *à poil*, on en reparlera au sujet de l'obscène.

L'œil du cardinal Ferdinand, auteur de cette lettre, est tiraillé entre le ravissement sensuel que procurent les belles nudités, et le regard moral qui travaille son être de

[205]. Lettre en espagnol du cardinal Ferdinand, gouverneur des Pays Bas à son frère Philippe IV, roi d'Espagne, un des principaux commanditaires de Rubens dans ses dix dernières années de production, datée du 27 février 1638, extraite de *Corpus diplomaticus rubenianus*, citée par Nadeije Laneyrie-Dagen in *Rubens*, Hazan, Paris, 2003, p. 272.
[206]. Kenneth Clark, *Le nu*, I, Hachette, Paris, 1998, p. 19.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

foi et qui préfère un tableau où la nudité se dissimule derrière un masque pudique. Très pudique. En quelques mots, l'extrait de la lettre dit tout de l'esthétique du peintre lorsqu'elle s'attache aux mythologies amoureuses du regard. L'apothéose de la picturalité passe par la mise à nu : la sollicitation érotique des figures féminines est une composante essentielle de l'œuvre et il faudra faire avec ! D'un seul geste, Rubens met à nu le corps et la touche picturale, l'incarnat et la tache colorée, tout en gardant l'imprégnation mythologique extrêmement forte : même lorsqu'il s'agit d'un portrait intime de son épouse, le mythe amoureux transpire et demeure indissociable de l'image. Mais en quittant le premier chapitre consacré aux regards et amours infortunés, on tourne une page, les récits restent mais se transforment : désormais, la funèbre destinée des voleurs d'image n'est plus de mise, ou plutôt mise en suspens, comme voilée par le *sfumato*. La pulsion scopique demeure hantée par le désir de voir puis de toucher mais le plaisir quitte la ténébreuse sphère dionysiaque de Diane et son cortège de femmes épiées à contrecœur pour découvrir le versant apollinien du désir. On en a beaucoup parlé alors maintenant, on va le voir. Quelque chose de plus apaisé et de plus lumineux qui coïncide avec une rencontre amoureuse de Rubens, et qui s'étale sur plus de dix années de peinture, jusqu'à la mort du peintre.

Alors Suzanne se meut en Bethsabée, puis en femme aimée répondant au prénom mythologique d'Hélène (Hélène de Fourment de son vrai nom) et la peinture s'en trouve bouleversée sur le plan plastique et sémantique. La mort convulsive d'Actéon et des autres observateurs, « allégorie d'une histoire saturnienne »[207], ne règne plus mais résonne comme un lointain écho dont on perçoit pourtant ça et là les reliquats. Sinon la vision serait trop manichéenne et sans cet entre-deux, surtout pas baroque ! Les amours dantesques se déchargent de la culpabilité d'avoir vu ce qu'il ne fallait pas. Ils se nourrissent d'un spectacle du corps qui ose se dévoiler, d'un dispositif placé sous l'égide de l'éclat au profit des ténèbres.

> « Que la lumière soit ! et la lumière fut. » ***Gn 1 :3.***

Alors la pulsion picturale ne pense plus qu'à éclairer, de manière obsédante, et devient sœur de l'élan du Créateur. Sortir de l'ombre, émerger du chaos : entreprise picturale, mythologique et bien sûr biblique :

> « Dieu vit que la lumière était bonne, et Dieu sépara la lumière et les ténèbres. » ***Gn 1 :4.***

[207]. Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir, op. cit.,* p. 98.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Les récits qui vont suivre parlent de cette séparation ontologique : ils tracent une frontière hermétique entre l'ombre et la lumière. Orphée et Psyché marquent à leur manière le passage entre les deux sphères. Là encore, un interdit réside, et c'est un interdit avant tout scopique. Et puisqu'il y a interdit, il a transgression. Comme toujours. Dans les deux récits, c'est le mélange des genres qui pose problème et qui fait figure de transgression : Orphée et Psyché désirent tout éclairer. Du noir ils veulent faire de la lumière et dans ce hardi projet, l'un et l'autre se prennent volontiers pour Dieu. Bienheureux le nyctalope, celui qui voit dans la nuit ! Changer la nuit en jour, c'est pervertir l'œuvre du Créateur et nul ne peut l'envisager sans en payer le prix, pauvres mortels. Apporter la lumière, révéler une image, c'est aussi le principe-même de la peinture non ?

Certains historiens de l'art opposent Rubens et Rembrandt selon les catégories baroque clair/baroque sombre : derrière cet aperçu sans nuance se rejoue l'idée d'une séparation imperméable entre l'ombre et la lumière :

> « Il y eut un matin, il y eut un soir. » *Gn 1 :5.*

Ici les choses sont claires : elles s'alternent et ne se superposent pas. Alors soit on peint le versant obscur des choses, soit on exalte l'éclat des figures ? On connaît les deux pôles, mais où se trouve l'entre-deux baroque ? Caravage résout l'équation : la lumière crue côtoie l'obscur, et leur rapport est ciselant. Magnifique violence aussi. Une question d'apparition paroxystique et paradoxale: l'ombre devient aussi éclatante que la lumière, l'un surgit sous l'égide de l'autre. Déjà le noir de lumière de Soulages chez Caravage ? Probablement quelque chose de cet ordre en tous cas.
Chez Rubens le rapport plastique de l'ombre et de la lumière est plus souvent d'ordre de l'imprégnation que de la juxtaposition. Il y a « pénétration ambiante »[208], c'est un fait pictural : l'un participe à l'autre comme une éponge. L'un désire l'autre. Contamination lumineuse qui s'incarne par la couleur. C'est ici que l'on rejoint les mythologies désirantes portées par l'œil d'Orphée et de Psyché…

[208]. Joaquim Gasquet, *Conversations avec Cézanne, op. cit.,* p. 131.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

.1.

Victoire de l'éros sur Thanatos

Bethsabée : baroque clair, baroque sombre

Bethsabée peut être comparée à Suzanne ou à Diane parce qu'elle est épiée dans son bain. Selon l'acte du récit qui est mis en image, la confusion peut être totale. Comme les vieillards dans l'histoire de Suzanne, le roi David aperçoit une femme qui se baigne. Le sentiment amoureux est immédiat, alors que Bethsabée ignore encore qu'elle est épiée :

> « Sur le soir, David se leva de son lit. Il alla se promener sur la terrasse de la maison du roi. Du haut de la terrasse, il aperçut une femme qui se baignait. La femme était très belle. David envoya prendre des renseignements sur cette femme et l'on dit : 'Mais c'est Bethsabée, la fille d'Eliâm, la femme d'Urie le Hittite !' David envoya des émissaires pour la prendre. Elle vint chez lui et il coucha avec elle. Elle venait de se purifier de son impureté. Puis elle entra chez elle. » Samuel : 11, 2-4.

Belle, jeune et désirable, la triade se répète. Séduction et érotique se conjuguent à nouveau. Sur le plan de la narration, le récit se décompose à nouveau en trois moments distincts : ces trois actes, par paliers, entretiennent la progression de la tension dramatique, jusqu'à l'éclosion du drame, encore fermement ancrée dans le mythe amoureux et qui succède à la délectation visuelle. Si Bethsabée partage certains attributs de la féminité létale incarnée par Diane, elle en demeure aussi écartée : Bethsabée endosse le rôle de la femme paisible au corps reposé.

Dans son histoire règne en maître incontesté le motif du regard: à l'image de Suzanne, tout commence et tout finit par celui-ci. Si Diane, traquée, vient à symboliser pas seulement la chasteté mais une féminité *érotico-thanatique*[209], Bethsabée envisage le regard posé sur elle sous un autre angle, celui du plaisir à se savoir admirée et mise à nu:

[209]. Frédérique Malaval, *op. cit.*, p. 201.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

> « N'y a-t-il pas de la satisfaction à être sous ce regard [...] ce regard qui vous cerne, et qui fait d'abord de nous des êtres regardés, mais sans qu'on nous le montre ? » [210]

C'est là qu'est la croisée des chemins, c'est là que s'engouffre une nouvelle peinture. Les images de Diane et de Bethsabée divergent mais dialoguent comme une photographie et son négatif.

Les trois actes du récit

ACTE I : *La nudité secrète et paisible*

Bethsabée, seule ou accompagnée de servantes selon l'iconographie, se dévoile alors que David la regarde ; elle n'en a pas conscience. Cette scène célèbre la beauté tranquille et silencieuse d'une femme qui est secrètement désirée par un homme, parfois présent dans l'espace de la toile. Le témoin de cette nudité reste caché aux yeux de la belle du haut de ses terrasses et se délecte comme nous de ce privilège *omnivoyeur* car il n'a qu'un temps : toujours l'observateur doit sortir de sa cachette pour confronter son regard à l'objet. Sans cela, le désir meurt de lui-même. Ou s'aliène.

ACTE II : *Nudité surprise, nudité honteuse*

Bethsabée a repéré les regards indiscrets et voleurs d'intimité. Les représentations iconographiques interchangeables jusque-là se séparent à cet instant. Suzanne et Diane adoptent une posture de défense et une gestuelle pudique. Effarouchées, elles tentent de cacher leur corps cherchant par tous les moyens à se soustraire des regards. La peinture transforme ce schéma établi au contact de Bethsabée : la nature pudique demeure, siège en ce corps mais indique l'essence d'une féminité renouvelée, métamorphosée, aux doux effluves.

ACTE III : *Dénouement*

L'ultime acte met en valeur l'indissociabilité du malheur et de l'amour quand il n'est pas partagé ; il convoque l'idée de violence accouplée à la passion érotico-amoureuse qui embrase tout homme. Ici, une autre poétique voit le jour au contact de Bethsabée. Alors qu'Actéon et les vieillards sont au plus proche de la quintessence du mourir et de son alentour intime, créant des peintures violentes, David ne fait que frôler cet état puisqu'il ne paye pas de sa personne son effraction visuelle. La rencontre, l'union des corps de Bethsabée et de son amant sont rarement explicitement portées à l'image.

[210]. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.*, p. 71.

La longue tradition iconographique préfère retenir le « juste avant », le passage, l'étape intermédiaire du parcours amoureux, où les regards, de toutes natures, peuvent encore être mis en scène par la peinture, avant que l'épilogue ne tombe.

> « Dans les tableaux de Caravage ou du Rembrandt, la forme apparaît sur le fond sombre du noir. A l'opposé, dans la peinture claire de Rubens ou de Vermeer, elle devient pur effet de lumière dans les microformes des corps et du monde, leur flou ou leur incarnat. »[211]

Bethsabée semble recevoir et capter la lumière. Son incarnat surgit comme un bloc de lumière autour duquel un halo lumineux, diffus, vibre encore. Tout ce qui touche Bethsabée bénéficie de son pouvoir luminescent pour un instant. Ainsi, les mains habiles des servantes et leur visage émergent de l'ombre où elles sont en partie absorbées :

> « La femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves. »[212]

Présentée de trois quarts, la Bethsabée de Rembrandt *(ill. 42)* semble mimer la posture de Suzanne à un détail près : elle ne cherche pas à se dérober de notre regard. Suzanne est recroquevillée, Bethsabée se redresse : il faut dire qu'elle ne sent plus le souffle du vieillard dans son dos. Les jambes se décrispent, s'ouvrent légèrement. Cette gestuelle d'ouverture se répète avec ses bras qui cessent de comprimer fortement la poitrine. Avec Bethsabée, les codes de la pudeur sont renégociés jusque dans la disposition des tissus. La chemise de toilette, blanche, aux manches froncées et tombantes est un vêtement commun aux deux femmes. Il passe légèrement entre les jambes de Bethsabée pour couvrir le pubis alors que Suzanne le plaque littéralement contre elles. On passe bien de la *nudité subie* au *nu consenti* de Kenneth Clark.

Seulement la frontière entre le nu et la nudité se joue aussi dans un théâtre où tout n'est pas aussi clairement séparé. C'est encore l'entre-deux qui vient contrebalancer le schéma binaire. Bethsabée joue davantage sur l'ambigüité d'un corps qui se montre dans sa vulnérabilité. Une vulnérabilité qui se lit sur le visage de la femme au bain, une vulnérabilité dans sa posture car être nue c'est toujours être exposée, et enfin,

[211]. Christine Buci-Glucksmann, *Puissance du baroque, op. cit.,* p. 13.
[212]. Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu, Œuvres complètes, op. cit.,* pp. 623-642.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

une vulnérabilité logée au creux de sa chair. La picturalité oscille entre les registres du clair et de l'obscur, du lumineux et de l'éteint, du fort et du vacillant.

En s'approchant de l'héroïne, par un plan centré sur la femme, on goute un peu plus à son intimité. Cette incursion est troublante pour le spectateur, probablement parce qu'elle fait écho à l'agression de Suzanne vue dans le premier chapitre. Le *Livre Apocryphe* de Daniel (D. 13-9) raconte comment les anciens sortent de leur cachette pour se précipiter vers Suzanne. Nous voilà empêtrés dans un *flashback* qui ne nous quitte décidément jamais ! ça recommence mais cette identification aux vieillards bibliques se dissipe assez vite car Bethsabée demeure apaisée et sereine. Elle ne dira plus « Me voilà dans une situation sans issue ! » puisque son histoire prévoit justement une fin heureuse. La métaphore sexuelle de la pantoufle écrasée[213] par le pied de Suzanne a disparu mais son pied demeure un attribut plus que jamais érotique. On a le sentiment qu'il lui procure un moment de bien être ultime, massé, soigné, sans crainte aucune. L'expression de son apaisement est relayée par le langage de ses mains. Plongée dans ses songes après avoir s'être plongée dans l'eau chaude de son bain, Bethsabée tient en sa main une lettre. Une lettre d'amour de David, surement qui réécrit aussi récit biblique. Il est effectivement mentionné une missive. mais elle n'est pas adressée à Bethsabée. Samuel (S 11, 14-15), parle d'un message adressé à un serviteur de David qui dévoile la stratégie implacable mise en place par l'amant pour assassiner Urie, l'époux de Bethsabée, au cœur d'une bataille, afin de le remplacer. Et l'on imagine mal comment la connaissance d'une telle entreprise, aussi machiavélique, puisse bercer ce doux moment de détente. Ou alors, elle accepte ce meurtre ? Laissons alors cette ambigüité en suspens : cette part mystérieuse, cette part d'ombre qui, dans les deux sens du terme confère aux corps de Rembrandt toute leur humanité.

Le regard de Bethsabée, qui se perd dans des songes mélancoliques, reprend par son orientation la diagonale dans laquelle s'insère son corps de lumière. Si l'œil de la servante est absorbé par son travail méticuleux, celui de Bethsabée vagabonde et traduit un état de conscience léger, proche du rêve éveillé, lorsque les images paisibles s'imposent à la conscience.

[213]. *Suzanne et les vieillards,* seconde version de Rembrandt, 1636-1647 conservée à La Haye, vue dans le premier chapitre. Joséphine Le Foll dans *Suzanne et les vieillards,* Desclée de Brouwer, Paris, 2002, interprète cette pantoufle écrasée comme un symbole sexuel funèbre, évocateur du viol, où Suzanne tente de fermer l'antre de cette petite pantoufle féminine comme elle tente de verrouiller l'accès à son corps.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



42. Bethsabée tenant une lettre, vers 1654
Rembrandt
142 x 142 cm, huile sur toile
Musée du Louvre, Paris

Ce degré d'humanité se traduit aussi par la plasticité, par le traitement pictural de la chair de Bethsabée. On dit souvent que Rembrandt est un peintre réaliste -voire pessimiste- et qu'il traite les chairs sans les idéaliser : on a tous en mémoire la trajectoire monumentale de ses autoportraits où la peau devient au fil de l'âge une éponge, une surface crouteuse qui mêle coloris bruns et empattements. Avec Bethsabée, les canons grecs sont effectivement ensevelis sous la matière colorée. Le corps de pierre n'est pas de mise, l'impression tactile et visuelle penchant vers l'évocation d'une matière souple et assoupie. Tantôt femme au corps frêle mais au regard soutenu, tantôt femme au corps plus épanoui mais au regard perdu dans ses pensées, Bethsabée n'a pas un corps parfait… Un ventre rebondi, la mollesse charnelle qui fait écho à la morbidesse italienne, des bras forts, une main charpentée. L'idole botticellienne est loin :

> « La chair molle au bras et à la taille sont des imperfections qui font que cette femme n'est pas belle, idéalement belle. [...] Ces imperfections sont nécessaires pour donner l'illusion d'un être de chair. »[214]

[214]. Nadeije Laneyrie-Dagen, *op. cit.*, p. 274. Ici l'auteur parle de la *Petite Pelisse, 1638, (ill. 44)* de Rubens.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Sacrifier la beauté froide, ontologique des égéries pour aller vers une autre forme d'idéalisation : Rembrandt se fait le poète mélancolique d'un corps qui puise sa puissance onirique et plastique dans l'évocation de sa *putréfaction*. Et non pas de sa *pétrification*. Car l'incarnat baroque vit, respire, ondoie, vibre, bouillonne, trésaille et meurt. Son érotique s'illumine de tout cela. Le corps a une histoire tantôt saturnienne tantôt claire qui n'admet pas la fixité. La surface crouteuse de la peinture qui assimile la peau à un cuir tendre ou à un morceau de vieux liège, cette matière épaisse, poreuse comme une éponge qui absorbe teintes et lumière, se charge de dire, de montrer à qui pose un œil sur la toile les outrages du temps. Pas d'idéaux antiques, qui dictent ça et là les proportions, gestuelles et surfaces colorées. Néanmoins, il y a bien un idéal enfoui, une esthétique récurrente, quelque chose qui prend les traits d'une recherche obsessionnelle, d'une scopie désirante, au creux des Bethsabée de Rembrandt. Ses nues plient sous le poids des regards en abîme dont elles sont la cible, elles agissent aussi comme un miroir dans lequel on perçoit, au détour d'un bain, l'image d'un corps qui nous est plus proche, qui a une *épaisseur*, dans tous les sens du terme.
Chairs vivantes mais fragiles, bijoux de lumière dans un écrin ombreux, ses nudités féminines sont toujours marquées par le sceau du théâtre tragique, ou plutôt de la gravité, même quand la fin de l'histoire est clémente.

« Au commencement fut la lumière »

On peut ici avec Rembrandt amorcer ce que je j'approfondirai davantage avec *Psyché contemplant Eros endormi* de Rubens à propos de l'émergence de la lumière dans le champ scopique. Cet énoncé, parabole biblique, fait écho à la peinture et à tous les corps qu'elle met en scène pour être vus: « Qu'est ce que la lumière pour l'expérience qu'en font nos yeux ? » Dans l'expérience picturale, la lumière est la visibilité même, c'est la matrice qui donne vie aux objets, c'est elle qui donne à voir. Elle éclaire les formes, les figures et le travail du peintre. Chaque élément de l'image reçoit un éclairage spécifique, il n'y a pas deux surfaces qui absorbent et reflètent de la même façon, la lumière agit comme un révélateur de la diversité des objets.

Chez Rembrandt, le rendu visuel de l'éloignement ne se traduit pas par une perspective linéaire rigoureusement tracée, héritage du début du XVème siècle. C'est l'assombrissement des teintes, jumelé à la diminution progressive de la netteté des objets qui produit le phénomène visuel de l'éloignement. Perspective atmosphérique. Le peintre semble fasciné par le trouble des yeux et par les instants où le visible

s'estompe, s'évanouit. Autour de ses Suzanne, gravitent des figures et des objets qui se résorbent, on perçoit ici et là des bribes d'architectures, de corps, de tissus :

> « Les yeux (et le pinceau de Rembrandt) aiment à jouer dans l'indistinct. »[215]

Cette indistinction ontologique et picturale se résout dans la lumière. Et son jumeau ténébreux. Il rôde toujours une ombre épaisse qui joue sur deux registres, tranchant le récit et les corps: faire-valoir plastique de l'incarnat et, en même temps, la menace de l'absorber. A la fois forces contraires mais intrinsèquement complémentaires, la lumière et l'ombre semblent en combat ou en amour permanent selon le point de vue ; la fragilité de cet équilibre qui en fait toute aussi sa puissance se trouve incarné en la figure de Bethsabée, de sa chair.

Regards en abîme : quand David et Rubens se confondent

Bethsabée est comme Suzanne, la cible de regards en abyme : regard de David sur son corps déshabillé, regard du spectateur sur le nu représenté, regard du peintre sur la peinture. Tous ces regards se recoupent faisant de la femme au bain une figure observée de toutes parts, une proie qui se dit :

> « Je ne vois que d'un point mais dans mon existence je suis regardé(e) de partout. »[216]

Bethsabée s'enrichit peut-être d'un regard supplémentaire : celui du peintre sur le modèle. Car celle qui se glisse dans l'héroïne biblique en lui prêtant corps et visage n'est pas inconnue au peintre. Rubens semble mettre en scène, via le récit de Bethsabée au bain, une partie de sa propre histoire. Car c'est la fable d'une rencontre amoureuse, fulgurante et sans appel. Si elle habite l'imaginaire de Rubens, c'est probablement parce qu'elle fait écho à sa rencontre avec Hélène de Fourment qui, à l'âge de seize ans, entre dans sa vie. De trente sept ans sa cadette, elle devient son épouse en 1630, lui donne quatre enfants en l'espace de dix années, jusqu'à la mort du peintre en 1640. En 1634, Rubens fait une confession épistolaire et décrit implicitement à son ami la relation intime qui lie ses amours à sa peinture, et dévoile ainsi tout un pan de son esthétique tardive :

[215] . Marc Le Bot, *op. cit.*, p. 50.
[216]. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.*, p. 69.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

> « Je désirais une femme qui ne rougirait pas en me voyant prendre mes pinceaux ; pour tout dire, j'aime trop ma liberté et j'aurai trouvé trop dur de la perdre en échange des baisers d'une vieille femme. »[217]

Rubens fait d'Hélène et de Bethsabée deux figures interchangeables, où l'une et l'autre se mélangent pour ne former qu'une. Bethsabée prend donc les traits de la jeune femme, assise de trois-quarts face à nous *(ill. 43)*. Le rituel de l'après-toilette s'exprime par les soins qu'apporte une servante à sa longue chevelure. On aperçoit David, du haut des terrasses de son palais observer le bain, comme il est mentionné dans le texte biblique. Chez Rembrandt, sa présence est invisible à l'image, mais implicite, mise en abîme, logée au sein de notre regard. Avec Rubens, le tableau admet dans son espace de représentation celui qui guette, cet homme ne se fondant plus uniquement au sein de notre œil, mais nous faisant face. David devient une figure vite ébauchée de quelques traits de pinceau, quelques signes essentiels qui, accoudée contre la rambarde de sa terrasse cache mal son désir de mieux voir. Un serviteur tend une missive à Bethsabée. L'usage iconographique a très tôt délégué des servants autour de Bethsabée, dans les enluminures des manuscrits des premières Bibles imprimées. Rembrandt et Rubens récupèrent cette tradition iconographique héritée du moyen-âge et ajoutent une figure plus récente, la servante noire, introduite en premier lieu par Titien :

> « L'africaine est une figure inédite devant laquelle certainement Tintoret, Titien, Véronèse auraient battu des mains. »[218]

La présence d'une femme noire permet une réécriture du mythe et ouvre vers une autre picturalité, en dialogue plastique avec l'incarnat lumineux de Bethsabée. L'éclairage est impudique, comme le cadrage, et révèle le jeu de voiles qui donnent plus à voir : le haut des cuisses jusqu'à la poitrine haute et débordante, l'érotisme de son corps est esquissé. La chevelure longue que l'on coiffe, les pieds nus rejouent aussi l'éternel hymne de la femme à sa toilette, préambule au lexique amoureux. Au bord de son bassin coupé par les bords du tableau, Bethsabée est donc une promesse, un prélude à la sexualité, à l'image du message qu'elle s'apprête à découvrir.

---

[217]. Rubens, Lettre datée du 18 décembre 1634, écrite à Anvers, adressée à son ami Peiresc, *Correspondance, op. cit.,* tome II, p. 36. Voir lettre en annexe, p. 511.
[218]. Eugène Fromentin, *Rubens et Rembrandt*, Editions complexe, Bruxelles, 1991, p. 89.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



43. Bethsabée au bain, 1636
Rubens
175 x 126 cm, huile sur toile
Gemäldegalerie, Dresde

L'auteur épie au loin, dans un quasi-effacement pictural. Cet effacement s'opère en trois étapes : David est relayé en arrière plan d'une part, presque en marge de la représentation, puisqu'il approche le bord supérieur du tableau, et aussi parce que son corps se confond dans la touche picturale diffuse. Rubens prend même soin de relever le rideau carmin, celui-là même que l'on retrouve dans *l'Allégorie de la vue*, pour lui ouvrir le théâtre du féminin. Afin aussi que, dans une réciprocité fantasmée,

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

lui et nous puissions nous voir, comme dans un miroir. L'œil de David, en réponse au nôtre en somme.

Le premier plan tout entier est réservé à Bethsabée, c'est une scène de la féminité reposée, épanouie, qui tourne le dos à David. Elle, est assise mais on a le sentiment que tout bouge autour d'elle. Du petit chien aboyant, à la fontaine coulant, de la longue chevelure glissant entre le peigne, à la lettre qui arrive, les choses s'accélèrent et cette dynamique est à l'image du regard désirant de David : naissant et rythmé par le cérémonial du bain. La vue de ce corps implique le mouvement de l'âme de David, même si lui aussi demeure figé dans sa scopie.

Ignore-t-elle réellement sa présence ou feint-elle de se croire seule ? La question demeure en suspens, sans réponse imposée probablement pour permettre au spectateur de s'approprier l'histoire et le tableau. Le corps de Bethsabée n'est pas verrouillé à son érotisme : comme d'habitude, il mesure ce qu'il dévoile et ce qu'il garde pour lui. Image ouverte à l'interprétation et au regard : l'érotisme de cette femme est un espace de liberté qui joue avec le langage du corps. Bethsabée tout entière en est la porte-parole : qui regarde-t-elle comme ça ? Nous prend-elle en compte dans sa mise à nu ? etc.... Ce sceau d'indécision vis-à-vis de David et du spectateur, comme si l'un et l'autre se confondaient, marque toutes les Bethsabée : il autorise le fantasme et la projection dans l'espace fictionnel. Quel qu'il soit le récit est amoureux du corps, la peinture, aussi se désenclavant peu ou prou d'une histoire orageuse et tyrannique.

Quelque chose d'essentiel dans la peinture tardive de Rubens se trame ici dans le visage de Bethsabée et de sa servante : une analogie, trait pour trait entre l'une et l'autre. C'est discret mais c'est bien là. Hallucination sur une double apparition improbable. Comment une même femme peut s'afficher deux fois dans un même tableau, même grimée ? L'audace ira même plus loin. Rôles différents, gestes différents, coiffures différentes, mais rien y fait, c'est une femme gémellaire... Vous comprendrez mieux cette impression de duplicata maquillé, cette *femme-leitmotiv* en tournant ces pages consacrées à l'œil de Rubens, ouvert les dix dernières années de sa vie comme celui du Cyclope : occupé à s'approprier par tous les moyens le corps et le visage d'Hélène. Quitte à la voir *partout*.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

.2.

Vertige, répétition, obsession : l'œil voit triple

Hélène se prête à toutes les mythologies de l'œil et de l'amour

> « Malheureux peut-être l'homme, mais heureux l'artiste que le désir déchire ! Je brule de peindre celle qui m'est apparue si rarement et qui a fui si vite, comme une belle chose regrettable derrière le voyageur emporté dans la nuit. »[219]

Sortie du bain, Bethsabée s'enroule donc d'une fourrure lâche et d'une cotonnade blanche. Ces étoffes contrastées par leur coloris, leur évocation tactile et leur traitement pictural respectif, appellent un autre tableau de Rubens. La *Petite pelisse*, 1635-1640 *(ill. 44),* est sans conteste le portrait le plus intime et le plus intimiste que Rubens ait réalisé de sa jeune épouse et qui nous soit parvenu. Car on sait qu'elle a brûlé des toiles à la mort de Rubens, des toiles qu'on dit *obscènes.*

Le commanditaire ? Le peintre lui-même. L'absence d'impératifs et de cahier des charges détermine tout dans le processus pictural : l'imaginaire se délie et explore un corps peint par lui, pour lui. Alors on est plongé au cœur du regard de Rubens.

On voit Hélène debout, sur un sol d'un rouge intense, crépitant, d'une couche épaisse, évocateur de vie, de chaleur et d'érotisme qui se répète par les légères touches de carmin aux genoux, pieds, joues, lèvres. Un coussin, rouge lui aussi, et moelleux, posé sur cet aplat écarlate, fait écho au corps rougi d'Hélène et rappelle l'*oreiller de chair fraîche* que Baudelaire attribue aux corps féminins de Rubens dans ses *Phares*. Son regard, et sa gestuelle indiquent d'emblée la complicité sensuelle qui l'unit au peintre-spectateur. Elle coquine, les yeux tournés vers celui-ci, revivifiant les femmes épiées qui hantent les mythologies du regard :

> « Ce côté omnivoyeur se pointe dans la satisfaction d'une femme à se savoir regardée, à condition qu'on ne le lui montre pas. »[220]

[219]. Charles Baudelaire, *Petits poëmes en prose, Le désir de peindre,* extrait, *op. cit.*, p. 175.
[220]. Jacques Lacan, *op. cit.,* p. 71.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



44. La petite Pelisse, 1635-1640
Rubens
176 x 83 cm, huile sur bois
Kunsthistorisches Museum, Vienne

Ce qui est vrai dans les récits antiques ne l'est pas forcément au contact de la *Petite pelisse* : le regard courroucé de Diane surprise n'est plus de mise. A première vue, le début du scénario est le même, mais le versant funeste du motif s'est évanoui : consacrée au rituel du bain, la pelisse se sait regardée. Et ne s'en offusque pas. Dès lors, les dés sont pipés :

> « Tu affirmes, par exemple, que Vénus cherche à couvrir sa nudité surprise ; mais qu'est ce qui te dit qu'elle ne la dévoile pas au contraire, cette nudité ? »[221]

Cette ambigüité résonne d'ailleurs comme un poncif qu'il faut toujours garder au coin de l'œil lorsqu'on envisage d'interpréter le langage des corps rubéniens, leur jeu consistant souvent à séduire en trompant… Faux-semblant : n'y a-t-il pas là une réviviscence de l'allégorie de la vue ?

La pelisse mime un geste de repli, elle feint une légendaire pudeur en enveloppant un peu son corps d'une spirale d'étoffes, mais tout déborde et tout échappe à la rigueur du récit mythologique ! Cette abondance retenue parle d'elle-même : elle semble vouloir faire sortir le corps des carcans : inutile de retenir un motif de liberté picturale ! Certes on peut voir dans cette femme, recouverte d'une sombre et épaisse peau de bête, les traces discrètes d'une Callisto métamorphosée en ourse. Erotique et transformation animale sont une fois de plus enchâssés ici, c'est un héritage mythologique à peine dissimulé qui se niche au sein de cette femme-amante. Le titre, retenu pour cette œuvre rappelle en effet la peau de bête, plus que l'identité traditionnelle de cette femme. Callisto subit comme Actéon les outrages de la métamorphose animale pace qu'elle a commis l'adultère : pour la petite pelisse, le changement est heureux, sa bestialité annonce un érotisme limpide. Sa chair, suave et tendrement *crépitante* est un motif de matière et de lumière. L'incarnat s'y trouve relativement blanchâtre, nuancé par les bosses d'une chair comprimée, c'est là l'écriture tardive du corps féminin de Rubens que l'on a aperçue dans la dernière version du *Jugement de Pâris (ill. 33)*. Certes il y a bien des roses, ocres et autres touches de couleurs chaudes aux endroits attendus, points nodaux où circule le sang, tels que genoux, coudes, épaules, doigts, pieds, joues… mais les gris colorés apportent le volume et le sentiment de vie qui s'opère par cette vibration plastique. Tout pli de la chair, toute ondulation causée par la contorsion, l'abondance ou l'écrasement donne lieu à un effet de couleur : c'est une peau aux ombres verdâtres et bleuâtres qui prend place. On a le sentiment que le peintre use et abuse de ce vocabulaire, que c'est un poncif, un jeu esthétique qui se plaît à multiplier ces effets de matière : plus le corps est marqué, plus il est riche ; moins il est lisse, plus c'est un motif pictural sur

[221]. Daniel Arasse, *op. cit.,* p. 12. Cette question figure parmi les premières pages du livre et concerne le superbe tableau de Tintoret, *Mars et Vénus surpris par Vulcain* de 1550 *(ill. 82).*

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

lequel se projettent des désirs de plasticien. Une richesse produite pour l'œil, œil qui s'affaire à suivre les trajectoires du corps et ses vibrations plastiques.

Sans conteste *La Petite pelisse* est un motif amoureux, ancré dans l'intime de Rubens. Pour autant, il transcende la dimension narrative pour la transposer en un phénomène de peinture, apte à exprimer l'esthétique du *trop-plein*. Là encore, l'idéal grec cesse de fonctionner sur son mode classique et de manière lisible, Rubens prend le relai et le pousse jusque dans ses retranchements. Des traces de l'antique persistent comme la mythologie apparaît çà et là : le corps et sa fourrure marquent l'ébauche d'une composition triangulaire, la gestuelle s'apparente à la pudeur mimée de Vénus *Pudica*… Les pieds, dont l'un se décolle du sol, l'enveloppement des bras impliquent toute une série de mouvements internes au corps qui s'apparente à l'ancien *contrapposto*, mais celui-là disparaît, camouflé, au profit de ce qui l'enrobe : l'ossature travaille le corps mais en sourdine, ce qui compte, c'est ce qui se voit d'emblée, c'est l'entour, la chair graisseuse, la sensation de peinture.

De cette confrontation de deux registres colorés naît une autre ambivalence inscrite dans la conception-même que Rubens a du corps féminin et du désir qu'il suscite, à la fois érotique et pictural: la peinture que la pelisse engendre est aussi éclatante que ténébreuse, à l'image des femmes au bain de Rembrandt. Autour d'elle, l'image devient un écran sombre, un écrin à l'abri des lumières, comme aperçue furtivement dans une grotte. D'ailleurs l'unique source de lumière émane du corps lui-même et cette apparition éclipse le reste. Le fond, sans figuration précise, gomme lui aussi toute indication spatio-temporelle. Un mélange de bruns étalé suffit à dire cette indistinction plastique qui joue en faveur du nu et de l'imaginaire qu'il suscite :

> « Il voit toujours composé. Sa vision est restée celle des vieux. Le couteau, il ne s'en servait que dans le paysage. » Pour le corps, « c'est un raffiné, un fignoleur. »[222]

Comme la *Maja desnuda* de Goya et sa jumelle habillée que l'on voit au Prado, dans la peinture de Rubens, Hélène sait aussi se montrer parée du plus couvrant des vêtements d'apparat :

> « S'il y a un costume proprement baroque, il sera large, vague, flottant, gonflant, bouillonnant, juponnant et entourera le corps de ses plis autonomes, toujours multipliables, plus qu'il ne traduira le corps. »[223]

[222]. A propos de Courbet, Joachim Gasquet, *Conversation avec Cézanne, op. cit.,* p. 143.
[223]. Gilles Deleuze, *op. cit.,* p. 164.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



45. Hélène Fourment au carrosse, vers 1635
Rubens
195 x 132 cm, huile sur toile
Musée du Louvre, Paris

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Quand Hélène revêt un costume, alors celui-ci est un vêtement social, fait de riches ornements, de somptueux tissus et de bijoux. La peau de bête fait la révérence et laisse place à la parure aristocratique. La poétique du corps rendu peu ou prou à son état sauvage se cache derrière le paravent de l'apparat, et sous l'effet de cet habillage du corps, le fond de la peinture ne tarde pas à revêtir une exubérante figuration. *Hélène Fourment au carrosse*, 1639 *(ill. 45),* montre ce glissement vers l'autre versant du féminin: la nudité de la figure et la nudité du fond qui l'entoure adoptent les symboles de la civilisation. Hélène se plie aux deux rôles, comme deux visions complémentaires de son corps, rejouant la dialectique du montré/caché, du nu/couvert, du sauvage/civilisé, du surpris/posé, d'Apollon et Dionysos…

Dans la *Petite pelisse*, la peau de bête sauvage, le fond sombre, le rouge étalé comme une flaque de sang chaud sur laquelle elle pose ses pieds, parlent des amours bacchants, teintés de clandestinité. L'instant volé est à la fois sombre et lumineux, éteint et épiphanique selon qu'on se place du côté du corps de peinture où de ce qui l'entoure. Tout est affaire de contrastes violents ou de dialogues subtils entre la chair et son écrin: la peinture puise sa force plastique de ces échanges et offre en pâture à l'œil un motif mêlant l'intime au mythe, renouvelant l'iconographie des divinités au bain, tout en amorçant sa démythologisation.

« J'aime cette idée du désir inopiné du mari devant le beau corps de sa femme. »[224]

Bethsabée et la Petite pelisse : si les poses ne sont pas les mêmes dans les deux tableaux, les deux femmes se font bien écho. L'une est une héroïne biblique, l'autre une jeune épouse ; dans la peinture, elles sont en réalité une seule et unique femme, Hélène. Et il n'est d'ailleurs pas rare qu'au sein d'une même image, elle en prenne corps plus d'une fois. Bethsabée et sa servante on l'a vu se ressemblent étrangement : quoique les couleurs de leur chevelure diffèrent légèrement, le même visage rond et adolescent qui accueille de grands yeux, une même bouche pulpeuse… on est bien face au dédoublement d'Hélène qui hante désormais les récits amoureux, se glisse dans les mythologies sans vergogne, prêtant corps et visage aux héroïnes féminines, figures de la séduction visuelle.

Ce dédoublement, cette répétition incessante comme une « visée tendancielle à la sublimation »[225]et à l'obsession scopique, cette propension à hanter chaque corps féminin trouve peut-être son achèvement en 1638-40 dans *Les Trois Grâces (ill. 46)*. Les déesses ont des corps interchangeables, une anatomie similaire qui se décline en trois entités. L'interchangeabilité des déesses est subtile. En plus des attitudes, la teinte des cheveux diffère : blond pâle pour l'une, châtain foncé pour l'autre et brun roussâtre pour la troisième. Si les poses se diversifient et se déploient sur un rythme

[224]. Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 11.
[225]. Jacques Lacan, *L'éthique de la psychanalyse, op. cit.,* p. 179.

ternaire, les visages, eux, se répètent. Cette triade, habitée par une seule et même femme, en devient vertigineuse, notre œil est comme sous le coup d'une triple hallucination :

> « Il a été amoureux. Il a peint la femme. Une femme… Et partout ensuite on la retrouve. Elle est devenue son poncif.»[226]

Un poncif qui peut faire écho à un désir sous-jacent, une motivation esthétique qui ne dit pas son nom mais qui se répète dans l'imaginaire amoureux des peintres si l'on se réfère à l'*Eloge de l'œil* de Léonard de Vinci :

> « Combien de peintres ont conservé le simulacre d'une divine beauté dont le temps où la mort ont vite détruit le modèle naturel [...] »[227]

Les tableaux de Rubens sont obnubilés par cette jeune épouse et la tendance à la répétition, jusqu'au vertige ou jusqu'à l'ivresse, se fait langagière et peut s'envisager sous cet angle. Mais comme toujours, il convient de nuancer et d'apporter un contre éclairage. Rubens refuse sans doute de laisser s'échapper l'image de cette femme qui le hante, et fixer par le pinceau s'apparente à une course contre le temps. Certes le corps d'Hélène n'est pas celui d'une *divinité de marbre* mais d'une *divinité de peinture*. La chair ondoyante que décrivent la touche, les coloris blanchâtres, violacés ou verdâtres exaucent un plaisir de peindre la chair dans sa réalité picturale. Plus simplement donc et sans s'encombrer de concepts analytiques encombrants, les références incessantes à Hélène constituent une écriture amoureuse, obsédée par son corps qu'il ne fait que décliner au fil des récits et des peintures. C'est l'éternel fantasme de la muse :

> « Rubens n'a jamais eu de scrupules à révéler la beauté plastique de sa jeune flamande, la présentant ici avec ses deux compagnes. »[228]

La dynamique esthétique et amoureuse, où les désirs et les obsessions de Rubens se confondent dans la peinture est exaltée, comme amplifiée par Hélène, c'est certain au vu de son œuvre tardive, et Eugène Fromentin perçoit dans cette référence systématique la survivance de quelque chose de plus ancien, logé au sein-même de la création rubénienne. Si Hélène trouve sa place dans toutes les mythologies du regard et les motifs amoureux, c'est qu'une autre, avant elle, a selon lui amorcé le processus :

[226]. Joaquim Gasquet, *op. cit.,* p. 155.
[227]. Léonard de Vinci, *op. cit.,* p. 39.
[228]. François Boucher, *Rubens,* Editions Le Musée personnel, p.34.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

> « Toujours il y eut d'Isabelle et d'Hélène dans les femmes que Rubens peignit. Dans la première, il mit comme un trait préconçu de la seconde ; dans la seconde, il glissa comme un souvenir ineffaçable de la première. »[229]

La prévalence du féminin est ici mise en exergue pour qualifier l'univers pictural de Rubens. A juste titre. Il s'agit d'un désir lancinant et d'une nécessité de peindre, à travers deux figures féminines qui se regardent comme dans un miroir. Et comme si l'une complétait l'autre pour constituer une icône idéale du féminin selon Rubens. La persistance obsessionnelle du corps féminin trouverait donc son amorce dans Isabelle Brant, la première épouse de Rubens. Ce serait elle qui enclenche la peinture désirante, comme un bloc d'argile, matière brute, suscite l'envie de sculpter. Pourtant, à première vue, les tableaux où figure Isabelle paraissent assez loin des théâtres lascifs dans lesquels Hélène tient le premier rôle. Si Isabelle a posé nue, probable hypothèse, les images d'une telle vision de son corps ont disparu[230], et l'on garde d'elle le portrait d'une femme plus conventionnelle, au regard sage, aux poses résolument chastes. La peinture dans sa matière-même en est plus académique, avec une plasticité moins libre, une audace de moindre envergure sur le plan de la gestuelle, des couleurs. La facture est en retenue, ou plutôt minutieuse, à l'image de la femme dont les tableaux font le portrait, les mains toujours délicatement posées sur les genoux. Picturalement, Isabelle est flamande, Hélène est italienne. Rigueur et austérité contre envergure de la chair déployée et sensualité ? Deux femmes aux antipodes l'une de l'autre, deux entités picturales oxymoriques ? Là encore tout est affaire de faux semblants et de redistribution des rôles. Certes d'un coup d'œil, les choses semblent claires : il y a d'un côté Isabelle, toujours parée des vêtements d'apparat, de trois-quarts, le regard sage, une femme dans son rôle d'épouse de noble, de maîtresse de maison, de mère. De l'autre côté, c'est Hélène qui vingt ans plus tard, ne s'embarrasse pas vraiment de ces usages conventionnels. La lecture baroque ne peut se satisfaire d'une séparation si limpide des registres. Alors des passages secrets s'organisent, des échanges discrets opèrent et frappent là où on ne les attend pas. Ainsi, Isabelle, l'épouse dévouée, parfaitement engoncée dans le protocole bourgeois semble se pervertir en entrant dans la sphère des peintures mythologiques. L'entrée se fait par une porte dérobée et Isabelle ne tient pas le premier rôle ; il me semble pourtant retrouver les traits de son visage dans ses madones d'avant 1630. Et puisque chez Rubens l'iconographie religieuse est inséparable des sources païennes, puisqu'elle qu'elle ne s'envisage pas

[229]. Eugène Fromentin, *op. cit.,* p. 77.

[230]. L'œuvre picturale et dessinée de Rubens est immense, la nudité d'Hélène revêt plusieurs visages, se tapissant parfois derrière le paravent mythologique, ou se suffisant d'une érotique délestée de tout récit antique, comme décomplexée de sa démythologisation. On sait pourtant, par sa correspondance, qu'Hélène a détruit, après la mort de Rubens, des peintures d'elles la montrant sans voiles au sens figuré comme au sens propre. Comme si, le regard de l'artiste n'étant plus, sa nudité exhibée perdait sa valeur esthétique au profit d'une vision purement érotique, comme si la mort du peintre anéantissait un des pôles de la peinture.

sans la résurgence des mythologies antiques, après la vierge Marie, c'est la chaste compagne de Diane, celle qui tient le lièvre mort dans la version de 1617 *(ill. 6),* qui ressemble à Isabelle, dans le tableau vu dans le premier chapitre. C'est justement celle qui regarde le peintre-spectateur avec toute l'ambigüité inhérente à la divinité. Mais dans cette optique, dans l'hypothèse où c'est Isabelle que l'on voit, grimée par l'exigence du récit, alors ce coup d'œil revêt un caractère plus intime, un face à face avec celui qui peint, parfaitement dissimulé derrière le paravent que construit la mythologie du regard.

La réciproque est aussi de mise, le voyage s'inverse et s'opère avec Hélène. Soit elle se pare du vêtement mythologique en même temps qu'elle se dénude, soit elle le quitte au profit d'une iconographie plus conventionnelle, aux effluves d'un corps plus chaste, moins théâtral que l'on verra plus en détails dans le dernier chapitre consacré à l'œil autobiographique de Rubens. Tantôt *Vénus*, tantôt *Marie Madeleine*, tantôt *épouse* et *mère* : les trois entités se fondent dans l'esthétique rubénienne comme les trois mèches d'une tresse, donnant chacune un poème plastique de la femme, à l'image des trois versants indémêlables qu'engendrent les *Trois Grâces* du Prado.

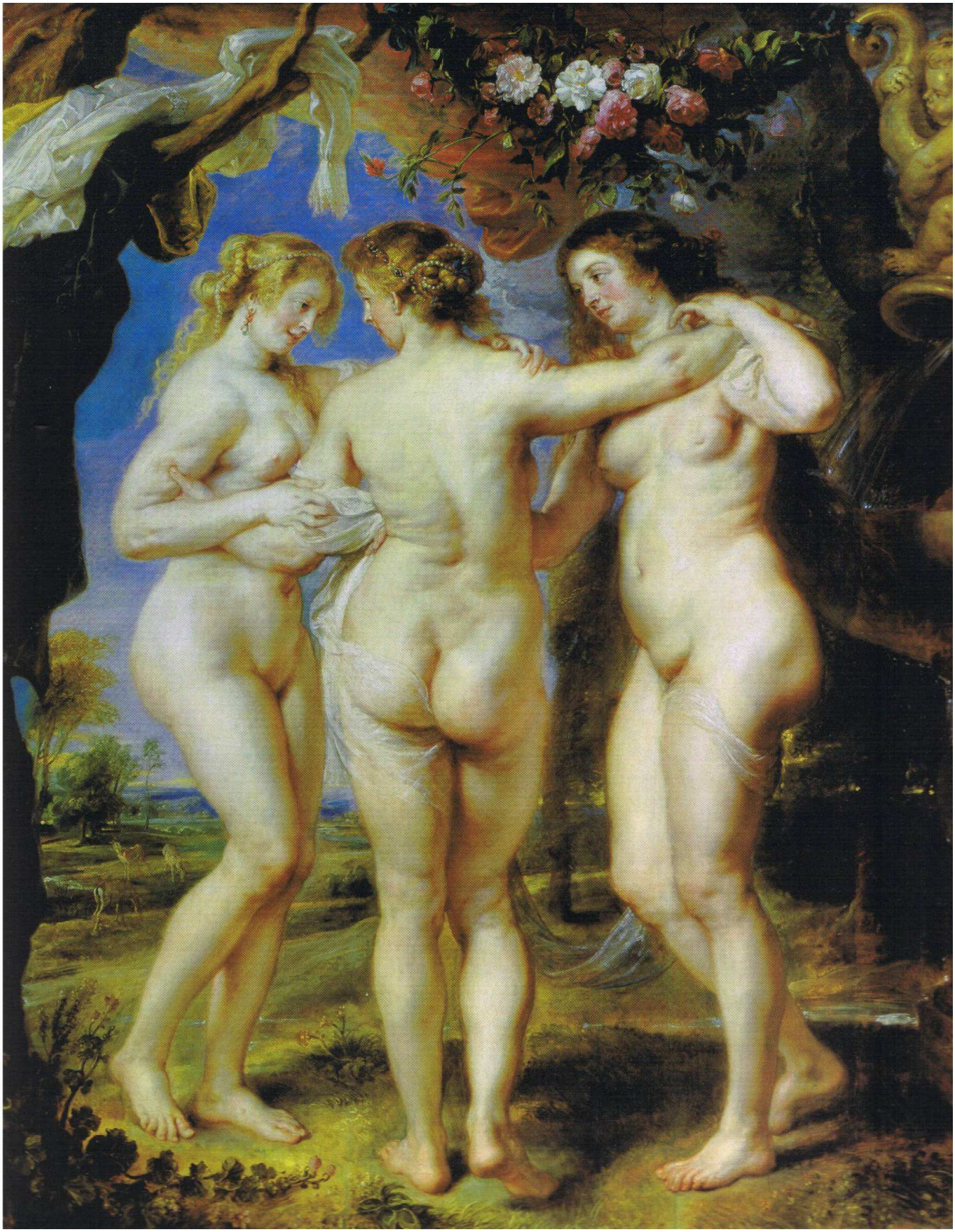
L'érotique du corps à corps des Trois Grâces du Prado

Dans une nature épanouie, un décor aux allures idylliques, frais refuge des nymphes, les Grâces rubéniennes prennent place, debout, comme à l'accoutumée. La scène champêtre, empreinte de douceur et de calme apparent, nous montre une campagne fertile, à l'image des déesses à la chair ondoyante. Elle fournit ses produits en abondance : des animaux paissent en arrière plan, de somptueuses fleurs rassemblées en guirlande, comme les peint Bruegel dans leur tableaux de collaboration, surplombent les femmes probablement pour en désigner le caractère printanier. La fontaine prend elle-même les traits d'une corne d'abondance et souligne de façon redondante le caractère généreux et épanoui de la scène. Ce nouveau paradis perdu ou retrouvé, favorise l'isolation absolue permettant aux trois jeunes femmes de donner libre cours à leurs occupations sensuelles.

Les Trois Grâces cohabitent dans une proximité troublante et représentent la quintessence du toucher sur un mode exclusivement féminin. Leurs corps se touchent, se palpent, s'agrippent, se tâtent ou se pincent, les mains se cherchent avec plus d'audace que jamais. On pourrait donner un nouveau titre au tableau, l'*Allégorie du toucher*, puisque tout participe au vocabulaire de la caresse. L'exaltation du toucher, qui invite l'œil à entrer dans la danse commence ainsi : la jeune femme de gauche s'agrippe sur l'épaule de sa sœur en y laissant l'empreinte livide de ses doigts.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



46. Les Trois Grâces, vers 1638-1640
Rubens
221 x 181 cm, huile sur toile
Museo del Prado, Madrid

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Son autre main, aux modalités maniéristes, joue avec le drapé du tissu, tout en tenant le bras de sa compagne. Celle du milieu pince l'avant-bras de cette dernière et dépose son autre main sur l'épaule de la troisième déesse. Celle-ci l'attrape de sa main gauche, semble la chatouiller du bout des doigts en guise de réponse. Elle la sollicite vivement du regard, tout en maintenant sa main droite sur la hanche de sa compagne. Pour résumer, chaque main et chaque œil sont déposés, d'une façon ou d'une autre sur un corps qui n'est pas le leur. Même la disposition des pieds évoque l'agréable sensation tactile évoquée par Ovide : « Les trois déesses en même temps posèrent sur le gazon leurs pieds délicats »[231]. Les cheveux quant à eux attachés commencent à se dénouer et se libérer sous l'effet de cette danse: ils caressent les nuques, les épaules, les dos faisant écho à la l'entreprise amoureuse des mains. Le jeu des frôlements, des pincements est destiné à stimuler chez celui qui regarde une impression qui appelle au toucher autant qu'à la vision : le spectacle de ces mains impudiques renouvelle l'iconographie sage, figée et traditionnelle des Trois Grâces.

L'enlacement des corps des femmes est repris par la fontaine présentée dans l'angle supérieur droit. Il s'agit d'une étreinte « minérale », statuaire, qui contraste avec la chaude sensualité des Grâces. Le putto y entoure une corne d'abondance, rappelle Cupidon empoignant la cuisse de sa mère dans la toile du *Jugement de Pâris* de 1609 *(ill. 31).* Cette présence du jeune Eros souligne aussi que la scène se passe sous l'auspice de Vénus dont les Grâces sont les servantes. Lascives servantes.

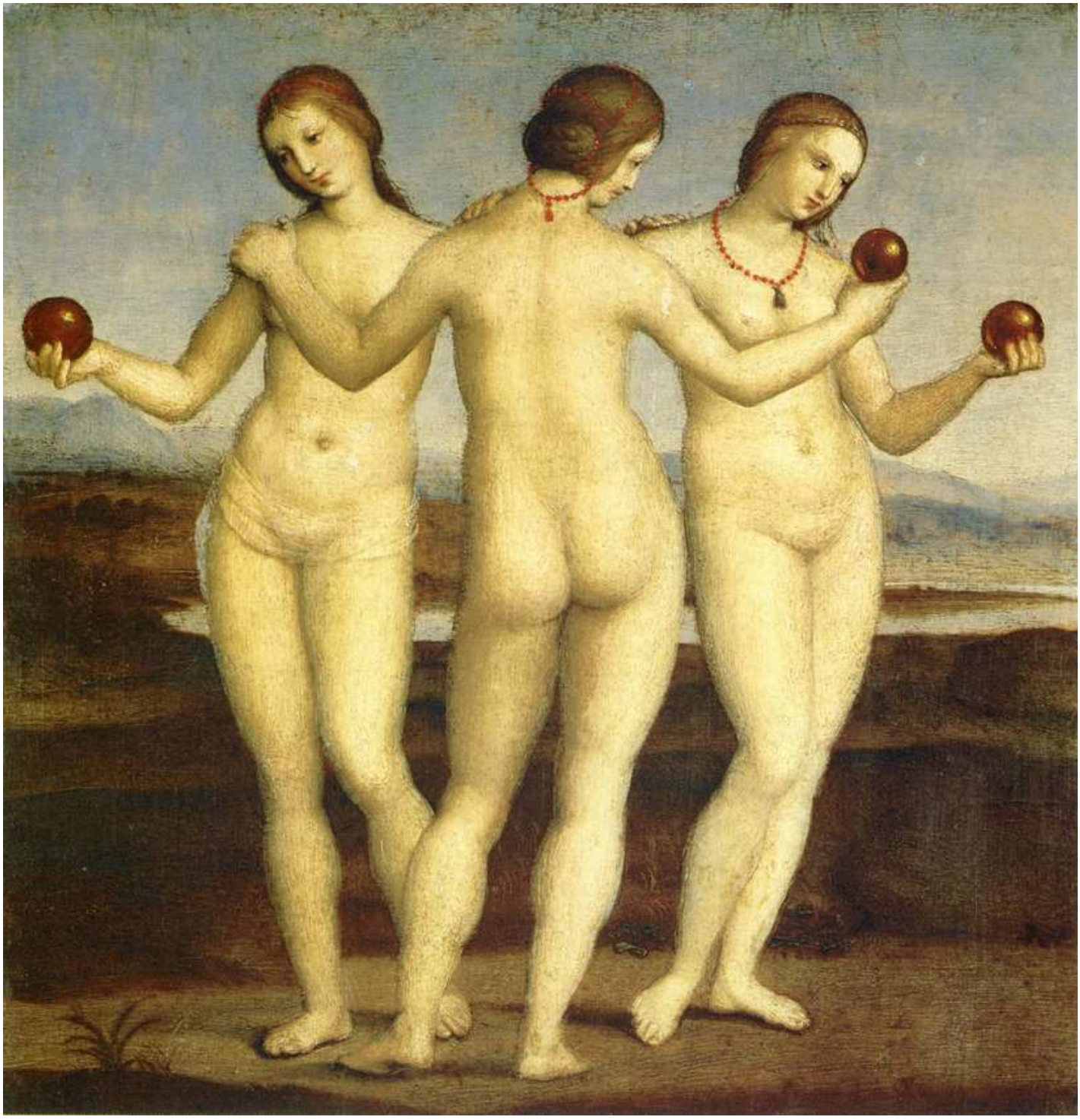
Comme la Petite Pelisse, la Grâce est le support d'une activité onirique et plastique autour de la chair débordante qui joue à exciter l'œil et la main :

> « Les imperfections sont nécessaires pour donner l'illusion d'un être de chair : son poids fournit un surcroit de réalité physique, il suscite l'envie de le palper alors que la peinture devait donner seulement le désir de la regarder. »[232]

La toile de Rubens, allégorie du toucher et des sens de manière générale, se perçoit sur un mode hyperbolique. La sensation auditive, signifiée par le ruissellement de l'eau ; la couronne de fleurs, généreusement garnie évoque l'odorat et les parfums subtils.

[231]. Ovide, *Les Héroïdes, op. cit., vers 64 à 66,* p. 102.
[232]. Nadeije Laneyrie-Dagen, *Rubens, op. cit.,* p. 274.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



47. Les Trois Grâces, 1504- 1505
Raphaël
17 x 17 cm, huile sur bois
Musée de Condé, Chantilly

Tout y est exacerbé. A ce titre, elle peut s'envisager comme une « réponse ironique »[233] au petit tableau de Raphaël *(ill. 47)* se trouvant du temps de Rubens dans la collection Borghèse à Rome. Même si le peintre italien présente ses divinités dans leur nudité, à la peau suave, les corps sont davantage placés sous le signe de la statuaire, ou plutôt de la pudeur antique et l'image est minuscule. En tant qu'expressions idéales et absolues de la féminité, les Grâces de Raphaël semblent tout droit sorties de la pensée platonicienne :

> « Unies à la parfaite virginité d'un lieu où la nature exprime la légèreté et la plénitude, et invite à des plaisirs délicats. »[234]

Des *plaisirs délicats ? Mon œil !* Avec Rubens, ce sont des palpations langoureuses et lascives! Car les Grâces rubéniennes sont manifestement plus attachées aux plaisirs terrestres qu'aux considérations spirituelles. Alors que les figures de Botticelli sont sœurs de Vénus *Coelestis,* symbolisant « le principe de beauté universelle et éternelle »[235], celles de Rubens sont des Vénus *Vulgaris,* allégories de « la beauté première, non plus séparée du monde corporel, mais incarnée en lui »[236].

> « Avec Diane comme avec les autres il faut choisir. Ou elle est déesse là-haut sur l'Olympe, visible seulement pour les autres dieux, ou elle cherche le commerce des humains et elle emprunte un corps. »[237]

Par cette érotisation et cette impression de corps exacerbées, Rubens amorce la désacralisation du motif des Trois Grâces et des amours mythologiques, en en faisant une vision privilégiée et érotique du corps féminin désenclavée d'idéalisation classique. Les chastes conventions ne sont pas les bienvenues. D'ailleurs, on l'observe dans un détail, le fruit d'or a disparu : les Grâces s'en sont débarrassées, les poses et la danse des mains sont occupées à autre chose. Avec Raphaël, la pomme est une sphère parfaite, avec Caravage, le fruit est en partie moisi quand il n'est pas véreux, avec Rubens, plus de fruit ! De la même façon que l'abandon progressif du carcan géométrique dans la série du *Jugement de Pâris* libère les corps permettant le déploiement et rayonnement des corps, la suppression de la pomme et du pan de narration qui s'y attache, donne un nouveau souffle aux gestuelles conventionnelles. Jamais les trois déesses ne se sont autant palpées, malaxées, attrapées. On voit une fois de plus que Rubens se plaît à jouer avec les mythes et leur iconographie, ici, la

[233]. Nadeije Laneyrie-Dagen, *Télérama hors-série sur Rubens,* 2004, p. 53.
[234]. Suzanne Varga, *op. cit.*, p. 72.
[235]. Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie,* p. 225.
[236]. *Ibid.,* p. 216.
[237]. Paul-Armand Gette, *La peinture avec un point d'interrogation, op. cit.,* p. 21.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

nature pudique des divinités est comme tournée en dérision, avec un sens affûté de l'ironie. Certes il conserve quelques éléments de composition : un paysage extérieur, la figure centrale de dos, mais le reste vole en éclats, mais de manière subtile, on ne peut pas encore parler de totale démythologisation en cette moitié du XVIIème siècle. Plutôt d'une amorce certaine.

Les passions terrestres prennent chair et s'incarnent dans les femmes rubéniennes, plus que jamais charnues, des années 1630 à 1640. Elles incarnent à elles seules le baroque d'Eugenio Ors, cette propension au « théâtral, luxueux, contourné et emphatique »[238], là où d'autres voient la décomposition *pathologique* du corps de la Renaissance. Entre ces deux opinions, entre « défaite et triomphe de la femme »[239] donc, les Grâces s'exhibent et s'en délectent. Les seins ne se cachent plus, les fesses lourdes se balancent, une jambe se fléchit alors que l'autre demeure droite et tendue, le dos marque une courbe en réponse… Le *contrapposto*[240] antique de l'Italie renaissante, qui permet de rendre l'équilibre entre la partie statique et la partie dynamique du corps, est un héritage esthétique encore présent, il structure certainement l'anatomie du corps central des Trois Grâces, mais il est comme recouvert, enfoui sous les plis et replis de la chair. Rubens opère à l'inverse du sculpteur qui, partant d'un bloc de matière, ôte, taille pour réduire à l'essentiel et obtenir par suppression le corps souhaité. Rubens est un peintre, mais il travaille comme un modeleur : il rajoute, commençant par une ossature rigide mais balancée, héritée de l'apprentissage des arts classiques, structure ensevelie sous la chair ondoyante.

Le motif des Trois Grâces, dans sa distribution ternaire du corps est une déclinaison du Jugement de Pâris, avec une différence de taille tout de même : il n'y a plus de présence masculine à l'image, plus de Pâris dont on attend la sentence. Le seul auteur d'un jugement de beauté est celui qui se trouve au-delà du tableau et non plus en son sein. Autrement dit, les voyeurs suprêmes sont Rubens lui-même et le spectateur du

[238]. Eugenio d'Ors, *op. cit.,* p. 86.
[239]. *Ibid.,* titre du deuxième chapitre.
[240]. Le *contrapposto* est une posture propre à la sculpture classique grecque, qui serait due à Polyclète (vers 460-415 av. J.-C). Les peintres de la Renaissance italienne, plus particulièrement à Florence et Rom, en redécouvrent la pérennité et s'inscrivent en héritiers de cette esthétique qui est probablement autant visuelle que philosophique, puisqu'il s'agit d'une écriture idéale du corps engendrée par l'esprit. Botticelli et Raphaël par exemple l'érigent en principe fondamental de la construction sculpturale et picturale des corps. Le contrapposto correspond à la tentation et à la tentative d'harmonie entre forces contraires : les différents axes de gravité, les poussées et contre-poussées, les forces statiques et dynamiques se compensent mutuellement grâce à leur distribution équilibrée entre, notamment, la jambe d'appui et la jambe libre, légèrement fléchie, auxquelles s'en suivent tout une série de balancements.

tableau. Ainsi délestée du jugement de Pâris et d'une trame dramatique, la toile s'affiche comme la valorisation du désir envers le corps de la femme, comme support de *mythologie autobiographique* et de picturalité. Les tourments de l'amant, qu'il se nomme Pâris, Pan ou Tirésias, sont exclus de la peinture. Jouir du regard, contempler la femme et son corps de peinture n'est plus une transgression conduisant à une fin tragique. Dans les œuvres tardives de Rubens, les mythes amoureux, par essence doubles, à la fois dionysiaques et apolliniens semblent se séparer de leur part ténébreuse et mortifère pour rayonner de clarté. C'est un espace poétique qui est revisité par des forces faisant place au plaisir, le sien, sans contrepartie.

Un détail tout de même vient nuancer l'image hédoniste où le plaisir des sens semble roi et ne rien redouter :

> « La déesse est devenue modèle, consentante, sans perdre (complètement) ses prérogatives divines. »[241]

Derrière l'érotisation exacerbée traînent encore les reliquats des mythologies du regard et leur éternelle ambivalence. Rubens introduit en arrière plan trois biches, « certainement consacrées à un Dieu, puisqu'elles paissent sans être surveillées par un berger »[242]. C'est un ajout rapide et final : on voit en s'approchant de la surface du tableau au Prado que ce traditionnel motif de la proie est tracé par quelques signes essentiels, comme souvent, deux trois coups de pinceau suffisent. Par analogie et probablement parce qu'elles sont au nombre de trois, on assimile ces biches aux Grâces. Le groupe d'animaux et celui des divinités se répondent donc en un paisible écho ? Ce rapprochement introduit *incognito* le motif de la chasse, de la traque si souvent présent dans la mythologie amoureuse, ouvrant le thème des Trois Grâces à un autre récit, à celui de Suzanne (la biche traquée par les deux loups) et celui d'Actéon épiant Diane. Les biches, ou jeunes cerfs, constituent un trophée de chasse de la même façon que Diane fait l'objet d'une quête visuelle. On a vu dans le premier chapitre que les biches, malgré leur caractère doux induisaient une certaine violence puisqu'elles annoncent, mettent en scène le martyre de l'amant-Actéon, en renversant le rapport traqueur-traqué. Dans le tableau de Rubens, Actéon survole le motif des Trois Grâces, non plus chargé de dire l'irrémédiable infortune des amants mais de rejouer la posture spectatorielle. L'évocation de la traque visuelle reprend peut-être

[241]. Paul-Armand Gette, *La peinture avec un point d'interrogation, op. cit.,* p. 13.
[242]. Rubens, Lettre datée du 16 mars 1636, écrite à Anvers et adressée à son ami Peiresc. Dans cette lettre, Rubens décrit et analyse une gravure d'un paysage antique dans laquelle, trois statues de femmes, « consacrées aux nymphes de cet endroit », enserrées dans un temple, où l'on perçoit montagnes et biches, sont sans doute à rapprocher du motif des Trois Grâces. *Correspondance, op.* cit., Tome 2, p. 50.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

notre façon de voir le tableau et celles qu'il abrite : notre œil, dans une quête esthétique et sensuelle, jouit de voir sans être vu.

Le cheveu, le poil et le pinceau : métaphores réciproques

> « Ces cheveux, ces liens dont mon cœur tu enlaces,
> Menus, primes, subtils qui coulent aux talons,
> Entre noirs et châtains, blonds, déliés et longs
> Tels que Vénus les porte et ses trois belles Grâces. »[243]

Longs, plutôt blonds et ondulés : telles sont les triples caractéristiques de la chevelure des déesses que les peintres, à partir du XVème siècle, ne cessent de célébrer et d'élever en symbole éternel de féminité, aux travers des mythes amoureux. Avec Botticelli, les cheveux se dénouent dès lors qu'ils quittent la sphère religieuse et l'iconographie chrétienne, en particulier les représentations de la Sainte Vierge, qui ne peut les déployer sans risquer de trahir son essence chaste et sacrée. Vénus voit ses cheveux flotter sous l'effet du souffle de Zéphire dans le tableau de sa naissance, et son corps statuaire s'orne d'une chevelure improbable, entre légèreté et pesanteur. Très longue, blonde et sinueuse, entourée d'un cerne qui accentue son architecture tentaculaire, la chevelure se disperse au vent et sert à couvrir son sexe. Quelques années plus tard, Titien renouvelle le motif de la naissance de Vénus, en peignant vers 1520 sa *Vénus Anadyomène (ill. 48).* Et sous son pinceau, la chevelure se métamorphose : elle perd son caractère antiquisant pour se rapprocher d'une formulation plus naturaliste. Suave, aux reflets roux dorés, elle se termine en fins tracés de pinceau qui évoquent des fils de soie tout juste tissés. Cette formulation titianesque traverse les récits et on la retrouve, plus aboutie encore dans *Marie Madeleine en extase*, peinte vers 1530. Avec Titien, la femme peinte « quitte son vêtement de pierre »[244] , se détache du modèle florentin de Botticelli, mais se pare d'une chevelure impressionnante qui offre à l'œil un spectacle tant érotique que pictural. Accompagnée de sa petite fiole de parfum[245], la femme en extase porte un

[243]. Pierre de Ronsard, *Sonnets pour Hélène, LI, Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1959, p. 263.
[244]. Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus, nudité, rêve, cruauté, op. cit.,* p. 30.
[245]. Le flacon de parfum est l'attribut traditionnel de Marie Madeleine, et son pouvoir symbolique est riche. Cultivant l'art de la séduction, elle connaît les effets érotiques que produisent les diverses essences raffinées ; on la dit capable, sur un coup de cœur, d'acheter des onguents rares et chers dans une débauche de luxe et de sensualité. Le parfum est alors le signe du péché de luxure. Mais ce même parfum témoigne aussi de son repentir et de sa nature sainte, puisqu'il sert à parfumer ses hôtes, les pieds du Christ et enfin, sert d'extrême onction pour le repos des défunts. Jésus parle de sa mort et des soins rituels qu'il faudra prodiguer à son corps, évoquant implicitement le rôle fondamental de Marie Madeleine et leur relation spirituelle : «D'avance, elle a parfumé mon corps pour l'ensevelissement» (Marc 14,8).

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



48. Vénus Anadyomène, 1520
Titien
57 x 75 cm, huile sur toile
National Galleries of Scotland, Edimbourg

vêtement extraordinaire de cheveux qu'elle maintient près de son corps de ses deux mains. Vénus en sortant de l'eau les essore, Marie Madeleine les étale sur son corps : toutes deux décrivent un cérémonial, une gestuelle érotique mêlant mains et cheveux. La chevelure est un piège à regard : la poitrine de Marie Madeleine est découverte, les mèches évitant soigneusement de la camoufler. Et l'extase mentionnée dans le titre revêt avec Titien un caractère plus érotique que mystique.

Rubens s'inscrit dans l'héritage vénitien jusque dans le motif de la chevelure féminine. Il en fait une architecture qui renvoie et absorbe la lumière, une matière envoutante qui exerce sur l'amant « des effets éclairants et brûlants à la fois »[246]. La plupart du temps, Rubens attache en partie les cheveux de ses déesses pour que le visage apparaisse. Il pare aussi les chevelures de bijoux en tous genres, perles et diadèmes, il se plaît à les nouer et tresser. De même qu'il diversifie les poses des Grâces, il multiplie les coiffures. Plastiquement complexes, les cheveux sont tantôt des fibres scintillantes, des volutes luisantes, tantôt des mèches sombres et moirées. Comme pour peindre l'incarnat, une seule teinte ne peut suffire à traduire la richesse visuelle du cheveu puisque les reflets impliquent la cohabitation de plusieurs couleurs. A l'image des voiles et des étoffes qui sont placés ici et là, les cheveux évoquent la thématique de la caresse, et alimentent le vocabulaire du toucher. Ils se dénouent et se défont sur les nuques, parcourent un instant les épaules ou le haut du dos. Motif plastique et onirique, le cheveu peut aussi s'envisager sous un mode métaphorique. Témoignant de la trace fine et délicate du pinceau, le cheveu caresse la peau des déesses de la même façon que le pinceau frôle la « peau » de la toile.

Femmes à poil, Femmes à poils

Le voile transparent, ou draperie mouillée, est fréquemment utilisé depuis l'antiquité pour « rendre une forme à la fois plus mystérieuse et plus claire »[247]. Avant Rubens, on le voit dans la peinture renaissante du nord avec Cranach, dont toutes les Vénus couchées sont parées, jusqu'à Botticelli, l'italien, qui se plait à peindre d'une particularité qui est la sienne les plis complexes d'une telle matière.

> « Cette étoffe n'est rien d'autre qu'une extrapolation, un développement de la toison de la femme, en tant qu'elle nous dit que celle-là n'en a pas. »[248]

[246]. Suzanne Varga, *op. cit.,* p. 104.
[247]. Kenneth Clark, *op. cit.,* p. 126.
[248]. Jacques Lacan, *L'éthique de la psychanalyse, op. cit.,* p. 267.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Les femmes peintes de Rubens n'ont jamais de poils : comme dans la *Vénus Anadyomène* de Titien, quand le sexe des Trois Grâces du Prado est dévoilé, il est épilé. Toujours le *mont de Vénus* est ainsi représenté : de peau, de tissu mais jamais de poil. Alors, selon Daniel Arasse, pour contourner cette censure iconographique, un autre motif prend le relai.

Qu'elle soit nouée ou défaite, la chevelure est chargée de codes iconographiques et culturels, mais en peinture, le motif capillaire s'enrichit d'une mise en abîme inattendue:

> « Parce que, pour peindre, il faut un pinceau et, un pinceau, c'est du poil. De ceci, de cela, mais du poil de toute façon. Donc on a toujours peint des poils. »[249]

De la chevelure luxuriante et déployée sur tout le corps de Madeleine de Titien jusqu'aux coiffures faussement attachées des trois Grâces, le cheveu se ferait métaphore du poil pubien qui ne se montre jamais (jusqu'à Courbet avec sa *Femme à la vague,* 1868, dont on voit une touffe de poils aux aisselles ou son *Origine du monde* bien sûr). Toison capillaire, toison pubienne. Mais sur cette correspondance, sur cette substitution rapide entre poils et cheveux, Daniel Arasse apporte un autre éclairage plus audacieux :

> « Ils ne se contentent pas de remplacer par une cascade blonde le triangle obscur de sa toison. En les cachant et en s'y substituant, ils les montrent aussi, métamorphosés, déguisés. La chevelure de Madeleine, ce sont ses poils en guise de cheveux. »[250]

Toutes les femmes peintes à la chevelure exubérante renferment quelque chose de Marie-Madeleine, cette figure biblique de l'érotisme caché derrière le paravent de la pénitence. Et camouflée sous ses cheveux. L'iconographie renaissante et baroque abandonne l'austérité du moyen-âge et se joue de la sexualité par le biais de ses cheveux lâchés, chargés de manifester les versants opposés de sa personnalité. Dans l'histoire, Marie-Madeleine dénoue ses cheveux pour faire acte de pénitence et essuyer les pieds du Christ. Dans la *Déploration sur le Christ mort* déjà vue *(ill. 41)*, on la voit maintenir sa mèche de cheveux pour entourer les bras de Jésus. Dans ce rapport tactile au Christ, c'est un peu l'écho du voile de Véronique. Elle renonce ensuite à les coiffer manifestant par là, l'abandon des codes de la séduction (chignons, nattes). Seulement, c'est précisément l'inverse qui se produit puisqu'une femme à la chevelure dénouée, à la chevelure sauvage est « une femme qui fait désordre, ça veut dire qu'elle mène une vie désordonnée. Vous me suivez ? »[251]A l'image de Vénus

[249]. Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 91.
[250]. *Ibid.,* p. 92.
[251]. *Ibid.*, p. 89.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

donc, Marie-Madeleine est double, voire triple : le mélange d'Eve et de Marie en sa figure et sa toison redisent cette ambivalence du féminin, entre sa pénitence présente et son impudeur passée.

L'extase de Sainte Madeleine, vers 1619, Rubens *(ill. 38 et 49)*

Marie-Madeleine, pénitente-impudente jusque dans son extase. On a croisé le tableau de Rubens, au sujet du regard extatique de Marie-Madeleine qui la rapproche de Méduse, mais pour l'heure, il s'agit à nouveau d'exposer la pénitente à l'érotisme qu'elle dégage et qui ici la submerge. Le cadrage est fort différent de celui que Titien concentrait sur le buste dénudé dans une proximité troublante avec cette femme: ici le regard prend du recul. Même si le format est grand, cet éloignement impose une mise à distance, une perception plus lointaine de son corps qui amoindrit son érotique.



49. Extase de Marie-Madeleine, vers 1619
Rubens
295 x 220 cm, huile sur toile
Musée des Beaux Arts, Lille

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Les yeux levés au ciel, comme absents, le corps lourd, les bras bringuebalant, l'incarnat cadavérique, l'extase opère sur le mode mortifère, ou plutôt érotico-thanatique. Petite mort ? L'expérience mystique s'exprime volontiers en termes de jouissance érotique et cette interprétation cachée fournit de quoi produire des images de faux-semblants. Nombreux celles et ceux qui ont affublé *Sainte Thérèse* du Bernin d'un discours sexuel à l'image de Lacan :

> « Voyez comme elle jouit ! »[252]

Marie-Madeleine revêt toujours quelque chose d'extatique et ce paravent mystique, cet alibi religieux autorise les transgressions pour peu qu'elles soient subtilement voilées. Elle revêt aussi un vêtement qui laisse échapper un sein, une longue mèche de cheveux, finement tracés avec quelques poils de pinceau : un vêtement de tissu quand celui-ci n'est pas fait de la toison-même de Marie-Madeleine.
Pour terminer cet aperçu sur la chevelure féminine, ses métaphores et métonymies, et rester dans le répertoire des sentiments amoureux, il convient de citer à nouveau Daniel Arasse, entre pertinence et liberté de ton :

> « D'où ça vient, pinceau ? Ça vient du latin et ça veut dire petit pénis. Oui monsieur, petit pénis, *penicillus* en latin, c'est Cicéron qui le dit, pinceau, petite queue, petit pénis. Quand vous y pensez, ça ouvre des horizons. »[253]

Riche de cette observation sémantique, l'œil aperçoit dans le geste pictural la projection d'un espace intime, sexuel, sexué aussi, qui trouve dans les mythologies amoureuses du regard une sorte de révélateur.

Ecarts et pérennité de Rubens :
Manet et sa Nymphe surprise, Cézanne et sa Bethsabée

Cette référence à la muse n'est pas chose nouvelle, mais avec Rubens cela devient une esthétique primordiale qui va rythmer ses dernières années de production artistique. Tout se passe comme si Rubens peignait et mettait en scène *via* cette histoire son propre désir pour sa femme aimée. Le regard amoureux de David, caché au loin ne serait-il pas symboliquement habité par l'œil bienveillant de Rubens lui-même ? Cette incursion personnelle dans l'histoire revisite sa valeur sacrée. Les personnages quittent un peu la sphère biblique pour ouvrir sur un autre théâtre, une autre narration plus intime, autobiographique : une histoire d'amour enracinée dans la vie

[252]. Jacques Lacan, *Encore, op. cit.*, p. 79.
[253]. Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 91.

du peintre. Rembrandt aussi fait se confondre sa *Bethsabée* de 1646 *(ill. 42)* avec sa compagne.

Dans l'indistinction baroque, Rubens jongle donc avec le paradoxe du discours du sacré et du paganisme, avec celui de la morale et de la subversion, tout en parlant *incognito* de ses amours :

> « Rien de plus sûr pour renvoyer à l'univers présent et personnel que l'univers des mythes. Ils plongent leurs racines vives dans les fantaisies réprimées et les désirs secrets »[254]

En 1861, Manet reprend ce dispositif « amoureux » et s'inscrit d'une manière certaine dans la filiation rubénienne. L'année où la *Diane sortant du bain* de Boucher (*ill. 5)* entre au Louvre, Manet signe une toile elle aussi « mythologique » mais d'une autre manière en cette fin du XIXème siècle français, sur laquelle il travaille depuis plus de deux ans. Exposée sous le nom de *Nymphe et satyre,* puis de *Nymphe*, elle adopte son titre définitif *Nymphe surprise*, après d'importantes retouches effectuées par le peintre ; cette *Nymphe surprise* s'avérant être le reliquat d'une toute autre peinture initiale. En effet la baigneuse est le fruit de profonds remaniements, d'une réécriture complète du motif originel. L'élaboration de la *Nymphe surprise,* œuvre de commande, est longue et mouvementée; à l'image de la *Suzanne* recadrée de Rembrandt, il est intéressant d'en retracer brièvement l'historique.



50. Etude pour Nymphe surprise, 1860
Manet
35,5 x 45 cm, huile sur bois
Nasjonalgalleriet, Oslo

[254]. Suzanne Varga, *op. cit.*, p. 59.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

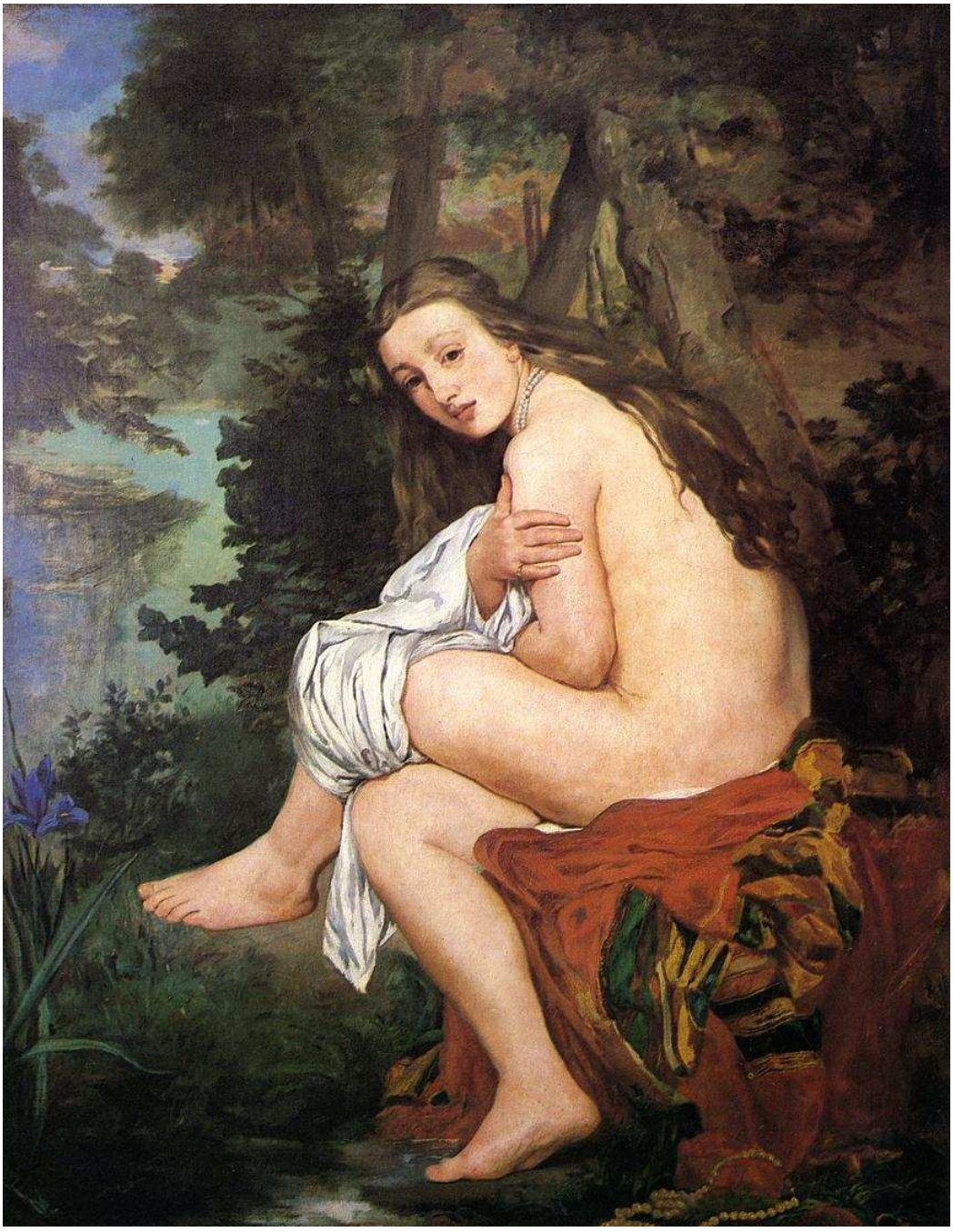
Dès l'origine, les intentions de Manet quant à la construction du tableau manquent de lisibilité. Il aurait souhaité consacrer la composition au thème de *Moïse sauvé des eaux,* dont il subsiste aujourd'hui une étude conservée à Oslo *(ill. 50)*. La nymphe surprise est alors la fille du pharaon, présentée de profil, recroquevillée sur elle-même, à droite de la toile au format initialement horizontal. Moïse dans son panier flottant est alors totalement absent en dépit du titre de l'œuvre. Manet décide de changer radicalement ce projet initial, recentrant sa composition sur le nu féminin probablement parce qu'il trouve trop d'obédience au motif et pas assez d'érotisme. Avec Véronèse et Poussin par exemple, la princesse égyptienne se pare de somptueuses étoffes. Le tableau est alors un fastueux théâtre organisé autour de la découverte de l'enfant. Pas autour de la nudité féminine.

Et la métamorphose du motif ne s'achève pas là. La gestation fait son œuvre, suit son cours avec tous les remaniements nécessaires, le glissement entre l'esquisse et l'élaboration du tableau final se poursuit. En ne retenant que la baigneuse et en en faisant le motif central, c'est tout un pan de narration qui s'éclipse. Tout ce qui pouvait encore rappeler un récit n'est plus. L'iris qui fleurit aux pieds de la belle, les colliers de perles et les tissus résistent à toute trame narrative et à toute interprétation si bien que l'histoire se résorbe finalement en une situation : celle d'un nu surpris en pleine nature.

On quitte l'ébauche.
Pour sa première exposition à Saint-Pétersbourg en 1861 *(ill. 51)*, Manet rajoute à sa *Nymphe surprise* d'une facture rapide le visage d'un satyre tout juste ébauché, caché derrière l'arbre qui se dresse dans le dos du nu. Un observateur opportun apparaît à l'image dans le coin supérieur droit, révélé par ce rajout de dernière minute, de la même manière que Rembrandt ajoute *in extremis* une bande de bois avec le profil abrégé d'un homme dans sa *Suzanne au bain*. Cette pièce rapportée ne résiste pas longtemps aux interprétations et peut, au gré des imaginaires, se fondre dans les traits de Pan, Actéon, David ou tout autre opportun épiant la nymphe au bain.

Avec Manet, on est loin de l'esthétique et de la touche picturale lisse des « pompiers » de l'époque, mais cette présence masculine, jumelée au titre du tableau montre que la mythologie persiste chez les artistes du XIXème, quelque soit leur recherche esthétique.
Puisque ce tableau est à vendre, à un prix exorbitant pour l'époque dit-on, il est fort à parier que Manet ait tenté de le rendre plus « acceptable » pour le public conformiste

et rétrograde, qui n'hésite pas à lacérer les toiles indécentes[255]. La présence d'un voyeur, au sein de la représentation, induit un certain désengagement du spectateur et contribue à atténuer l'inconvenance de l'œuvre puisque c'est l'éternel retour du récit mythologique qui semble rejaillir ici. C'est ainsi que le spectateur peut regarder sans culpabilité, n'étant pas l'unique voyeur.



51. Nymphe surprise, 1860-1861
Manet
146 x 114 cm, huile sur bois
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

[255]. C'est ce dont Manet fera l'expérience avec son *Déjeuner sur l'herbe* qui déchainera les passions. On se souvient de certains spectateurs qui, désabusés par l'audace plastique et figurative du tableau, tenteront à d'un coup de canne de défigurer cette impensable représentation d'un banal déjeuner à la campagne teinté d'une forte connotation sexuelle. Subversive peinture !

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Manet caresserait-il le spectateur dans le sens du poil ? Il connaît comme Rubens ses tendances subversives et son attrait pour l'érotique qui sont des éléments fondamentaux de son œuvre. Il sait aussi le pouvoir de ses images sur un commanditaire pudibond : l'adjonction de ce satyre demeure alors comme une concession de rigueur, pas grand-chose en réalité, pour investir les institutions muséales, tout en introduisant une audace picturale. *Un mal pour un bien.*



52. Le déjeuner sur l'herbe, 1863
Manet
264 x 208 cm, huile sur toile
Musée d'Orsay, Paris

Il faut dire que Manet se gausse un peu de la peinture d'histoire[256], mais en porte comme Courbet intimement la trace, et sa *nymphe*, créature mythologique par excellence, fait écho aux baigneuses faussement pudiques du siècle baroque de Rubens :

[256]. La « peinture d'histoire » est à prendre ici dans les deux sens du terme : la représentation de faits ou évènements historiques tels que les batailles ou autre couronnement royal. L'*historia* est aussi au sens albertien la fonction et la structure narrative de la peinture.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

> « En 1550, la femme nue est banale en peinture. C'est bien pour cela que l'Eglise commence à s'en préoccuper. [...] C'est le XIXème pudibond et bourgeois qui s'en offusque. »[257]

Le corps de la nymphe est vénitien, rubénien même, par sa chair généreuse et tendre, ondulante, ondoyante aussi. L'attitude montre la pudeur d'une *Venus Pudica*: vaguement recroquevillée, elle se dissimule par un geste de repli, les cuisses croisées, les bras fermement plaqués contre le buste en couvrant sa poitrine. Sous le coup de la surprise, elle verrouille l'accès à son corps, comme Suzanne, qui s'affiche pour l'instant comme un objet interdit aux yeux.

L'incarnat clair est très légèrement coloré de rose, de brun, de gris et de demi-teintes, mais le modelé tend à s'effacer au profit de la lumière de plus en plus crue, à l'image de celle qui se dépose sur la femme nue nous regardant dans *Le Déjeuner sur l'herbe (ill. 52)*. La nudité dans son geste de repli n'y peut rien : le corps surgit comme un bijou de lumière dans son écrin sombre et minéral. Dans une modalité baroque, Manet dissimule sa nymphe en même temps qu'il braque un éclairage indiscret sur sa nudité ; et dans la dialectique du montré-caché, il est difficile de dire qui l'emporte. La lumière intense et impudique, reflétée par le corps, et la décence que celui-ci mime, s'entendent pour évoquer la curiosité, la nôtre. Invités à devenir ce spectateur illicite qui surgit sans égard comme Pan bondit hors de sa cachette. Il est bien question d'interrompre une scène demeurant secrète, d'interrompre une scène paisible de bain et de surgir dans l'univers du tableau par un œil inquisiteur.
Michel Foucault s'est intéressé au regard et à la lumière que Manet braque sur ses corps de peinture, qui constituent selon lui l'essence même de sa *scandaleuse modernité*. L'éclairage n'est plus cette source lumineuse latérale installée dans l'espace de la toile et clairement localisable comme dans la peinture de la renaissance; il ne siège plus au sein de l'espace théâtral et pictural mais provient d'ailleurs :

> « Une lumière qui vient de devant, une lumière qui vient de l'espace qui se trouve devant la toile, c'est-à-dire que la lumière, la source lumineuse qui est indiquée, qui est supposée par cet éclairage même de la femme, cette source lumineuse, où est-ce qu'elle est, sinon précisément là où nous sommes ? »[258]

Le regard du peintre-spectateur est le producteur de lumière, il est *lampadophore* : en parlant de l'*Olympia (ill. 53)*, Foucault prononce en une seule phrase l'essentiel de la peinture de corps de Manet qui implique notre regard:

[257]. Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 22 et 103.
[258]. Michel Foucault, *La peinture de Manet*, Conférence de Tunis en 1971, Seuil, Paris, 2004, p. 40.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

> « Regarder un tableau et l'éclairer, ce n'est qu'une seule et même chose dans une toile comme celle-là. »[259]

Cette esthétique lumineuse est amorcée dans la *Nymphe surprise* : sa gestuelle, son regard et sa peau évoquent d'emblée la lumière frontale, l'assaut extérieur, qui expose et dénude, dont parle Foucault. Alors l'attitude surprise de la nymphe se fait prélude : deux années avant l'*Olympia* et le *Déjeuner sur l'herbe*, elle préfigure la stupeur esthétique que rencontre le regard en découvrant son pouvoir lumineux :

> « C'est notre regard qui, en s'ouvrant sur la nudité de l'*Olympia*, l'éclaire [...] nous sommes responsable de la visibilité et de la nudité de *l'Olympia.* »[260]

C'est justement cet usage de la lumière crue, directement lié au regard spectatoriel, metteur en scène de sa libido refoulée par des stratégies esthétiques, qui revêt selon Foucault un pan du pouvoir éminemment subversif des nus féminins de Manet : le motif du scandale « est précisément lié à l'éclairage. »[261] D'un même geste, la lumière révèle et transforme la vision de la chair en en faisant un *objet d'éblouissement*. Où va la lumière, va l'œil, certes, mais dans cette trajectoire, le regard est à la fois voyeur, prédateur même, il est aussi confronté à un processus d'aplatissement du corps :

> « Vous avez un éclairage qui, lui, est frontal et perpendiculaire, qui vient frapper, vous le voyez la femme et ce corps est entièrement nu [...] il n'y a absolument aucun relief, aucun modelé. C'est une sorte d'émail que le corps de la femme. » [262]

Effectivement, la chair féminine exposée dans *Le Déjeuner sur l'herbe* fait presque abstraction du modelé classique : peu de gris colorés, peu d'ombres pour sculpter, on est dans l'effacement du volume. La peau est d'abord éponge, surface du corps comme la couche picturale est surface du tableau et cette femme peinte qui nous fixe et nous invite à en faire autant nous parle de cette corrélation :

> « Non seulement ça regarde mais ça montre. »[263]

La femme du *Déjeuner* nous parle d'une après-midi de printemps, d'une partie de campagne à la Maupassant, c'est là sa composante narrative évoquée dans le titre. Sa nudité, au milieu d'hommes bourgeois vêtus, ajoute à l'histoire un caractère subversif, un discours indéniablement provocateur qui fait aussi la puissance de l'image. Le

---

[259]. *Ibid.*
[260]. *Ibid.*, p. 40.
[261]. *Ibid.*, p. 39.
[262]. *Ibid.*, p. 38.
[263]. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.*, p. 72.

sensuel contre le consensuel en somme, confrontation entre deux gestes esthétiques qui ne peut être pris en charge que par le motif du nu :

> « Les nus de Manet ont une brusquerie que ne voile pas le vêtement de l'habitude, de la convention. Représentant ce qu'il voyait et non ce qu'il aurait dû voir. »[264]

Mais la femme du Déjeuner et la nymphe surprise parlent aussi et surtout d'un fait d'ordre pictural qui lie la chair à l'épreuve de *sa* lumière, qui résout la question de l'incarnat en mêlant l'érotisme du nu à la séduction esthétique d'un corps-écran d'une étrange surface…

L'*œil éclairant*, dans les mythologies du regard, prend corps à l'image : avec Tintoret, Suzanne est éclairée par le regard que les vieillards portent sur elle. Lorsque l'un d'entre eux est plaqué au sol, tout près de la baigneuse, dans l'espace inférieur gauche du tableau, la peau de Suzanne est éclairée latéralement, suivant cette présence intrusive *(ill. 14)*. Dans l'autre version *(ill. 15)*, les repères s'inversent : les deux hommes relégués dans le coin supérieur droit impliquent un éclairage provenant de la droite. C'est eux qui prennent en charge la mise en lumière du corps, c'est eux qui déshabillent. Avec Rembrandt, l'éclairage relève d'un autre geste esthétique et se rapproche un peu plus de la peinture de Manet et Rubens. Sa Suzanne est autant vulnérable que placée sous la lumière : elle n'est d'ailleurs pas réellement éclairée par une source lumineuse claire puisque c'est elle-même qui rayonne. Dans son écrin sombre et fortement dramatisé, la chair donne l'impression de produire son propre éclairage, précaire ou puissant, indépendamment du regard des vieillards, mais profondément lié au notre.
Comme un astre, les Suzanne brillent d'elles-mêmes, en interpellant le désir et en sollicitant notre regard, avant de mourir. Cette forte imprégnation funeste de la lumière oppose Rembrandt à Rubens dans la dialectique du baroque sombre et du baroque clair que certains historiens de l'art ont mis en place. En réalité cette opposition est fragile et incomplète : selon les motifs, Rubens navigue entre les deux pôles de la lumière, tantôt mortifère, tantôt exubérante et érotique. Mais c'est toujours une lumière qui émane des corps féminins. Ou du regard qu'on pose sur eux comme un éclairage indiscret…

A l'image de l'esthétique rubénienne, la nymphe de Manet est porteuse d'une mythologie personnelle. Elle portait la trace discrète de Suzanne, l'héroïne biblique,

[264]. Georges Bataille, *Les larmes d'Eros, op. cit.,* p. 622.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

surprise et désirée ; la baigneuse est aussi habitée par une tout autre Suzanne, la fiancée secrète de Manet cette fois, Suzanne Leenhoff, un amour clandestin à l'époque de l'élaboration du tableau. En somme, l'histoire de la biblique Suzanne dissimule et révèle à la fois l'enjeu intime de l'œuvre : le portait amoureux de *sa* Suzanne. Et Manet a peut-être dissimulé un ultime indice nous renseignant sur le rapport qu'entretient le titre du tableau et la figure, à travers l'étymologie du mot « nymphe » :

> « En grec numphê, à partir duquel sera forgé le latin nympha, désigne une épousée, jeune fille ou jeune femme en âge d'être mariée. »[265]

La référence à sa fiancée, cachée derrière le discours antique, comme Rubens le fait presque systématiquement à partir de 1630, constitue une écriture amoureuse, l'un et l'autre se désignant comme destinataires privilégiés du regard de celle qui pose devant le chevalet. Le regard complice entre la muse et son peintre prend corps *dans* et *par* l'image, Nymphe surprise pour le public, Suzanne Leenhoff pour Manet, et pour lui seul.

En 1863, Manet épouse Suzanne. Après cette union officielle, ses portraits peints porteront son nom et ne se cacheront plus derrière le simulacre du discours mythologique. C'est d'ailleurs une mouvance générale de cette fin de XIXème siècle français qui va marquer les peintres impressionnistes et naturalistes en désir de démythologisation. Il s'agit de passer du corps divin à la chair profane. On dit à ce sujet que Cézanne écarte les associations symboliques, mythologiques ou narratives de ses innombrables *Grandes Baigneuses*. Comme si ses corps féminins au bord de l'eau souhaitaient se détacher de la littérature antique qui ne fait qu'associer le nu à l'élément aquatique, et de l'iconographie baroque qu'elle a engendrée :

> « Il doit redouter l'esprit littérateur, qui fait si souvent le peintre s'écarter de sa vraie voie, l'étude concrète de la nature. »[266]

Pourtant, en 1890, quelques années avant l'aboutissement des *Grandes Baigneuses*, Cézanne s'attarde une ultime fois sur le motif biblique de Bethsabée. C'est un dernier soubresaut mythologique qui anime le peintre et qui va amorcer l'élaboration de son ultime œuvre des *Grandes Baigneuses*, de la même façon que la *Nymphe surprise* de Manet est le point de départ d'œuvres majeures : le nu en pleine nature dont naîtra le *Déjeuner sur l'herbe* et le nu allongé sans pudeur, qui aboutira à l'*Olympia*.

[265]. *Ibid.*, p. 142.
[266]. *Conversations avec Cézanne*, Lettre 2 adressée à Emile Bernard, le 12 mai 1904, *op. cit.*, p. 27.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



53. Olympia, 1863
Manet
130 x 190 cm, huile sur toile
Musée d'Orsay, Paris

Avec Cézanne, qui se dit exalté par la peinture de Rubens[267], le thème de la femme surprise dans sa nudité se perpétue et se transforme. Le titre donné au tableau, le nu, la servante, les vêtements défaits, le jardin et l'indication aquatique rejouent l'iconographie traditionnelle de *Bethsabée (ill. 55). La moderne Olympia (ill. 54),* quelques années auparavant, s'ajoute au répertoire des sujets mythologiques qui s'engagent dans une voix contradictoire, engendrée d'un désir de désenclaver la peinture de son bagage sacré tout en distillant encore des effluves du mythe. Cette oscillation s'enracine dans l'esthétique et constitue un pan majeur de la peinture cézannienne.

Les métamorphoses plastiques dissolvent le réalisme pictural de la scène connu jusque-là. C'est une nouvelle chair qui prend corps, Cézanne est un nouveau Pygmalion qui crée une femme neuve, mais n'est pas amnésique :

> « La recherche de la nouveauté et de l'originalité est un besoin factice qui dissimule mal la banalité de l'existence et l'absence de tempérament. »[268]

[267]. Paul Cézanne, *Mes confidences,* probablement écrites en 1866-69, citées dans *Conversations avec Cézanne, op. cit.*, pp. 102-103. Il s'agit d'un petit jeu de société, une série de questions courtes destinées à élucider brièvement par les réponses qu'elle suscite, les préférences, habitudes et plaisirs de l'interrogé, Cézanne lui-même. Questionnaire proustien. A la question 23 : « Quel peintre préférez-vous », Cézanne répond : « Rubens ».

[268]. *Note n° XXIV* recueillie par le fils de Cézanne, citée par Léo Larguier, *in Conversations avec Cézanne, op. cit.*, p. 15.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



54. *La moderne Olympia*, 1873-1874
Cézanne
46 x 55 cm, huile sur toile
Musée d'Orsay, Paris

L'enjeu n'est donc pas de rompre, de renier l'héritage des maîtres flamands ou vénitiens : « Je veux être un vrai classique »[269], certes, mais il s'agit de « voir comme celui qui vient de naître »[270], « en oubliant tout ce qui a paru avant nous"[271]. C'est un vaste programme pictural donc, qui se résout dans l'observation puis l'interprétation de la nature, jumelée à la jouissance de la *sensation colorante*[272].
Nombre de libertés créatrices sont donc prises avec la vraisemblance anatomique et cela s'explique par la puissance des touches colorées que provoque le corps de Bethsabée ou de la moderne Olympia :

> « Les sensations colorantes, qui donnent la lumière sont chez moi cause d'abstraction. »[273]

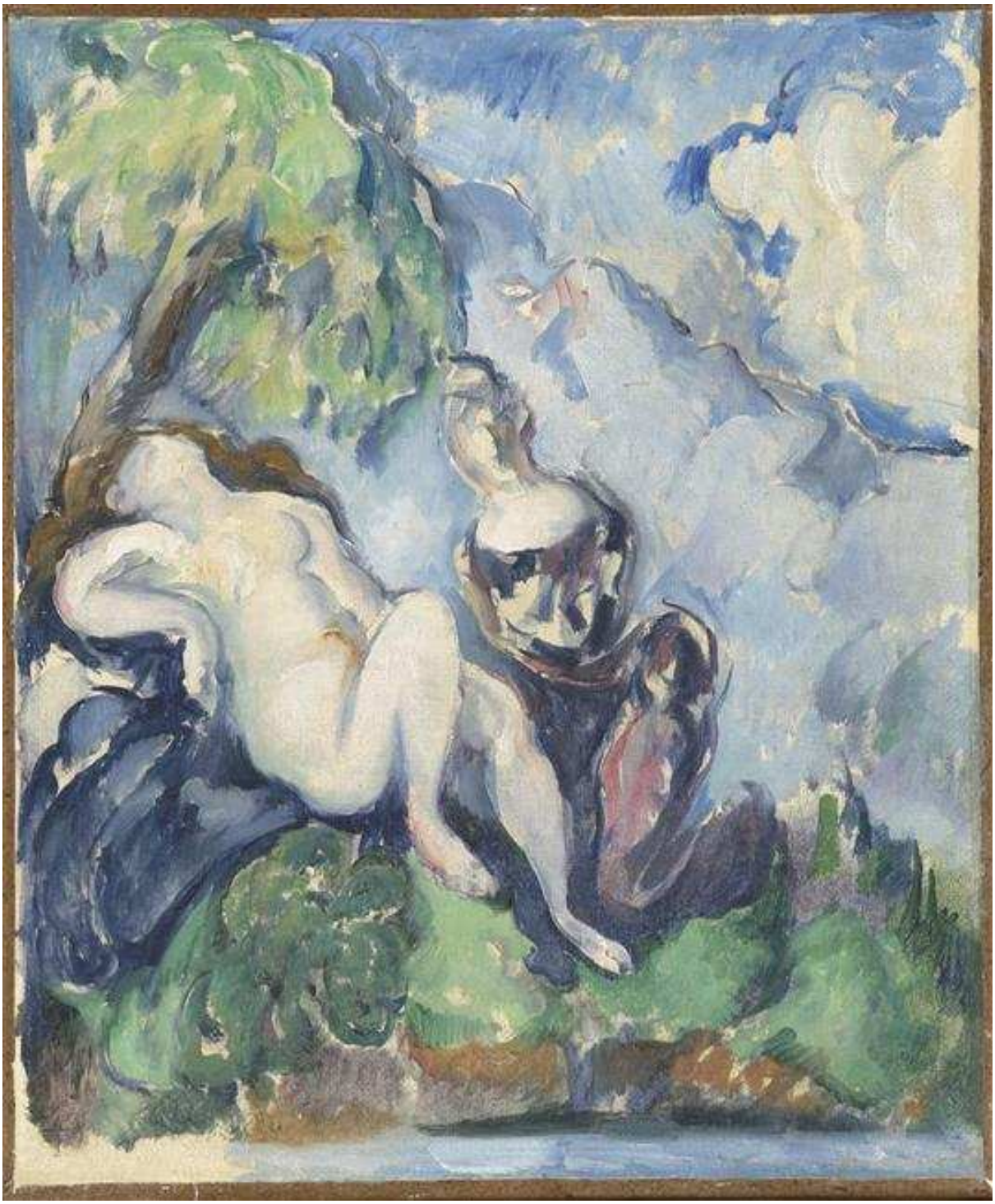
L'abstraction débute ici, elle revêt les traits de l'effacement de détails : « Le dessin m'en parut assez difforme »[274] écrit Emile Bernard au sujet des *Grandes Baigneuses*. Oui, la simplification de la vision impose à la *Moderne Olympia* une série de contorsions, boursoufflures, disproportions pour en saisir l'essentiel en termes de touches et de couches colorées. Autrement dit, c'est la primauté de la couleur qui impose les déformations, non pas un esprit littérateur ou maniériste. Pour autant, la facture épaisse n'oublie pas l'indication d'un modelé esquissé ; elle n'oublie pas non plus d'installer le nu sur un lit que forme une épaisse nuée blanche, de lui joindre une esclave, un guéridon avec quelques symboles d'une improbable vanité flamande, un fidèle petit chien et surtout, un observateur qui redit en abîme notre posture spectatorielle. Les attributs classiques de la femme épiée sont bien là, mais renégociés.
La facture abrégée de cet homme, plutôt âgé, les yeux ouverts sur le corps et tombant un peu à la renverse, ne renfermerait pas quelque chose de l'ordre d'un autoportrait ? Une mise en abîme qui montrerait le peintre entre deux pulsions désirantes, pris par l'érotique d'un nu peint « capable de nous faire perdre de vue la chose représentée pour jouir artistiquement »[275] ?
Dans cette quête de jouissance esthétique, de délectation picturale, *Bethsabée (ill. 55)* s'offre à voir. Dotée d'un visage vide de traits précis, Bethsabée efface son identité et se montre comme un être pictural avant tout :

---

[269]. Joaquim Gasquet, propos attribués à Cézanne, *Conversations avec Cézanne, op. cit.*, p. 116.
[270]. Jules Borély, programme esthétique attribué à Cézanne, *op. cit.*, p. 22.
[271]. *Lettre n°8 de Cézanne*, adressée le 23 octobre 1905 à Emile Bernard, *Conversations avec Cézanne, op. cit.*, p. 46.
[272]. *Ibid.*, *Lettre n°6 de Cézanne*, écrite le 23 septembre 1904 à Emile Bernard, p. 44.
[273]. *Ibid.*, *Lettre n°8 de Cézanne*, adressée le 23 octobre 1905 à Emile Bernard, p. 46.
[274]. Emile Bernard, *op. cit.*, p. 58.
[275]. Emile Bernard, retranscrivant des propos de Cézanne, *op. cit.*, p. 40.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



55. Bethsabée, 1885-1890
Cézanne
29 x 25 cm, huile sur toile
Musée Granet, Aix en Provence

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

> « J'ai pas besoin de voir la tête pour imaginer le regard, parce que tout le sang fouette, circule, chante dans les jambes, les hanches, tout le corps. Il est en mouvement il est le mouvement de toute la femme. »[276]

Cette tentative d'effacement de l'anecdote est à mettre en relation avec l'éloignement progressif du discours littéraire « qui fit tant d'intrusions malsaines dans la peinture et en a défiguré la plus simple compréhension. »[277]Alors il ne reste plus que quelques signes essentiels tracés au pinceau pour donner à voir un corps nu féminin. Avant d'être le portrait d'une femme donc, Bethsabée est une figure de couleur :

> « La couleur est vivante, elle seule rend les choses vivantes. Il faut pour le peintre dans son essence avoir ces yeux de peintres qui, dans la seule couleur voient l'objet. »[278]

De rapides touches vertes suffisent à traduire un feuillage, une tache sienne mime un rocher, un ensemble de teintes bleutées signifie un ciel nuageux.

La servante, la longue chevelure déployée, le corps en bascule, les formes sinueuses qui soulignent fesses, hanches, épaules et la gestuelle évoquent la féminité, en offrent une vision abrégée, essentielle, désenclavée de tout superflu inutile à la reconnaissance du motif. Le personnage qui accompagne Bethsabée est traité par le même jeu d'absorption de la particularité : les traits de son visage sont noyés dans la touche picturale. C'est au fond le titre et la connaissance du récit qui nous permet de l'envisager comme sa servante fidèle, éternelle complice de sa toilette et de sa nudité. Cet équilibre constant et fragile, entre la figuration et son évanescence s'applique à l'ensemble du tableau. La touche est épaisse et rapide, laissant apparaître ici et là le support en même temps que le processus d'élaboration, comme Rubens joue avec la peau du nu et la peau de la toile dans ses esquisses.

L'écriture amoureuse du corps est ressuscitée et suscitée par l'imaginaire plus que par le modèle qui pose devant Rubens et Manet :

> Au temps de sa Bethsabée, « Cézanne a depuis longtemps renoncé à faire déshabiller un modèle dans son atelier »[279].

[276]. *Ibid.*, p. 130.
[277]. *Ibid.*, p. 41.
[278]. Joaquim Gasquet, *op. cit.*, p. 119.
[279]. Francis Jourdain, *Conversations avec Cézanne*, *op. cit.*, p. 84.

On croirait une esquisse peinte par Rubens. Le réalisme des formes et des couleurs s'est évanoui pour ne garder que l'essentiel. Les petites dimensions du tableau de Cézanne sont aux antipodes du gigantisme rubénien des œuvres « léchées ». Et pour finir, l'absence de visage, pour un motif qui est supposé en figurer un, réunit les deux peintres. La pérennité de l'œuvre de Rubens s'explore au travers des transformations du motif tout autant au travers de ce qui se perpétue. La filiation prend corps à l'image, c'est le mouvement, le sentiment de vie qui rassemble les deux peintres et qui fait sans doute, la sensualité picturale chez l'un comme chez l'autre:

> « J'aime les muscles, les beaux tons, le sang [...] Je suis un peintre. Je suis un sensuel. »[280]

Cette phrase, que Joaquim Gasquet attribue à Cézanne, pourrait avoir été prononcée par Rubens lui-même, quelques deux siècles auparavant tant elle correspond *idéalement* à l'impression tactile de ses corps peints :

> « Ses chairs ont un goût de caresse, une chaleur de sang. »[281]

Malgré les déformations de son corps, la baigneuse n'a rien perdu de sa posture sensuelle. Renversée sur le dos, la tête, sans maintien rigide se laisse basculer en arrière et libère sa longue chevelure couleur de sienne, les jambes se déploient… c'est une gestuelle de l'amour qui nous est évoquée et qui renouvelle l'iconographie traditionnelle du motif. L'absence de David, repère masculin au sein de la représentation joue aussi à reprendre les codes habituels du sujet : les voyeurs suprêmes de ce corps dénudé étant bien sûr le spectateur et le peintre lui-même.

Le dessin, rigide et fermé, se dissout avec la touche : la ligne fragmentée libère la couleur et l'on retrouve ici un écho à la fameuse querelle opposant baroque et classicisme dont l'histoire de l'art a fait de Rubens et Poussin les deux maîtres respectifs. La ligne rubénienne est floue, courbe, sinueuse à l'infini, entrecoupée mais elle fait le lien entre les plans successifs. Elle est aussi poreuse et permet tous les échanges plastiques. Celle de Poussin en revanche est beaucoup plus rigide, elle s'apparente à un cerne hermétique qui isole chaque élément de la composition, et construit l'espace d'une architecture droite et rigoureuse. Alors qu'Ingres se nourrit de cette ligne classique, Cézanne prend parti indéniablement pour la ligne baroque. Il parle même de « contours d'un trait noir, défaut qu'il faut combattre à toute force »[282]

---

[280]. Joaquim Gasquet, *op. cit.*, p. 130.
[281]. *Ibid.*, p. 115.
[282]. Emile Bernard, *op. cit.*, p. 46. Il s'agit d'un propos extrait d'une lettre de Cézanne, datée du 23 octobre 1905 et adressée à Emilie Bernard.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

parce que « le dessin et la couleur ne sont point distincts »[283]. Et sous l'effet de cette ligne perméable, sa Bethsabée se teinte de toutes les couleurs environnantes, de la même façon que les carnations féminines de Rubens absorbent des différents coloris du tableau.

Sous le pinceau de Cézanne, la peau de Bethsabée est le terrain de tous les échanges, de toutes les sensations colorées, elle se marbre de roses, de bleus, de gris, de mauves, de bruns. Entre le corps et son environnement, il s'agit d'association colorée, d'une association de textures et de formes :

> « Relier les courbes des collines aux épaules de femmes »[284]

Le nuage, dans le coin supérieur droit équilibre l'image et sa masse colorée dialogue avec l'incarnat de Bethsabée. Sa forme rappelle assez étrangement celle de la baigneuse. Comme une rime plastique, le nuage mime avec quelques écarts le corps nu. Ce double nébuleux semble essayer de rendre le corps encore plus évanescent, d'expérimenter un peu encore la métamorphose du mythe de Bethsabée tout en faisant écho lointain aux nuages anthropomorphiques de Rubens que l'on rencontrera dans le dernier chapitre.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

[283]. *Ibid.*, p. 36.
[284]. Jean Arrouye, *Une œuvre de Cézanne*, B. Muntaner, Marseille, 2000, p. 18.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

.3.

Défaillance du regard de l'éros

Orphée ou l'appel du regard

On connaît l'histoire : Orphée épouse une naïade qu'il aime passionnément. Cet amour, d'une intensité exemplaire dans la mythologie grecque, se rompt brusquement lorsqu'Eurydice, se promenant sur les bords d'une rivière est mordue par un serpent, et meurt. Les deux amants sont séparés, l'un vivant dans la lumière et l'autre dans les ténèbres du monde des morts, farouchement gardé par Cerbère.
Ne plus pouvoir toucher son épouse, ne plus pouvoir la voir lui devient impossible : Orphée part à sa recherche. Le moment clef de l'histoire est celui-ci: en s'engageant dans le passage souterrain qui conduit aux Enfers, Orphée se plonge dans un univers privé de clarté, lui qui vivait baigné de musique et de lumière. Hadès, figure maléfique et maître des lieux lui promet le retour à la vie de sa femme s'il s'engage, durant le trajet-retour, à la précéder sans jamais se retourner pour la voir. Il doit en somme accorder sa confiance en un être obscur et contrôler son désir de voir. *Ne te retourne jamais* !
Dans la version racontée la plus ancienne, Orphée surmonte l'épreuve et parvient à contrôler sa pulsion. Chez Ovide et Virgile en revanche, l'histoire est plus saturnienne, Orphée est faillible, il échoue et ne résiste pas à l'appel du regard. Alors que la fin du passage est déjà en vue et la lumière perceptible au fond du tunnel, il se retourne pour voir le visage d'Eurydice qui disparaît aussitôt dans le noir. L'œil d'Orphée se fait alors paradoxe, il ne voit Eurydice que perdue, invisible, et Nietzsche se fait poète baroque de ce furtif coup d'œil :

« Enfin, il revenait triomphant du trépas :
Sans voir son amante, il précédait ses pas ;
Proserpine à ce prix couronnait sa tendresse :
Soudain ce faible amant, dans un univers d'ivresse,

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Suivit imprudemment l'ardeur qui l'entraînait,
Bien digne de pardon, si l'enfer pardonnait !
Presque aux portes du jour, troublé, hors de lui-même,
Il s'arrête, il se tourne... il revoit celle qu'il aime !
C'en en fait ; un coup d'œil a détruit son bonheur.

Déjà je sens dans un nuage épais
Nager mes yeux éteints, et fermés pour jamais.»[285]

Dans sa quête visuelle, Orphée incarne le modèle de l'incrédule, celui qui croit que ce qu'il voit, à l'image de Saint Thomas que l'on voit dans *L'incrédulité de Saint Thomas,* 1613-1615 *(ill. 56)*, les yeux rivés sur la main percée du Christ.



56. L'incrédulité d Saint Thomas, 1614
Rubens
142 x 123 cm, huile sur bois
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers

[285]. Virgile, *Les Géorgiques, Quatrième Géorgique*, Gallimard, Paris, 1997, p. 289.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Mais l'histoire d'Orphée a aussi une symbolique plus profonde : les thèmes du voyage sans retour, du regard en arrière, des retrouvailles et de la perte semblent revêtir un sens existentiel, une variation poétique autour de l'amour, de la mort et du regard. Des ficelles qu'on connaît bien maintenant.

Orphée et Eurydice, 1636-1638, RUBENS (ill. 57)

Pluton et Proserpine laissent Orphée emmener Eurydice hors des Enfers à condition qu'il ne se retourne pas : c'est le défi lancé à Orphée que Rubens peint, au sein d'une architecture souterraine, un univers de pierre et de brume. Les entrailles du monde sont là.
Proserpine, d'un acquiescement de la main, donne apparemment la permission au couple de partir, semblant forcer la décision de Pluton qui la regarde étonné. Dès lors, un jeu de regards complices s'instaure entre les deux figures féminines de la scène qui n'est pas sans évoquer l'intime proximité des *Trois Grâces* du Prado. Au sein du couple d'amoureux en revanche, les regards divergent : c'est peut-être une indication prémonitoire d'une imminente séparation. Eurydice regarde en arrière, le visage tourné, son œil exprime un mélange de mélancolie et de gratitude envers sa geôlière. Orphée, paraît inquiet, voudrait-il déjà se retourner ? On croit lire cette terrible impatience dans son regard et son pas. Orphée connaît l'ultime épreuve dont il doit s'affranchir, et tout en lui suggère l'empressement de quitter les lieux. Il s'apprête à quitter les Enfers pour voir la lumière et sortir du champ de la peinture par la gauche, succédé de son amour retrouvé. Tout en gardant la tête orientée vers la sortie, son œil gauche ne peut s'empêcher de guetter la présence d'Eurydice. Sans doute il aurait aimé se glisser dans la peau de Janus[286], ce dieu grec des commencements, des portes, des entrées et des passages, pourvu de deux visages, l'un regardant devant et l'autre derrière ! Mais la promesse de ne plus la regarder étant faite, il vérifie de sa main gauche et empoigne fermement l'objet de sa quête amoureuse : telle est la mise en scène à laquelle les acteurs se plient.

Avec Rubens, Eurydice est comme la *Suzanne* de Rembrandt : une figure de lumière qui éclaire les souterrains de l'Enfer. Cette rhétorique épiphanique est désormais courante chez Rubens : la chair tout entière capte et renvoie une lumière intense dans un univers poétique qui en est traditionnellement exempté. Et son incarnat

[286] . Le rapprochement des deux figures est intéressant puisque toutes deux sont des *êtres de passage*, liés aux thèmes du voyage et du regard.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



57. Orphée et Eurydice, 1636-1638
Rubens
194 x 245 cm, huile sur toile
Museo del Prado, Madrid

résolument blanchâtre, avec un modelé aux tonalités froides, presque mortifères, s'inscrit dans la peinture tardive de Rubens. Son linge blanc, rayonnant, lui confère une nature angélique et pure, en opposition à Proserpine, divinité régnante des enfers, vêtue de noir. Elles semblent pourtant bien avoir le même visage, non ? Et la même chair, seul le vêtement les distingue.

Ces différences ontologiques, ces représentations contrastées incarnent sans doute l'ambivalence, la dualité de la femme, dont Eurydice porte la trace.

Le corps, les gestuelles, le regard d'Eurydice sont aussi doubles que ses désirs, ils renvoient sans cesse à une interprétation ambiguë du mythe qui s'ajoute au long répertoire des divinités aux effluves baroques:

> « Figure emblématique de cette coïncidence des contraires qui fait l'essence même du baroque »[287]

Eurydice est donc prise entre deux mondes et ce à plusieurs degrés de lecture : partagée entre sa part d'ombre et sa part de lumière, indécise quant à son retour au monde des vivants, et dans l'écriture rubénienne de la fable. Elle a en somme à choisir entre l'amour et la mort, en semblant contre toute attente pencher pour la seconde. Lui manifester un regard complaisant en tous cas.

> « Eros et Thanatos sont en combat permanent et aux victoires alternées. »[288]

Si la pensée baroque adopte si souvent la mythologie grecque comme support poétique, c'est parce que cette dernière se construit dans la dynamique, le mouvement, l'indécision, l'infinité des possibles, les renversements de situations à chaque instant… toutes ces modalités sont autant d'expressions du caractère tourbillonnant de la vie dont Rubens se fait le peintre-poète.

Le pouvoir de séduction d'Eurydice est lui aussi pris entre deux univers, deux registres poétiques. D'une part, la blancheur de son étoffe est un poème à sa candeur, à son innocence sans tâche. Mais ce même linge est aussi une ode à l'érotisme d'Eurydice, un acteur fondamental de la mise en valeur de son corps. Comme souvent dans la peinture de Rubens, les habits féminins voilent en même temps qu'ils déshabillent, dissimulent en même temps qu'ils exposent, tombent en même temps qu'ils volent. Eurydice s'amuse avec les codes d'une *Vénus Frigida,* un peu recroquevillée mais séductrice, semblant jouer de cette image contrastée de la femme dont elle se fait l'effigie. Proserpine aussi est une femme ambivalente et son corps un terrain de contrastes : un lourd voile noir la recouvre et la renvoie à son statut de divinité lugubre. Mais, de ce corps partiellement plongé dans la pénombre émergent

[287]. Suzanne Varga, *op. cit.*, p.160.
[288]. Jean-Paul Valabrega, *op. cit.*, p. 153.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

des points de lumière intense, et cette lumière a pour fonction d'érotiser la chair picturale. Ses pieds, son avant-bras gauche, son cou, ses seins, s'affichant dans une poétique du débordement, apparaissent au grand jour, recevant eux-seuls les touches de lumière. Sa chair laiteuse resplendit dans un écrin d'ombre : c'est au fond la particularité d'Eurydice. Il y a fort à parier que c'est Hélène qui sert de support, prêtant visage et corps à cette vision ambivalente de la femme…

Les deux versants de la féminité se positionnent de part et d'autre du tableau, c'est la lance que tient Hadès, à l'image de celle que Diane à son retour de chasse *(ill. 6)* tient, qui scinde l'espace pictural en deux. D'un côté le couple de la lumière, de la vie, de l'autre celui de la pénombre et des enfers. Seulement comme dans le tableau de Diane, la frontière signifiée par l'arme brandie est poreuse, et l'infraction des limites se niche une fois de plus dans le regard, dans l'échange scopique qui relie les deux femmes.

Le jeu des mains nous renseigne comme toujours un peu plus sur les pulsions désirantes inscrites dans chaque œil et chaque posture des personnages. Avec Eurydice, c'est l'éternelle gestuelle de la Vénus pudique qui se décline, entre une main qui couvre le sexe et les cuisses d'un voile blanc attrapé à la volée et plaqué comme il se peut, et l'autre qui feint de cacher une poitrine qui n'arrête pas de déborder. Ce voile opaque opère comme une rime plastique à la brume ambiante qui parcoure l'ensemble de la scène. Indécise, elle semble suivre Orphée à reculons, comme une enfant tiraillée entre un jeu plaisant et la joie de retrouver sa mère. Alors Orphée empoigne cette même étoffe, vers l'aine, pour la ramener au plus vite, d'un pas beaucoup moins ambigu. Hadès est comme Orphée : un pan de musculature qui offre au peintre le soin de saisir chaque bosse et saillie du corps en réponse à la peau aveuglante d'Eurydice. Il pose ses mains sur ses genoux et autour de son arme, en paisible maître des lieux, mais son retournement vers Proserpine traduit un étonnement : on a le sentiment que c'est elle, plus encore que Cerbère devenu un docile animal à ses pieds, qui de sa main droite décide, autorise le départ du couple et que tout se joue entre ces deux femmes.

Les deux hommes du tableau se retournent donc vers leur femme ; le retournement d'Orphée revêt un sens symbolique fort et Nietzsche, nous en dévoile sa perception :

> « Regarde devant toi ! Ne regarde pas en arrière !
> A force de vouloir aller au fond des choses
> On tombe dans un puits sans fond. »[289]

[289]. Friedrich Nietzsche, *Les Dithyrambes de Dionysos, Automne 1888, op. cit.*, p. 189.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Pourquoi, alors « regarder en arrière » est un interdit capital dans le mythe que reprend Nietzsche dans ses *Dithyrambes de Dionysos* ? La route, le parcours, le trajet, le périple représentent l'image la plus éculée de la vie, du voyage sans retour, de l'irréversibilité de l'espace et du temps qui hante le *Spleen* de Baudelaire :

> « Elle ignore l'Enfer et le Purgatoire
> Et quand viendra le temps d'entrer dans la Nuit noire
> Elle regardera la face de la Mort
> Ainsi qu'un nouveau né, sans haine et sans remords. »[290]

Les poèmes de Nietzsche et de Baudelaire disent à l'unisson le caractère nocturne et ténébreux qui rôde autour d'Orphée et de sa quête. *Purgatoire, nuit noire, puis sans fond* : toutes les images utilisées sont saturniennes, et la peinture, par la mise en scène et par l'atmosphère qu'elle renferme, s'inscrit dans cette esthétique.
Se retourner, c'est donc inverser, bouleverser le cours des choses. Jamais une rivière ne change de sens, elle court inexorablement vers l'avant, de même que le temps ne cessera jamais de s'écouler. L'eau du Styx, si sombre et mélancolique, que l'amant traverse et le temps sont au fond des métaphores réciproques. Regarder en arrière, comme le fait Orphée, contient alors une symbolique double, contradictoire, spatio-temporelle. Pervertissant et renversant les lois d'Eros et de Thanatos, Orphée pénètre vivant dans l'antre mortelle, il désire « tuer la mort, vaincre la loi thanatique en s'enfonçant immortel dans les ténèbres et en ramenant à la vie la défunte Eurydice, et donc dénaturer les lois de la condition humaine. »[291] Et si d'un point de vue métaphysique la rétroversion du sens aller signifie regarder la mort de face, *par biais ou par devers*, le thème du retour en arrière est aussi interprété comme une réminiscence du passé utérin, et ce dans les mythes du monde entier, comme si le fantasme était archaïque, universel, ressenti en chacun de nous :

> « Naissance et mort sont à la fois devant et derrière nous : voilà où se situe l'ambivalence fondamentale d'un tel thème. Origine et fin étant intrinsèquement liées dans cette ambivalence même. »[292]

Rappelant par là ce que chaque mythe du regard nous dit : qu'à chaque instant, le mourir est l'enjeu du vivre… Le spleen baudelairien, que nous croiserons à nouveau avec Psyché, et la philosophie nietzschéenne parlent aussi de cette perte orphique et du retour mélancolique, souffrant-jouissant :

> « Votre amour trompeur

[290]. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal, Allégorie,* les quatre dernières strophes, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 116.
[291]. Frédérique Malaval, *op. cit.*, p. 272.
[292]. Jean-Paul Valabrega, *op. cit.*, p.147.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Pour le passé :
Amour de fossoyeur.
C'est faire tort à la vie :
C'est lui voler son avenir. »[293]

Sans doute, à l'orée de sa vie, toujours épris de sa jeune épouse et muse, ces mots résonnent dans la peinture de Rubens et mettent en lumière son désir de peindre, qui, quitte à répéter avec frénésie un même motif jusqu'à l'ivresse, comme pour ne rien perdre de sa force picturale, le fait en mélangeant allégresse et mélancolie. Comme le sont les pensées d'Orphée au contact d'Eurydice.

Psyché et les visions nocturnes

L'apparition et l'émergence de la lumière

L'histoire sans le tableau

Orphée et Psyché se ressemblent : la nuit aveuglante, la nostalgie moribonde et la curiosité enserrent leur existence. Leur besoin de voir à tout prix rappelle l'enseignement de l'Evangile. Celui de l'Incarnation : «Personne n'a jamais vu Dieu», dit l'apôtre Jean (Jn. 1, 18) et celui du Christ à Thomas qui, pour croire, a besoin de s'approcher, voir et toucher la plaie (Jn. 20, 29) :

«Si je ne vois pas dans ses mains la marque des clous, si je ne mets pas mon doigt dans la marque des clous, et si je ne mets pas ma main dans son côté, je ne croirai pas.»
« Parce que tu m'as vu, tu as cru ; bienheureux ceux qui, sans avoir vu ont cru. »

Jusque dans la mythologie, malheureux en effet sont les incrédules : Orphée et Psyché en sont les porte-paroles.

Le récit du couple que forment Eros est Psyché, comme celui que forment Orphée et Eurydice, est plus que jamais hanté par le motif du regard désirant, du début à la fin du récit. De la beauté de Psyché qui, aux yeux des hommes apparaît comme supérieure à celle de Vénus, du regard malveillant et courroucé de cette dernière honteuse, en passant par Eros aux yeux bandés et l'amour aveugle qu'il inspire, les images visuelles de son sommeil interrompu, jusqu'au jeu du colin-maillard amoureux qui s'opère dans la dialectique du clair-obscur, l'œil et sa fonction optique se décline sous toutes les modalités. Toutes.

De toutes les sources antiques connues, c'est probablement Apulée qui se fait le plus grand poète des amours de Psyché. L'auteur antique est ainsi comme Pygmalion : il

[293]. Friedrich Nietzche, *op. cit.,* p. 211.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

donne vie et rend honneur à la déesse, l'érotique du texte trouvant une fois de plus une clé de lecture dans le couple récurrent œil-désir.

Il faut redire que dans les mythes amoureux, la femme ne cherche presque jamais à surprendre la nudité masculine, comme si celle-ci ne recelait aucun mystère particulier ou attrait érotique à ses yeux. Un univers d'hommes raconté par les hommes, pour les hommes. L'envie de voir est pour l'essentiel des récits l'apanage du mâle, la curiosité une entreprise obsessionnelle placée sous le signe de la virilité, et Psyché fait figure d'exception :

> « En principe, un homme peut aussi bien être l'objet du désir d'une femme, qu'une femme être l'objet du désir d'un homme. Cependant la démarche initiale de la vie sexuelle est le plus souvent la recherche d'une femme par un homme. Les hommes ayant l'initiative, les femmes ont le pouvoir de provoquer le désir des hommes. »[294]

Psyché bouleverse ce schéma en inversant la distribution des rôles : d'une figure passive, essentiellement consommée et vue à l'image de Suzanne ou Angélique, elle passe à l'action du voir. Mais cet inversement implique d'abord par la réciproque, Psyché est d'abord regardée des hommes, comme si l'œil pour voir avait besoin d'être vu:

> « Quand ils avaient vu cette beauté jamais égalée, ils l'adoraient avec un respect religieux, comme si elle avait été Vénus elle-même. Pourtant ce n'était pas Vénus que l'on voyait. »[295]

Voyant son culte usurpé par cette jeune rivale, Vénus disqualifiée nourrit une haine si profonde envers Psyché qu'elle désire la punir : « Elle se repentira de son insolente beauté » ! C'est déjà chose faite puisque Psyché est si belle, si parfaite aux yeux des hommes qu'aucun n'ose la courtiser : le regard admire, contemple son corps, le convoite même, mais Psyché intimide, elle demeure emprisonnée dans son statut de femme-fantasme inabordable, aussi dangereuse que Méduse.

Alors Vénus ordonne à Eros, son fils chéri, d'inspirer à Psyché une passion avilissante pour l'être le plus monstrueux qu'il trouverait. Puisqu'elle est belle, elle sera éprise d'un monstre ! Sauf que lorsque ce dernier l'aperçoit, il voit sa beauté parfaite et, tombant amoureux d'elle, il ne peut obéir à sa mère jusque-ici toute-puissante. Pour défendre Psyché de la colère et de la jalousie légendaires de Vénus, il la fait conduire

---

[294]. Georges Bataille, *L'érotisme*, *op. cit.,* p. 130. A propos de ce schéma traditionnel, l'auteur rajoute : « Dans leur attitude passive, elles tentent d'observer en suscitant le désir, la conjonction à laquelle les hommes parviennent en les poursuivant. »

[295] . Apulée, *Les Métamorphoses*, Livre IV, II, Les Belles Lettres, Paris, 2000, p. 31.

par Zéphire dans un palais lointain et caché, où tout autre corps que celui de Psyché est invisible. Là encore, l'œil est en jeu. Dès lors, la jeune protégée est frappée d'une sorte de cécité sélective ; ses yeux ne voient plus comme avant. C'est une expérience sensuelle, visuelle nouvelle : ses perceptions sont bouleversées. Dans un premier temps, Psyché se prête au jeu, et puisqu'elle ne peut voir personne, ses yeux se reportent sur un nouvel objet. A cet instant du récit, le champ lexical d'Apulée se charge d'une multitude de mots, de métaphores qui évoquent l'omniprésence de la thématique du regard[296] :

> « A la seule vue de l'entrée, elle promène partout ses regards, elle découvre, elle aperçoit. Alors qu'elle contemple tout cela avec un plaisir infini, une voix, sortie d'un corps invisible vient frapper ses oreilles : 'Pourquoi t'émerveiller de tant de richesses ?' »[297]

Quelque chose d'esthétique s'amorce ici, dans le regard découvrant de Psyché, quelque chose de l'ordre d'une mise en abîme qui se réitérera plus tard dans le récit : Psyché, tout à coup, voit « comme celui qui vient de naître ». Ses yeux sont à l'affût des éléments d'architecture du palais, des pierres précieuses et des sculptures qui ornent ses murs, des jeux de lumières inattendus ; ils devront cependant faire un deuil et se contenter de ne plus jamais voir un autre corps que le sien. Elle doit aussi accepter d'être comme dans une geôle transparente où chacun de ses gestes peut être épié, à tout instant et sans qu'elle le sache, par les serviteurs ou par son amant. Cette prison cristalline n'est en somme qu'une déclinaison du jardin de Suzanne ou de l'antre où s'épanouit Diane. Un dispositif mettant en scène la dialectique du voir et de l'être vu, du pouvoir et de la soumission évoquée par Michel Foucault dans *Surveiller et punir* :

> « Panoptisme, c'est-à-dire par un agencement visuel et un milieu lumineux où le surveillant peut tout voir sans être vu, les détenus être vus à chaque instant sans voir eux-mêmes.»

On imagine, en se projetant un instant dans le personnage, que l'expérience de Psyché est inédite et exaltante au début mais doit devenir frustrante et aliénante tant notre œil nous semble indispensable à notre épanouissement sensoriel et tant l'impression d'être épié sans le vouloir est désagréable.

Cette condition double, attachée au regard porté sur le corps, s'inscrit dans le fantasme panoptique carcéral développé au XVIIIème siècle :

[296] Apulée, poète sensuel exalte tous les sens dans ce texte comme dans une allégorie picturale des cinq sens : on a le sentiment que le mythe répond parfaitement à cette érotico-esthétique. Psyché expérimente le toucher, l'ouïe, le goût mais ce sont ses yeux, dans leur capacité sensorielle qui sont les plus sollicités. L'ensemble du texte est hanté par la thématique de l'œil, en faisant ressortir par un procédé rhétorique, un système d'opposition constant dans le récit : vue/cécité, lumière/obscurité, activité visuelle /activité imaginaire.

[297]. Apulée, *op. cit.*, Livre V, II, p. 42.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

> « Proéminence de la tour centrale absolue, tabernacle du regard, à la toute-puissance quasi-divine. » [298]

Dans ce dispositif architectural, Psyché est incessamment sous les yeux d'un inspecteur, rien ne peut se passer qui ne soit vu par celui-ci : « les visiteurs sont invisibles comme les inspecteurs, on ne doit pas craindre que les prisonniers s'accoutument à braver les regards. »[299]

Transparence et opacité

> « L'être aimé pour l'amant est la transparence du monde. »[300]

Voir un objet, regarder un corps suppose un *degré de transparence et d'opacité* : trop de l'un ou de l'autre entraîne une cécité. Trop de nudité aveugle, trop de voiles anéantit le désir, tout est affaire d'équilibre…

Privée de sa fonction visuelle, Psyché doit se contenter de la douce musique qu'elle entend et de la voix rassurante de son amant mystérieux qui vient la rejoindre chaque soir, à la tombée de la nuit. Le sens du toucher est alors consacré et suffit à susciter le sentiment amoureux. Elle se marie à cet homme invisible et transparent le jour, mais pas immatériel, qui vient la rejoindre dans l'ombre de la nuit, sans dévoiler son apparence et son identité. Eros est une figure d'éclat et de transparence, pourtant tout en lui est obscur, même l'étrange promesse qu'il demande à son épouse de tenir : il déclare à Psyché qu'elle serait la plus heureuse des femmes si elle s'abstenait de chercher à voir son visage. Comment résister à cet interdit ? Psyché se livre :

> « De ton visage, désormais, je ne demande plus à rien savoir ; les ténèbres même de la nuit n'ont plus d'ombre pour moi ; je te tiens, toi, ma lumière. »[301]

Eros n'est pas l'unique homme touché et tenté par la transparence. Platon rappelle comment Gygès expérimente l'effacement de son corps depuis la découverte d'un anneau magique mis à son doigt :

> « Un jour, au cours d'un violent orage accompagné d'un séisme, le sol se fendit et il se forma une ouverture béante près de l'endroit où il faisait paître son troupeau. Plein d'étonnement, il y descendit, et, entre autres merveilles que la fable énumère, il vit un cheval d'airain creux, percé de petites portes ; s'étant

[298]. Jérémy Bentham, *Le panoptique, L'œil du pouvoir, Mémoire sur un nouveau principe pour construire des maisons d'inspections*, Belfond, Paris, 1977, p. 204.
[299]. *Ibid.*, p. 15.
[300]. Georges Bataille, *L'érotisme*, *op. cit.*, p. 26.
[301]. Apulée, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*, V, XIII, p. 53.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

> penché vers l'intérieur, il y aperçu un cadavre de plus grande taille, semblait-il que celle d'un homme, et qui avait à la main un anneau d'or, dont il s'empara ; puis il partit sans prendre autre chose. Or, à l'assemblée habituelle des bergers qui se tenait chaque mois pour informer le roi de l'état de ses troupeaux, il se rendit portant au doigt cet anneau. Ayant pris place au milieu des autres, il tourna par hasard le chaton de sa bague vers l'intérieur de sa main ; aussitôt il devint invisible à ses voisins qui parlèrent de lui comme s'il était parti. Etonné, il mania de nouveau la bague en tâtonnant, tourna le chaton en dehors, et ce faisant redevint visible. S'étant rendu compte de cela, il répéta l'expérience pour voir si l'anneau avait bien ce pouvoir ; le même prodige se reproduisit : en tournant le chaton en dedans, il devenait invisible, en dehors visible. »[302]

La transparence comme un mode d'apparition et de disparition, une expérience scopique qui joue avec le regard de l'autre : Gygès et Eros sont en somme les ancêtres de l'*Homme invisible* moderne[303] que l'on a vu sur grand écran, dont la faculté miraculeuse et enviable a manifestement de tous temps fait rêver. De tous les degrés de transparence, Celui qu'on ne voit pas bien sûr, c'est Dieu. Etre transparent, c'est exister sur le mode de l'absence : l'absence aux yeux des autres, aux yeux du monde. C'est être soustrait de la vie ordinaire et approcher la mort : comment prétendre exister sans que personne ne nous voit ?

> « Exister c'est être perçu ou percevoir. »[304]

De ce point de vue, Eros est amputé d'un des deux versants de la perception visuelle : il consomme et ne peut être consommé, alors que dans le jeu amoureux du regard, sortir de sa cachette constitue l'ultime phase du plaisir scopique. C'est la modalité-même du voyeurisme : Eros, en devenant transparent, renouvelle et radicalise l'entreprise des épieurs cachés qui hantent les récits amoureux. Les vieillards bibliques se camouflent derrière un écran de verdure pour demeurer invisibles aux yeux de leur proie, Eros se camouffle derrière le voile de la transparence. Les uns choisissent l'opacité, avec toute l'ombre dionysiaque que cela suppose dans le champ pictural, Eros favorise la clandestinité cristalline en se faisant motif de lumière, éminemment onirique. Entre présence et absence au monde, le regard d'Eros, l'Amour ailé, rôde et se déploie à l'image de son envol. C'est un œil panoptique et icarien, qui voit au loin, par-dessus, lorsque les ailes sont déployées, à l'image de l'aigle armé de son regard perçant. C'est aussi un œil intime qui passe de la micro à la macro-vision sans gêne : il peut s'approcher de la femme désirée sans redouter la

[302]. Platon, *La République*, Les Belles Lettres, Paris, 1996, Livre II, 359-360 Le livre traite de la justice.
[303]. Dans le roman d'Herbert George Wells paru en 1897, et dont plusieurs films ont été adaptés depuis 1933 avec James Whale, Jack Griffin parvient à se rendre invisible. Au fil des expériences physico-biologiques, il obtient la formule magique dont il est le seul détenteur, pour rendre son corps transparent. Ce qu'il n'a pas en revanche, c'est l'antidote, le fameux retour en arrière ! Chose à laquelle Eros va être brutalement confronté.
[304]. Alain Beltzung, *op. cit.*, p. 211.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

posture de Suzanne, comme si la transparence du corps constituait un motif amoureux susceptible d'engager un regard pur et cristallin, aux antipodes de la quête funeste, ténébreuse et clandestine des vieillards.

Recluse dans son palais, où elle demeure comblée d'amour et de bonheur, Psyché souhaite revoir ses sœurs et leur faire savoir qu'elle est en vie. Car depuis que Zéphire l'a portée de son souffle auprès d'Eros, la famille de Psyché et en particulier son père, sans nouvelles, est rongée par la tristesse. Aussi Eros ne résiste pas longtemps aux demandes de son épouse, il autorise ses sœurs à pénétrer dans le palais, mais en son absence, de manière à maintenir son existence *incognito*. Il renouvelle encore une interdiction:

> « Mon épouse aimée, veille et tiens-toi soigneusement sur tes gardes, voilà mon avis. Tes sœurs, qui te croient morte, dans leur émoi cherchent ta trace et parviendront bientôt au rocher que tu sais. Si, par hasard, tu perçois, venant d'elles, quelques lamentations, ne réponds rien, ne regarde même pas dans leur direction, sous peine d'être cause pour moi d'une grande douleur, pour toi, de la pire des catastrophes. »[305]

Ne regarde pas dans leur direction…Là encore, un interdit de voir s'impose à Psyché : ne pas regarder ses sœurs au risque de ne pas voir les intentions maléfiques qui les animent. Car en effet, en découvrant la nouvelle vie de Psyché, celles-ci ont vite séché leurs larmes. En visitant leur jeune sœur à plusieurs reprises, en voyant de leurs propres yeux le bonheur et les richesses omniprésentes de leur cadette, celles-ci réveillent le sentiment de jalousie que la beauté de leur sœur avec jadis alimenté en elles. Et la grossesse naissante de Psyché n'atténue en rien la méchanceté de nos deux scélérates. Intriguées par la mystérieuse beauté du mari de Psyché, celles-ci comprennent que le mari de leur sœur, qui « brille par son absence » ne peut être qu'un dieu d'une beauté éblouissante. Jouant sur l'aveuglement de Psyché et sur l'invisibilité de son mari, les deux sœurs attaquent Psyché comme Pâris tue Achille par le talon : en connaissant parfaitement son unique faille qui la rapproche d'Orphée, son désir de voir. Elles se mettent ainsi à inventer une fable prêtant à Eros les traits d'un monstre sans égal, qui se réfugie dans le noir pour berner son épouse:

> « Un horrible serpent, un reptile aux replis tortueux, au cou gonflé d'une bave sanglante, d'un venin redoutable, à la gueule profonde et béante : voilà celui qui furtivement la nuit repose à tes côtés. »[306]

[305]. Apulée, *op. cit.*, livre V, XII, p. 51.
[306]. *Ibid.*, p. 56.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

A ces mots, Psyché est saisie d'épouvante, et son imaginaire s'anime d'images sordides. Elle ne résiste pas longtemps à l'envie de connaître le corps de cet énigmatique amant qui se dérobe à ses yeux, et veut connaître les traits de son visage, percevoir son image dans son intégralité. Psyché cède à la curiosité et fait appel à de lointaines reviviscences qui alimentent son désir de voir en plein jour cet homme de l'ombre. Elle se souvient qu'un oracle[307] (dont la clairvoyance ajoute, comme dans l'histoire de Narcisse, un autre œil à cette fable du regard) avait jadis prédit qu'elle épouserait un monstre dont elle ignorerait l'identité et le visage. Le souvenir indistinct de cette prédiction, ajouté au complot de ses sœurs, ravive des sentiments contradictoires : désormais, le désir et le plaisir de la découverte aveugle laisse place à la peur.

Sous la pression de ses sœurs, Psyché souhaite s'échapper du jeu de colin-maillard qui enserre son existence. D'un chaos fantasmé elle voudrait faire une image réelle. Passer d'une vision intérieure à une vision extérieure en somme, satisfaire ses yeux et son corps. Pour Psyché, la quête d'une satisfaction optique est plus forte que tout, elle brave les interdits et suit le scénario né de la jalousie de ses sœurs :

> « Les liens du sang écartent de nos yeux, quand il s'agit de ta sécurité, jusqu'à l'image du danger ; nous t'indiquerons donc, après de longues, très longues réflexions, quelle est la voie qui seule conduit au salut. Prends un rasoir bien aiguisé, repasse-le pour le polir et en aviver le tranchant sur la paume de ta main et, sans être vue, cache-le dans le lit à la place où tu couches d'ordinaire. Prends une lampe maniable, bien garnie d'huile, qui jette un vif éclat ; mets-la sous le couvert de quelque marmite ; entoure tous ces préparatifs d'un secret impénétrable. Quand, traînant jusqu'ici sa marche onduleuse de reptile, il sera monté dans le lit suivant son habitude ; quand il s'y sera étendu et que, terrassé par le premier sommeil, tu connaîtras à sa respiration qu'il dort profondément, alors laisse-toi glisser du lit ; déchaussée, sur la pointe des pieds, doucement et à petits pas, va délivrer la lampe de sa ténébreuse prison ; prends conseil de sa lumière pour saisir l'instant favorable à ton glorieux exploit et, sans plus hésiter, lève d'abord le bras droit, puis, de toutes tes forces et d'un coup vigoureux de l'arme à deux tranchants, coupe le nœud qui relie à la nuque la tête du serpent malfaisant. »[308]

Ainsi, avant d'aller se coucher et rejoindre son amant selon le rituel nocturne établi jusqu'à présent, elle se munit d'un couteau aussi tranchant que le bouclier de Persée destiné à décapité Méduse, une lanterne, attend qu'Eros ferme ses yeux et s'endorme. Ici l'ombre et la lumière sont comme nos deux amants, et Georges Bataille nous parle de cette érotique :

---

[307]. Le personnage du devin, récurrent dans les récits mythologiques, développe un autre type de regard dans l'histoire de Psyché. L'oracle est souvent aveugle, mais son esprit est peuplé d'images visuelles, passées, présentes et futures, tel Tirésias.

[308]. Apulée, *op. cit.*, Livre V, XIX, p. 58.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

> « Les tâtonnements dans l'obscurité…
> Supposeraient-ils la possibilité d'allumer la lampe ?
> Forcément… »[309]

Elle désire dissoudre les fragments de nuit qui s'opposent à la lumière, par peur de l'espace sombre, « l'écran d'obscurité qui fait obstacle à l'entière visibilité des choses. »[310] Une fois assoupi donc, elle allume la lampe : de sa lumière diffuse émergent le corps sublime et le visage harmonieux du dieu de l'amour. Elle s'inscrit en faux avec l'idée freudienne avançant que le plaisir né de l'imaginaire est nécessairement déçu au contact de l'objet réel. Avec Psyché, le désir est fulgurant mais ne se consume pas et n'est pas déçu de voir. Elle qui pensait découvrir un monstre empli de laideur n'en croit pas ses yeux qui, tellement comblés, lui font perdre l'esprit. Psyché s'enserre désormais dans un nouveau paradoxe : ses yeux voient, mais ils sont aveuglés par tant de beauté. Pour un instant, Eros se métamorphose en une lumière surpuissante, une lumière focale, divine, de laquelle on doit détourner les yeux pour ne pas risquer de les perdre, inversant le schéma habituel traditionnellement placé sous le signe du féminin dans le répertoire pictural renaissant et baroque :

> « Divinité lumineuse par son tout et par ses parties. Flamboiement hyperbolique, elle (il) illumine la nuit. »[311]

Sous l'emprise de cette nouvelle expérience, le bras de l'amante s'assoupit, la lampe vacille dangereusement pour finalement laisser couler une goutte d'huile brûlante sur l'épaule d'Eros. Réveillé par une intense douleur, celui-ci comprend la trahison de son épouse et s'envole. C'est à cet instant du récit que s'attarde l'iconographie de Psyché.

Et c'est là que commence le tableau de Rubens.

Le nœud de la loi et du désir[312]

La construction du personnage de Psyché semble s'opérer à partir de bribes d'autres récits du regard, reprenant l'idée qu'il existe des tunnels, des portes dérobées pour passer d'un mythe à l'autre. Au tout début de son histoire, elle porte les traces de

[309]. Georges Bataille, *Hors Les larmes d'Eros, Œuvres complètes, op. cit.,* p. 670.
[310]. Michel Foucault, *Entretiens avec Michèle Perrot,* précédant *Le Panoptique* de Jérémy Bentham, *L'œil du pouvoir, op. cit.,* p. 17.
[311]. Suzanne Varga, *op. cit.,* p. 98.
[312]. Jacques Lacan, *L'éthique de la psychanalyse, op. cit.,* p. 201.

Diane, épiée et jalousée pour sa beauté, elle en serait une déclinaison pure, dénuée de cruauté. Entité regardée mais surtout regardante au fil du récit, elle se rapproche aussi d'Orphée, on l'a vu, tant la quête scopique habite son existence. Cette pulsion dépasse les interdits de l'œil qui sont pour l'un et l'autre clairement verbalisés et répétés :

« *Tu ne te retourneras pas* » pour Orphée

« *Tu ne tenteras pas de voir mon visage* » pour Psyché

« *Tu vivras vieux si tu ne te regardes pas* » qu'un devin adresse à Narcisse

Tous désobéissent : « Cela va-t-il donc de soi que de piétiner les lois sacrées [...] qui déclenche de soi-même je ne sais quelle jouissance ? »[313]écrit Jacques Lacan à propos de cet irrépressible appel du regard insinuant par là que « tout ce qui est né de la jouissance à l'interdiction va dans le sens d'un renforcement toujours croissant de l'interdiction. »[314] Le dialogue entre l'interdit et sa transgression n'est-il pas en effet, le point commun à tous les voyeurs opportuns, animés d'une poussée désirante, que nous avons croisés jusqu'à présent, de la scène biblique aux récits grecs ? En adoptant la vision psychanalytique de Lacan, tous les mythes d'origine de la Loi, des interdits et de leurs transgressions, dont fait partie l'histoire de Psyché, s'incarnent dans le meurtre du père. Histoire d'un tabou qui constitue la *psyché* de l'être. C'est donc Œdipe qui engendre tous les interdits en épousant, certes par méprise, sa propre mère et puisque « tout exercice de la jouissance comporte quelque chose qui s'inscrit au livre de la dette dans la Loi »[315], c'est en se crevant les yeux qu'il se punit. C'est donc une fable amoureuse du regard et de l'aveuglement qui engendre les interdits.
Désobéir, c'est à coup sûr préférer une satisfaction avortée et les commandements mythologiques outrepassés impliquent une série de réparations à l'image des douze travaux d'Hercule ou de Samson, de l'aveuglement, de la métamorphose et de la mort :

« Tout ce qui franchit la Loi fait l'objet d'une dette au Grand Livre de la dette. »[316]

Tout exercice de la jouissance comporte donc une punition qui scande le récit: Psyché, elle, erre de temple en temple pour retrouver son amour envolé, en vain.

313. Jacques Lacan, *op. cit.,* p. 230.
314. *Ibid.,* p. 208.
315. *Ibid.*
316. *Ibid.*

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

A cet instant, le récit revêt toutes caractéristiques fantastiques d'un conte pour enfant, tout s'enchaîne. Renseignée par une mouette bavarde, elle apprend la terrible colère de Vénus et, sachant qu'Eros, gravement brûlé par sa lampe, se repose désormais au palais de sa mère, elle s'y rend sur le champ. Vénus, pour la punir, inflige à la jeune fille des épreuves de plus en plus difficiles : séparer par espèces des grains de toutes sortes qu'elles a mélangés à dessein, aller chercher des flocons d'or que des moutons merveilleux parsèment sur les prairies, puis, d'une habile férocité, aller chercher de l'eau puisée dans les sources mortelles du Styx. Psyché, à l'image d'Orphée échouerait certainement si, à chaque fois elle ne se trouvait de précieux alliés : des fourmis, un roseau et un aigle l'aident successivement à accomplir ces tâches impossibles. Trois fois perdante, Vénus imagine un quatrième travail subtilement pensé puisqu'il vise précisément les deux failles de Psyché : sa beauté et son œil assoiffé d'images. Comme Orphée, Psyché devra se rendre aux Enfers mais pour demander à Proserpine un certain onguent de beauté dont Vénus a besoin. C'est alors qu'une tour, d'où Psyché veut se précipiter pour mettre fin à ses jours misérables, prend la parole et donne les instructions précises pour mener à bien son voyage outre-tombe. Tout s'arrangerait donc si Psyché n'était pas une fois de plus trahie par sa curiosité : elle soulève le couvercle du coffret contenant la précieuse formule, mais il n'y a dans la boîte qu'un sommeil de mort qui s'empare de la jeune fille. C'est le coffret de Pandore qui se décline ici. Au sommeil d'Eros succède donc celui de sa femme. A ce moment survient l'amant, qui a pardonné et qui ne peut guérir de sa passion, pour la réveiller et rompre le sortilège. Tout se termine sur le rythme d'un festin divin et l'apothéose de Psyché qui devient l'épouse légitime d'Eros, dont le corps et la beauté lui sont désormais pleinement visibles. L'épilogue est heureux mais demeure rare au sein de la mythologie : désormais placé sous l'arcane du féminin, il se fait langagier, symbolique : « On peut articuler comme la mise à l'épreuve d'un sort sans visage, comme un risque dont le sujet, s'en étant tiré, se trouve comme après garanti de sa puissance. »[317]

De tous ces actes successifs, Rubens retient principalement deux épisodes : celui de l'enlèvement de Psyché, et celui de la découverte scopique. Patience, les tableaux arrivent.

Interlude dans l'histoire de Psyché: le sommeil d'Argos aux cents yeux

Dans la mythologie, le sommeil est souvent l'instant de toutes les trahisons. Quand les yeux sont ouverts, ils voient ce qu'ils ne devraient pas voir et quand ils sont

[317]. *Ibid.*, p. 230.

fermés, plongés dans l'endormissement, ils ne voient pas ce qu'ils devraient voir ! Pire que le labyrinthe du Minotaure… un vrai casse-tête qui n'a pas de solution et dont le couple Psyché/Eros se fait le symbole. C'est dans ce paradoxe que la redoutable vigilance des cents yeux d'Argos a aussi été déjouée. Avec tous ses yeux parsemés sur l'ensemble de son corps, plus puissants que n'importe quelle arme, Argos est tout désigné pour maintenir Io à l'abri des mythiques avances amoureuses de Zeus :

> « Ce monstre avait cents yeux dont deux seulement se fermaient et sommeillaient tandis que les autres restaient ouverts et comme en sentinelle. En quelque lieu qu'il se plaçât, il voyait toujours Io, et quoique assis derrière elle, elle était devant ses yeux. »[318]

Argos justement surnommé Panoptès, *Celui-qui-voit-tout*, est en somme une déclinaison sémantique de Pan et une réécriture de Janus aux deux visages, voyant simultanément devant et derrière, et du cyclope, qui ne doit pas son pouvoir à la quantité vertigineuse d'organes visuels qu'il possèderait, mais à la qualité morfale de son unique œil. Comme toujours, le mythe a plusieurs modalités, rechignant à fixer définitivement le nombre d'œil : selon les sources écrites ou orales, Argos possède cinquante, ou cent ou une infinité d'yeux. Cependant, pour tous les auteurs, il tient sa force de sa faculté visuelle inouïe. Mais sa toute-puissance oculaire a ses limites, et dans ses défaillances, Argos se rapproche de la figure de Cerbère que l'on a croisé à l'évocation d'Orphée. Tous deux sont des gardiens, destinés à rester à l'écart du monde pour accomplir leur fonction de sentinelle, tous deux doivent leur puissance à la quantité d'yeux qu'ils possèdent, et tous deux vont être grugés de la même façon. C'est leur oreille, par l'écoute d'une musique *hypnotisante*, qui va les trahir comme pour contourner, compenser l'omnipotence oculaire. Au son de la flûte de son bourreau Mercure, Argos combat le doux sommeil et quoiqu'une partie de ses yeux veille encore, l'autre est vaincue, jusqu'à l'endormissement complet.

[318]. Ovide, *Les Métamorphoses*, I, vers 625 à 630, *op. cit.*, p. 29.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



58. Argos Panoptès, détail, première moitié du XVIème siècle
Attribué à Pinturicchio
Fresque
Sienne

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



59. Mercure tuant Argos, vers 1630
Rubens
63 x 87,5 cm, huile sur toile
Gemäldegalerie Alte Meiser, Dresde



60. *Mercure tuant Argos,* 1636-1638
Rubens
179 x 297 cm, huile sur toile
Museo del Prado, Madrid

Dans les deux toiles consacrées à la mort d'Argos *(ill. 59 et 60),* Rubens se détache de l'iconographie moyenâgeuse qui, largement fascinée par les « monstres » représente Argos selon l'indication mythologique. Le plus souvent dépeint en berger dont la peau, les vêtements et même la chevelure sont recouverts d'innombrables yeux ouverts, comme autant de rétines vigilantes *(ill. 58).* Cette représentation reste marginale à la Renaissance, jusqu'à sa disparition du répertoire baroque, qui lui préfère comme Rubens l'image d'un homme dont le pouvoir *oculaire* est anéanti à l'image : il ne reste plus de trace de son improbable corps multi-voyant. On ne voit plus que ses deux paupières fermées. Le berger ensommeillé est en somme identifiable uniquement par la présence conjointe de Mercure et Io, le bourreau et la proie.

Plongé dans le sommeil et dans l'univers rubénien, Argos devient au fil des deux tableaux un homme faillible dont la fin est proche si l'on connaît son histoire. Selon les sources, Argos est tué de différentes manières : d'après Apollodore, Mercure le tue avec une pierre, chez Ovide c'est au son de sa flûte et en lui racontant l'histoire de Syrinx et Pan qu'il parvient à endormir le monstre avant de le décapiter : Rubens retient cette version. La douce séduction des paroles et de la musique exercée sur Argos est en réalité une séduction mortelle qui trouve son achèvement dans la toile *Junon et Argos* de 1611 *(ill. 61).* Zeus ordonne le meurtre d'Argos afin qu'il puisse s'unir à Io sans être embêté et c'est Mercure qui est commandité pour la tache.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



61. La mort d'Argos, vers 1611
Rubens
249 x 296 cm, huile sur toile
Wallraf-Richartz-Museum, Cologne

Zeus rechigne toujours à faire la sale besogne, il rechigne beaucoup moins à en tirer les bénéfices. Après l'avoir endormi, Mercure lui ôte la vie en lui tranchant la tête : Argos rejoint ainsi une longue série de décapités, dont Méduse qui figure en tête de liste.

> « Mercure s'aperçoit que tous les yeux d'Argos ont été vaincus par le sommeil. Soudain, de son glaive recourbé, il abat la tête chancelante du monstre, elle tombe et roule sur le rocher ensanglanté. Tu meurs Argos, tes cents yeux sont fermés à la lumière ; ils sont couverts d'une éternelle nuit. »[319]

Le corps inerte d'Argos git, tordu, crispé; sa posture fige la douleur et la mort que Mercure vient de lui infliger. Sublime musculature qui offre un motif de peinture proche des corps de Michel-Ange. Gisant au sol, amputé de sa tête, ses jambes semblent encore en vie alors que ses mains marquent indiquent bien l'acmé du

[319]. *Ibid.*, Livre I, *Syrinx,* 715-720, *op. cit.*, p. 32.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

mourir. Le dernier soubresaut de sa musculature. Sa dépouille nous est jetée en pâture au premier plan, on a l'impression que tous les motifs et personnages qui peuplent cette peinture commencent à s'entasser, s'agglutiner. Il n'y a pas de repos pour l'œil dans une peinture exubérante comme celle-ci, même l'ouverture sur le ciel est lourde et mouvementée. La violence du propos est cependant atténuée par la douceur des visages féminins et le jeu des amours présents à l'image. Rubens établit une sorte d'équilibre entre l'horreur évoquée par la décapitation d'Argos et le calme des figures féminines. Cette recherche d'équilibre est adéquate au récit, c'est en quelque sorte un « impératif » narratologique : l'une d'entre elles est Junon, celle qui avait chargé le berger aux cents yeux de surveiller Io, d'empêcher ainsi les pulsions adultères de Zeus, son mari. Le courroux de la déesse augmente par le meurtre d'Argos commandité par son époux en désir d'infidélité, elle cherche alors une prompte vengeance : « sans cesse une furie impitoyable frappe son regard, d'aveugles terreurs remplissent son âme »[320]. Elle se rappelle la puissance oculaire du fidèle Argos et désire lui rendre hommage :

> « Junon recueille les yeux d'Argos, et les plaçant sur les plumes de l'oiseau qui lui est consacré, ils brillent en étoiles, sur sa queue répandus. »[321]

Dans le tableau de Rubens, les paons viennent de recevoir les yeux d'Argos en cadeau des mains de Junon. C'est une sorte de cosmogonie écrite par Ovide et peinte par Rubens : les plumes jusque-là vides d'attributs trouvent leur version achevée avec l'intervention de la déesse. C'est ainsi que la mythologie grecque explique la beauté des plumes de paons qui, depuis le geste de Junon portent des ocelles, les traces indélébiles des rétines d'Argos.

Le couple d'oiseau occupe une place majeure dans la toile : il ne s'agit pas d'une pièce rapportée anecdotique car il contient cette symbolique liée au regard et donc à la peinture. L'un d'entre eux déploie sa fameuse roue, signe manifeste qu'il cherche à séduire. Le paon est ainsi un animal doublement marqué par le scopique : regardé pour sa beauté, regardant par l'infinité d'yeux qu'il renferme.

Junon, en croisant ses bras semble distribuer à chacun des animaux les précieux organes pris sur la tête coupée d'Argos. En regardant de plus près, on distingue ces yeux logés dans ses mains ; on aperçoit même leur trajectoire, signifiée par de fines lignes blanchâtres. Certains viennent juste d'être éjectés de ses doigts, d'autres ont

[320]. *Ibid.*, 725, p. 32.
[321]. *Ibid., 722-725,* p. 32.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

presque achevé leur voyage en s'approchant de l'extrémité des plumes. Le geste de Junon est cependant ambigu ou plutôt double : la courbe de sa main gauche épouse parfaitement le rondelet sein de sa compagne et son majeur semble l'effleurer un peu plus. Après les gestes ambigus des Trois Grâces, le regard complice d'Eurydice et sa geôlière, nous voici encore face à une nouvelle complicité féminine sous l'égide du sensuel! Cette duplicité s'inscrit dans une rhétorique baroque et rubénienne à la fois. Quelque soit le sujet traité, l'érotisme, aux connotations hétéro et homosexuelles, est toujours un invité de marque que Rubens chérit, il va toujours de paire avec le récit mythologique, aussi violent soit-il.

Si la tête est coupée du corps, l'ultime blessure infligée à Argos n'est pas un éclatement de sang comme dans l'iconographie de Judith coupant la tête d' Holopherne ou d'une Méduse caravagesque. Ici, l'emploi du vermillon ne sert pas à peindre le sang jaillissant (quelques touches suffisent) mais la robe de Junon. La couleur de cette robe peut alors être interprétée comme une citation métaphorique du sang d'Argos. D'ailleurs, le cou d'Argos nous est caché par sa gestuelle et le linge qui s'en approche est peu maculé ; il reste blanc, comme celui qui recueille sa tête sur le genou de a femme vêtue de noir.
La colère de Junon, provoquée par le meurtre sournois d'Argos tend à s'apaiser : en sa figure et en ses gestes on l'a vu, tout est tendresse. Elle a même le pouvoir de transformer le chaos et la mort en une forme belle et organisée : des yeux inertes d'Argos elle fait les ocelles des plumes en créant des reflets métalliques et bleutés. La nature elle-même prend les couleurs de cet apaisement. Après l'agitation, les lourds nuages semblent se dissiper, un arc en ciel, symbole notoire du renouveau, s'en échappe et deux joyeux putti s'invitent dans la scène. Enfin, comme un dernier hommage à Argos, un des deux paons s'approche de son visage meurtri et lui jette un ultime regard. Tête à tête entre l'oiseau et celui qui lui a sacrifié ses yeux.

Le tableau montrant la mort d'Argos renferme donc une symbolique profondément liée à la thématique du regard thanatique. Et à chaque fois qu'un tableau de Rubens comporte un paon, l'histoire du monstre aux cents yeux refait surface, nous proposant une méditation sur les échanges de regards entre le spectateur et les protagonistes d'une peinture :

> « Les ocelles, il s'agit de comprendre si ils impressionnent - c'est un fait qu'ils ont cet effet sur le prédateur ou la victime présumée qui vient à les regarder- si

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

> ils impressionnent par leur ressemblance avec des yeux, ou si au contraire, les yeux ne sont fascinants que de leur relation avec la forme des ocelles. » [322]

Même la psychanalyse de Lacan s'intéresse aux ocelles ? Preuve supplémentaire qu'ils hantent les espaces imaginaires liés au regard désirant, fournissant une réflexion autour de la fascination scopique.

De retour vers Psyché

Le regard éclairant de Psyché et l'œil du peintre en abîme

La première peinture connue consacrée aux amours d'Eros et Psyché daterait de 1612-1615 *(ill. 62),* précédée d'une ébauche au fusain. Psyché entre dans la scène par la gauche, armée de sa lampe à huile qui vient d'illuminer et faire sortir de la pénombre le corps assoupi d'Eros. Penchée sur le corps de son amant jusque-là invisible, Psyché découvre celui que la lumière permet de voir pour la première fois. Etendu sur le lit, Eros n'a conscience de rien, il demeure plongé dans son sommeil tout en étant doublement mis à nu : par l'irruption de la lumière d'une part et par les dévoilements successifs dont il fait l'objet, couvertures et rideau violacé rabattus. La lampe de Psyché, destinée à découvrir le corps d'Eros, met en lumière sa propre nudité : on la voit, en partie assise sur le corps de son amant, défaillante et tremblante, proche de l'expérience extatique de Marie-Madeleine. Présentée de face, Psyché se contorsionne et décrit une courbe en faveur d'Eros, prise dans une chorégraphie amoureuse qui organise le tableau dans une composition circulaire.

Tout ce qui est placé sous la lumière et le regard éclairant de Psyché est inscrit dans cette composition elliptique au-delà de laquelle tout est sombre.

Rubens choisit de peindre un moment mis en suspens : Psyché et Eros sont dans un entre-deux. Psyché est immobile, incapable de réagir ou de se cacher avant qu'il ne soit trop tard. Celle qui l'accompagne, armée du couteau, semble lui dire : *Allez, vas-y, mais qu'est ce que tu attends !*

[322]. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.,* p. 70.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



62. Psyché et Eros, 1612-15
Rubens
120 x 163 cm, huile sur toile
Collection particulière

« Tout épuisée, tout expirante qu'elle est, à force de contempler la beauté du divin visage, elle reprend ses esprits. Elle voit une tête dorée, une noble chevelure inondée d'ambroisie ; sur un cou de neige et des joues vermeilles errent des boucles harmonieusement entremêlées, qui retombent les unes en avant, les autres en arrière, et si vif était l'éclat dont elles rayonnaient qu'il faisait vaciller la lumière même de la lampe. Aux épaules du dieu ailé, des plumes étincellent de blancheur, telles des fleurs humides de rosée, et sur les bords de ses ailes, bien qu'elles soient au repos, un tendre et délicat duvet se joue, agité sans trêve d'un frémissement capricieux. Le reste de son corps était lisse et lumineux et tel que Vénus n'avait pas à regretter de l'avoir mis au monde. »[323]

Eros quant à lui, est à mi-chemin entre le sommeil et le réveil. Au bord du lit, prêt à tomber, Eros va bientôt être réveillé par la brûlure de la lampe et cesser d'être bercé

[323]. Apulée, *Les Métamorphoses*, Livre V, XXI, *op. cit.*, pp. 60-61.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

d'illusions. Mais pour l'instant, l'heure est à la découverte, et on accompagne Psyché dans sa délectation visuelle.

Dans l'indistinction, entre deux actes, l'action est prête à basculer : on peut quitter d'une seconde à l'autre la sphère calme et paisible pour entrer dans un récit plus tourmenté, qui va conduire Psyché à se repentir de sa trahison. Les amours impossibles, voire funèbres, tant de fois peints par l'artiste à travers les récits mythologiques et bibliques approchés dans le premier chapitre, épargnent Eros et Psyché. Rubens ne peindra probablement pas les tourments de ces deux amants, comme s'il voulait retenir de leur histoire la passion dévorante qui consume les amants et l'amour qui traverse les épreuves.

Cependant, la peinture mythologique de Rubens datant d'avant 1630 est rarement manichéenne : le discours amoureux n'est jamais exclusivement idyllique. L'intimité du couple sort du traditionnel schéma binaire et se voit admettre un troisième personnage qui participe au dévoilement de l'amant, en relevant de sa main gauche une tenture. Tout indique qu'il s'agit d'une de ses sœurs, à commencer par le récit antique qui mentionne la présence cachée des scélérates: « Notre assistance, d'ailleurs, ne te fera pas défaut. Aux aguets, nous serons prêtes et nous nous hâterons d'emporter, en t'emmenant toi-même, tout ce que tu as ici »[324]. Le couteau, jumelé à l'expression du visage de celle qui le tient dit l'empressement meurtrier. *Allez, vas-y !* La femme paraît aussi vouloir sortir Psyché de la délectation visuelle et amoureuse dans laquelle elle est plongée. Elle la sollicite vivement du regard, lui présentant le poignard pour accomplir la tâche prévue. Mais rien y fait, le « vif éclat » de la lampe baigne les deux amants : « A cette vue, la flamme même de la lampe s'aviva joyeusement et le rasoir maudit son tranchant sacrilège »[325].

Mise en lumière de la scène et de la touche picturale

Psyché et l'amour endormi, 1636, Rubens *(ill. 63)*

Une quinzaine d'années passée, une autre peinture retient du récit l'instant où Psyché s'empare de la lampe et apporte la lumière pour voir le corps de son époux plongé dans un profond sommeil :

> « Sitôt que la lumière eût éclairé le secret du lit, elle vit de toutes les bêtes sauvages le monstre le plus aimable et le plus doux, Cupidon en personne, le

[324]. *Ibid.*, livre V, XX, p. 59.
[325]. *Ibid.*, p. 60.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

> dieu gracieux qui gracieusement reposait. A cette vue, la flamme même de la lampe s'animait. »[326]

Psyché entre dans l'espace de cette petite toile par la gauche, une scénographie que la majorité des peintres qui s'attachent à ce motif retiennent et reçoivent en héritage iconographique. Comme dans la peinture précédente, la lumière de la lampe à huile a chassé l'ombre et le noir de la nuit depuis quelques instants. Psyché apporte avec elle l'éclairage indiscret sur une scène devant rester intime. C'est elle qui prend en charge la mise en lumière partielle des choses, c'est en somme grâce à Psyché si la peinture peut se faire :

> « Les lumières, les ombres, les reflets, l'image spéculaire ébauche dans les choses le travail de vision. »[327]

Figure de récit jumelée à une figure de peinture, Psyché n'existe pas sans sa lampe et parallèlement, rien ne peut se manifester dans l'obscurité totale, comme l'indiquent les rêveries de Bachelard :

> « Quoi ! Sans couleur, sans forme, sans ordre et sans clarté, les objets extérieurs peuvent-ils, me dira-t-on, revêtir un aspect qui parle aux yeux et à l'esprit ? »[328]

Sans sa volonté d'éclaircissement, la scène serait immanquablement obscure, noyée dans la pénombre. C'est un peu le regard éclairant que Rubens porte sur le mythe et la peinture que l'on perçoit à travers cette veilleuse :

> « Chaque chose, chaque âme, chaque vice, a un visage, un corps subtil tapi dans l'obscurité du monde, et qu'il appartient à l'artiste de révéler. »[329]

Cette flamme discrète, petite lumière, c'est l'œil ouvert sur le récit et la scène picturale. Elle signale peut-être, l'air de rien, la présence du peintre et la métaphorise, comme le cierge pascal maintient et témoigne de la présence divine.

---

[326]. *Ibid.*, Livre V, XXI, p. 60.
[327]. Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 32.
[328]. Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, PUF, Paris, 1961, Avant-propos, p. 8.
[329]. Mireille Buydens, *op. cit.*, p. 145.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



63. Psyché découvrant Eros endormi, 1636-1637
Rubens
23 x 25 cm, huile sur bois
Musée Bonnat, Bayonne

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

La source de lumière est clairement localisable ; aucun autre éclairage artificiel rajouté dans le hors-champ n'atténue le faible éclat de la lampe, ce qui confère une atmosphère intime à la scène. Pourtant, tout n'est pas visible et identifiable. La flamme jaillissante, au zénith de la scène, s'échappe de la lampe et rougit les doigts de Psyché par de petites touches de carmin et sienne. Les ombres sont diffuses, elles se reportent tout doucement sur les chairs en les marquant de plis, de saillies, d'ondulations, vocabulaire rubénien du corps féminin. Autour des nudités exposées, qui reçoivent et reflètent l'éclairage nocturne, le pinceau place ici et là des touches brunes et ocres. On pourrait dire que la lampe et Psyché éclairent la scène en même temps qu'elles éclairent le spectacle de la touche picturale, en montrant la peinture *en train de se faire* :

> Psyché joue « le rôle d'emblème du processus d'autoréflexivité du médium peinture. »[330]

Là où l'iconographie classique de la Renaissance prend soin de décrire avec rigueur et abondance les divers voilages, étoffes tendus le long du mur, comme dans la version de 1612, Rubens ici trace, frotte, il estompe le réalisme pour favoriser leur statut plastique et le caractère spontané des traces que le pinceau laisse sur le support. Dans l'esthétique de l'ébauche, les éléments se réduisent à des signes essentiels, les détails parasitaires disparaissent. Quelques tracés gris suffisent à représenter les ailes d'Eros, là où d'autres peintres, férus de détails, préfèrent décrire précisément chaque plume qui les constitue, à la manière d'une planche naturaliste de Dürer. La rapidité de la touche fait sens : elle reprend en écho la furtivité du moment saisi par Psyché.

Il ne s'agit pas d'une étude préalable : aucun tableau plus abouti ne naîtra apparemment de cette ébauche. Rubens dépouille le motif pour en donner une vision spontanée, prise dans l'élan du pinceau et de la brosse. Certes le récit persiste, le titres et les motifs nous le rappellent, mais on perçoit avant tout des êtres de peinture. Les traits de visages, réduits à quelques indications, les quelques signes essentiels, flous, estompés montrent sans conteste que l'enjeu n'est pas dans la retranscription réaliste et précise des formes, mais dans « la sensation avant tout »[331].

Partout la facture est pleinement visible, le peintre ne dissimule pas les tracés, comme une honteuse modalité picturale *a contrario*, il les met en exergue malgré les petites dimensions de l'image. Toutes n'ont pas la même intensité, ici et là des traces

[330]. Soko Phay-Vakalis, *op. cit.*, p. 13.

[331]. Propos de Cézanne retranscrits par Maurice Denis dans son *Journal*, in *Conversations avec Cézanne*, *op. cit.*, p. 94.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

fantômes, « poétique brouillon qui brouille et définit »[332]. On voit les frottements, les empreintes, hachures, tracés estompés du bout des doigts, des empattements… la multiplicité des touches permet une diversité visuelle qu'une facture homogène traditionnelle neutralise. Ainsi, l'œil se plait à chercher le travail du pinceau et de la matière : c'est une quête picturale qui vient suppléer la quête narrative.

Les petites esquisses peintes sur bois entre 1620 et 1637, œuvres de commande ou non, montrent toutes un couple pris dans une quête scopique et amoureuse, qu'il s'agisse d'*Apollon et Daphné*, de *Pan et Syrinx*, de *Narcisse* et son reflet ou de *Psyché contemplant Cupidon endormi*. A thématique commune, traitement plastique et poétique identique : les traces de matière épaisse écrasée par le pinceau, l'exécution à coup de brosse, les taches de couleur semblent revêtir une signification érotique puissante. La matière picturale devient plus que jamais organique, liée au corps qui la projette sur la toile :

> « Elles disent la sauvagerie du désir que le sujet suscite. »[333]

Ce que Jacques Lacan formule différemment :

> « Au rythme où il pleut du pinceau du peintre ces petites touches qui arriveront au miracle du tableau, il ne s'agit pas de choix, mais d'autre chose. »[334]

Insinuant par là que ce qui s'exprime avec autant de rapidité sur la toile ne peut que provenir du profond de soi, qu'il ne s'agit pas de choix esthétiques longuement élaborés et construits, mais de quelque chose qui relève du *jaillissant*, du *pulsionnel*.
Les touches disent aussi une autre évidence :

> « L'œil saisit plus vite ce que la main dessine. »[335]

Pour ne pas passer à côté des sensations, il y a donc une sorte d'urgence à peindre pour figurer au mieux l'instant décisif qui est choisi, l'instantanéité de la touche parle de l'éphémère du récit. Peindre vite pour renforcer le rapport entre l'instant de voir et le geste qui en découle, pour réduire l'inévitable écart entre l'œil et la main:

> « Ce qui s'accumule ici, c'est le premier acte de la déposition du regard. »[336]

---

[332]. Benito Pelegrin, *op. cit.*, p. 196.
[333]. Nadeije Laneyrie-Dagen, *Rubens, Télérama hors-série, op. cit.*, p. 53.
[334]. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.*, p. 104.
[335]. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*, Allia, Paris, 2003, p. 11.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Cette adéquation entre facture picturale et récit se vérifie dans chaque esquisse liée au thème du regard amoureux, rappelons-nous l'esquisse de *l'Aveuglement de Samson (ill. 25)* : la touche rapide, fiévreuse, violente aussi vient redire, avec un temps d'écart nécessairement inscrit, l'enchaînement morbide de l'action. Mais puisque la touche se dépêche, puisque l'instant où le pinceau touche le support et le quitte se raccourcit, l'esquisse nous donne à penser le temps et la fin de la peinture: n'oublions pas, nous dit Lacan, que « la touche du peintre est quelque chose où se termine un mouvement. »[337]

Avec Psyché, une sorte de glissement s'opère, un déplacement qui va de l'esthétique à l'érotique, et ce passage est soutenu par la particularité de la facture qui mêle « un feu brouillé de couleurs appliquées d'une brosse fébrile et couvertes de maculations blanches. »[338]Autrement dit, à partir de 1630, la pulsion scopique, érotique trouve avec Rubens deux formulations picturales différentes. Soit le pinceau caresse la toile et dépose la couleur marbrée sur les carnations, proposant une vision apaisée du motif amoureux, c'est le cas dans la *Petite Pelisse (ill. 44)* ou les *Trois Grâces (ill. 46)* dans une moindre mesure. Soit l'énergie de la facture et la rapidité d'exécution reprennent en écho l'érotique du propos et l'empressement avec lequel Rubens dénude son motif :

> « Ce ne sont pas des tableaux qu'il montre, mais le plaisir qu'il a eu à les faire. »[339]

Alors l'esquisse se fait poème d'une mise en dialogue, d'un *peau à peau*. Le support ne se camoufle plus complètement : on voit ici et là comment le bois coloré agit en filigrane et joue avec la matière picturale. Double dénudement en somme : mise à nu narrative, ancrée dans le récit, et mise à nu du fait pictural avec une économie des moyens, de la touche, où la peau de l'héroïne trouve sa mise en abîme dans la peau de la toile.

---

336. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.,* p. 104.
337. *Ibid.*
338. Nadeije Laneyrie-Dagen, *Rubens, op. cit.,* p. 274.
339. Philippe Muray, *op. cit.,* p. 175.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

> « La lampe est un personnage »[340]

Dans son petit recueil publié en 1961, Bachelard développe une poétique du feu et plus précisément de la flamme qui paraît comme « un des plus grands opérateurs d'image » [341]. Psyché ne dira pas le contraire. Elle m'apparaît comme une rêveuse du petit feu susceptible d'entrer dans l'univers onirique de Bachelard et le texte de l'auteur me semble apporter une lecture nouvelle, un éclairage contemporain mais intemporel (l'essence du mythe) sur le récit antique et sur le petit tableau dont il fait l'objet.

La flamme est un compagnon onirique pour l'un et l'autre et la lampe est un motif poétique et pictural : des vanités anonymes aux visages éclairés à la bougie de Georges De La Tour, toujours une petite flamme veille et sort de l'ombre un spectacle. La flamme est l'élément du rêveur silencieux et Lautréamont s'en fait aussi porte-parole :

> « Quand tu reluis ainsi, en répandant tes clartés indécises, mais suffisantes, je n'ose pas me livrer aux suggestions de mon caractère, et je reste sous le portique du sacré [...] Ô lampe poétique ! »[342]

La bougie finissant de se consumer est un symbole fréquent des vanités. *Vanitas vanitatum, et omnia vanitas.* Son caractère fuyant alimente le vocabulaire de l'éphémère. Dans le récit, Psyché croit tenir une chandelle, elle tient en réalité un sablier :

> « La flamme est à la fois précaire et vaillante. Cette lumière, un souffle l'anéantit ; une étincelle la rallume. La flamme est naissance facile et mort facile. Vie et mort peuvent être ici juxtaposées. »[343]

---

[340]. Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle, op. cit.,* p 16. J'évoque ici le texte de Bachelard car, précédant l'écriture de *La poétique du feu*, l'auteur se propose d'évoquer, dans un petit ouvrage passionnant à l'image de ses rêveries sur la matière aquatique, aérienne ou nébuleuse, les valeurs oniriques et imaginaires de la flamme « précaire et vaillante » qui s'échappe d'une chandelle. L'auteur ne mentionne que quelques fois Psyché et sa lampe, mais Bachelard livre un aveu d'ordre esthétique et poétique qui peut apporter un autre éclairage philosophique, psychologique sur le mythe : « En écrivant sur la flamme, nous voulons gagner des douceurs d'âme. » p. 11.

[341]. Gaston Bachelard, *op. cit.*, Avant-propos, p. 1.

[342]. Lautréamont, *op. cit.*, chant deuxième, p. 166.

[343]. Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 25 « La flamme est un sablier qui coule vers le haut » et qui brûle les doigts de Psyché: l'une et l'autre marquent le temps qui fuit. Dans la poétique de Bachelard, la flamme consume le temps sur un mode « vertical », en évoquant la légèreté et l'envolée de celui-ci alors que sablier parle d'un temps alourdi, alourdi par le sable en somme. Avec le sablier, le temps ne s'envole plus, il s'écoule, il tombe, attiré par la terre : « La durée qui dure en coulant et la durée qui dure en brûlant viennent ici harmoniser leurs images. » p. 99. Ce double jeu poétique nourrit l'imaginaire de l'auteur, ses rêveries sur le temps et la matière.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

La chandelle et le sablier disent le temps, le temps qui se consume : on aperçoit à travers ces deux motifs l'expression de la mélancolie. Ce qui se voit, ce qui se désire s'inscrit dans le temps et nul n'en connaît l'exacte durée : Psyché face à Eros en est la métaphore. Tout rêveur qui voit sous l'éclairage d'une chandelle sait cela :

> « La flamme meurt bien : elle meurt en s'endormant. »[344]

La lueur de la lampe est alors investie d'une valeur imaginaire puissante : Psyché rêve d'une lampe qui donne une vie lumineuse à une matière obscure, une lumière qui révèle. Sortir de la nuit : tel est le fantasme commun à Psyché et Prométhée. Pour la première, c'est un désir de vérification qui se meut en une entreprise amoureuse, esthétique. Pour Prométhée, la mise en lumière est davantage liée à la puissance virile, à la ruse. Mais l'un et l'autre sont frappés d'une incapacité de voir qui s'accompagne d'un désir de lumière flamboyante empreint de désobéissance. Car privé du feu et non résigné à vivre dans l'obscurité parce qu'il a offensé Zeus, Prométhée enfreint l'interdit divin et part en quête du flambeau sacré caché dans une tige de fenouil, pour l'apporter aux hommes. Une nuit, Zeus voit la terre recouverte de lueurs rougeoyantes et la désobéissance est flagrante : il comprend que Prométhée a rusé et s'est emparé de la lumière. Les structures narratives relatives aux récits de Psyché et de Prométhée sont identiques : un interdit lié à la lumière et au regard leur est posé, c'est le premier acte. A l'image cependant, Prométhée est comme Eros : un corps de musculature, renversé sur le dos, un bras en l'air pour renforcer l'impression de puissance.

Vient ensuite la transgression, le règne de la pulsion : armés de la flamme, c'est le temps du rapt. Un rapt d'ordre optique, un désir de voir au-delà l'obscurité. Prométhée dérobant le feu sacré est à l'image de Psyché découvrant à la volée le corps d'Eros mis en lumière. L'ultime acte consacre comme à chaque fois la punition consécutive à l'acte de désobéissance scopique: perte de l'objet aimé pour Psyché, blessure éternelle infligée au corps de Prométhée[345].

La flamme qui s'échappe doucement de la lampe de Psyché est aussi le support d'une activité érotique : l'amant fantasmé laisse place à la réalité du corps et quel corps ! On le sait, elle découvre le plus doux des amants… Par son pouvoir luminescent, Psyché

[344]. Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 26.

[345]. On rencontrera le tableau rubénien dans le dernier chapitre de cette étude, consacré aux métamorphoses du corps.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

se fait métaphore du peintre, elle semble détenir en ses mains « la lumière qui éclaire les choses et les chimères du peintre. »[346] Dans ses rêveries poétiques sur la flamme d'une chandelle, Bachelard parle de celle-ci comme « astre de la page blanche », autrement dit c'est elle qui est à l'origine de l'acte créateur et qui le met en lumière. Un révélateur, une source jaillissante, un astre de la toile encore immaculée.
Alors la lampe est un personnage parce qu'elle est investie de valeurs psychologiques. Son caractère fragile et brulant est l'*alter ego* de Psyché comme l'est cette flamme filante qui absorbe l'œil et la pensée de Madeleine dans la toile de Georges de la Tour *(ill. 64)*:

> « Il y a une parenté entre la veilleuse qui veille et l'âme qui songe. »[347]

La flamme, que l'on voit chétive, faite de quelques touches, luttant pour maintenir vivant son feu redit l'incrédulité de Psyché et son évanouissement devant l'Amour endormi. Le songe amoureux et la lueur se ressemblent, se nourrissant l'un de l'autre :

> « Il semble qu'il y ait en nous [en Psyché ?] des coins sombres qui ne tolèrent qu'une lumière vacillante. Un cœur sensible aime les valeurs fragiles. Il communie avec des valeurs qui luttent, donc avec la faible lumière qui lutte contre les ténèbres. »[348]

La flamme et la femme sont en éveil, l'œil et le feu consomment l'image et se consument petit à petit jusqu'à ce que gagne l'ombre. En réécrivant l'histoire de Psyché, on pourrait imaginer que la flamme s'éteigne et mette fin au motif amoureux :

> « Le verbe s'éteindre peut faire mourir n'importe quoi, un bruit aussi bien qu'un cœur, un amour, »[349] et bien sûr une lumière.

Cette lumière érotico-mortifère, le regard plongeant et la gestuelle amoureuse qu'elle implique résonne aussi chez Baudelaire, sur le mode de l'amant masculin cette fois:

> « L'éphémère ébloui vole vers toi, chandelle,
> Crépite, flambe et dit : Bénissons ce flambeau !
> L'amoureux pantelant incliné sur sa belle
> A l'air d'un moribond caressant son tombeau. »[350]

---

[346]. Mireille Buydens, *op. cit.,* p. 195.
[347]. Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle, op. cit.,* p. 12.
[348]. *Ibid.,* p. 6.
[349]. *Ibid.,* p. 25.
[350]. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, Hymne à la beauté,* extrait, quatrième strophe, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 54.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



64. Madeleine pénitente à la flamme filante, vers 1640
Georges de la Tour
118 x 90 cm, huile sur toile
Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

On pourrait aussi imaginer qu'en s'éteignant doucement, Psyché retourne à sa douce rêverie, apaisée, alimentée du spectacle qu'elle vient de voir, mais le mythe est nécessairement tourment et défi à l'équilibre. Aussi précaire qu'elle soit, la chandelle brûle, elle vit, elle apporte à la fois jouissance et donc désarroi, désir et transgression, plaisir et douleur. Même si le moindre souffle la dérange et menace son pouvoir luminescent, la flamme légère résiste et fait son travail de lumière jusqu'à ce qu'un drame se noue au récit érotique. La lumière susceptible de s'éteindre à tout moment parle du désir :

> « De deux choses l'une, le désir nous consumera, ou son objet cessera de nous brûler. »[351]

Rappelant par là que dans le champ du désir, plus que partout ailleurs, tout est de nature à s'éteindre et que seule une peinture fiévreusement esquissée est susceptible de s'approcher au mieux de l'évanescence du scopique.

De l'éblouissement de la rétine et du sentiment

Dans le récit et dans la peinture, pour Psyché comme pour nous donc, il est question d'un œil happé et séduit par les parties du corps mises en lumière ici et là:

> « Intensité d'un point, saillie d'un éclat de nature, saillie d'un œil jusqu'à cet éclat. Saillie de l'un à l'autre et vice-versa. »[352]

Un surgissement du motif, opéré *dans* et *par* la peinture grâce à la lumière, entre en contact avec l'œil, sa rétine et Cézanne explique cette rencontre, à l'instant où elle est la plus intense :

> « Je veux dire que dans une orange, une pomme, une boule, une tête, il y a un point culminant, et ce point est toujours, le plus rapproché de notre œil. »[353]

Ce rapprochement, Psyché et sa petite lampe en est la métaphore. A l'aune des mythologies amoureuses, la beauté des corps ne se conçoit que comme une apparition furtive, un éphémère éclat saisi au moment de son apogée lumineuse. La peinture éternise cet instant bien sûr en le fixant sur la toile mais elle rejoue les dispositifs mis en place par les mythologies du regard, et les corps nus qu'elle met en

[351]. Georges Bataille, *L'érotisme, op. cit.*, p. 14.
[352]. Jean-Pierre Mourey, *Le vif de la sensation, op. cit.,* p. 60.
[353]. Cézanne, extrait de la *Lettre n°5 à Emile Bernard*, datée du 25 juillet 1904, *Conversations avec Cézanne, op. cit.,* p. 43.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

scène pour l'œil du spectateur s'affichent à leur tour comme un réceptacle inouï de lumière, « exerçant sur l'amant les pouvoirs vertigineux aux effets éclairants et brûlants à la fois. »[354]On retrouve le poème baroque de la lumière qui n'existe pas sans la brulure qu'elle soumet plus aux yeux qu'à la peau. Tels pourraient s'envisager la conception de la beauté scopique et l'érotique d'un corps, à ce point nodal où, dans un jeu de réciprocité, « s'unissent l'être éblouissant et le regard ébloui, s'assurant la construction d'un double portrait, celui de la dame et de l'amant »[355], auquel il faut ajouter celui du fait pictural et de son spectateur. Mythe et peinture se rejoignent dans ce jeu d'éblouissement.

Pour l'idéalisme antique de Platon, le vrai, le beau se mesurent à l'aune de leur luminosité. Les idées sont des instances lumineuses supérieures aux apparences tapies dans de sombres reflets. L'ombre et la lumière, ce couple indémêlable, sont à l'image de l'éros et de la psyché ; alors la quête scopique, qui mêle désir érotique et désir de lumière, se teinte d'une gageure platonicienne. Dans cette optique, Eros, figure de l'absence visuelle, tantôt transparent, tantôt dissimulé par l'obscurité, évoque l'allégorie de la caverne qui, rappelons-le oppose la vérité de l'Idée à l'apparence trompeuse des images. La lumière agit alors comme un révélateur de la beauté divine, une et immortelle ; le mythe de la caverne rejouant un monde souterrain peuplé de prisonniers, privés de tout mouvement corporels, comme pétrifiés par Méduse et forcés de regarder le mur qui constitue le fond de la grotte. La paroi de cet antre accueille des ombres projetées qui témoignent d'une vie extérieure, ce spectacle ténébreux nourrit l'œil et l'esprit des prisonniers ouverts sur « rien d'autre que les ombres projetées par les objets fabriqués. » Contemplant ces ombres mouvantes, et n'ayant connu qu'elles, les hommes les vivent comme de pures réalités, tangibles, sans envisager qu'il s'agit de *duplicata*. Au creux de cette grotte, l'œil d'un Saint Thomas lui-même aurait été dupé !

L'ombre est une présence fantomatique, qui erre dans la sphère des apparences et se donne à voir. Pour Psyché, l'ombre platonicienne, c'est Eros. Et si l'allégorie de la caverne invoque le réveil des hommes prisonniers de leurs images fantasmées pour s'ouvrir à la philosophie des Idées, l'histoire de Psyché parle aussi de cet éveil, sous l'optique amoureuse, sensuelle. La nuit, qui absorbe le corps d'Eros, redit la caverne platonicienne : elle ne libère que la voix et le souffle pour contenter l'amante. Prison épiphanique le jour, antre ténébreuse la nuit : telle est l'ambivalence de l'espace amoureux. L'obsession scopique de Psyché s'approche aussi de la philosophie cartésienne : transcender la première impression ou une idée que l'on tient pour

[354]. Suzanne Varga, *op. cit.*, p. 104.
[355]. *Ibid.*, p. 100.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

acquise, la remettre en doute, en dégager l'évidence, la vérité éternelle. La raison, quête scientifique de l'esprit, s'oppose alors aux sens qui donnent bien souvent une connaissance partielle ou dénaturée[356]. L'œil, hallucinant, pétrifié ou pris par le mirage, parle de la tromperie des sens vis à vis de la Vérité, mais Psyché, rebelle à la mise en garde, est animée par son obsession, manifestation ô combien déraisonnable, celle de compléter la connaissance profonde qu'elle a du monde-amant par sa rétine. La clarté de la lumière divine, tant de fois convoquée dans les pensées platoniciennes et cartésiennes, devient une petite flamme placée dans la main de la femme. Ce feu intime, dénué de prétention universelle, suffit à révéler ce qui se tapie dans l'ombre : sa faible luminosité est épiphanique. Seulement, à trop vouloir éclairer et s'imprégner de lumière, on risque l'éblouissement nietzschéen:

> « Ma sagesse a voulu imiter le soleil :
> je voulais les illuminer mais je les ai éblouies :
> à ces chauves souris,
> le soleil de ma sagesse
> a brûlé les yeux... »[357]

Par effet métonymique, ce n'est pas la flamme qui éblouit le regard de Psyché, c'est l'objet qui la reçoit et la reflète, c'est-à-dire Eros. Derrière cette entité lumineuse transparaît bien sûr la figure divine, l'éclat céleste évoqué par Saint Jean:

> « Je suis la lumière du monde. »[358]

Le Christ est désigné comme Lumière, en leitmotiv. Une philosophie de la lumière : les icônes du Christ en sont imprégnées. Le motif de l'éclat divin se diffuse, il s'offre à voir et à se penser dans la dialectique du visible-invisible, à l'image de l'éblouissement de l'éros. Evoquons pour cela brièvement les enjeux esthétiques et philosophiques de l'icône du XVème siècle.

L'*idole* rend aveugle parce que celui qui idolâtre a le regard d'emblée arrêté par ce qu'il voit ; l'*icône* elle, rend voyant parce qu'elle n'enferme pas dans l'image et propose la contemplation. C'est-à-dire l'au-delà de l'apparence et de l'image : la Vérité. L'icône trouve sa légitimité dans la foi en l'Incarnation, qui rend visible

[356]. « Tout ce que j'ai reçu jusqu'à présent pour le vrai et le plus assuré, je l'ai appris de mes sens, ou par les sens : or, j'ai quelque fois éprouvé que ces sens étaient trompeurs, et il est de la prudence de ne se fier jamais entièrement à ceux qui nous ont une fois trompés. » Descartes, *Méditations Métaphysiques*, Première méditation, *« Des choses que l'on peut révoquer en doute »*. Ici, les réminiscences platoniciennes sont vives, se laisser guider par la lumière divine constitue l'étape fondamentale dans la découverte de la vérité, celle qui fait accéder au doute cartésien, et donc à la pensée.

[357]. Friedrich Nietzsche, *Dithyrambes de Dionysos, Automne 1888*, *op. cit.*, p. 165.

[358]. Jean, 8, 12, cité par Jean-Yves Leloup in *L'Icône, une école du regard*, *op. cit.*, chapitre I, *« Il fallait bien qu'un visage… »*, p. 33.

l'Invisible. C'est l'image d'un Dieu qui a pris corps, qui s'offre donc à la vue par la lumière qui l'anime :

> « Si la lumière est incréée, donc irreprésentable, le visage, le corps, le regard, les gestes qui la manifestent peuvent, eux, être évoqués. »[359]

La peinture ne va pas se gêner pour autant, cette *irreprésentabilité de la lumière* est quelque chose bien connu des artistes. La lumière est alors une sorte de motif mythologique inapprochable pour celui qui veut l'imiter et qui, comme l'incarnat, suppose d'être approché par devers :

> « La lumière n'est pas une chose qui peut être reproduite, mais qui doit être représentée (on pourrait dire engendrée) par autre chose, par des couleurs. »[360]

Pour Cézanne en effet, l'équation de la lumière et de l'ombre se résout en peinture par un rapport de couleurs, davantage que par un modelé résumé par l'ombre noire d'un côté, et l'éclat blanc de l'autre. Tout naît de la couleur, tout débute par les *sensations colorées et colorantes* qui imprègnent tout motif, parce que tout est engendré par la lumière. Les peaux féminines de Rubens, quelques années avant le cycle Médicis et jusqu'à sa mort, disent cette « religion » de la lumière qui ne s'exprime qu'en terme de superpositions, de juxtapositions de surfaces colorées. Ces incarnats diaphanes et marbrés, au paroxysme de leur picturalité offrent à voir un espace de représentation fantasmé, où l'œil voit l'au-delà du simple réalisme.

L'icône, image magnifiée du Christ, ne prétend pas représenter le réel, mais le signifier, le symboliser, en engageant un regard transcendant :

> « Elle propose à la contemplation, n'enferme pas dans le visible, mais se veut saturée d'invisible : elle s'offre comme une porte ou fenêtre vers cet ailleurs. »[361]

Une image-tremplin en somme qui apprend à lire l'Invisible dans le visible, la Présence divine dans l'image, se rapprochant de la pensée platonicienne dans sa dialectique de l'ombre et de la lumière.

---

[359]. Jean-Yves Leloup, *op. cit.,* chapitre I, *« Il fallait bien qu'un visage… »* p. 31. L'auteur complète l'idée d'incarnation mise en lumière : « La lumière, qu'aucunes ténèbres ne peuvent détruire, fait sa genèse et sa demeure dans la chair de l'homme, elle se manifeste avec intensité et une simplicité uniques en la personne de Jésus. » pp. 30-31.
[360]. Maurice Denis, Extrait du *Journal* in *Conversations avec Cézanne, op. cit.,* p. 93.
[361]. Jean-Yves Leloup, *op. cit.,* p. 10.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

L'irreprésentabilité de Dieu et l'iconoclasme le savent : l'image visible est inapte à représenter l'infigurable mais, consciente de ses limites, l'icône se charge d'évoquer, de dire et de mettre en peinture le fulgurant et de manifester les signes de l'Invisible par la lumière. Alors, le visage mais aussi tout le corps de la figure divine sont nimbés, rayonnants car « la tête ou la pensée n'incarne pas seule le Logos, mais également le corps entier et, en lui, le cosmos qui doit manifester la lumière. »[362] Ce rayonnement inouï, qui entoure le corps des saints et du Christ, se traduit plastiquement par des tracés dorés, disposés en corolle le plus souvent, ou en cercles concentriques, pour manifester le pouvoir d'émaner, de diffuser. Cette mandorle symbolise plus qu'une aura, ou un quelconque effet magique : elle figure « la transparence que peut atteindre un homme, ce corps de perle, lumière au-dedans et lumière au dehors. »[363] C'est par le blanc donc que s'incarne la lumière extatique, fulgurante. C'est aussi par le blanc et ses dérivés colorés que la peinture marque la lumière sur ses corps de chair, chair sacrée ou profane.

D'une extrême blancheur, l'évocation de l'aveuglement transparaît : « Les yeux des disciples sont ouverts, ce qu'ils voient est insupportable, comme l'est la lumière pour les oiseaux de nuit. »[364]Comme l'est aussi le soleil pour Icare. Saint Jean dit qu'il existe en Christ, comme en tout homme, une lumière qu'aucunes ténèbres ne peuvent atteindre et pourtant, le thème iconographique de la Transfiguration renferme en son sein l'obscurité. Car lumière et obscurité forment ce couple ontologiquement indémêlable, comme L'Eros et la Psyché, ce diptyque qui donne à voir et à penser l'éblouissement. Dans l'icône nous voyons le Christ, son corps est comme dématérialisé au profit d'une lumière blanche : le rayonnement concentrique devient de plus en plus foncé en son centre et au cœur de cette lumière se trouve parfois l'impensable, du noir. Comme si le blanc de la lumière divine, en atteignant son ultime limite, devenait obscur et se tapissait dans le noir. Ce basculement métaphorique interroge et appelle l'interprétation : le blanc, c'est l'expérience de l'éblouissement, c'est côtoyer un quasi-aveuglement. Le soleil se laisse penser mais ne se laisse pas voir sans risquer de perdre la vue :

> « Je vis un point irradiant une lumière
> Si aiguë que le regard qu'il brûle
> Doit se fermer à son éclat trop vif. »[365]

[362]. *Ibid.*, p. 56.
[363]. *Ibid.*, pp. 56-57.
[364]. *Ibid.*, p. 57.
[365]. Dante, *La Divine Comédie*, le Paradis, traduction Jacqueline Risset, Editions Flammarion, Paris 1992, p. 260-261, cité par Frédérique Malaval, in *Les figures d'Eros et de Thanatos*, *op. cit.*, p. 61.

Il en va ainsi de la manifestation du divin : au-delà du visible, du saisissable vient l'infigurable, un soleil noir au cœur de la lumière. Et la lumière noire habite le peintre selon Baudelaire :

> « Elle est belle, plus que belle ; elle est surprenante. En elle le noir, le noir abonde : et tout ce qu'elle inspire est noir et profond. »[366]

Cet assombrissement paradoxal, cet *éclat ténébreux*, se fait langagier. Puisque l'œil mène à la cécité s'il ne fait que s'arrêter à l'image, c'est d'une aura spirituelle dont doit se nourrir celui qui regarde :

> « Beau paradoxe : la peinture est là pour montrer que la foi n'a pas besoin de preuves visuelles ou tangibles. »[367]

La transparence d'Eros aux yeux de Psyché redit les enjeux de l'icône : la lumière et le diaphane se rejoignent au sein d'une esthétique baroque où l'aveuglement suppose la connaissance et où la rétine voit l'invisible.

De retour dans le mythe. La chair d'Eros rayonne d'une aura brillante : il ne s'agit plus de l'atmosphère mystique où de la mandorle qui enveloppe le divin, mais d'une aura sensuelle, figurée *dans* et *par* la peinture. Un halo lumineux, diffus plus que ciselant, comme souvent dans la peinture tardive de Rubens, baigne son corps et vient s'imprimer sur celui de Psyché, comme par contamination amoureuse et picturale. Le corps narratif se dédouble alors en un corps de chair, où la lumière *précaire et vaillante* montre pour un instant les touches qui le construisent : « La flamme est un être sans masse et cependant c'est un être fort »[368]qui, d'un tout petit feu, ouvre la voie des métaphores de l'éblouissement et de la cécité. Car la lampe de Psyché menace à chaque instant de s'éteindre, susceptible de s'assombrir et d'absorber le visible. Dans le récit, après l'éclat brillant du corps d'Eros vient son absence et seul le regard intérieur peut encore fournir l'image de l'Amour et de la Beauté. Lacan parle à ce sujet d'illumination violente, de la lueur de la beauté :

> « Le côté touchant de la beauté fait vaciller tout jugement critique, arrête l'analyse, et plonge les différentes formes en jeu dans une certaine confusion, ou plutôt un aveuglement essentiel. L'effet de beauté est un effet d'aveuglement. Il se passe quelque chose encore au-delà, qui ne peut être regardé. » [369]

366. Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose, Le Désir de peindre*, extrait, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 175.
367. Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 68.
368. Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle, op. cit.*, p. 20.
369. Jacques Lacan, *L'éthique de la psychanalyse, op. cit.*, p. 327.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Et cette inaccessibilité visuelle se trouve mise en lumière au point nodal où Psyché consomme l'objet du désir, où elle le perçoit comme une manifestation qui relève de la *révélation*. Comme Madeleine en extase. Eros, en s'envolant, métaphorise cette fuite. En une seconde tout se résorbe et « la vérité de l'être des choses » n'est plus de l'ordre de la vue : « à ce moment fondamental correspond une cécité de l'homme (de Psyché en l'occurrence) qui ne peut dès lors accéder à cet au-delà. Placé devant le dévoilement, persiste encore, pour le sujet un en-deçà de cet au-delà ultime. »[370]

Premier regard de Psyché : un ancien souvenir…

> « Le nouveau-né est d'ailleurs ébloui par la lumière extérieure qui n'est plus *sa* lumière, la luminosité inhérente à l'étendue intérieure.
>
> Auparavant, l'extérieur et l'intérieur ne faisaient qu'un ; tout d'un coup, ils se différencient. La naissance, au sens courant du terme, débute à ce moment-là, quand l'œil, par un début de retournement natal qu'il subit, est poussé à chercher hors de soi ce qu'il trouvait en lui. »[371]

Voici venir ici à nouveau, l'évocation du *proto-regard*, ce premier regard que s'échangent la mère et l'enfant venant à l'instant de naître au monde, qui paraît revivifié en plusieurs points par l'histoire de Psyché. C'est un regard *archaïque* au sens psychanalytique, qui ne peut trouver d'équivalent par la suite, c'est un regard-à-regard, plus tard prolongé par le peau à peau, un regard en cercle fermé comme celui que forme Narcisse et son miroir, aussi furtif qu'atemporel, un regard où l'enfant vient puiser la sensation de naître pas seulement physiologiquement, mais de naître dans l'œil et la psyché de la mère. L'enfant à naître baigne dans la « lumineuse obscurité prénatale »[372]de l'antre utérin comme Psyché est entourée d'ombre nocturne et de formes diffuses, au sein de sa chambre. L'un et l'autre vont vivre l'apparition fulgurante de la lumière et l'aveuglement de plein fouet comme un choc causé à la rétine mais aussi comme une construction psychique, affective :

> « Si le nouveau-né ouvre maintenant les yeux, c'est parce qu'il s'attend à voir encore et à voir la même chose, à retrouver la permanence de la vision intérieure. Mais elle vient d'être perturbée, si ce n'est brutalement interrompue. »[373]

---

[370]. Frédérique Malaval, *op. cit.*, p. 227.
[371]. Jean-Marie Delassus, *op. cit.*, p.117.
[372]. *Ibid.*
[373]. *Ibid.*

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Il est question de découverte optique et sensuelle, du passage brutal d'un état antérieur vers l'inconnu, d'un glissement qui s'opère par la mise en lumière. Psyché, elle, s'attend à voir un monstre et est en quête de réassurance, la petite flamme apporte apaisement puis frustration à la fuite de l'amant. Une lumière bénéfique donc, nourricière pourrait-on dire puisqu'elle apporte satisfaction et vient combler la pulsion, mais une lumière qui met au goût du jour la séparation des corps : séparation d'avec le corps maternel pour le nourrisson, séparation d'avec l'objet d'amour pour Psyché. Et le premier regard éclairant qu'adresse Psyché à Eros est à l'image du proto-regard de l'enfant, il tente de maintenir un équilibre perdu, il voudrait retourner en arrière et se tapir dans l'ombre comme le fantasme Orphée, pour retrouver la sécurité de jadis. Seulement on l'a vu, la rétroversion est un poème funeste, Eurydice restée dans les ténèbres et le regard meurtri de son amant s'en souviennent.

> « Il s'est produit comme une panne de vision au moment de l'entrée dans le monde. »
>
> « Par la suite, beaucoup de choses vont se produire au niveau du regard qui évolue en regard d'objet, sans perdre toutefois sa capacité à revenir parfois abruptement à un état de vision. »

Dans son *Traité du regard*, Alain Beltzung décrit également le besoin d'avoir sous les yeux l'objet du désir comme un besoin vital, un vestige du proto-regard comme le suggère les travaux de recherche de Jean-Marie Delassus, un héritage archaïque du début de notre enfance. Pour l'enfant qui n'a pas encore développé la parole, ne pas voir l'être aimé et nécessaire à sa survie provoquerait le plus grand des effrois :

> « La mère, si elle n'apparaît pas, elle n'est plus. Si elle apparaît dans le champ perceptif, elle est, d'où son terrible chagrin. Pour lui, ce qui existe est là et réciproquement. Il ne connaît que la présence car c'est une évidence sensible ; mais l'absence, « être ailleurs », est un concept et il n'a pas encore accès au concept. »[374]

Il semble que l'esprit de Psyché soit animé par ce genre de fantasme. Eros, son amant, que l'on va substituer à la mère, par sa transparence, n'apparaît plus. Psyché ne peut le voir et cette absence dans le champ visuel, bien qu'il soit « physiquement » présent plonge Psyché dans un état d'angoisse rapidement invivable : il faut qu'elle le voit pour être apaisée et déchargée du doute. Puis vient l'instant où, après le plaisir

[374]. Alain Beltzung, *op. cit.*, p. 145.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

assouvi de l'avoir vu, Amour disparaît à nouveau. La perte visuelle opère à nouveau, non plus sur le mode de la transparence, mais sur celui de l'absence, de la perte de l'objet vu et désiré. Cette perte douloureuse évoque d'emblée le sentiment mélancolique et la nostalgie d'un paradis perdu. La fuite de l'amant, c'est la fuite du temps et l'émergence du Spleen baudelairien. La lampe continue cependant d'éclairer : le lit marque encore la trace du corps et en retient encore la chaleur. Eros n'est plus mais son empreinte demeure : la lumière que tient Psyché devient un objet chargé de souvenirs hantés par Eros, la flamme devient « un véritable personnage qui a un rôle effectif dans le récit d'une vie »[375] . Dans la poétique de Bachelard, la petite lumière est un compagnon onirique sans cesse attaché au passé, et sous cet éclairage, l'histoire de Psyché redit le regard de l'enfant que nous évoquions plus haut au travers des mots d'Alain Beltzung : « Un halo poétique entoure la lumière de la lampe dans le clair-obscur des songes qui raniment le passé. »[376]Et chaque peinture de Psyché est susceptible de renfermer cet onirisme du passé.

La lueur de la lampe a quelque chose de profondément ancré dans l'être : « Tout ce que nous regardons d'un regard passionné, dans la détresse ou le désir nous renvoie à un regard intime »[377]. Loin d'un éclairage impudique et violent qui aveuglerait par un excès de lumière, la petite flamme veille alors sur un espace clos, chaleureux. Là encore, Bachelard apporte une lecture poétique quant à la relation entre la chandelle et l'intérieur d'une chambre d'amants, où prend place la scène peinte :

> « La lampe a un rôle psychologique en rapport avec la psychologie de la maison. [...] On ne conçoit pas plus une maison sans lampe qu'une lampe sans maison. »[378]

Les rêveries amoureuses de Psyché, aidées par la flamme d'une chandelle, se font bien en silence, dans un espace fermé et ouatiné, loin du brouhaha d'un univers sur-éclairé, dans une chambre utérine. C'est un espace où règnent les valeurs féminines, les chaudes images, où Psyché et sa lampe se répondent en métaphores réciproques :

> « La lampe est l'esprit qui veille sur sa chambre. »[379]

C'est bien un lieu d'intimité que Rubens a brièvement tracé et mis en couleurs : un lit suave, un coussin enflé, une couverture rabattue évoquent le repos paisible de

375. Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle, op. cit.,* p. 95.
376. *Ibid.,* p. 99.
377. Gaston Bachelard, *L'air et les songes, op. cit.,* p. 217.
378. Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle, op. cit.,* pp. 16- 17.
379. *Ibid.,* p. 17.

l'amant sous le regard bienveillant de la femme et de la flamme. La lampe éclaire la scène présente en même temps qu'elle réveille et fait appel à des réminiscences chez celui ou celle qui rêve en sa présence. Elle fait un travail de mémoire et Psyché, dans sa paisible contemplation est happée :

> « Toute rêverie devant la flamme est une rêverie qui admire. Tout rêveur de flamme est en état de rêverie première. Cette admiration première est enracinée dans notre passé lointain. »[380]

L'admiration se fait sur le mode de la solitude : la flamme isolée, dit Bachelard, est « le témoignage d'une solitude, d'une solitude qui unit la flamme et le rêveur »[381], comme la solitude qui unit le peintre et sa toile vierge. Psyché de Rubens et Madeleine de Georges de La Tour évoquent bien cela. Dans sa posture admirative et sa perception solitaire, Psyché est face à l'amour comme le spectateur est face au tableau. C'est un spectacle muet et l'objet regardé à son insu se laisse dévorer des yeux. Dans sa quête scopique, nul ne sait ce que Psyché regarde précisément et de quelles pensées est peuplé son esprit. On imagine que son œil est pris entre deux dynamiques amoureuses. Tiraillé entre sa mobilité incessante d'une part, ne pouvant se satisfaire d'un furtif coup d'œil mais désirant répertorier chaque forme d'Eros. Comme le spectateur devant un tableau qu'il admire, elle est happée par le désir illusoire de voir et de mémoriser chaque détail qui le constitue avant que le souvenir s'empare de cette image et la transforme nécessairement. Son œil a quelque chose d'inaugural, il métaphorise le voir pictural de Cézanne : *voir comme celui qui vient de naître* , pour désenclaver le regard et le geste esthétique de tout ce qui les attache aux conventions.

Mélancolie et éphémère de la lumière, fugacité de l'ombre

Dans le mythe d'Eros et Psyché, l'omniprésence du fragile (la flamme de la lampe, le désir amoureux, le plaisir de voir, le sommeil…) ne manque pas d'engendrer un art de l'éphémère où le temps et son lot d'inconstance est allégorisé.

> « Un affect qui consiste à avoir la mort en soi, à ne pas quitter un objet d'amour inconnu et à concevoir une beauté endeuillée qui culmine dans les ruines, les fragments et les motifs fugaces, reflets et fleurs. »[382]

[380]. *Ibid.*, p. 9. Sur la contemplation introspective et sur l'idée de réminiscence, Bachelard écrit aussi dans *L'air et les songes* : « Quand on croit contempler un spectacle prodigieux de richesse, c'est qu'on l'enrichit avec les souvenirs les plus divers. », *op. cit.*, chapitre VI, *Le ciel bleu*, p. 193.
[381]. Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, *op. cit.*, p. 13.
[382]. Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Galilée, Paris, 2003, p. 34.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Ce que perçoit Psyché et tous les rêveurs de flamme sous l'éclairage de leur lampe n'est que pure vanité : la flamme est elle-même est un des grands motifs des Vanités, aux côtés de la fleur piquée ou fanée par le temps, du miroir, de la bulle d'eau et du plus célèbre vers de Ronsard : *« Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie »* auquel on pourrait ajouter *Jouissez dès à présent d'une flamme qui va s'éteindre…* Bachelard se place aussi dans cette poétique de l'éphémère quand il nous dit, à propos du temps et du motif de la flamme:

> « Où a régné une lampe, règne le souvenir. »[383]

La fable de Psyché fait écho à celle d'une autre amoureuse. A cette jeune corinthienne, celle qu'on dit être la première dessinatrice, désirante et mélancolique, qui, pour se souvenir du corps de son amant avant qu'il s'en aille, en trace les contours projetés sur un mur à l'aide de sa lampe :

> « L'amour trace donc ce profil qui conjure l'absence ; et comment ne pas être certain que ce trait tracé sur un mur ne soit le signe du désir. D'un désir sensuel comme il est la volonté d'arrêter le temps, le temps qui passe, qui ruine, qui tue.
> Trace d'une ombre. »[384]

Ce que la lumière a éclairé un instant a désormais une existence dans la mémoire visuelle et psychique, aussi éphémère soit-elle. Eros aussi est précisément ce motif de l'éphémère : dès lors qu'il est vu, il s'enfuit : la jouissance de l'avoir vu aura duré peu de temps ! L'expérience scopique que Psyché fait de la beauté est donc l'appréhension du temps, où le début et la fin d'un récit sont quasi-concomitants. La présence flagrante de l'objet et sa fulgurante absence vont de pair : la bougie est le témoin silencieux de ces deux états, ces deux éclats.

Le syndrome de Psyché, qui voit son amant disparaître sous ses yeux pour l'avoir trahi, peut se résumer en ce diagnostique, plus physiologique celui-là : « celui d'une incapacité à voir succédant à un état antérieur de visibilité »[385]. Mais ce que nous dit le récit de *Psyché découvrant Amour endormi* est plus onirique il me semble. Il est question du premier regard que l'on porte sur les choses, regard d'amour qui n'a qu'un temps et qu'un lieu :

---

[383]. Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle, op. cit.,* p. 17.
[384]. Pascal Bonafoux, *Moi, Je, par Soi-même, L'autoportrait au XXème siècle,* Diane Selliers, 2004, pp. 66-67.
[385]. Alain Beltzung, *op. cit.*, p. 29.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

> « Ce qui a été déjà vu ne pourra plus jamais être à nouveau vu pour la première fois : sommes-nous donc aveugles d'avoir vu ? »[386]

C'est une évidence à laquelle on ne porte guère d'attention et pourtant… Cette première vision porte en elle quelque chose d'inégalable, qui laisse trace dans l'esprit à l'image de l'*aura* comme l'entend Walter Benjamin :

> « Unique apparition d'un lointain aussi proche soit-il. » [387]

Une chose qui a été et qui n'est plus visible, une perte qui se rapproche d'une *jouissance esthétique de la mort* :

> « Ce qui est voué à être dégradé convoque la beauté car la notion d'éphémère instaure les rapports présence/absence, vie/mort dans la diastole/systole de la rencontre qui saisit et surprend en son être le spectateur. »[388]

Georges Bataille s'inscrit aussi dans cette perception spatio-temporelle du voir désirant qui habite Psyché :

> « Qu'il est doux de rester longuement devant l'objet de ce désir, de nous maintenir en vie dans le désir, au lieu de mourir en allant jusqu'au bout. »[389]

D'autres petits feux à voir

La petite lampe que tient Psyché se consume et cette dynamique se fait sur un mode vertical : le feu vit et meurt aspiré vers le haut. La flamme est alors habitée par l'image d'un envol léger et dramatique à la fois, qui préfigure l'envolée d'Eros. Alors l'onirisme du texte de Bachelard rêve la flamme-oiseau ou l'oiseau-flamme; et quel autre personnage peut incarner le subtil envol des choses si ce n'est l'Amour-ailé lui-même ?

> « Pour un rêveur, la flamme puisqu'elle s'envole est un oiseau. » [390]

Les brefs coups de pinceaux, au moment de tracer cette flamme, ont sans doute mimé cette dynamique ascensionnelle qui vient contrebalancer le poids des corps.

386. *Ibid.*, p. 25.
387. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 19.
388. Frédérique Malaval, *op. cit.*, p. 217.
389. Georges Bataille, *L'érotisme*, *op. cit.*, p. 141.
390. Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, *op. cit.*, p. 68.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



65. Saint Joseph charpentier, vers 1640
Georges de la Tour
137 x 101 cm, huile sur toile
Musée du Louvre, Paris

La flamme de la lampe à huile traverse les mythes et les peintures de Rubens ou de Georges de la Tour, on la retrouve, comme une entité éclairante de faible luminosité et pourtant, ceux qui la tiennent s'en protègent toujours les yeux en y opposant leur main. La flamme rougit le bout des doigts, émet une faible lueur ou un éclat intense sur la peau. Motif à la fois sacré et profane, elle joue aussi dans *Saint Joseph Charpentier (ill. 65)* à faire des doigts de l'enfant Jésus un paravent chaud et translucide. Dans le répertoire des figures ecclésiastiques, l'ermite est par essence une figure de l'obscur comme le devin grec est celle de la clairvoyance.



66. Triptyque de la *Descente de croix*, 1612-1614, Retable fermé
Saint Christophe (à gauche), *Ermite à la lanterne* (à droite)
Rubens
420 x 150 cm (chaque panneau), huile sur bois
Cathédrale d'Anvers

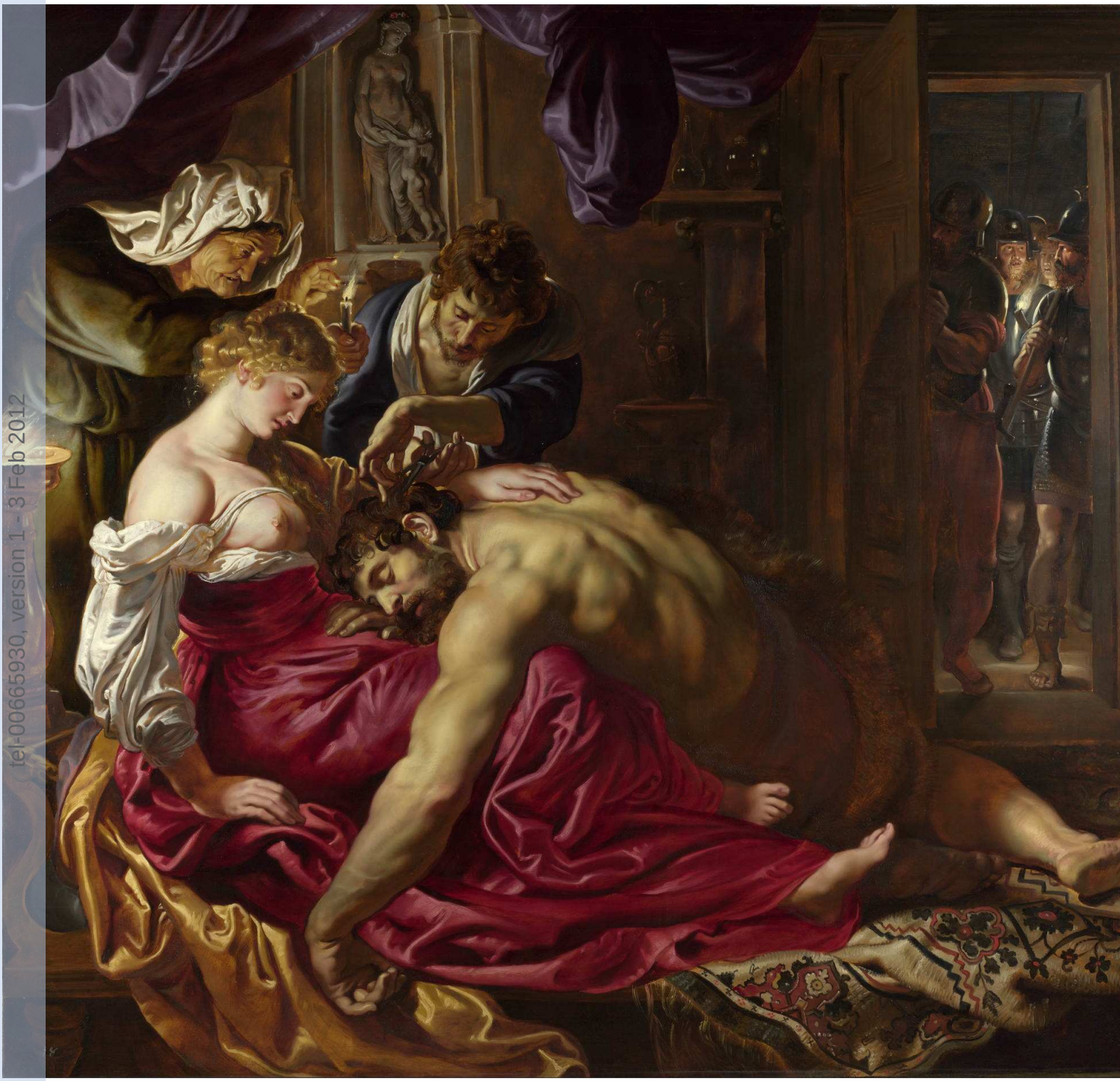
tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Celui qui prend place sur le triptyque de *La Descente de croix (ill. 66),* sur le côté droit du retable fermé de Rubens, est plongé dans l'ombre et semble aveuglé par la lumière de sa lanterne. Sa modeste posture, empreinte de chétivité, est mise en exergue par le titanesque Saint Christophe qui lui fait écho, sur l'autre panneau rabattu. Ce dernier nous fait face, nous regarde presque et sa musculature, superbe morceau de peinture et de couches colorées, est éclairée par la droite, comme si c'était la lanterne du vieillard qui projetait son improbable pouvoir luminescent. En retour, la chair l'accueille et l'intensifie comme toujours, se chargeant au passage de la puissance du clair-obscur.

Une petite flamme, est l'*être fort* qui, selon Bachelard trouve en ce corps saint un adversaire et un partenaire esthétique.
L'ermite quant à lui est retiré du monde, retiré de la mise en lumière des apparences : dans l'exigence spirituelle, on ne voit bien que dans le noir de la contemplation que seule la lumière divine vient éclairer. Ce qui s'imprime sur la rétine n'a au fond pas d'existence fondamentale, rappelons-nous : *avec leurs yeux ils ne voient rien*. Tout autre appendice lumineux n'est que simulacre inutile voire dangereux et ne peut rivaliser l'éclat de Dieu. L'ermite nous est dès lors présenté comme un oiseau de nuit qui protège sa sombre rétine pour ne pas risquer l'éblouissement physique. Qu'éclaire-t-il de sa modeste flamme reprise en écho par le croissant de lune, placés l'un et l'autre au bord de la représentation, à l'endroit même où s'ouvre le triptyque ? Cette fissure, avant d'être déflorée, exige que l'on porte d'abord un regard sur le retable fermé, comme s'il s'agissait d'une prémisse à la contemplation de la *Descente de croix* qu'elle renferme. L'ermite serait-il le gardien de l'image sacrée, chargé de dire quelle sorte de regard on doit porter sur celle-ci ? Tout porte à croire qu'un œil nourri par cette modeste flamme d'ermite, qui met en lumière l'essentiel et non pas l'accessoire, est prêt à voir et concevoir le motif sacré. Le dispositif du retable d'ailleurs est lui-même pétri de cette dialectique : il ne s'offre à voir que par étapes. Les panneaux rabattus d'abord, puis ouverts sur une scène centrale ensuite, métaphorisent l'accession à la sphère spirituelle qui exige plusieurs niveaux de lecture. L'ouverture, c'est la mise en lumière, la révélation du sacré. L'ultime ravissement qui scande l'expérience scopique du sacré. C'est aussi un jeu de mime : ouvrir, fermer, ouvrir, fermer… c'est une paupière qui couvre et découvre un œil désirant voir, comme à travers le jeu scopique du paravent mis en scène dans l'*Allégorie de la vue,* en première illustration.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



67. *Samson et Dalila*, vers 1609-1610
Rubens
205 x 185 cm, huile sur bois
National Gallery, Londres

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



68. L'adoration des bergers, 1608, détail
Rubens
300 x 192 cm, huile sur toile
Pinacoteca Civica, Fermo

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

La vieille femme qui tient la flamme dans *Samson et Dalila,* vers 1608-1610 *(ill. 67),* porte un autre message, où la lumière tient un rôle essentiel dans le récit et dans le fait pictural. La gestuelle se répète : une main s'approchant vient atténuer l'éclat du feu, pour elle comme pour nous, comme un index posé sur la bouche demanderait le silence. D'ailleurs, ici la lampe renoue avec l'intime et l'érotique, comme un témoin muet mais au combien *voyant*. L'épisode est extrait de la Bible mais on a quitté la sphère spirituelle de la lumière mise en tension dans l'image de *Saint Christophe (ill. 66)*. Ici la source de lumière est faible mais diabolique, la flamme est menue mais son pouvoir luminescent est immense ; n'évoquant plus la présence du divin mais incarnant la lueur maléfique d'une femme. Et oui : que serait l'agilité de la main du coupeur de cheveux sans l'aide précieuse qu'apporte la petite lampe ? On retrouve cette même vieillarde, bienveillante cette fois, dans *L'adoration des bergers* (ill.) peinte presque au même moment. Visage identique, posture identique, mais une femme habitée par un regard pieux. Sur les mains de cette femme, présente dans deux scènes opposées, se reflète ainsi l'ambigüité de la flamme : frêle mais puissante, tout e monde s'en protège du bout des doigts.

Psyché est éveillée à la réalité physique de son amant par la lampe allumée, et depuis cette mythique mise en lumière du corps, Psyché symbolise l'âme. Beaucoup plus tard bien entendu, elle donnera son nom à l'inconscient et servira de figure phare dans la pensée psychanalytique.

> Le siège des pulsions innées, des désirs et souvenirs refoulés : c'est la partie la plus archaïque de l'appareil psychique, c'est aussi 'la partie émergée de l'iceberg'. Ce système ne connaît que des représentations de chose, il ne peut pas les verbaliser. Ces représentations ne connaissent ni doute, ni règle de logique, ni temporalité ordonnée et sont régies par le principe de plaisir.

Ce même principe de plaisir qui engendre la pulsion créatrice de Rubens faisant de Psyché, allégorie de l'âme, de l'inconscient, du désir scopique incontrôlable et du plaisir, l'élue féminine et langagière apte à métaphoriser le versant pulsionnel de son travail de peinture.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Les mille plis du corps et de l'âme vus par Deleuze

Qui est la Psyché que Rubens peint si ce n'est une femme faite de plis et de replis sur son corps et dans son âme ?

> « Pli, fronce, aronde, papillon, ombilic hyperbolique, elliptique, parabolique, telles seraient les sept figures de la courbure baroque. »[391]

Enserrer l'esthétique baroque en une époque et en un lieu précis réduit nécessairement sa nature protéiforme qui échappe aux classifications de l'histoire de l'art. Pour ses détracteurs qui lui préfèrent le classicisme conventionnel, le baroque est cette perle irrégulière et boursoufflée que la *Petite Pelisse* porte à des oreilles : outrage à la nature, tout n'est que déséquilibre, ostentation, indécence, exubérance, dérangeantes audaces, qui bafouent l'héritage paisible de la Renaissance. Pour Wölfflin, l'écriture baroque s'y oppose en tous points[392]: elle est tourbillon, violence des passions traduites par le mouvement, la puissance érotique de la couleur, la déconstruction du dessin… Pour Michelet, toujours au XIXème siècle, le baroque se conçoit comme l'acmé du féminin, il est avant tout l' « Avènement du monde-femme »[393]tant son érotique règne en maître incontesté des toiles mythologiques. En 1935, pour Eugenio Ors, le baroque est du côté de l'inconscient, du rêve et de l'expression de l'individu, par opposition au classicisme, davantage orienté vers la conscience, l'éveil et la convention. Il voit se dessiner une psychologie du baroque, « polymorphe, emporté et séducteur, vigoureux et raffiné, fantasque et généreux, imaginatif imprévisible, spontané, profondément vivant et riche »[394].

Pour Wölfflin, le baroque est cyclique, il ponctue l'histoire de l'art dans son ensemble en succédant les phases classiques, si bien qu'on observe l'alternance des deux esthétiques. Eugenio Ors lui, développe l'idée de la phase récurrente de l'histoire des styles et la pousse jusque dans ses retranchements. Selon lui, le baroque

---

391. Christine Buci-Glucksmann, *Puissance du baroque, op. cit.,* p. 23.

392. Wölfflin cherche à résoudre la question de l'histoire des styles à travers l'étude des formes et de leurs évolutions. Il dresse un portrait de l'esthétique baroque, en propose les traits de caractère, en maintenant une opposition constante et essentielle avec le classicisme. Voici le célèbre face à face Wölfflinien, souvent nuancé par les esthéticiens et les œuvres elles-mêmes qui, par leur complexité échappent souvent à cette comparaison:

Baroque	/	*Classicisme*
Pictural	/	Linéaire
Construction en profondeur	/	Construction par plans successifs
Formes ouvertes	/	Formes fermées
Multiplicité unifiée	/	Unité multiple
Clarté relative	/	Clarté totale

393. Marie-Joseph Bertini, *op. cit.,* p. 115.

394. Frédéric Dassas, Introduction de *Du Baroque,* Eugenio Ors, *op. cit.,* p. X.

n'est plus seulement cyclique, il est éternel, il n'a ni début, développement ou fin. *Permanence du baroque* donc, qui n'est pas une réponse consciente et revendicatrice à la peinture conventionnelle (il n'a d'ailleurs jamais revendiqué son originalité ou son désir de rupture, il n'existe pas de manifeste baroque) mais l'expression de la dualité inhérente à l'existence, à l'homme, et *a fortiori* au peintre. Cet espace ambigu et poreux qui *ne sait pas vraiment ce qu'il veut* :

> « La conscience de l'unité est précaire chez nous ; la tendance à la désagrégation mentale est fréquente, le dédoublement de la personnalité. L'artiste s'abandonne à sa multipolarité qui laisse déborder les riches et troubles sources du subconscient.»[395]

Avec Deleuze, le baroque revêt une autre dimension et c'est un motif, en particulier, qui en symbolise sa duplicité :

> « La définition du baroque : des plis à l'infini. »[396]

Le pli comme l'essence du fait baroque : le pli des chairs, des vêtements, des sentiments, de la couche picturale engendre une image complexe, un piège à regard qui se laisse happer par les réseaux mis en place. Dès 1608, de retour d'Italie, Rubens s'en fait le poète. Peintre des plis des corps et des tissus, il se livre aux ondulations, aux creux, aux fossettes, et chaque parcelle de corps est susceptible de renfermer des trésors de chairs pliées. Devant les *Trois Grâces* du Prado *(ill. 46)*, le spectateur reste comme pétrifié, animé par une « certitude quasi-hallucinatoire de vie »[397]sous l'effet vibrant de la surface colorée. Dans l'histoire du vocabulaire esthétique, le terme morbidesse, de l'italien *morbidezza*, évolue rapidement : après avoir qualifié les proportions harmonieuses du corps, il s'attache à désigner les qualités moelleuses et suaves de la chair. Ce glissement sémantique indique une mutation esthétique de l'approche du corps. Désormais, on considère moins le dessin des contours du corps que le rendu pictural des carnations : c'est l'entreprise de Rubens.

A partir de 1612, les femmes rubéniennes sont de plus en plus charnues et la touche picturale s'en trouve changée. Le rendu de la chair atteint son dernier avatar au contact d'Hélène dans les années 1630. Plus que jamais, la chair féminine a une consistance souple, flasque qui recouvre la musculature nerveuse. La matière lisse et dure du corps devient tendre et savoureuse. On a le sentiment qu'avec les trois Grâces, tout déborde, y compris le sentiment de vie et que tout se plisse. Sur la figure

[395]. Eugenio Ors, *op. cit.*, pp. 113-114.
[396]. Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 166.
[397]. Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Minuit, Paris, 1995, p. 58.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

centrale, le sillon de la colonne vertébrale creuse le dos, la hanche se plisse sous l'effet du nouveau *contrapposto* et des bourrelets graisseux, des fossettes se marquent de part et d'autre. Les parties saillantes, qui sont placées sous la lumière, comme le haut du dos, sont claires et frappées d'une blancheur lactée. L'apparente uniformité des corps est en réalité une surface polychrome, où les teintes se côtoient et s'embrassent. Marbrées de couleurs diverses, les chairs féminines montrent la palette colorée de leur incarnat :

> « Le mystère des nuances innombrables que leur épiderme stratifient. »[398]

Des touches grises, bleutées, verdâtres, roses, recouvrent ça et là l'incarnat beige rejoignant ce que William Bouguereau décriait chez Renoir :

> « Avez-vous déjà vu des ombres bleues ? Croyez-vous que ce soit bien malin de faire des femmes qui suent des arcs en ciels ? »[399]

La peau est creuse de dépressions et gonflée de saillies que le sang rosit. A la tonalité beige-rosée courante pour le rendu de la chair, Rubens réitère l'entreprise amorcée par Titien, transformant la peau en une éponge transpirante, comme le fera Cézanne, surface d'échange qui absorbe et reflète les couleurs environnantes :

> « Etrange substance, d'une coloration ni blanche ni rose, d'une texture douce et pourtant irrégulière, qui absorbe la lumière tout en la réfléchissant, fragile mais souple, qui s'éclaire et s'éteint, tour à tour merveilleuse et décevante. Il n'y eut jamais de problème aussi difficile à résoudre pour le peintre. »[400]

Ce beau texte semble écrit pour Rubens, décrire la posture esthétique qui l'anime passionnément. Tout y est retranscrit : les couleurs qui circulent comme le sang circule dans les veines, son rapport à la lumière et la quête folle qui anime un peintre de corps qui, à l'image de Pygmalion désire donner l'impression de vie avec la combinaison de pigments colorés. C'est un désir fou qui hante une vie, avec ce qu'il faut d'*obsédant* :

> « L'enfer du peintre c'est l'incarnat. Le comble du coloris, l'élément par excellence de la peinture, l'entrelacs des trois couleurs primaires : le rouge des artères, le bleu des veines, le jaune de la peau. »[401]

[398]. Philippe Muray, *op. cit.*, p. 181.
[399]. William Bouguereau cité par Gilles Néret, *Renoir, peintre du bonheur*, Taschen, Paris, 2001, p. 304.
[400]. Kenneth Clark, *op. cit.*, p. 229.
[401]. Hegel, cité par Georges Didi-Huberman *in La peinture incarnée*, *op. cit.*, p. 27.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

En faisant cohabiter des tons chauds et froids au sein d'une même figure, Rubens développe l'idée que le corps féminin, dans sa richesse plastique et poétique renferme la totalité des couleurs.

> « La loupe c'est l'œil du coloriste. »[402]

Ici Baudelaire cible précisément la démarche esthétique : le regard décompose ce que l'on a parfois, coutume de considérer comme unifié, sans nuances ni strates.
Par des moyens proprement picturaux, le peintre signifie le symbole-même de la triple déesse, son corps réunit, entre les deux pôles extrêmes, tous les possibles :

> « En marbrant des chair de bleus et de verts, Rubens suggère qu'un corps contient la vie comme la mort. »[403]

Car en effet, les touches rosées, rouges et ocre évoquent la vie du corps, le plein-sang de la chair de Suzanne sous l'effet du pinceau de Tintoret, alors que les teintes verdâtres et violacées renvoient à un tout autre registre… c'est la chair en décrépitude, en décomposition, celle du Christ mort, celle de Méduse ou de Marie Madeleine dans sa petite mort, marquée par la froideur, celle qui fait cohabiter ces deux registres, donnant une image ambivalente du corps, *érotico-thanatique*.

Chez Psyché, comme chez la Grâce du Prado, tout est courbe et sinuosité ; notre œil suit la trajectoire de son corps, conduit dans une danse suave, invité dans une chorégraphie fluide et sensuelle. Les mouvements du corps de Psyché se font sans accroche brutale ou anguleuse, tout se fait dans le glissement. Mais dans le rythme quand même, avec ce qu'il faut de balancements. Le voyage visuel part du galbe de son mollet, poursuit par la rondeur de son genou, de sa cuisse puis de sa hanche. Le voile transparent prend naissance au creux de l'aine pour envelopper sa hanche d'une caresse amoureuse et terminer sa course dans le dos de Psyché. C'est ensuite son bras, mollement élevé, qui reprend le mouvement de spirale engagé par le voile, qui termine sa course enrubanné sur la tête de Psyché, enveloppant sa chevelure. Ce voile aquatique avec tous ses plis mouillés, transparents et elliptiques, s'inscrit toujours dans les motifs érotiques où la nudité se vit dans la quiétude ; il a tendance à s'opacifier en se chargeant de touches et d'empattements blanchâtres plus violents dès que la tension dramatique s'intensifie. Il fait alors son travail d'écran optique.

[402]. Charles Baudelaire, *Salon 1846, De la couleur, Œuvres complètes, op. cit.,* p. 231.
[403]. Catherine Firmin-Didot, in *Rubens, Télérama hors-série, op. cit.,* p. 75.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Dans les *Trois Grâces* du Prado, le voile limpide parcourt et relie les corps, il s'enroule, se coince dans les fesses, il effleure un sein, une cuisse :

> « Tout un menu, avec un plat du jour, mais on peut aussi choisir à la carte : un bout de sein, un morceau de cuisse, un éclair de ventre, une larme de téton, un soupçon de fesse, un nuage de ce que vous voudrez. »[404]

Et comme pour Psyché, le voile prend naissance (ou termine sa course) près du pubis. Dans sa trajectoire fluide, il se fait écho plastique et poétique du filet d'eau qui s'échappe de la fontaine, frais refuge des nymphes :

> « Des tiers se sont introduits entre le vêtement et le corps : l'eau et ses fleuves. [...] L'eau elle-même plisse, et le serré, le collant seront encore un pli d'eau qui révèle le corps mieux que la nudité. »[405]

Toujours cette affaire de plis.

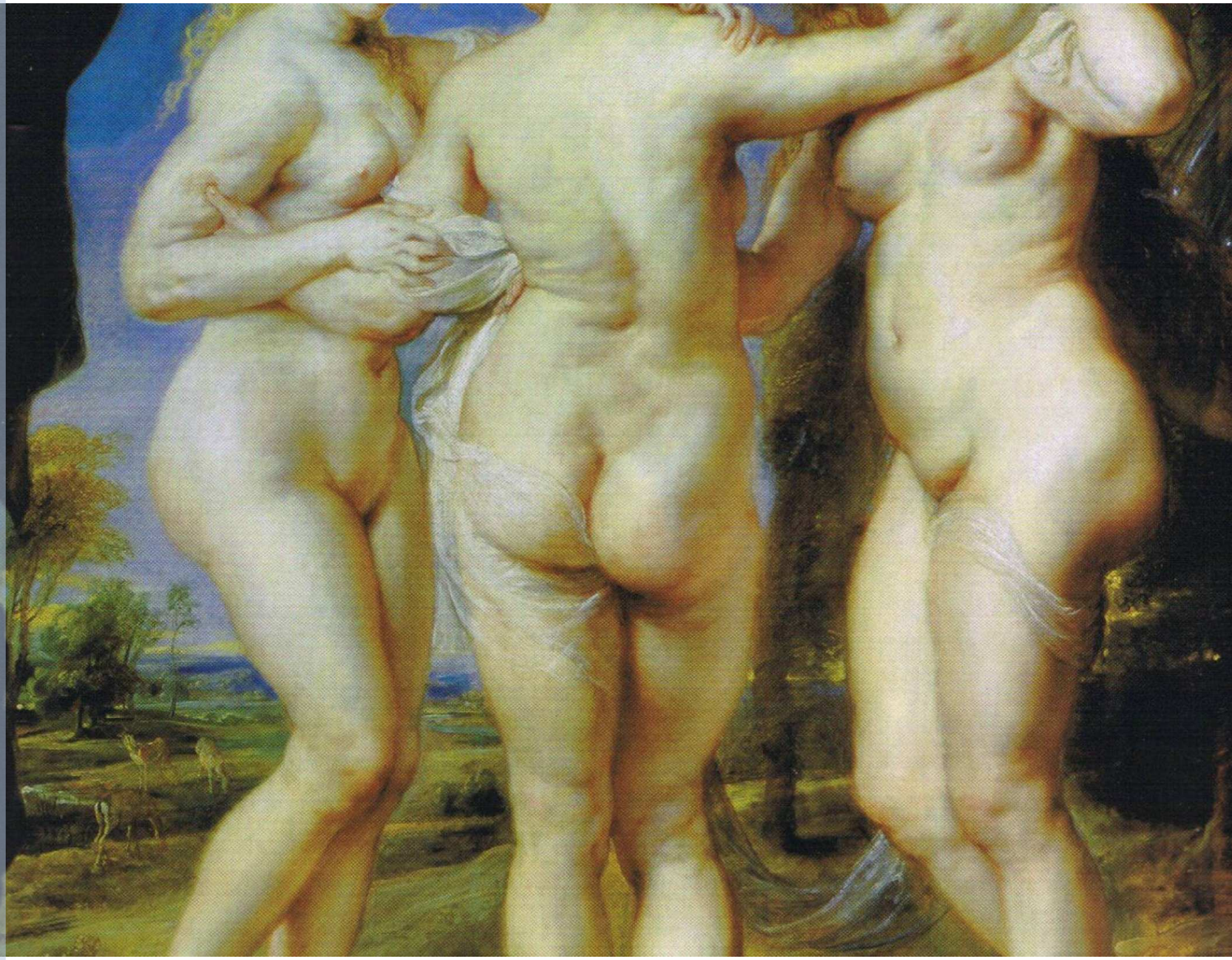
Le voile transparent ou la caresse aquatique de Psyché et des Trois Grâces

> « Les célèbres plis mouillés constituent l'enveloppe, le moule intérieur et la toile d'araignée de tout corps. »[406]

Le voile-caresse, Rubens le place parcimonieusement ici et là, comme métaphore d'une main et d'un œil amoureux, comme un motif où se projette sa pulsion esthétique et désirante. Le tissu des Grâces et la chevelure déployée de Marie-Madeleine servent tous deux à faire deviner ce que l'on ne voit pas ou mal : *ils mettent l'eau à la bouche.* Expression joliment suggestive accordée au voile aquatique...
Cheveux longs et tissus impudiques constituent un seul et unique attribut du féminin baroque parce qu'ils s'amusent à dire quelque chose et son contraire : ils attirent et détournent l'attention du spectateur, ils lui font croire qu'il voit tout ou ne voit rien, bref, ils sont un motif de leurre, idéalement projeté dans les mythologies du désir et du regard.

[404]. Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 90.
[405]. Gilles Deleuze, *op. cit.*, p.1.
[406]. *Ibid.*, p. 165.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



69. Les Trois Grâces, 1638-1640, détail de l'illustration 46

Cette sorte de longue écharpe fluide et légère, improbable et « délicieusement humide »[407] emprunte une trajectoire précise qu'il est intéressant d'étudier sous éclairage de trois auteurs : Deleuze, Didi-Huberman et Nietzsche. Pas tant pour trouver un vague consensus autour de ce motif, mais pour montrer que le voile, avec toutes ses contradictions sollicite l'imaginaire, poétique, pictural ou littéraire de manière profonde. Il charrie le fantasme et les images du corps. Pour Nietzsche, le voile est un motif travaillé par la lumière apollinienne et l'obscurité dionysiaque. Il montre, lorsqu'il se relève ou se fluidifie, il cache lorsqu'il est rabattu et opaque. Dans cet entre-deux, entre ombre et lumière, entre transparence et opaque, le voile est un objet de connaissance et de supposition :

[407]. Nadeije Laneyrie-Dagen, *Rubens, op. cit.*, p. 296.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

> « Ce sont des voiles enveloppant la vérité, sans doute plus transparents que la beauté, mais ce sont néanmoins des voiles. Nous voyons plutôt en eux un monde intermédiaire entre beauté et vérité. »[408]

Au contact du tissu fluide, les Grâces de Rubens *(ill. 69)* élaborent une chorégraphie sur un mode ternaire : elles dansent autant avec leur corps qu'avec ce fin vêtement qui a remplacé la pomme. Le voile part de l'épaule de la figure de gauche ; on l'imagine frôler sa poitrine puisqu'on le voit disparaître un peu, avant de se retrouver dans sa main droite. A cet instant, le voile est en contact avec deux femmes à la fois : il enveloppe le bras gauche de la figure centrale puis se dirige vers son ventre. Il se cache encore une fois, revient caresser sa hanche puis arrive à se frayer un chemin entre les lobes des fesses de la jeune femme[409]. Désormais, le tissu quitte la figure centrale pour entamer un nouveau voyage, l'exploration d'un autre corps. Le dernier. Il s'approche un instant du sol, pris par la pesanteur, mais la légèreté l'emporte : il remonte le long de la cuisse de la troisième déesse. Là encore, il s'entoure, suivant la spirale, sur la cuisse de celle-ci, glisse tout près du pubis, pour remonter sur l'épaule, près de la source d'eau. Toujours en mouvement, il rentre, se coince, puis ressort, il s'amuse avec le *dehors* et le *dedans*, symbolisant par là l'essence anatomique du féminin :

> « C'est pour autant que l'organe sexuel féminin ou plus exactement la forme d'ouverture et de vide, est au centre de toutes ces métaphores. »[410]

Montrant ce qu'il dissimule, tout est affaire de faux-semblants : « De toute façon, l'érotisme sera moins du côté du nu que du côté du voile. »[411]C'est là le point nodal du désir, entre manque de l'autre et curiosité à assouvir.

Un jeu plastique et poétique s'établit avec « la loi atmosphérique du vent et la loi viscérale du désir »[412]. La triple évocation de l'eau, de l'air, de la chair jumelée à l'extraordinaire trajectoire du voile transparent exaltent l'érotique du motif. Le voile mime la caresse imaginaire d'un œil pris d'éros, lui mettant en parallèle l'entreprise d'une main amoureuse qui effleure la peau de la femme aimée et la caresse du pinceau, probablement parce que l'homme et le peintre se fondent ici en une seule

---

[408]. Friedrich Nietzsche, *La vision dionysiaque du monde, op. cit.* p. 48.
[409]. Ce voile, précisément coincé entre les fesses pour n'en recouvrir qu'une partie n'est pas une écriture nouvelle dans la peinture de Rubens, c'est même un leitmotiv pictural qui n'a de cesse de s'exprimer, que l'on retrouve dans la *Toilette de Vénus* de 1612-1615 que l'on verra plus bas.
[410]. Jacques Lacan, *L'éthique de la psychanalyse, op. cit.,* p. 199.
[411]. Gilbert Lascault, *Figurées, défigurées*, Félin, Paris, 2008, p. 43.
[412]. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, op. cit.*, p. 258.

entité : *là où va l'œil va la main…* Ensemble, un homme amoureux, et un peintre, qui cherche l'expression picturale de ses sentiments érotico-esthétiques :

> « Il y a au départ autre chose que sa valeur d'usage, il y a son utilisation de jouissance. »[413]

La jouissance qu'évoque ici Jacques Lacan est double : pétri de récit, le motif du voile est indissociable d'un désir esthétique et plastique. Virtuosité dans la retranscription des plis aussi.

Ce tissu, fluide et transparent, équivalent plastique au voile aquatique est obtenu par un glacis blanc, qui s'ajoute en dernier à la peinture. L'eau et le voile témoignent d'un même traitement pictural de l'après-coup. Par ailleurs, l'eau est présente dans l'espace de la toile : à côté des Grâces, elle coule de la fontaine, se répand sur les pierres et finit sa course dans une flaque, tout près des pieds d'une des compagnes. Les Grâces de Rubens jouent avec ce vêtement léger et moulant comme elles joueraient dans l'eau, comme elles pataugeraient dans une fontaine de Jouvence. Un tel voile aquatique, ruisselant le long des corps constituant probablement un écho plastique et poétique à l'eau qui émerge de la fontaine. En ôtant les pommes d'or qui sont l'attribut traditionnel de la triade, Rubens supprime une anecdote mais rend à ses créatures leur statut de nymphes, la prédilection particulière pour le voile aquatique rappelant que c'est au plus profond des ondes qu'elles aiment évoluer :

> « Souvenons-nous d'ailleurs que les Nymphes sont définies par leur humidité essentielle comme forces sexuelles féminines. »[414]

La nudité aperçue comme à l'improviste apparaît plus troublante d'avoir été devinée à travers le mince écran aquatique. Lorsqu'il disparaît derrière un ventre, une cuisse ou un buste, il ne fait que susciter l'imagination de celui qui peint et celui qui regarde. L'analyse que Lacan produit à propos de l'étoffe et du voile, vis-à-vis du corps les inscrit dans le jeu du montrer-cacher que nous venons de développer:

> « Sur cette étoffe, les analystes ont pris du champ en essayant de voir ce qu'elle symbolise, en nous disant qu'elle montre et cache à la fois [...] sans qu'à un aucun instant nous puissions savoir si ce qu'il s'agit de faire avec ce phallus-étoffe, c'est de révéler ou d'escamoter. »[415]

[413]. Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 269.
[414]. Suzanne Varga, *op. cit.*, p. 71.
[415]. Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 267.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

*R*estons alors en suspens, dans cette indistinction, mais pris dans un tissu s'enroule comme une architecture s'élève en colimaçon. Dans les traités d'esthétique, on décèle dans la spirale et la figure elliptique on l'a vu la présence du baroque. Qu'elle que soit la peinture et le motif, s'il est offert à l'œil une trajectoire où tout s'envole et se tord, il s'en échappe des effluves baroques. La spire, c'est un peu la réponse au triangle que privilégie la Renaissance. L'une et l'autre construisent, chorégraphient l'espace de représentation. Le triangle est assis, stable, rigoureux, même si la peinture, et Rubens en particulier peut en atténuer la froideur en l'ensevelissant, comme les canons grecs de beauté, sous l'amas de chair. Il propose au regard une direction ascendante, un point culminant qui, répondant à sa base terrienne, évoque une élévation spirituelle. La spirale commence à l'identique, attachée au sol. L'élévation se fait au prix de détours, de trajets souvent voluptueux que suivent les voiles autour des corps de femme. Le temps n'est pas compté, puisque tout s'enroule sans fin dans le registre du rêve amoureux. C'est une danse amorcée dans le tableau que l'imaginaire peut continuer dans le hors-champ, pour peu qu'il se soit fait capturer par le tourbillon lancinant et hypnotique de la spirale. Dans ce voyage, le regard ne se heurte pas, il n'y a pas d'angle, pas de ligne droite et ennuyeuse. La course des étoffes est à l'image des corps qu'elle parcoure : on y fait l'expérience des accélérations soudaines, des distorsions, de la légèreté puis de la pesanteur, des ruptures de rythme, des reprises, et d'une poétique du *crescendo*. Il y a quelque chose de chorégraphique et de musical. Pas étonnant alors de considérer les tissus enroulés comme des personnages à part entière et non pas comme des attributs de décoration utiles pour cacher telle ou telle partie honteuse du corps.

Alors le voile enroulé et s'envolant est un motif pictural sans conteste : il est comme un morceau de musculature, il offre un répertoire de formes changeantes, un jeu possible entre les matières opaques ou translucides, un terrain où s'entremêlent des touches légères de glacis ou des coups de pinceaux plus lourds, avec empattements. Il s'amuse on l'a vu à l'essentielle dialectique du montré-caché, inhérent à toute peinture et à toute mythologie du regard. Pour tout cela et pour le champ poétique qu'il ouvre, le voile en spirale est indémêlable aux corps que Rubens peint, comme le serpent entouré l'est à l'arbre de la connaissance dans nombre de tableaux consacrés à Adam et Eve. D'ailleurs, le serpent et le voile décrivent tous deux cette oscillation, ce glissement langoureux ; la connotation maléfique et sexuelle de l'animal n'est pas pour déplaire à la poétique du voile. Le plus souvent chez Rubens, l'arbre si l'on peut dire, la structure, l'architecture autour de laquelle rampe le tissu est une femme : Psyché, Grâce, Andromède, Vénus… Toutes acceptent ce partenaire amoureux qui,

encore caché sous les traits d'un vêtement défait, se dévoile au grand jour dans une esquisse d'un ci-dessous *Couple s'embrassant*, vers 1620.



70. *Couple s'embrassant*, vers 1620 (?)
Rubens
Pierre noire et lavis
Museum of Fine Arts, Budapest

Ici le numéro de passe-passe est percé : le voile prend les traits d'un homme. Quoique… On ne sait plus qui entoure qui. La fusion des corps s'opère, de l'entrelacement des pieds, des jambes, des bras, jusqu'au nœud que forment les chevelures et jusqu'au baiser. C'est la promesse d'une fusion érotique, et cette union entre deux corps sexués n'est pas sans solliciter l'image d'Hermaphrodite. On peut imaginer que cette petite ébauche, peu connue, donne une clef de lecture pourtant essentielle dans l'approche de la peinture de Rubens : là où il y a un voile ascendant, il y a un homme caché. Un *phallus-étoffe*. Ne retrouvons-nous pas dans cette supposition un pan fondamental des mythologies du regard ? Tour à tour, le fantôme dionysiaque d'Actéon et le fantasme apollinien de David se rejoignent et ne sont jamais bien loin de ce motif de jouissance. Le voile étant un objet de l'Eros,

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

répondant davantage à une vision apaisé des mythes amoureux largement diffusée dans l'œuvre tardive de Rubens.

L'obscène dans la scène baroque du XVIIème siècle

> *Obscène* : qui offense ouvertement la pudeur dans le domaine de la sexualité, par son caractère inconvenant, sa trivialité, sa crudité.

La définition est convenue. L'origine du mot est obscure, ses utilisations variables dans le temps et sa perception fluctuante selon la sensibilité de chacun, mais le mot ne s'est jamais débarrassé de sa connotation très négative, directement liée à l'évocation sexuelle. Mais pas seulement. L'obscène a toujours été au centre des préoccupations de la peinture du corps, soit parce que c'est un mal trop subversif qui ronge la décence de la peinture, heurtant l'œil et l'esprit du spectateur, d'où l'utilisation de voiles et autres subterfuges pour la cacher, soit au contraire, parce que c'est un motif de séduction libidineuse qui fascine et opère comme une mise en abîme de la pulsion scopique du spectateur. Dans les tableaux, un éventail de postures et de dispositifs se déploie donc, mais une question reste : qui de celle qui se déshabille sans pudeur ou celui qui l'épie est obscène ? Probablement les deux, puisque, rappelons-nous ce que dit Lacan sur la pulsion scopique : *jouir de voir* et d'*être vu* constituent les deux pôles conjoints d'un même désir.

> « Nous aimons beaucoup mieux cette manière d'arranger le sujet, et il y a loin de là à la convoitise immonde et brutale qu'on leur donne ordinairement et qui nous répugne fort, car si nous aimons le nu, nous avons horreur de l'obscène. »
>
> Théophile Gautier, Salon de 1839, 8ème article, 13 avril 1839.

Au siècle baroque, l'équation de l'obscène irregardable et de la douce ou violente séduction érotique se résout en partie dans l'opposition ontologique du *nu* et de la *nudité* qu'évoquent Diderot, Gautier puis Clark. Ce dernier, célèbre pour son opposition claire entre la nudité (indécente, subie) et le nu (esthétisation, sublimation de l'érotique du corps). La question de l'obscène mobilisant des tabous essentiellement liés à la sexualité, en ce qu'elle est liée à la mort, je ne reviens pas là-dessus.

Aujourd'hui bien sûr, l'opposition entre le nu et la nudité ne se fait plus en ces termes. La frontière est moins rigide et surtout, le curseur s'est déplacé. Puisque l'obscène est un fait culturel, il mue. Pour autant, il demeure une vision bipolaire de

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

la nudité du corps qui se joue sur une autre rhétorique, entre l'*érotisme* et la *pornographie*. Donner une définition à l'un et l'autre terme les enserre d'emblée dans une opposition stricte. Alors évidemment, on a coutume de dire que l'érotisme suggère ce que la pornographie montre sans détours, avec pour toile de fond un divorce des jugements de valeur porté sur le corps, où chacun se positionne : entre esthétisation-décadence, fantasme-trivialité, morale-déchéance, niais-cru, attractif-abject etc. Oui mais c'est sans compter l'entredeux, celui-là même rencontré, il y a longtemps désormais, entre les pôles du *nu* et de la *nudité*. L'histoire de l'art parle de cette tradition iconographique revisitée : à la lecture de Kenneth Clark, les *Demoiselles d'Avignon* sont-elles « nude » ou « naked » ? Un peu des deux non ?

> « Cette « revisitation » revigorante de l'histoire de l'art opère des mélanges de catégories, nobles et viles, que la tradition esthétique, reprise par Clark séparait et me en évidence la nature remarquablement opératoire de nouveaux concepts esthétiques, notamment celui d' 'érotico-pornographique'. »[416]

A la lecture de Bernard Lafargue maintenant, *L'Origine du monde* de Courbet est-elle « érotique » ou « pornographique » ? Elle ne fait quand même pas que suggérer ? Alors elle est « érotico-pornographique ». Et pourtant, aujourd'hui, ce tableau ne choque plus. Il fascine, mais ne choque plus, on a vu plus obscène. La peinture atténue sans doute ce que la photographie ou la vidéo nous jettent en pâturent.

> « Il n'y a pas d'opposition toute tranchée, d'étanchéité définitive ou définissable entre ce qu'on pourrait désigner comme l'ordinaire ou la trivialité du corps 'à poil' et la figuration esthétisée du corps nu. »[417]

A ce sujet, il faut lire le savoureux *Dialogue d'Eros et de Pornos pris aux nœuds* de Roger Dadoun où, les deux protagonistes campent sur leur position :

> *Eros* - « Telle est la différence radicale qui persiste entre toi et moi, entre érotisme et pornographie : la sexualité, justement parce qu'elle est problématique, parce qu'elle fait problème, moi je la maintiens ouverte, inquiète, en alerte et en jaillissement, je la dresse en arête vive et tranchante, j'entretiens tout ce qui fait d'elle une puissance d'ouverture, une voie éternelle d'inquiétude, un frêle, merveilleux et fidèle resourcement.... Tandis que toi tu rabats, tu rabaisses, tu réduis, tu ramènes tout à l'horizontale - de l'horizontal sans horizon ! » [418]

Face à face qui se termine par les mots d'un Pornos ironique et lucide, et sur une évidence qu'Eros, le lyrique, a du mal à admettre :

---

[416]. Bernard Lafargue, in *Nude or naked, Avant-propos, op. cit.*, p. 10.
[417]. Patrick Baudry, *Nude or naked, op. cit.,* p. 46.
[418]. Roger Dadoun, *Nude or naked, op. cit.,* p. 146.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

> *Pornos* - « Ce sacré fil à nœuds reptilien qui nous relie a su, à sa façon, obscure et obstinée, transmettre quelque chose qui se nomme tendresse… »[419]

Nu et nudité, érotisme et pornographie s'opposent et se rejoignent donc, dans cette « absorption oculaire »[420] comme la lumière et l'ombre d'Apollon et Dionysos. Comme les pôles du baroque, comme Eros et Thanatos. Pour autant, l'univers rubénien n'est pas pornographique : érotique, sans conteste, violent parfois, théâtre de l'obscène souvent, avec pour acteurs principaux, des femmes nues, des vieillards lubriques, des satyres bondissants, des têtes tranchées, et comme figurants, les spectateurs qui regardent le tableau. Car c'est bien l'œil qui est capturé dans ces filets-là :

> « L'existence du corps 'nude' ou 'naked' suppose la mise en situation non seulement d'un corps mais d'un regard [...] »[421]

Revenons autour des trois déesses du Prado. Le liquide est partout : la fontaine, la flaque, et en arrière plan, des taches de bleu vif évoquent une mer ou une étendue d'eau calme. Et pour en terminer avec les images aquatiques, les Grâces tordent leur corps selon une ligne sinueuse, évocation d'une vague voluptueuse dont elles ne cherchent nullement à s'extirper. Fluidité et ballet des corps. Les Grâces rubéniennes reliées par le voile transparent, leur partenaire de toujours, sont prises entre deux modalités :

> « L'air et la chair, le tissu volatile et la texture organique. D'un côté, le drapé s'élance pour lui seul, créant ses propres morphologies en volutes ; d'un autre côté, il révèle l'intimité-même de la masse corporelle. »[422]

Dans son *Andromède* peinte la même année, le voile reprend le même voyage en spirale engagé dans les *Trois Grâces*, mais sur un seul corps, de l'aine jusqu'à l'épaule. Là aussi il se fixe, noué sur le sexe, puis s'enroule autour de la cuisse, tombe un instant pour finir entortillé sur l'épaule :

> « Que les parties honteuses du corps et toutes les parties peu gracieuses soient couvertes d'un linge. »[423]

Seulement même ce précepte de peinture, destiné à offrir à voir un « érotisme retenu dans un monde de normes »[424], ne suffit pas à camoufler d'un geste chaste la sexualité

---

[419]. *Ibid.*, p. 146.
[420]. Patrick Baudry, *op. cit.*, p. 52.
[421]. *Ibid.*, p. 45.
[422]. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, *op. cit.*, p. 258. Ici l'auteur parle des étoffes transparentes des Grâces botticelliennes notamment mises en scène dans le *Printemps,* 1480 *(ill. 100).*
[423]. Alberti, *op. cit.*, Livre II, § 40, p. 173, concernant le voile pudique.
[424]. Patrick Baudry, *op. cit.*, p. 48.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



71. Andromède, 1638
Rubens
189 x 194 cm, huile sur bois
Gemäldegalerie, Berlin

et l'*indécence* qui suintent des femmes peintes de Rubens. Diderot évoque, à propos d'une Vénus sculptée l'obscénité du linge qui, placé entre sa main et contre son sexe lui donne « tout de suite l'air d'une femme qui s'essuie »[425].
Nudité, indécence, obscénité et pudeur sont donc intimement liées même si l'étoffe-vêtement fait semblant de les couvrir :

> « La nudité est-elle un phénomène purement et simplement naturel ? Toute la pensée analytique est là pour nous montrer que non. »[426]

Cet interdit culturel, *cultuel* de monstration, posé plus encore sur le pubis, s'enracine peut-être dans la différenciation sexuelle et trouve son point nodal dans la dialectique de l'intérieur et de l'extérieur. L'homme, comme Pan, dévoile son sexe puisque celui-ci est apparent, en saillie. A l'opposé, le sexe de la femme, c'est l'hymen, il est anatomiquement caché, creusé et souvent chez Rubens, « on serait sans doute mieux inspiré en le cherchant au niveau de la poitrine qui porte triomphalement ses deux cornes d'abondance. »[427] Métaphore débordante d'un h*ubris* caché.
L'impératif du voile vient redoubler sa dissimulation :

> « Le sexe de la femme est le Rien à voir. »[428]

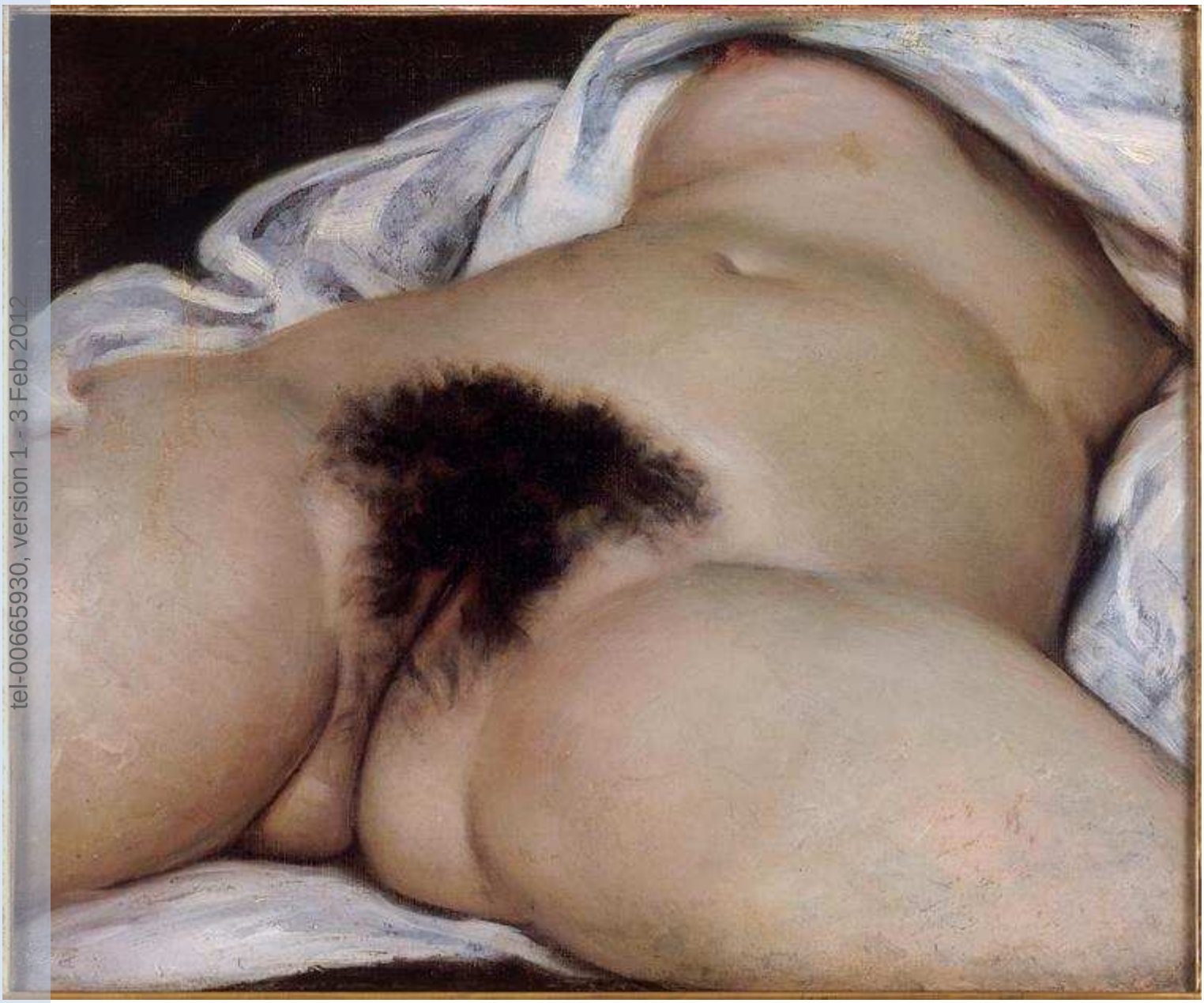
Il y a l'idée que l'obscène correspond à la monstration de l'*intérieur* du corps, nature pervertie du corps qui doit rester cachée à nos yeux. Nous le connaissons, mais ne devons pas le voir… Comment un peintre peut résister à cet interdit scopique ? C'est impossible ! Comme si la beauté ou l'attrait ne s'envisageait que par l'abject, les femmes picturales de Rubens portent cette dualité : on verra des femmes-poulpes mélanger l'érotisme à la laideur visqueuse de leurs tentacules. Là se trouve l'obscène qui côtoie le monstrueux des corps et ne réside plus seulement dans la nudité profane ou dans le fait que celle-ci éclipse la scène historique. C'est l'animalité qui devient obscène. Et ce dans les deux sens du terme : obscène car leur évocation érotique se mêle au répugnant, et obscène parce que non contentes d'être monstrueuses, elles se montrent là, sous nos yeux, au premier plan d'une scène historique. Obscène et monstruosité partagent alors la même scène, celle qui déforme l'idéale beauté, au sens platonicien, et qui expose, revendique la *monstruosité montrée* ; et à ce petit jeu, les *Trois Grâces* du Prado ne sont pas en reste.

---

425. Diderot, *Salon de 1765, Van Loo,* Hermann, Paris, 1984, p. 242.
426. Jacques Lacan, *L'éthique de la psychanalyse, op. cit.,* p. 267.
427. Michel Tournier, *op. cit.,* p. 24, sur la « femme-paysage ».
428. Frédérique Malaval, *op. cit.*, p. 161.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



72. L'origine du monde, 1863
Courbet
46 x 55cm, huile sur toile

Musée d'Orsay, Paris

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

L'obscène, c'est l'ultime interdit qui mélange violence, sexualité, laideur et animalité. Aux antipodes de la chaste Madone. Comme le négatif d'une photographie, il est l'inverse de l'usage et des conventions iconographiques : il en porte les traces de partout, mais joue à les pervertir, pour en dégager plus de puissance. Alors l'obscène, *ce qui se passe en dehors de la scène attendue* est obsédant, il charrie le fantasme et la transgression dans l'imaginaire du peintre. Il est à ce titre un fait majeur de l'écriture baroque du corps obnubilé par le corps exposé. Le voile transparent s'amuse avec l'impératif pudique. La pilosité abondante, gommée dans l'idéal grec parle de l'obscène. La fourrure que revêt la *Petite pelisse* se fait probablement métaphore de la toison pubienne, l'air de rien. Fourrure et toison forment des rimes plastiques et symboliques qui rapprochent la femme nue du bestiaire, accusant l'animalité du sexe féminin que Courbet peint et que Baudelaire retient :

> « La femme a faim, elle veut manger, soif, elle veut boire. Elle est en rut, elle veut être foutue. Le beau mérite ! »[429]

L'Olympia de Manet, a choqué parce qu'elle était une femme et non une déesse, « cette chatte qu'on ne saurait voir et dont la bestialité s'incarne dans ce petit chat noir qui passe dans le tableau. »[430] Quelques années après Manet, Courbet radicalise cette posture, revenant sur l' « origine du corps », exposant sa démythologisation picturale, « pas la grande Mère, pas la bonne déesse fertile mais le sexe féminin dans sa nudité physiologique, pas la femme aimable avec son visage d'ange »[431]:

> « La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable. Aussi est-elle toujours vulgaire… »[432]

Pour Baudelaire, la femme est obscène parce qu' « elle ne sait pas séparer l'âme du corps », qu'elle est impulsive et ne sait maîtriser ses pulsions, en particulier sexuelles :

> « La jeune fille, ce qu'elle est en réalité. Une petite sotte et une petite salope ; la plus grande imbécillité unie à la plus grande dépravation. »[433]

Il ne s'agit pas d'une femme peinte sous sa forme d'icône intouchable, au cadrage convenu, à l'évocation morale, avec un regard de chaste madone. Georges Bataille cite dans son *Erotisme* Léonard de Vinci donnant une vision saisissante de l'obscène du sexe montré, de son « animalité hideuse » :

---

[429]. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu,* 18, extrait, *Œuvres complètes, op. cit., p. 630.*
[430]. Françoise Gaillard, *Cachez ce sexe que je ne saurais voir, op. cit.*, p. 89.
[431]. *Ibid.*
[432]. Baudelaire, *op. cit.,* p. 630.
[433]. *Ibid.,* p. 637.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

> « L'acte d'accouplement et les membres dont il se sert sont d'une telle laideur que s'il n'y avait pas la beauté des visages, les ornements des participants et l'élan effréné, la nature perdrait l'espèce humaine. »[434]

Ces mots entrent en résonnance avec le regard freudien porté sur l'excitation sollicitée par les caractères sexuels secondaires plus que par l'organe sexuel lui-même. Le cadrage choisi par Courbet se concentre précisément vers l'essentiel de l'obscène, la découpe « cruelle » prive la figure de ses appâts cultuels évoqués juste au-dessus:

> « La femme se confond avec son sexe : cette confusion permet de dénier toute identité autre que sexuelle. »[435]

Evidemment, Rubens ne relève pas de cette audace moderne et de cette écriture de la femme-sexe. C'est trop tôt. Mais le voile aquatique, par sa transparence essentielle, se teinte de cette ambition et préfigure le dévoilement du sexe, son ouverture au regard d'autrui. Il joue toujours avec l'impératif renaissant du voile pour érotiser ses corps peints : la chiffonnade pudique est bien là, mais elle ne couvre presque rien. En revanche, avec *Andromède (ill. 71)*, la translucidité trouvée auprès des *Trois Grâces (ill. 46)* n'est plus vraiment de mise, le tissu s'est chargé de pigments blancs. La chair n'apparaît plus en dessous, elle se dissimule derrière ce mince écran lacté, *rikiki* ! Il n'y guère que les deux larmes s'échappant de ses yeux d'Andromède qui laissent une trace aquatique sur le corps. Cependant, la délivrance d'Andromède est proche : on aperçoit Persée brandissant la tête de Méduse pour déjouer le geôlier cannibale qui la retient enchaînée. La trame dramatique du récit va donc s'estomper pour déboucher sur un épisode plus calme. Il n'est pas impossible alors, que d'une participation magique, le mince voile s'allège davantage et devienne une seconde peau, fluide et transparente.

La richesse des plis, la vocation chorégraphique des étoffes mais aussi la fonction pudique constituent les trois piliers théoriques de l'art du drapé de la renaissance :

> « Nous voulons que les étoffes se prêtent aux mouvements, alors que par nature elles sont lourdes et refusent de se plier. Cependant, comme j'y insiste souvent, qu'ils suggèrent la grâce plutôt qu'un travail prodigieux. »[436]

Dans l'esquisse rubénienne on retrouve ces trois préceptes albertiens, en particulier l'idée que la grâce chorégraphique prédomine sur la prouesse technique. Il n'est pas d'étoffes inertes qui gisent au sol. Il faut toujours considérer l'ensemble de tissus

[434]. Georges Bataille cite les *Carnets* de Léonard de Vinci dans *L'érotisme*, *op. cit.*, p. 144.
[435]. Françoise Gaillard, *op. cit.*, p. 89.
[436]. Alberti, *op. cit.*, p. 189, *Sur le mouvement des êtres animés et des choses inanimées*.

comme un quatrième personnage, que l'on ajoute à la lampe : « Un signe simple mais sûr, une rupture avec l'espace de la Renaissance »[437]. Pas seulement décoratifs donc, mais bel et bien chargés de parler de corps, quelles que soient ses modalités.

On a vu la danse du couple corps-voile, leur subordination réciproque. Gilles Deleuze propose d'envisager l'habit baroque comme une pièce autonome de la peinture qui n'a besoin d'aucun subterfuge pour exister. Lacan reprend cette psychologie de l'étoffe, cette « chose qui n'est pas dans un rapport d'enveloppement, de cocon par rapport à son propre corps, mais qui va cavaler indépendamment dans le monde comme une étoffe, qui va circuler. »[438] A l'image, le poème d'un voile voyageur, à la fois attaché et libéré du corps se vérifie avec Psyché, les Trois Grâces et toutes les femmes lovées aux creux d'une étoffe aquatique, une étoffe qui a sa propre danse.

Eros et Psyché : deux visions d'un même motif

La tradition littéraire et picturale fait souvent d'Eros, fils chéri de Vénus, un adolescent voire un enfant ailé tel un chérubin, au visage fin et juvénile. Dans son esquisse *(ill. 63),* Rubens ne retient pas cette formulation asexuée d'Eros et préfère peindre une figure masculine plus âgée. En privilégiant la connotation jeune mais virile, l'artiste semble évoquer à mi-mots les amours charnels que le couple a partagés. Eros, jusque-là transparent et invisible est présenté dans toute sa corporéité, pleinement charnel, pleinement pictural.
Psyché pivote son buste, se tourne vers son amant mais ne délaisse pas le spectateur : elle prend soin de conserver une relation « privilégiée » avec lui. Elle-même occupée à regarder, à observer ce qui se dérobait à ses yeux jusqu'à présent, elle s'offre à voir. Non pas à Eros, plongé dans le sommeil, mais à celui qui, hors de l'espace-temps du récit scrute l'œuvre.

Les petites dimensions se prêtent parfaitement à l'esthétique de l'esquisse, où la touche rapide côtoie l'impression de mouvement. Les contours sont flous, on est plus dans la dissolution que dans la vision « ciselante » des objets du clair-obscur caravagesque. On pourrait sous-titrer cette petite peinture de Rubens : *Eclairage nocturne sur deux corps* ou comment deux nudités picturales émergent de la nuit. La

[437]. Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 1.
[438]. Jacques Lacan, *op. cit.*, « Le paradoxe de la jouissance », p. 268.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

dimension narrative et littéraire sous-tend l'œuvre mais on sent ici que la picturalité est au moins aussi importante que le récit. Cette posture esthétique est le fruit d'un cheminement qui a pris naissance au contact de Raphaël, Titien et Tintoret.

Dans une quête qui mêle réalisme de la touche et dramaturgie exacerbée du mythe, *l'Amour et Psyché* de Jacopo Zucchi, 1589 *(ill. 73)*, rappelle l'œuvre de jeunesse de Rubens, résolument plus florentine que vénitienne, aux antipodes de ses dernières peintures. Il faut voir l'apprentissage métissé de Rubens, entre les terres flamandes et les ateliers italiens pour mieux mettre en parallèle les deux peintures consacrées à Eros et Psyché. Pour un instant, les repères historiques nous éclairent sur l'évolution esthétique de Rubens. A 15 ans, Rubens entre en apprentissage à Anvers, auprès de trois maîtres successifs ; on lui connaît cependant une quarantaine de dessins antérieurs, exécutés d'après Holbein qui inscrivent son premier travail de peinture dans la tradition flamande du XVIème siècle, qui mêle rigueur, classicisme et austérité des motifs.

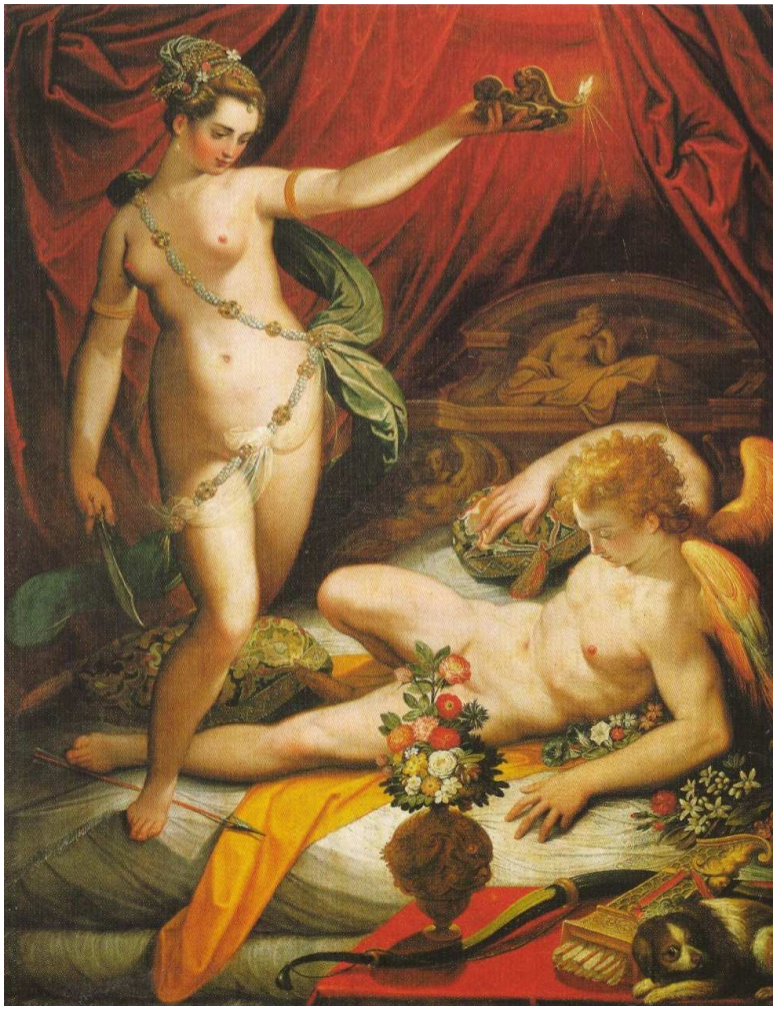
Depuis le début du XVIème siècle, il est presque de règle que les jeunes peintres flamands, encore sous l'égide de leur maître, partent en Italie pour compléter leur formation rejoignant ainsi la « société des romanistes », les artistes ayant étudié à Rome. Pour Rubens, l'occasion se pose manifestement en 1600 à 23 ans. Avec quelques incertitudes puisqu'on sait qu'il est parti le 9 mai 1600 d'Anvers, mais ses tout premiers pas italiens restent indistincts notamment dans ses correspondances. En revanche, les historiens retracent la chronologie de son séjour méridional facilement et son établissement dans la province du Duc de Mantoue[439], au vu des copies de tableaux qu'il a effectuées et des lettres de Rubens dont voici un extrait :

> « Jouissant de ces nombreux et splendides Titien et Raphaël, dont le nombre et la qualité m'ont littéralement pétrifié quand je les ai vus au Palais du Roi et ailleurs. »[440]

[439]. Rubens quitte donc l'atelier nordique de Venius pour rejoindre et travailler sous les ordres d'un mécène. Agé de 23 ans, Rubens jouit déjà dans les ateliers et les cercles d'amateurs d'une solide réputation, et le pèlerinage classique jusqu'en Italie est considéré par ses maîtres et ses proches comme le juste couronnement de sa formation artistique, et l'inauguration de sa carrière professionnelle. Il s'installe chez le duc de Mantoue Vincent de Gonzague qu'il a peut être rencontré pour la première fois lors d'un voyage diplomatique en Flandres de ce dernier. Sur son séjour de huit ans en Italie, trois sont passés au service de Vincent de Gonzague. Même s'il demeure un peintre de cour fidèle au commandes du duc, il n'en reste pas moins libre de travailler pour qui il le souhaite et de multiplier les voyages artistiques et diplomatiques dans les différentes contrées italiennes, espagnoles, françaises et anglaises.

[440]. Rubens, lettre datée du 24 mai 1603, rédigée à Valladolid et adressée à Chieppio, secrétaire d'état de Vincent Gonzague, Duc de Mantoue, commanditaire et protecteur du jeune Rubens de 1603 à 1612, lors de l'apprentissage en Italie. *Correspondance, op. cit.*, I, p. 43. Voir lettre en annexe, p. 506.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



73. *Psyché et Amour*, 1589
Jacopo Zucchi
173 x 130 cm, huile sur toile
Galleria Borghèse, Rome



74. *Psyché découvrant Eros endormi*, Rubens

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

De retour à Anvers, sa ville natale, dès 1608, au terme d'un apprentissage italien riche de différentes esthétiques, Rubens connaît rapidement la gloire, le succès matériel, une ascension rapide et fiévreuse. A peine installé à Anvers, il voit accourir vers lui une foule de disciples et d'élèves attirés par son envergure et Rubens devient « le maître le plus fameux de son pays »[441]. Placé successivement sous le mécénat du Duc de Mantoue, des archiducs des Pays-Bas puis de Marie de Médicis à partir de 1620, Rubens affirme une esthétique du métissage qui entreprend d'exporter la sensualité des corps et la lumière vénitienne jusque dans la tradition flamande infiniment précise du paysage et de la nature morte, mais où règne une esthétique de l'austérité de la chair, une érotisation placée sous le regard moral protestant. Ses travaux de collaboration avec Bruegel témoignent de ce croisement et constituent un carrefour d'expression et de sensibilité. Bruegel s'attache à peindre les végétaux, les fleurs, les animaux avec la minutie fantastique et fantasmagorique qu'on lui connaît. Rubens, quant à lui, enserre dans cet écrin de verdure ses divinités païennes à la chair rayonnante issues de l'iconographie italienne, sans doute est-ce pour cela que Nadeije Laneyrie-Dagen qualifie Rubens de Titien du Nord[442]. Comme un concerto à quatre mains, l'alliance du regard de Rubens et de Bruegel s'exporte sur la toile comme une allégorie de la vue à quatre yeux.

L'histoire se répète et le récit demeure identique chez Rubens comme chez Zucchi : le florentin représente Eros endormi, tout juste découvert par l'éclairage impudique que la jeune femme apporte. Cette fois, la lumière nous dévoile une toute autre image, une autre lecture picturale du motif, une autre leçon de peinture. Comme chez Rubens, le pouvoir luminescent de la flamme est puissant ; il se charge en plus d'une tonalité fortement théâtrale. Les nudités sont le terrain de contrastes caravagesques, où se côtoient teintes claires et obscures, sans marquer les tracés du pinceau. Les surfaces sont lisses et la lumière devient cet outil tranchant qui découpe, comme le couteau que Psyché tient en sa main.

D'ailleurs, celui-ci reçoit un ultime rayon de lumière, probablement pour suggérer la violence latente du récit. La Psyché rubénienne paraît bienveillante à l'égard de son amant, animée d'un désir tendre. Dans la version italienne en revanche, Psyché est une femme ambivalente qui semble mêler désir et cruauté comme dans les grandes figures aux deux visages que la mythologie crée.

[441]. Paul Colin, Introduction de la correspondance de Rubens à Carleton, *Correspondance, op. cit.*, tome I, p. 67.
[442]. Nadeije Laneyrie-Dagen, *Rubens, op. cit.*, p. 274.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



75. Judith et Holopherne, 1598
Caravage
145 x 195 cm, huile sur toile
Galleria Barberini, Rome

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



76. *Judith tranchant la tête d'Holopherne*, 1620
Artemisia Gentileschi
199 x 162 cm, huile sur toile
Galleria degli Uffizi, Florence

Elle installe sa lampe au zénith, la où la lumière rayonne et se diffuse le plus, comme pour ne rien rater du spectacle :

« La flamme brûle haut, toujours plus haut pour être sûre de donner la lumière. »[443]

Dans cette gestuelle, la Psyché italienne de Zucchi, avec son poignard caché, rejoint le modèle de Judith s'apprêtant à trancher la tête d'Holopherne issu du génie de Caravage ou de Gentileschi *(ill. 75 et 76)*. Le recul qu'elle marque avec son corps, la lumière jaillissant comme du sang, le couteau en sa main, l'amant couché, l'intimité rouge de la chambre apparaissent comme les prémisses de la décapitation biblique si bien que Psyché semble avec Zucchi une figure du *complexe de castration*[444] selon Lacan, plus dominatrice qu'extatique, plus absorbée à regarder le pénis d'Eros qu'à admirer son doux visage…



77. Judith avec la tête d'Holopherne, 1620-1622
Rubens
113 x 89 cm, huile sur toile
Galleria degli Uffizi, Florence

[443]. Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle, op. cit.,* p. 4.
[444]. Jacques Lacan, *Le séminaire*, Livre VIII, *Le transfert, Psyché et le complexe de castration*, Seuil, Paris, 1991, pp. 261 – 267.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

La tête tranchée : Rubens aussi s'est frotté au motif notamment vers 1622 *(ill. 77)*. Caravage, Gentileschi, Rubens : entre *Méduse* et *Holopherne*, la Galerie des Offices est décidément riche en sublimes décapitations baroques… L'arme dans une main, la tête tenue dans l'autre comme l'est la lampe dans les mains de Psyché, le lit au second plan, la tenture rouge : un même décor sert pour deux récits de peinture ! Et le regard que porte la Judith rubénienne sur le meurtre (qui vient de se passer et qui n'est pas en train de se faire comme avec Gentileschi et Caravage) paraît apaisé, jouissant comme s'il s'agissait d'un acte d'amour, un geste engendré par un sadisme délirant.

Dans *Psyché et Amour* de Zucchi, on perçoit la goutte d'huile qui vient juste de toucher son épaule. Un fin pinceau marque sa trajectoire linéaire d'un tracé droit et incisif qui rappelle là encore le tranchant du couteau. Alors que chez Rubens Eros dort paisiblement dans une atmosphère voluptueuse, posé sur un lit gonflé, un coussin de chair, il est ici réveillé par sa brulure. Et le réveil est rude. Tout en lui évoque la gêne et la survenue de sa conscience: il redresse son buste, contraint par le bord du tableau et dominé par sa maîtresse.

Avec Psyché et Eros se met en place la *dialectique du brûlé et du brûlant*[445] inhérente à toute scène placée sous la flamme d'une lampe: le poème de la brûlure trouve deux formulations au contact de l'imaginaire des deux peintres. Pour l'italien, la chaude blessure se montre à l'image, par un coup de pinceau. La narration se met en place et le trait dit la brûlure. Avec Rubens, cette dialectique opère différemment, on est davantage dans la sphère métaphorique puisque la goute d'huile, si menaçante, ne figure pas, elle a disparu avec le couteau. La brûlure, c'est Psyché qui en porte la trace : ses doigts, rougis de quelques touches carmin, disent la combustion du sentiment amoureux qui l'anime. Ce n'est pas Eros qui est menacé en premier par l'huile brulante, c'est elle. Dans ce jeu métaphorique du brûlé et du brûlant, Bachelard rapproche Psyché à l'éphémère existence du phalène. Celui-ci est attiré par la lumière : le vol est dangereux et lorsqu'il approche la flamme, il risque d'emblée de se bruler les ailes. Il touche à peine la flamme que le voici déjà consumé. C'est en somme la trame narrative et poétique commune à tous les mythes amoureux du regard. Le papillon ainsi brûlé, irrémédiablement attiré par le spectacle luminescent, redit la brûlure de Psyché qui prend racine dans le désir et la tentation scopique auxquels il est illusoire de résister. Mieux vaut alors ne pas trop tarder et rester raisonnable : un souffle léger sur la lampe, la survenue de Zéphyr aurait réécrit l'histoire mais on le sait, la poétique de la lumière ne s'embarrasse pas du raisonnable.

[445]. Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 28.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

A l'inverse d'une ébauche picturale, la peinture de Zucchi présente une multitude de drapés précisément décrits, des motifs floraux foisonnent et se déclinent à l'envi. Les détails de toutes sortes habitent l'œuvre et abondent, on est loin d'une vision abrégée des formes. Certains se fondent dans l'obscurité et notre œil cherche à les identifier ; d'autres sont pleinement exposés et nous n'avons aucun mal à saisir leur subtilité, y compris le bouquet d'œillets et de roses qui vient à point nommé pour dissimuler le sexe d'Eros. Décidément, c'est une peinture qui pense à tout.

Les yeux fermés d'Eros, l'Amour aveugle

Les yeux clos d'Eros évoquent d'emblée l'amour aveugle qu'il incarne depuis toujours:

> « Je suis aveugle et rend aveugle. »[446]

Il est aveugle parce qu'il frappe au hasard, « tombe sur les pauvres comme sur les riches, sur les affreux comme sur les beaux », personnifiant une force agissant donc *aveuglément*. On l'appelle aussi aveugle car « il n'est rien de plus aveugle qu'un homme épris d'amour pour une personne », la passion amoureuse nous plongeant dans un état d'esprit non éclairé, une forme d'existence privée de lumière. Avec Platon, et ses disciples, Vénus est double, triple même lorsqu'elle se déploie dans le schéma des Trois Grâces, si bien qu'Amour, son fils chéri, hérite des trois versants de la déesse et exerce son pouvoir sur un rythme ternaire. Le premier, placé en haut de l'échelle des valeurs est l'amour divin enfanté par la Vénus céleste :

> « L'amour céleste s'empare de la plus haute faculté en l'Homme -l'intellect- et incite à contempler la splendeur de la beauté divine. »[447]

Le second amour est fils de Vénus *Vulgaris*, il incarne la beauté des corps qui imprime les yeux des hommes en amorçant l'expérience de la transcendance. La vue d'un beau corps est un tremplin vers la beauté céleste. Et celui ou celle qui se contente de la beauté visible demeure, on l'a vu, dans la sphère de l'amour bestial incarné par Vénus *Ferinus* :

> « Il ne faut accorder aucune valeur du tout au simple plaisir charnel, qui déchoit du domaine visible dans le tactile et qui ne saurait aux yeux d'un platonicien qui se respecte, mériter le nom d'amour. Seul celui dont

[446]. Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie, op. cit.*, p. 162.
[447]. *Ibid.*, p. 216.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

> l'expérience visuel n'est que le premier pas vers la beauté intelligible et universelle atteint le niveau d'amour divin»[448]

L'éloge platonicien d'un amour sublime, séparé des viles impulsions résonne encore et stimule l'imaginaire des artistes qui hésitent entre le pôle moral, spirituel et le versant charnel de l'amour.

Le caractère déraisonnable de l'amour ferinus symbolisé par le bandeau qui bande les yeux d'Eros prendrait naissance dans l'iconographie médiévale jusqu'au trecento, pas avant. Cupidon aveugle revêt alors les traits d'un jeune homme démoniaque armé de ses flèches, nu ou presque, maigre, avec un bandeau autour des yeux, des pattes griffues qu'on attribuait aux allégories de la mort : « Amour, Fortune et Mort, aveugles et bandés »[449]. Par cette marque nouvelle dont on le stigmatise à l'image, Cupidon se rapproche dangereusement d'une figure diabolique et de son frère-ennemi, Antéros. Il enrichit, armé de cette comparaison, l'univers sombre des amours infortunés que la peinture met en scène.

L'image d'Eros va se développer, non sans heurts précise Panofsky, se détacher de sa connotation maléfique et terrifiante pour favoriser un versant plus « angélique » au quattrocento italien. Avec Piero Della Francesca, Eros perd ses griffes mais garde ses flèches, ses ailes et son bandeau. Dans l'élan de la transformation, il devient dodu, juvénile, *bambino* même, pour rejoindre l'iconographie chrétienne du chérubin. Pas de cet angelot potelé et capricieux avec Rubens et Zucchi : avec un tel personnage, l'histoire de Psyché perd de sa puissance érotique. Certains peintres retiennent cette modalité pourtant, faisant d'Eros un Amour franchement juvénile devant lequel Psyché perd sa crédibilité d'amante, prenant soudainement l'air d'une mère face à son enfant ensommeillé : hors sujet !

Pour finir l'aperçu de la toile italienne, examinons les jeux de regards des protagonistes. Avec Zucchi, Psyché est une femme castratrice qui domine la scène de son œil et de sa main. Elle fixe sans vergogne le corps de son amant ; son sexe lui est accessible alors qu'il est caché à nos yeux, la pudeur exigée obligeant l'artiste à prolonger le bouquet d'œillets. Psyché a donc un avantage visuel sur nous qui sommes obligés d'imaginer. Eros est lui aussi plongé dans l'imaginaire. Encore ensommeillé, il s'apprête à ouvrir les yeux, pour quitter l'univers des songes. Nul ne sait de quoi ses images mentales sont faites, là encore, c'est à nous d'inventer[450]. Mais

---

[448]. *Ibid.*, p. 217.
[449]. *Ibid.*, p. 169.
[450]. Ingres par exemple, dans *Le songe d'Ossian*, 1813-35, conservé au Musée Ingres à Montauban, tente de résoudre à l'image cette question d'irreprésentabilité du rêve. L'espace supérieur du tableau s'attache précisément à rendre visible l'invisible, à donner une quasi-matérialité à des images pensées. Ainsi, dans un même tableau, cohabitent l'espace de la réalité et celui du rêve.

nous connaissons par expérience l'état transitoire de sa conscience, entre le songe et le réveil, où les images se bousculent dans une impression confuse, juste avant l'irruption imminente de la réalité. Le vers de Rimbaud, extrait de l'*Oraison d'un soir* rappelle l'expérience d'Eros, juste avant sa chaude blessure :

> « Mille Rêves en moi font de douces brûlures. »[451]

L'Eros rubénien dort paisiblement, pris dans un monde peuplé d'images personnelles. Les yeux fermés, il voit. Entre vision et aveuglement, intérieur et extérieur, l'état de sommeil figuré en peinture peut être envisagé sous l'angle de Diderot, « une manifestation du désir de représenter l'absorbement »[452], l'endormissement garantissant que le personnage est inconscient de la présence du spectateur qui ne fait pas partie du scénario. Son univers onirique est impénétrable, producteur de fantasme, se faisant ainsi allégorie du travail pictural, « L'art du plasticien est le jeu avec le rêve »[453] nous dit Nietzsche, rapprochant Eros à sa figure apollinienne de l'éclat:

> « La vision, la beauté, l'apparence délimitent la sphère de l'art apollinien. C'est le monde lumineux de l'œil qui, dans le rêve, lorsque les paupières sont closes, crée artistiquement. »[454]

Psyché et Eros sont donc tour à tour métaphores du travail du peintre, entre mise en lumière et production d'images. Dans la toile italienne, les yeux d'Eros restent clos et en suivant la direction que nous indiquent ses paupières, notre œil tombe sur une présence incongrue. Un petit chien, coincé dans l'angle inférieur droit, est un témoin silencieux de la scène qui nous regarde. Des trois protagonistes, lui seul établit cette relation particulière avec le spectateur. Si le peintre l'a ajouté, c'est probablement pour lui donner une légitimité au sein de la fable et surtout au sein du dispositif pictural. Traditionnel symbole du couple fidèle, plusieurs messages sont lisibles. Il semble être une stratégie pour impliquer le spectateur. Il faut se méfier de l'eau qui dort, on dit, alors il faut se méfier de ce petit chien aux airs neurasthéniques. *Si tu approches, je te mords !* Ce Cerbère faussement inoffensif marque le passage de l'ombre à la lumière ; il lève la garde et incite peut-être le spectateur à s'interroger sur la nature de son regard quand celui-ci se prend au jeu de la peinture.

---

[451]. Arthur Rimbaud, *Oraison du soir*, *in Arthur Rimbaud, ses plus beaux poèmes*, J-C Lattès, Paris, 1991, p. 64.
[452]. Michael Fried, *op. cit.*, p. 40.
[453]. Friedrich Nietzsche, *La vision dionysiaque du monde*, *op. cit.*, p. 24.
[454]. *Ibid.*, p. 41.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Le sommeil apporte repos et douceur à l'homme, mais il porte en son sein quelque chose de dangereux, puisqu' il est le frère de Thanatos, à la fois paisible et effrayant. Sans conteste, le sommeil et l'absence de vigilance qui en découle, sont dans les fables antiques un état de faiblesse. Les récits de Samson, d'Argos et d'Eros endormis parlent tous trois d'un instant où, les personnages endormis ayant les yeux fermés « voient » leur existence bouleversée et trahie. Autant dire que, quoi qu'il fasse, l'œil a toujours tort de voir ou de ne pas voir ! Ouvert, on l'accuse d'être un prédateur assoiffé de jouissance, fermé, on le soupçonne de fuir ou de s'enflammer d'images fantasmées. Les préceptes monastiques occidentaux s'inscrivent dans cette méfiance vis-à-vis du regard : fermer les yeux constitue une attitude de prière, de renonciation à la vision externe qui, depuis l'idéal platonicien, est réprouvée parce qu'elle ne livre que des apparences trompeuses. Séductrices mais trompeuses. Aussi toute méditation se fait les yeux fermés, avec le fantasme fou de « clore ses yeux au monde, mais aussi et surtout les clore sur ses propres rêves. »[455]Ceci suppose une plongée dans la contemplation divine, une abolition de la rêverie, une vision aveugle, « un regard fusionnant avec son impossible objet »[456].

L'imagination se révèle comme une puissance créatrice d'autant plus sombre et dangereuse qu'elle voisine avec un idéal contemplatif :

> « Le rêve est un visuel avec des bribes de visible, contrairement aux images peintes, on ne les a pas désirées. »[457]

Les moines ne donnant qu'un repos minimum à leur corps se méfient du sommeil parce qu'il constitue l'abandon aux puissances des images, Argos et Eros le savent bien. Leurs histoires réciproques sont hantées par l'irrépressible sommeil, le doux rêve et la trahison qui en résulte : « Le sommeil est une récompense pour les uns, un supplice pour les autres. Pour tous il est une sanction »[458] nous dit Lautréamont, entre autres pensées, dans ses *Poésies II*. Proche des dangereuses machinations du rêve, il n'est alors pas étonnant que le sommeil alimente une mythologie qui lui est propre, ni vie, ni mort : une mythologie de l'entre-deux qui explore un autre temps et un autre lieu, comme si le sommeil était une existence parallèle. Eros, chez Zucchi ou Rubens, l'exprime :

> « C'est l'espace de *l'Oneiron,* c'est-à-dire du rêve, tiers terme intermédiaire entre *Hypnos* et *Thanatos*. »[459]

---

455. Mireille Buydens, *op. cit.*, p. 196.
456. *Ibid.*
457. Marc Le Bot, *op. cit.*, p. 10.
458. Lautréamont, *Poésies II, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 346.
459. Jean-Paul Valabrega, *op. cit.*, p. 96.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Le sommeil, comme source de danger imminent ou comme expérience mortifère se décline aussi sur le mode féminin : après l'évocation d'Argos et d'Eros endormis, il est bon de voir que l'endormissement, l'assoupissement de la femme se nourrit des mêmes schémas psychologiques. Telle est la trame narrative de l'histoire d'*Angélique et l'ermite* de Rubens *(ill. 78).* Le tableau, peint vers 1626, fait doublement écho à l'esquisse de *Psyché découvrant l'Amour endormi.* Sur le plan plastique d'une part, la touche picturale se montre dans une image de taille relativement petite: superposition de couches, empattements blanchâtres, coups de pinceaux montrant la peinture *en train de se faire*. On trouve, encore et toujours, l'épaisse étoffe rouge, fiévreusement tracée et, complice de Psyché, le voile blanc, plus pictural qu'aquatique, s'entoure et joue indifféremment avec les deux femmes. Il nait du pubis. Désormais, le lit n'accueille plus les songes d'Eros : Angélique reprend cependant sa gestuelle, les bras relevés et le corps assoupi, elle se laisse absorber par ses pensées, apaisée, sans soupçonner ce qui se trame.

D'un récit à l'autre, les rôles se sont inversés mais le dispositif optique demeure : l'histoire d'Angélique rassemble un peu toutes les mythologies du regard approchées jusque-là. Il y a dans ce corps endormi et convoité par un vieillard les traces de Diane[460] et de la chaste Suzanne. L'iconographie choisit d'ailleurs de saisir le point culminant commun aux deux motifs, le passage entre la quiétude et le danger, l'instant où le toucher, relayant la vue, se charge de dire le désir masculin à son paroxysme :

> « L'ermite commence par la rassurer par de belles et dévotes paroles, et, pendant qu'il parle, il promène des mains audacieuses tantôt sur son sein, tantôt sur ses joues humides. Puis, devenu plus hardi, il va pour l'embrasser. Mais elle, tout indignée, lui porte vivement la main à la poitrine et le repousse, et son visage tout entier se couvre d'une honnête rougeur. »[461]

[460]. L'Arioste place le récit de son héroïne sous l'égide de Diane dès le début de son texte. Dans l'incipit du Chant I, Angélique apparaît comme une femme fuyante énamourée de deux hommes, Renaud et Ferragus, mais aussi comme une divinité aquatique dont le pouvoir érotique se révèle, à l'image de Diane, au contact des claires ondes. Et comme Actéon, Ferragus découvre la belle par hasard au bord de l'eau, par les forêts obscures et les chemins de traverse, « poussé par un grand désir de boire et de se reposer ». La réaction féminine est immédiate : Diane effarouchée puis courroucée se frappe la gorge, Angélique s'épouvante et crie, mais elle réussit à s'échapper. Ferragus et Actéon sont pourtant les prototypes des amants courtois contrairement aux vieillards mis en scène dans l'histoire de Suzanne : plus victimes d'un amour impossible que coupables de vouloir violer. Angélique est aussi habitée par la figure de Syrinx puisqu'elle fuit sans cesse les avances de Renaud qu'elle croit voir partout. La femme revêt alors un caractère cruel, « plus dure et plus froide » que le marbre, l'évocation de la métamorphose minérale reliant une fois de plus Angélique à Diane. La prégnance du champ lexical relatif à l'érotique du regard dans les deux récits alimente le parallèle. Lié au motif de la chasse, son corps fait l'objet d'une traque visuelle et amoureuse : objet de passion, l'homme épris élabore un stratagème pour la posséder. Les vieillards bibliques organisent un scénario en duo autour de leur proie, l'ermite, qui entre dans le récit dans le deuxième chant sous les traits d'un homme d'aspect « pieux et vulnérable » (Chant II, strophe 12), se meut en un terrible prédateur, il piège la donzelle en cachant un démon dans son cheval. Celui-ci l'emmène dans une course folle et l'ermite vient en sauveur pour mieux la tromper. Mascarade !

[461]. L'Arioste, *Roland Furieux*, Gallimard, Paris, 2003, Livre I, Chant VIII, strophe 46.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



78. Angélique et l'ermite, 1626-1628
Rubens
43x 66 cm, huile sur bois
Kunsthistorisches Museum, Vienne

Le vieillard prend le rôle de Psyché, lui vole au passage tous ses attributs. Jouissance, œil, corps convoité, ensommeillé, stratagème, flamme, tout y est :

> « Il avait à son côté une poche ; il l'ouvre et il en tire une fiole pleine de liqueur. Sur ses yeux puissants, où Amour a allumé sa plus puissante flamme, il en jette une goutte qui suffit à endormir Angélique. La voilà gisant, renversée sur le sable, livrée à tous les désirs lubriques du vieillard. »[462]

La peinture choisit l'*instant décisif*, le moment de dévoilement, celui où la jouissance culmine : il l'embrasse et la palpe à plaisir. C'est un dévoilement d'ordre érotique et pictural puisqu'Angélique est autant un être de récit qu'un être de peinture, au vu du travail sur la matière et la touche dont elle fait l'objet. Le vieillard se trouve bien à la croisée des mythologies et des discours poétiques. Sans conteste, il répète à lui seul l'entreprise audacieuse des juges bibliques : il en adopte les mêmes gestes abaissé à terre, le même regard, le même visage. Pétrifié, léthargique, moribond, hideux... Cet homme porte aussi les traces de Psyché : dans un espace vague, une alcôve sombre faite de taches colorée, teintée de chaleur, il s'approche par la gauche d'un corps

[462]. L'Arioste, *op. cit.*, Chant VIII, strophe 47.

endormi, tiraillé entre le désir de voir et le danger de réveiller l'être aimé. Le temps du récit est similaire dans les deux tableaux : dans la seconde suivante, tout bascule. Psyché maladroite renverse de l'huile brulante sur Amour ; l'ermite trébuche et tout le burlesque du personnage éclate au grand jour lorsque Arioste décrit par métaphore chevaline l'impuissance sexuelle du vieillard : « il tente toutes les voies, tous les moyens. Mais son roussin se refuse à sauter ; en vain il lui secoue le frein, en vain il le tourmente ; il ne peut lui faire tenir la tête haute. »[463]

Le traitement pictural de sa chair alimente le théâtre du burlesque: on croirait voir un portrait tardif de Rembrandt où la peau prend une épaisseur considérable, une matière crouteuse qui se fripe et laisse la part belle à l'évocation de la putréfaction. La touche appliquée au vieillard redit sa nature pulsionnelle : les coups de pinceaux disent la sauvagerie que le désir érotique suscite en lui. Les tremblements s'inscrivent sur son visage par la touche colorée, l'effet de décrépitude et de décomposition de la chair obtenu supporte mal la comparaison avec la jeune Angélique ! Le démon ailé, sensé avoir favorisé l'égarement de la belle, est installé dans le champ visuel du vieillard, derrière le coude d'Angélique comme le messager de sa propre tentation et de sa damnation.

Enfin, malgré la nature perverse et risible du personnage, l'ermite revêt un caractère poétique au sein de la perception de l'image et de la peinture. D'une part, il agit comme un faire-valoir indéniable de la beauté féminine qui, confrontée à la vieillesse de celui-ci apparaît d'autant plus jeune et sensuelle. Ode à la vanité de l'existence. L'un ploie sous le poids de l'âge et d'un désir inassouvi qui l'entraîne à sa perte, l'autre rayonne et transpire l'érotisme de la jeunesse. Cette équation se résout à l'image par le traitement pictural accordé différemment aux deux personnages. L'ermite est aussi le spectateur du tableau en abyme : il mime le regard que nous portons sur le corps de récit et le corps de peinture qu'engendre Angélique. L'homme ainsi mis en scène se fait porte-parole de tous les mythes amoureux qui mettent en scène une amante inaccessible, qui sera cruellement refusée à l'homme, d'une manière ou d'une autre. Un peu comme Diderot l'évoquait face au motif de Suzanne et les vieillards, la présence de l'ermite dans la représentation, favorise un passage qui se fait dans l'imaginaire : le spectateur se met à rêver la peinture et à entrer dans l'espace fictionnel par effet d'identification, rappelons-nous ses mots : « Je regarde Suzanne ; et loin de ressentir de l'horreur pour les vieillards, peut-être ai-je désiré d'être à leur place ». Sans doute l'impression de Diderot eût été la même face à Angélique dénudée par l'ermite.

Pour terminer le plaidoyer en faveur du vieillard, je dirais qu'il porte en lui les traces d'une tout autre entité, aussi essentielle que le spectateur, celle du peintre lui-même.

[463]. *Ibid.*, strophe 50.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

L'un et l'autre dénudent. Mais pour le premier, le corps de la femme inspire seulement une pulsion lubrique alors que pour le second, le désir érotique se double d'un élan créateur, plastique : autrement dit, le peintre rassemble le fantasme narratif et pictural.

Nul besoin d'un artifice pour éclairer la scène : pas de flamme de bougie, pas de rayon de soleil prétexte. La lumière nait désormais du regard, c'est l'œil du personnage fictif et du peintre qui allume la nudité féminine :

> « Dans le règne de l'imagination, tout ce qui brille est un regard. »[464]

C'est en effet au regard masculin, où l'ermite et le peintre se confondent, que la chair d'Angélique doit sa texture suave et le halo lumineux qui l'entoure. C'est grâce au regard masculin empreint de lumière amoureuse qu'elle existe comme entité narrative, picturale et plastique. C'est aussi grâce à la lumière, aussi impudique ou crépusculaire soit-elle, qu'il est rendu à l'œil sa faculté essentielle, *voir en désirant*. Jacques Lacan partage probablement l'analyse métaphorique de Bachelard en écrivant :

> « Ce qui est lumière me regarde. »[465]

Et en rajoutant :

> « Ce qui est regard est toujours quelque jeu de la lumière et de l'opacité. » [466]

On retrouve ici toute la portée poétique et esthétique véhiculée par le mythe de Psyché, jusqu'à sa valeur picturale : entre transparence et opacité, entre lumière et pénombre, entre regard et cécité, entre voilé et dévoilé, entre vu et voyant… tout s'articule autour de ces couples enchâssés. L'acte peint lui-même relève de ces contradictions baroques et Psyché, dans sa quête du voir et du non-voir s'en fait enfin la métaphore dans la conception de Merleau-Ponty :

> « Le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence. »[467]

[464]. Gaston Bachelard, *L'air et les songes, op. cit.,* chapitre VII, *Les constellations,* p. 210.
[465]. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.,* p. 89.
[466]. *Ibid.,* p. 90.
[467]. Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.,* p. 85.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Chapitre trois

L'œil de la métamorphose minérale, végétale et animale de la chair, sous l'égide de la peinture

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

-Petit préambule au troisième chapitre-

De la Métamorphose

> « La métamorphose est métaphore de la création comme elle l'est de la liberté, de l'identification. Et peut-être, peut-être encore, ces métamorphoses sont-elles le souvenir archaïque d'anciennes superstitions qui assurent qu'on n'en a pas fini avec les pouvoirs magiques des miroirs. » [468]

Entendons-nous : à la lecture des mots de Pascal Bonafoux on distingue qu'il ne s'agit pas simplement d'une transformation physique d'un corps initial en un corps nouveau. Pas avide et vide de sens donc. La métamorphose est un processus qui engage une remise en question profonde des choses, elle participe d'une philosophie de la fluidité universelle, du passage, où tout s'écoule et rien ne demeure. La métamorphose fournit l'image d'un monde changeant, ondoyant, où tout peut glisser en un instant d'une forme à l'autre sans crier gare.

La métamorphose est mythologique. Nombreux sont les changements extraordinaires opérés des dieux, appliqués à leur propre personne pour en tirer une quelconque jouissance, ou infligés à l'autre en guise de punition, à l'image de Diane qui fait naître sur la tête ruisselante du malheureux, les cornes du cerf vivace. Dans le panthéon de la mythologie, c'est Morphée qui donne son nom au concept de métamorphose : *morphè* en grec signifie « forme » et par extension, « celui qui se transforme » ou qui s'en fait l'allégorie.

La métamorphose est esthétique. Morphée en est une figure symbolique importante, une figure rattachée à l'univers de la création picturale qui représente à elle seule le désir du peintre : transformer le réel en une surface picturale, fantasmer la forme dans tous ses possibles, et la pousser jusque dans ses retranchements. Père des transformations corporelles, une filiation importante va se tisser : dans cette dernière partie de l'étude, on rencontrera entre autres Protée, Pygmalion, Hermaphrodite, Narcisse, Méduse, Zeus, les sirènes et autres hybrides. De leurs histoires réciproques, on retiendra les différentes modalités de métamorphoses. Les alchimies s'opèrent et

[468]. Pascal Bonafoux, *op. cit.*, p. 313.

jouent à transmuter les matières : de l'ivoire à la chair pour Pygmalion, le trajet inverse avec l'effroyable Méduse, et de la chair au végétal pour Narcisse. Le va et vient incessant entre le registre des formes humaines et animales prendra pour idole mythologique Zeus. Cet échange divin entre les deux univers, cette tendance à la perméabilité des formes, fermement ancrée dans les mythologies amoureuses de l'œil et du désir, donne naissance à une multitude de créatures féminines et masculines marquées ici et là par l'animalité. Cette zoomorphie fantasmée dans les récits se transpose dans la peinture et devient une esthétique majeure dans la création rubénienne.

Tare honteuse, figure du burlesque ou éloge suprême de la puissance érotique du corps, l'animalité se décline au fil des toiles et s'exprime à travers trois modalités. Soit la métamorphose est totale : *l'Enlèvement d'Europe,* 1628, par exemple, montre Zeus qui a quitté son apparence humaine pour adopter les traits d'un bœuf, en vue de séduire Io, elle-même métamorphosée en vache. Dans cette toile et toutes celles qui relatent les exploits amoureux de Zeus -dont *Léda et le cygne*-, l'animalité a éclipsé toute trace visuelle du corps originel et seuls le titre ou la connaissance du mythe peuvent encore nous évoquer l'avant- bouleversement.
Il est une autre figure emblématique de la tendance du corps à vouloir s'approcher toujours un peu plus du registre de la bête. Le satyre et son cortège d'êtres mi-hommes mi-animaux déclinent le motif : désormais les formes se mélangent, la peinture joue sur les connections incongrues et le glissement poétique entre les deux univers. Le corps des sirènes et autres femmes-poulpes de Rubens parle de ce métissage particulier.

Une troisième tentative picturale enfin, toujours ancrée dans la mythologie, explore la métamorphose de manière plus subtile. L'œil se ballade sur les corps qui sont exposés et se laisse séduire, sans trop savoir comment, par leur ambivalence. Ce sentiment diffus, qui n'a pas d'accroche réelle (pas de corne naissante sur la tête ou de tentacules en guise de jambes), qui ne peut pas exactement distinguer le répertoire des formes humaines et animales, est sans doute le plus à même de parler des *Trois Grâces* du Prado et des peintures tardives de Rubens. Entre récit, délire poétique et jeu plastique, la transformation est une apparition qui se donne à voir en même temps qu'elle se dérobe, elle hante les corps en même temps qu'elle les quitte. Langagière, elle donne probablement à réfléchir sur la puissance onirique de la peinture du corps. Entrons dans ce dernier chapitre en se souvenant de ce qui caractérise l'esprit baroque et qui apporte un éclairage sur la propension à rêver la mutation de la matière, qu'elle soit charnelle, minérale, végétale, animale, nébuleuse, aquatique ou picturale :

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

« Avant tout, le baroque est une apparition : quand on le découvre, c'est une révélation, un choc intellectuel et émotionnel. Il est puissant et enchanteur, il tient de la féminité fatale, du pouvoir de la sirène, il charme, il trouble, il provoque l'anéantissement. Si l'on peut aimer le baroque, il faut aussi le craindre. Ce baroque fulgurant demeure également complexe, tourmenté, mystérieux : il *ne sait pas ce qu'il veut*. Il est contradictoire, prospère dans la confusion et le trouble. »[469]

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

[469]. Frédéric Dassas, Introduction de *Du Baroque* d'Eugénio d'Ors, *op. cit.*, p. X.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

.1.

Miroirs : fixité et transformation

> « Le regard...
> C'est par le regard que, depuis des siècles il est donné à chacun de savoir qu'il est. Et qui il est. »[470]

L'Eloge de l'œil de Léonard de Vinci

Le « Sapere vedere » ou l'œil siège de la connaissance

Le texte dédié à la peinture est une célébration du monde, des corps et un éloge de la surface. Polémique jusque dans l'excès de ses arguments, avec une pointe d'ironie notoire, de Vinci propose de plaider en faveur de la peinture, *le plus puissant des arts* car elle est l'enfant légitime de l'excellence de l'œil :

> « Ne vois-tu pas que l'œil embrasse la beauté du monde entier. Il est le maître : il est le principe des mathématiques, il a généré l'architecture, la perspective et la divine peinture. »[471]

Il s'agit bien là d'un œil panoptique revivifié, une mythologie revivifiée.

Avant-même de penser la métamorphose, il faut nécessairement envisager son antithèse : la fixité de la matière. L'une et l'autre se répondent en écho comme l'image photographique et son négatif. Un objet joue le rôle de révélateur et d'arbitre dans cette dualité ontologique : c'est le miroir. C'est en son reflet que beaucoup de théoriciens ont pensé la fonction de la peinture depuis la mimésis d'Aristote. Les peintres n'ont pas échappé à la fascination du miroir : le reflet est alors une valeur-étalon, un modèle, un allier; un rival aussi dont on s'arme pour satisfaire les exigences mimétiques.

Le miroir peut aussi se montrer sous un tout autre jour et révéler sa seconde nature. Il devient alors cet objet ambitieux qui fantasme plus qu'il ne copie, qui invente plus

[470]. Pascal Bonafoux, *op. cit.,* p. 64.
[471]. Léonard de Vinci, *Eloge de l'œil, op. cit.,* « *Grandeur du monde visible* », p. 35.

qu'il ne mime. Avec ce miroir déformant, cet ambitieux reflet, c'est une porte qui s'entrouvre et la peinture désirante de métamorphose s'y engouffre :

« Le miroir joue doublement le rôle d'emblème de la peinture. »[472]

Mais, qu'il soit pétri de mimésis ou du désir contraire, le miroir demeure fortement imprégné de mythologie, et plus particulièrement de mythologie amoureuse, érotique. Après une courte entrevue avec quelques apports théoriques relatifs au miroir, on verra comment et pourquoi il se fait le partenaire sensuel le plus apte à parler *incognito* de la relation contigüe entre la femme peinte et son spectateur. Et puisque toute mythologie est ambiguë, on découvrira le reflet aquatique dans ce qu'il a de plus mortifère en croisant un instant la figure pâle de Narcisse.

Dans l'optique de Léonard de Vinci, le miroir concave ou convexe est précisément un ennemi de la vérité puisqu'il déforme tout. Il est le support de l'anamorphose, cette opération plastique qui détourne et dénature le sage reflet du miroir pour en faire une image brouillée du monde. Qui n'a jamais été surpris par son reflet capté au dos d'une cuillère au métal bien poli ? Qui ne s'est jamais pris au jeu du miroir de sorcière, avec la tête en bas et le corps boursouflé ou amaigri ?
Avec le miroir concave, tout est à l'envers, les repères sont changés, avec le miroir convexe, celui qui produit le portrait mortifère de Méduse, l'image reflétée garde son sens, mais, en son centre, le motif est étiré, allongé, comme gonflé sous l'effet déformant de la sphère. Puis, en approchant des bords, les formes se pressent : elles rapetissent comme compressées et poussées aux marges de la représentation.
Le lustre surplombant *l'Allégorie de la vue* (ill.1) de Rubens et Bruegel, cet œil unique du Cyclope, nous fait face et nous voyons ce que la sphère d'or nous renvoie : un mélange d'ombres et de lumières informelles soumises à l'anamorphose. On ne reconnait pas de motif précis comme dans le célèbre miroir convexe des *Epoux Arnolfini*[473] mais ce que nous voyons nous renvoie à notre propre posture

[472]. Soko Phay-Vakalis, *op. cit.*, p. 13.
[473]. Jan Van Eyck, *Les Epoux Arnolfini*, 1434, huile sur bois, 82 x 60 cm, National Gallery, Londres. Sous un lustre, justement, un miroir rond, convexe, ceint de dix médaillons illustrant la passion du Christ est un témoin de la scène qui unit deux époux. Ce miroir situé sur l'axe, la médiane centrale du tableau, est immédiatement visible par le spectateur, souligné par l'arc de cercle que forment les bras des époux. D'un point de vue inverse du notre, la pièce s'y reflète : on y voit le couple de dos, le lustre, la fenêtre et tous les détails symboliques plus ou moins soumis à l'anamorphose sphérique. Mais ce miroir abrite d'autres protagonistes que nous ne voyons pas dans l'espace du tableau. Au seuil d'une porte, il s'agit de deux hommes, probablement les témoins du mariage. Une indication écrite, apposée en haut du miroir peut nous éclairer sur l'un des deux nouveaux protagonistes. Les mots « *Johannes de Eyck fuit hic* » (« Jan Van Eyck fut ici ») confirment peut-être que le peintre lui-même est un des deux témoins. Pas tout à fait hors-champ, pas tout à fait hors-scène. Les mots et le miroir porteraient ainsi de manière dissimulée la trace autobiographique de l'artiste. Et puisque le reflet ouvre le tableau vers le hors-champ, en insérant discrètement d'autres motifs dont la présence du peintre, le second observateur anonyme pourrait bien aussi à son tour trouver une identité. La

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

spectatorielle. Les miroirs bombés, dont les phénomènes optiques sont éminemment plus compliqués que les miroirs-plans, sont considérés comme démoniaques, miroirs de sorcières, sources d'erreur puisqu'ils pervertissent le rêve mimétique :

> « Le diable est par excellence le miroir trompeur, *speculum fallax*, le père des mensonges, qui fabrique des leurres, usurpe la vraisemblance et pousse l'homme à se détourner de son vrai modèle. Le diable rivalise avec le créateur en produisant des simulacres. »[474]

Le miroir se plait à jouer dans l'indistinct, dans une oscillation permanente entre le vœu mimétique et métamorphosant, entre le voir et le non-voir, entre le beau et le désir : à ce titre il est bien « lié à une structure du leurre »[475], un motif du faux-semblant. *Speculum fallax* qui va berner Méduse.

Dans l'*Allégorie de la vue*, si le miroir noir est aveugle, incapable de capter la lumière et privé de sa fonction réflective, le lustre a le pouvoir de montrer le hors-champ. Les taches claires et sombres évoquent ce qui est au-delà du tableau, au-delà de l'espace de la représentation : le spectateur. Ainsi, nous qui croyons regarder le tableau sans être vus, sommes entre autres surpris dans notre quête optique par une des ménades présente dans les *Bacchanales* et par ce lustre brillant, sorte de métaphore de l'œil unique, tout puissant du divin et du cyclope, jumelé à l'œil du peintre, producteur d'images et de formes.

Renaissance et baroque…

La Renaissance classique, humaniste, appuie ses concepts théoriques autour de l'idéal mimétique: le peintre et le spectateur sont censés oublier le support pour pénétrer dans l'œuvre qui prétend être la copie la plus intime de la vérité, si ce n'est la vérité elle-même, dont l'ultime mystère a été dévoilé entre autre par la découverte et la mise en place de la perspective linéaire. L'œil analytique et la pensée *mesurante* se réunissent autour de la démarche artistique et picturale : la construction de l'espace du tableau doit rassembler les savoirs mathématiques, la toile s'apparentant plus à

nôtre ? Van Eyck, en figurant sa présence au sein du miroir opère probablement une mise en abîme : certes, du point de vue de l'anecdote et du discours narratif, il se fait acteur de la scène, témoin de l'union des époux Arnolfini. Du point de vue pictural maintenant, cet « autoportrait » évoque la posture du peintre face à la peinture, son œil omniscient porté sur celle-ci, sorte de clin d'œil au regard du peintre. Dans cette dynamique de mise en abîme, qui d'autre que le spectateur de la peinture pourrait se voir représenté à côté du peintre ?

[474]. Arnaud Maillet, *Le miroir noir, Enquête sur le côté obscur du reflet*, Editions Kargo & l'Eclat, 2005, p. 39

[475]. Jacques Lacan, *L'éthique de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 280. Plus précisément : « Le beau dans sa fonction singulière par rapport au désir ne nous leurre pas, contrairement à la fonction du bien. Elle nous éveille et peut-être nous accommode sur le désir en tant que lui-même est lié à une structure du leurre. »

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

une démonstration scientifique du vrai qu'à une divagation fantasmagorique. Ça c'est la théorie.

L'Italie renaissante du XVème siècle inonde progressivement l'Europe et propage ses théories esthétiques que le siècle baroque reçoit en héritage. Dans l'idéal mimétique d'Alberti et de Léonard de Vinci, aucune distinction ne doit être perceptible entre miroir et image peinte : l'un et l'autre sont une surface de *vérité*. C'est supposer que la peinture doit être réflexive, une copie de la réalité. Dans cette quête esthétique, le miroir est un guide, il se fait juge de la peinture :

> « Si tu veux voir si ton tableau ressemble à l'objet naturel, prends un miroir et fais-y refléter l'objet naturel, puis compare-le à ton tableau et regarde bien si les deux images sont en conformité. »[476]

Avant de se confronter au verdict du miroir, qui est la phase ultime du peindre, l'artiste doit élucider le mystère de la représentation : faire passer un objet de trois dimensions à deux dimensions, tout en gardant l'illusion que la troisième dimension, nécessairement perdue par l'aplatissement opéré, demeure dans l'espace de représentation. Depuis l'Antiquité grecque et la *Poétique* d'Aristote, l'art a pour vocation de représenter le réel: la restitution de l'apparence, emblématisée par le miroir, devient le principe fondamental de la culture plastique européenne. La reconstruction analytique de la vision et l'émergence de la perspective sont deux entreprises jumelles se trouvant au carrefour des arts et des sciences et constituant le tout premier chapitre du traité de peinture d'Alberti. Dans cette première partie du manuel, rien ne concerne la philosophie ou la symbolique : la peinture est décrite comme une structure visible, rétinienne, qui a ses procédés, ses inventions, ses usages. Le texte est un révélateur, il fait état des connaissances optiques liées à la peinture en cette première moitié du XVème siècle. C'est principalement sous l'éclairage technique, scientifique[477] qu'il aborde le mécanisme de la vue et conçoit la pyramide visuelle avec ses jeux de rayons[478].

---

[476]. Léonard de Vinci, *op. cit., « Que le miroir est maître des peintres »*, p. 50.

[477]. Alberti commence ainsi : « Pour écrire ces brefs commentaires sur la peinture, afin que notre exposé soit plus clair, nous emprunterons tout d'abord aux mathématiciens les éléments qui nous semblent concerner notre sujet. Ceux-ci une fois compris, si notre intelligence y suffit, nous traiterons de la peinture. », *op. cit.,* p. 73.

[478]. Voici comment Alberti voit, ou plutôt conçoit les choses :

> « Les surfaces sont mesurées par certains rayons, véritables ministres de la vue, qu'on appelle rayons visuels parce que c'est par eux que les simulacres des choses s'impriment dans la vue. En effet doués d'une grande finesse et d'une force qui leur est propre, ces rayons, tendus entre l'œil et la surface vue, se réunissent très promptement, pénétrant l'air jusqu'à ce qu'ils rencontrent un corps opaque auquel, frappant en pointe, ils s'attachent aussitôt.»

Non sans amusement, Alberti avoue, à l'image des Anciens, qu'il n'est pas une mince affaire de savoir si ces rayons sortent de la surface ou de l'œil, son texte comme ses schémas ne le précisent pas. Ces rayons sont cependant comme un faisceau de fils tendus, réunis en une pointe fendue qui

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

La mimésis d'Aristote envisage le statut de double pictural au travers d'un filtre davantage poétique, philosophique. L'art n'est pas seulement empreint de technique et de théories visuelles farfelues : l' « imitation servile » des apparences, le trompe-l'œil doit être un tremplin plastique pour une expérience métaphysique. Autrement dit, le peintre et le mystique aspirent à une même élévation de l'âme. La peinture n'est plus uniquement « *una cosa visuale* » mais « *una cosa mentale* » en contact avec le divin : « l'œuvre a pour mission de refléter l'Intelligence du monde »[479].

Si le miroir est le maître incontesté du peintre ou du dessinateur, l'image qu'il reflète est éphémère. La peinture est donc supérieure au reflet de la glace parce qu'elle fait le travail de la stabilité, elle garde en vie les beautés fugaces des mortels et leur donne plus de permanence :

> « La beauté harmonieuse disparaît en peu d'années ce qui n'arrive pas à la beauté imitée par le peintre qui résiste au temps. »[480]

Peindre pour défier le temps qui passe un instant dans le reflet, et apaiser l'angoisse que cette perte génère…

Femme au miroir

Psyché porte le nom de l'âme, elle est par essence l'incarnation de la profondeur de l'esprit, en opposition à la surface trompeuse des choses. Cette dichotomie, fruit de la

---

pénètrent à l'intérieur de l'œil, siège de la vue. De ce réseau de lignes convergentes -ou divergentes selon qu'on se place du côté de l'œil ou de l'objet- le théoricien distingue trois sortes de rayons qui participent à la vision: les rayons extérieurs, ceux du milieu et le rayon central. Les rayons extérieurs, qui constituent l'enveloppe de la pyramide visuelle, appréhenderaient ce qu'il nomme les quantités :

> « La quantité est l'intervalle séparant, sur la surface, deux points distincts du contour et que l'œil mesure au moyen de ces rayons extérieurs comme s'il se servait d'un compas. »

Les rayons du milieu constituent une multitude de lignes contenues à l'intérieur de la pyramide. Ils transmettraient les qualités des objets vus, à savoir les couleurs :

> « C'est ce que font les rayons du milieu : depuis leur contact avec la surface jusqu'à la pointe de la pyramide, sur tout leur trajet, ils sont à ce point pénétrés de la variété, des couleurs et des lumières qu'ils rencontrent qu'en quelque lieu qu'ils se brisent ils restituent à ce lieu les couleurs exactes et la lumière qu'ils ont absorbées. »

Le rayon central enfin, « le plus vif et vigoureux de tous » est l'axe de la pyramide visuelle, il vient toucher le centre de la surface. Ce seul rayon, enserré par les autres est « le chef et le premier d'entre eux » car plus encore que les rayons extérieurs, il saisit la globalité de l'objet, sa forme, ses mesures, si bien que si l'on modifie la distance et la position du rayon central, les surfaces de l'objet sont modifiées. *Ibid.* p. 81-91.

Une façon de mesurer le « voir rétinien » pour le moins originale, à l'aube de la science baroque qui proposera une vison plus réaliste, notamment avec l'avancée des travaux de Galilée.

[479]. Soko Phay-Vakalis, *op. cit.*, p. 23.

[480]. *Ibid.*, p. 27.

pensée platonicienne trouve résonnance en la figure de Psyché, allégorie de la connaissance aveugle. La puissance métaphorique d'une telle fable, menée tambour battant par Psyché, en quête de voir et de savoir, permet d'interroger et d'éclairer sous un angle poétique et imagé la théorie du *sapere vedere* de Léonard de Vinci : « L'œil est la fenêtre du corps humain à travers laquelle l'âme se reflète. »[481]Psyché, elle-même devient ce grand miroir, dans le cérémonial de la beauté féminine, permettant de se voir en entier et de jouir de sa surface. Tout un paradoxe pour celle qui incarne la vérité profonde de l'âme… Le reflet, qui à tour de rôle apparait comme attribut de la beauté, comme motif du narcissisme féminin, doux ou funèbre, comme symbole de vanité ou comme objet théorique de la peinture nous demande d'être regardé au travers de ses modalités et fonctions au sein de l'image.

Le miroir, objet théorique appliqué aux sciences de l'art, sous la plume de Léonard de Vinci, se dédouble d'une puissance poétique essentielle dans le langage pictural, reprise ici par le discours de Maurice Merleau-Ponty :

> « Le miroir apparaît parce que je suis voyant-visible, parce qu'il y a une réflexivité du sensible, il la traduit et la redouble. Par lui, mon dehors se complète, tout ce que j'ai de plus secret passe dans ce visage, cet être plat et fermé que déjà me faisait soupçonner mon reflet dans l'eau. »[482]

Un face à face avec soi-même qui mobilise les fantasmes archaïques, une philosophie qui donne à voir et penser son existence. La femme au miroir, avec tous ses dispositifs possibles, rassemble une iconographie considérable depuis la Renaissance : la persistance du motif jusque dans la peinture moderne nous interroge nécessairement sur l'esthétique du reflet de soi, sur l'espace poétique vers lequel il s'engage et nous invite. Certes les mécanismes du miroir au cours de la gestation du tableau représentent pour Alberti la quête mimétique, l'emblème de la peinture tentée par l'illusion de rendre l'œuvre la plus fidèle à la perception visuelle de la réalité. Néanmoins, le reflet est, pour le peintre sensuel plus que pour le théoricien rigide, une source de plaisir esthétique avant tout, un plaisir proprement pictural qui joue avec la tyrannique entreprise du trompe-l'œil. Un tableau dans le tableau en somme, une image fragmentée, une mise en abîme langagière qui parle de la peinture et de sa perception spectatorielle.

Le miroir abandonne alors son statut de producteur d'illusion, il acquiert le pouvoir d'inventer les formes, de générer un processus créateur, en devenant le lieu d'une

[481]. Léonard de Vinci, *op. cit.,* p. 36.
[482]. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit, op. cit.,* p. 33.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

expérience de l'écart. En somme, il passe d'un lieu où s'expose la technique parfaite du peintre à un support méta-discursif, susceptible de parler du *voir* et du *peindre* :

> « Le miroir considéré comme lieu où se dévoile l'acte de peindre atteint son apogée au XVIIème. L'autoréflexivité de l'œuvre n'est pas une invention du XXème siècle »[483]

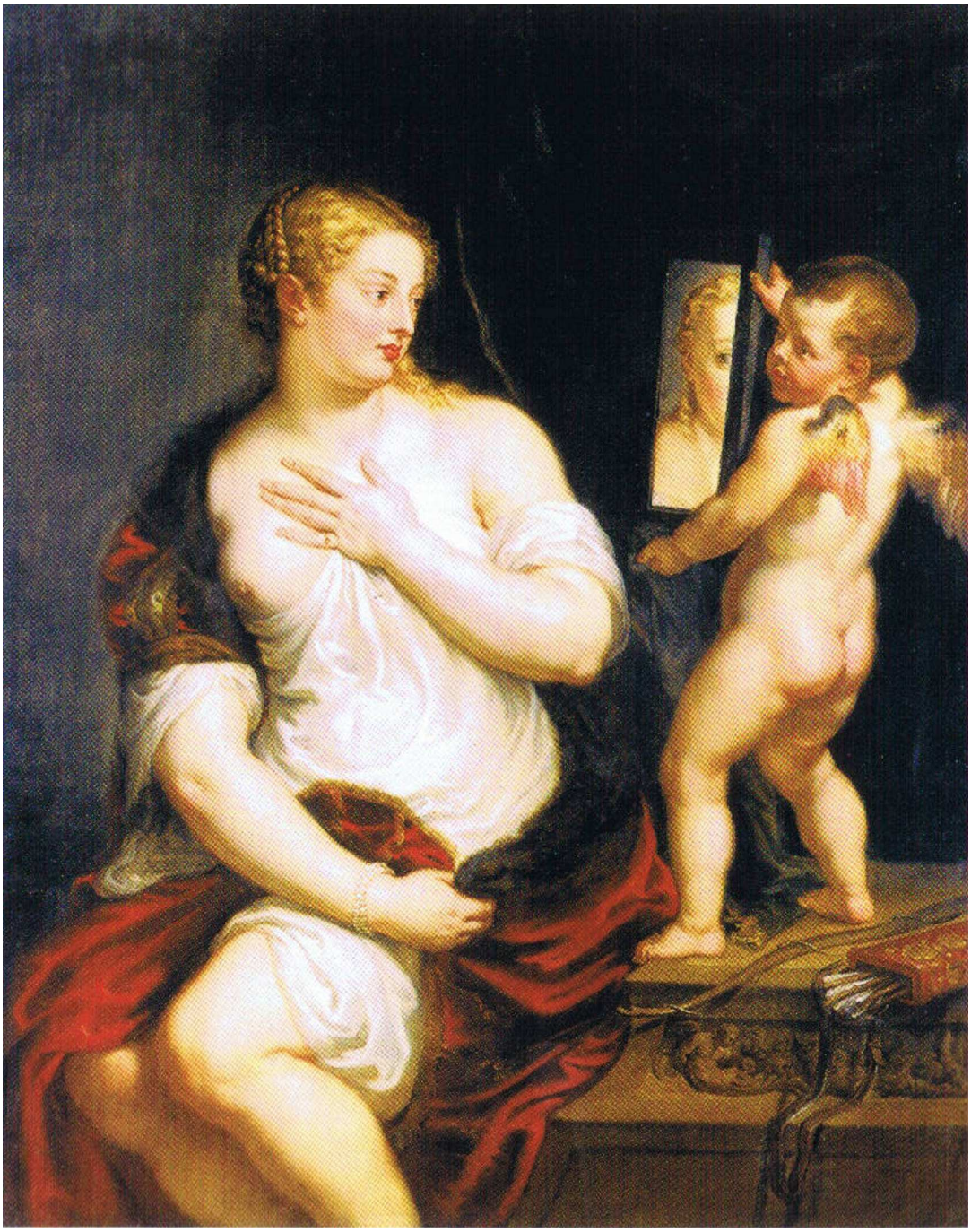
A travers ces surfaces aquatiques et miroitantes, l'œuvre semble contenir en elle le « scénario de sa production »[484], où chaque acteur endosse le rôle de mise en abîme du fait pictural. Le miroir devient un œil fantasmé et fantasmant, lieu de formation et de déformation des images, un appareil optique qui voit différemment. Dans ce trajet esthétique, il évoque les grandes étapes gestationnelles d'une peinture ; l'œil et le miroir sont interchangeables et sont la matrice, l'origine de l'acte peint.

Pour se faire, plusieurs dispositifs mettent en scène la femme, son miroir et par extension, le regard que nous portons sur le motif. Le peintre, la femme et le miroir se mirent, enchâssés dans une relation triangulaire et le spectateur vient, comme une pièce rapportée essentielle à l'existence de l'œuvre, élargir cette triade.
Le plus souvent, le cadrage s'approche du modèle, en réalise le portrait intime, en se concentrant sur le buste dénudé et le visage. Le miroir peut être tenu par la femme elle-même mais lorsqu'il s'agit de Vénus ou d'une divinité de haut-rang, l'objet est dans les mains de l'Amour qui s'amuse, en inclinant la glace, à capturer le regard de sa mère. Ou le notre. C'est la modalité la plus classique qui présuppose une trame narrative assez réduite : la courtisane est saisie au moment de sa toilette, prétexte idéal à la nudité, juste avant ou juste après le bain, et le rituel se termine par un coup d'œil dans la glace. Reflet et nudité sont d'emblée associés pour parler de sensualité amoureuse : le peintre exalte l'incarnat, la chevelure -le plus souvent dénouée, longue, blonde et ondulée- pour chanter son érotique. Soit la femme se regarde effectivement dans le miroir, en face à face avec elle-même, dans une sorte d'introspection aliénante ou jouissive qui se nourrit d'elle-même. Le jeu des regards se fait alors sur un rythme binaire, un trajet de va et vient incessant entre le regard de la femme et son double. Alors les deux regards s'attachent l'un à l'autre et se détachent du cours des choses :

> «Face au miroir, les yeux prennent la pose, ils ne se voient pas se voir, le miroir est une expérience de la solitude. » [485]

[483]. Soko Phay-Vakalis, *op. cit.,* p. 14.
[484]. *Ibid.,* p.13.
[485]. Marc Le Bot, *op. cit.,* p. 11. Un portrait d'une *Courtisane au miroir* de Rubens parle de cette relation exclusive entre le regard de la femme et le reflet qu'en offre la glace. Dans ce tableau, le dispositif s'organise différemment : certes il met en place une femme et son double, mais nous n'apercevons pas ce dernier. Le reflet nous reste comme un motif fantasmé puisque le petit face à main nous tourne le dos. A l'image, ce que nous voyons est simple : la courtisane nous fait face,

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



79. *Vénus et Cupidon* d'après Titien, vers 1606-1611
Rubens
137 x 111 cm, huile sur bois
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

mais son regard plongeant est absorbé par son miroir sans que nous puissions apercevoir quoique soit. C'est une relation exclusive, narcissique, orientée vers soi, qui ne laisse pas de place à un tiers : le spectateur voit des yeux qui se regardent et qui l'ignorent.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Cette expérience de la solitude décline la pulsion narcissique ressentie par le héro éponyme mais réécrit le mythe en l'allégeant de sa tonalité macabre.
Un autre dispositif peut se mettre en place avec les mêmes acteurs : le miroir agit de tout autre manière, parce qu'il ne capte pas l'œil de la belle. Il siège alors comme une entité à part entière, un partenaire dépendant de la femme mais qui existe en dehors de son regard. Il duplique à sa manière le corps mais cesse d'absorber son attention, le modèle peut à l'envi s'adresser à un tiers, nous regarder ou au contraire feinter notre inexistence. Ce n'est plus l'œil qui se regarde, c'est le corps qui se mire, dans sa nudité essentielle, dans sa puissance érotique aussi, comme si le reflet venait redire la fascination optique que le corps de chair et de peinture peut exercer. Cette présence muette, qui épie le corps, le fragmente sans ambages tel un coup d'œil à l'intérieur-même de l'espace pictural répète probablement la posture d'un autre acteur, qui lui est condamné à rester hors de la représentation…

Une troisième formulation, moins attendue que les deux précédentes, joue sur l'écart entre le regard de la femme qui se dirige vers le miroir et l'image que celui-ci en donne : c'est dans ce jeu de dédoublement visuel que *Vénus et Cupidon* prennent place.

Vénus et Cupidon, d'après Titien, 1606-1611, Rubens *(ill. 79)*

Le format du tableau, le point de vue qui plonge littéralement au centre de la chair, jumelés à la touche picturale relativement lisse et à l'élan maniériste qui a tendance à désarticuler les membres, s'inscrivent dans cette peinture de jeunesse de Rubens, marquée par l'apprentissage italien. Le corps est massif : les jambes verrouillées, de profil, le buste de face, entouré d'étoffes et le visage tourné vers le miroir rejouent l'enroulement de la spirale. La gestuelle est habituelle, vénusienne, vénitienne, avec ce qu'il faut de voiles et d'exhibition pour exciter la scopie. Ce qu'il faut de déformation et de contorsion aussi : si l'on regarde le bras droit de Vénus, celui-ci paraît avoir l'épaule déboitée tellement il tombe. Sans compter l'improbable ligne serpentine retrouvée chez Bronzino qui contraint Vénus à se vriller pour notre œil, les jambes comme détachées du buste.
L'incarnat titianesque se révèle comme un bloc de lumière suave et velouté par sa texture, où le dialogue plastique entre la peau et son environnement se résout par la peinture et non par le dessin. Il n'y a pas de cernes ciselant comme chez Botticelli mais une surface d'échange adoucie par un effet vaporeux de la couche colorée et de la luminosité. Le passage se fait par le flou que l'on aperçoit que si l'on s'approche du tableau visible au Thyssen-Bornemisza à Madrid. Le coloris de la chair demeure classique, avec un modelé traditionnel, sans apparente confrontation de teintes : en

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

réalité, il faut là- aussi voir (il faudrait même pouvoir toucher) pour distinguer de près les roses, gris, violacés qui préfigurent le marbré contrasté sur lequel Rubens aboutira plus tard, avec le plaisir d'interroger l'incarnat par la tache colorée. Esthétique encore mise en suspens ici tant la chair est gonflée et lisse, on peut percevoir l'annonce des plis et replis de la chair dans le détail des fossettes de la main de Vénus : ces petits sillons logés sur une main potelée ne se font-ils pas porte-paroles d'une esthétique de l'abondance, de l'idée de surplus de la matière corporelle si propre à Rubens ?
C'est indéniable : celui qui regarde le tableau est happé par le morceau de chair qui s'illumine par contraste avec le fond, il peut si il le souhaite rêver le satiné de sa surface et se laisser prendre par son effet optique, pictural puis sensuel qui en émane sans tomber rapidement dans le piège du miroir. Que regarde-t-on en premier : vers quoi est-on attiré d'emblée lorsque le tableau nous est donné à voir pour la première fois ? La trajectoire de l'œil du spectateur sur une image est fugace, immédiate, changeante, insaisissable, avec une mobilité incessante quand il n'est pas médusé. Bien difficile alors d'en saisir le voyage car lorsqu'on découvre une image, des mécanismes optiques et psychologiques se mettent en place sans nécessairement que l'on s'en rende compte. On retrouve dans ce questionnement le triple regard que Panofsky porte sur la peinture renaissante et baroque: d'emblée le choc de la rétine, la découverte optique des formes et couleurs, puis la reconnaissance intellectuelle des motifs et enfin l'interprétation symbolique, la valeur langagière de l'image. Ce sont des étapes successives, la deuxième se fondant probablement dans la première en une fraction de seconde. Devant cette Vénus, le piège à regard est sans ambigüité : c'est l'incarnat lumineux, érotisé par la mise à nu, qui libère une couche picturale satinée en quelques secondes. Passée cette imminence d'ordre sensuelle, notre œil rejoint celui de Vénus pour finir par se diriger vers le reflet. Et dans cette image fragmentaire produite par la glace, il n'y voit pas son propre reflet bien sûr comme il le ferait dans un vrai miroir, c'est une expérience autre qui l'attend, celle de *voir quelqu'un se voir*. A travers le reflet, il est question du double, de l'écho, de quelque chose qui se répète. Mais, aussi mimétique qu'il soit en ce siècle baroque, le miroir est nécessairement écart puisqu'il inverse l'image qu'il accueille en son sein. Pour Léonard de Vinci on l'a vu, cette inversion symétrique est le juge suprême du réalisme pictural et permet de révéler les erreurs: si un corps y demeure anatomiquement exact, sans déformation ou incongruité, alors le vœu mimétique est exaucé. Toujours cette exigence produit un drôle d'écho dans l'œuvre-même de Léonard, elle paraît si dure, comme contraire à son acte peint et créateur…

Si en revanche le juge miroitique montre dans son reflet une quelconque invraisemblance, l'échec mimétique éclate au grand jour ; c'est peut-être ce que l'on rencontre dans le tableau de Rubens. Une dichotomie subtile entre la femme et son

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

miroir semble travailler l'image en douceur, sans flagrance. Vénus pose une main contre sa gorge, un peu comme Narcisse lorsqu'il découvre son double aquatique dans l'esquisse de 1632 que nous verrons plus bas. Entre surprise et gêne, la femme se recouvre d'un voile face à ce miroir qui met à nu, comme si le reflet renvoyait une image indécente, impudique. Ici Vénus face à elle-même semble chaste, faillible même, aux antipodes de la déesse cruelle et courroucée que l'on a pu croiser lorsqu'elle est en rivalité avec une autre. Pourtant, à regarder l'expression de son visage, son double lui paraît comme étranger. Le miroir, c'est l'expérience de soi mais aussi de l'autre qui est en nous. Suivons alors la trajectoire des regards : Eros, sans surprise, semble regarder sa mère en même temps qu'il tente de capter son reflet. Vénus quant à elle est plus ambivalente : face à la glace, elle paraît fuir son image et préférer répondre aux sollicitations de son fils en échangeant avec lui un regard complice. Mais le miroir rétablit l'affront : puisqu'elle ne se mire pas dedans, c'est lui qui la regarde. Il y a l'idée qu'aussi fragmentaire que soit le reflet, rien n'échappe au miroir : il voit tout, regarde, scrute comme une entité désirante. Quoi que fasse Vénus, faut-il toujours qu'il y ait un œil, caché ou non, posé sur elle ? N'existe-t-elle donc pas en dehors de sa fonction scopique ?

La toilette de Vénus, 1612-1615, Rubens *(ill. 80)*

Nous avons quitté l'histoire de Psyché mais celle-ci apparaît en filigrane dès qu'un miroir se fait partenaire d'une femme. D'une part Eros est à l'image, auprès de sa mère cette fois, et d'autre part parce qu'il est toujours question de regards croisés et posés sur la nudité, par biais ou par devers. Mais un glissement s'est opéré : l'objet érotique n'est plus la figure masculine de l'amant, au contact de sa mère toute puissante, Eros reprend ses traits de jeune adolescent selon une des trois modalités iconographiques pour la mettre en valeur. Le second faire-valoir étant bien entendu le beau miroir octogonal et biseauté que tient le jeune garçon. Sans compter les bijoux, voiles et chevelure déployée de la belle.

Rubens a peut-être repris la composition d'une *Toilette de Vénus* de Véronèse en l'inversant, précisément par effet de miroir : ici Vénus est de dos, au premier plan en inclinant son visage vers la gauche, en direction de la glace, attribut du désir amoureux qui symbolise la femme offerte au regard. Si Vénus pose ses yeux sur la glace, ce n'est pas pour s'y mirer comme dans la large iconographie de la femme au miroir: elle détourne malicieusement l'usage du miroir et s'en sert comme alibi pour aller à notre rencontre. *Je te vois !* Autrement dit, le miroir ne réfléchit pas pour le narcissisme de l'héroïne, mais seulement pour le tableau lui-même, pour le spectateur.

Rubens, s'il choisit le dos, ne se résout pas à présenter une vision unilatérale de sa déesse. L'insertion de ce miroir permet une image, même fragmentaire, de ce qui devait rester caché : le visage et le regard de Vénus.



80. La toilette de Vénus, 1612-1615
Rubens
98 x 124 cm, huile sur bois
Collection du Prince de Liechtenstein, Vienne

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Des trois protagonistes de l'image, elle est la seule à bénéficier de cet avantage, en contrepartie, c'est elle qui prend en charge l'interpellation du spectateur. Eros paraît tout mettre en œuvre pour établir cet échange, et son œil, comme inquiet semble lui dire : « C'est bien comme ça ? Tu vois bien là ? »

Par ce reflet, Vénus change de statut et se distingue des deux autres personnages : Vénus est un être pictural, confiné dans l'espace bidimensionnel de la représentation mais le miroir a une sorte d'effet magique, celui de la propulser hors du tableau, ou plutôt de nous absorber à l'intérieur. Tout se passe comme si, d'un glissement imaginaire, on ne regardait plus Vénus la peinture, mais Vénus la femme :

« On pense regarder la peinture et aussitôt c'est la peinture qui nous regarde »



81. Vénus au miroir, 1651
Velasquez
177 x 122,5 cm, huile sur toile
National Gallery, Londres

Comme dans la *Vénus au miroir* de Vélasquez, 1651, Eros incline suffisamment le miroir pour ne refléter que le visage de la femme entouré de quelques taches de peinture évoquant le hors-champ. Nous n'y voyons ni notre propre reflet, ni celui de l'artiste en train de peindre, ni celui de tout autre témoin de la scène comme dans le miroir convexe des *Epoux Arnolfini* de Van Eyck. Vénus est prise dans ses pensées, offerte à nos yeux et absorbée par son reflet.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



82. *Mars et Vénus nus, surpris par Vulcain*, 1551
Tintoret
135 x 198 cm, huile sur toile
Alte Pinakothek, Munich

Mars et Vénus nus, surpris par Vulcain, 1551, Tintoret

Tintoret aussi choisit de faire de cette « image fallacieuse » du miroir le lieu d'un théâtre érotique, partenaire et témoin silencieux des amours clandestins de Vénus. Muet mais pas aveugle car il est porteur d'image : le miroir ne trahit pas sa nature, il est fait pour être regardé, plus encore quand il figure dans un tableau.

Amour dort paisiblement dans un théâtre d'adultère. Vénus est nue comme toujours, au premier plan, le corps à la renverse sur son lit et son vieil époux vient la rejoindre. Seulement Mars était là, juste avant lui ! Le subterfuge a fonctionné, Vulcain n'y voit que du feu : l'amant est bien caché et Vénus s'offre à lui pour parfaire le leurre. Il n'y a bien que Vulcain qui ne comprenne rien à la mascarade: le spectateur est mis dans la confidence, le dispositif mis en place par Tintoret le place même parmi les témoins de choix. Rien ne lui échappe, de l'appel érotique que suscite Vénus à la posture burlesque du jeune amant. Décidément, Tintoret aime mettre ses vieillards à genoux

et ses amants couchés à même le sol, obligés de se rompre le dos ou d'enjamber je ne sais quel obstacle. De Suzanne à Vénus, on rejoue un même théâtre : le passage du récit biblique à l'histoire antique ne manque pas d'engendrer comme à l'accoutumée des échos. Les mêmes acteurs, les mêmes corps, les mêmes postures, le même discours sur la pulsion désirante. Et un miroir. Vulcain et le vieillard, tous deux vêtus de rouge rôdent autour de la femme que Tintoret couche comme souvent en bascule, ils subissent de plein fouet la puissance du désir et la vulnérabilité de leur corps :

> « Tintoret montre les corps en proie à leur propre pesanteur, les âmes trébuchant et tombant dans les plis de la matière [...] »[486]

Juste quelques réécritures habiles pour dépeindre les deux versants érotiques de la femme mise à nu : l'une se replie, l'autre se dévoile, et même au sein de ces deux modalités réside une certaine ambigüité. Vénus entrouvre-t-elle ses jambes ou s'apprête-elle à les resserrer ? Tente-t-elle de se couvrir du voile blanc ou de s'en dégager ? Ce lit gonflé par les étoffes bouffonnant est-il le refuge d'amours apolliniens ou dionysiaques ? Entre ces deux tendances, laquelle choisir : dans les amours baroques, l'une ne va pas sans l'autre, non ?

Si le corps de la femme porte à confusion, il en est un qui est limpide dans l'expression de ses désirs, et ceux-ci semblent se lire dans tous les détails du tableau. Dans *On n'y voit rien*, Daniel Arasse s'attarde sur Vulcain le bouffon: tellement obnubilé, il ne voit pas l'amant caché que le petit chien ne manque pourtant pas de trahir par ses aboiements ! Inutile de le raisonner, l'œil et la main de Vulcain sont hypnotisés par l'entrejambes de Vénus qui s'annonce comme une promesse.

Daniel Arasse décèle une sorte d'anachronisme: dans la peinture cohabitent deux actions, deux temps, et c'est au sein du miroir rond comme une rétine que se fait le double jeu. Cet œil qui nous fait face reflète le lit des amants et nous en offre un autre point de vue : on distingue Venus et son voile, on voit Vulcain de dos. Jusque-là, tout est normal. Sauf que dans le miroir, la posture de Vulcain n'est pas conforme au modèle. Comment un peintre aussi habile que Tintoret ait pu se tromper en peignant le reflet de Vulcain ? Un numéro de prestidigitation dont on finit bien par connaître les trucages. Une image demeure une image. Et lorsque la peinture accueille en son sein un miroir, alors tout n'est que simulation ! Pourtant le miroir depuis toujours a un pouvoir merveilleux, ensorceleur et la poésie baroque n'exclut pas de conférer au reflet peint une once de vérité.

Selon Daniel Arasse, l'écart entre l'homme vu de face et vu de dos n'est pas une maladresse et fait signe : dans le reflet, Vulcain semble plus proche de son amante, les

[486]. Gilles Deleuze, *op. cit.*, pp. 41-42.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

deux genoux sur le lit. Son pied gauche n'est plus à terre comme vu de face et la promesse érotique se fait encore plus concrète : entre les jambes de Suzanne ou accroché sur le mur de la chambre, les miroirs de Tintoret sont d'indéniables motifs érotiques, occupés à sexualiser un peu plus les corps peints.

Petite image dans l'image, le miroir de la chambre de Vénus met en abîme le regard spectatoriel, rejoue le fantasme panoptique en lui ajoutant celui de la clairvoyance. Motif spatio-temporel, il accélère les choses tout en nous laissant le temps de savourer la scène. Tableau dans le tableau, le miroir se substitue à la toile bien obligée d'admettre que le reflet est par excellence le lieu de formation et de déformation de l'image, un espace-temps réécrit :

> « Tous les miroir circonscrivent un espace indépendant du champ de la représentation. »[487]

Il s'y forme alors une image empreinte d'un autre temps, d'un autre lieu et cette ouverture vers un ailleurs, aussi proche soit-il de la scène présente, désenclave la peinture des règles du théâtre : unité de temps, de lieu, d'action.



83 a. *La toilette de Vénus*, 1612-1615, détail de l'illustration 80



83 b. Vénus et Cupidon d'après Titien, vers 1606-1611, détail de l'illustration 79

[487]. Soko Phay-Vakalis, *op. cit.*, p. 55.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Dans la toile de Rubens, le miroir octogonal de Vénus opère comme tous les miroirs : une image dans l'image, une peinture dans la peinture. Rien de nouveau. Cette composition, très conventionnelle et traditionnelle d'un point de vue stylistique, offre un nouvel horizon si l'on envisage sa puissance réflexive, sa capacité à parler de la peinture.

Pour Alberti, le motif du miroir n'a de valeur esthétique et picturale que s'il reprend avec redondance l'exigence mimétique de la peinture. La fenêtre et le miroir deviennent alors deux emblèmes équivalents pour symboliser l'art de peindre. Tous deux donnent à voir une composition bordurée d'un cadre, tous deux maintiennent le principe d'illusion et de vraisemblance.

Certes la peinture de Rubens est figurative, réaliste parfois dans le rendu des matières, mais elle s'affranchit du pur illusionnisme en jouant sur le reflet qui capture le regard de Vénus alors qu'elle semble regarder à côté de la glace *(ill. 83a)*. Même pas dans le miroir. Sans compter la perle blanche qui devient noire dans la glace ! Même la version inspirée de Titien *(ill. 83b)* figure cet écart entre le regard de la déesse et celui qui s'imprime dans la glace. Sans compter que ce reflet coupe le visage de Vénus. Plus que métaphore de la mimésis, le miroir baroque s'affirme donc comme un opérateur d'échanges entre le spectateur et la peinture qu'il regarde, plus encore quand celui-ci permet au spectateur de voir Vénus à la fois de dos, et dans le blanc des yeux. Un miroir, désirant et désiré, qui exauce en partie le vœu panoptique.

Résurgences et pérennité du baroque à travers Vénus au miroir : Rauschenberg

Dans les plis et replis de la chair, dans ses surfaces sinueuses et ses lignes elliptiques, dans ses tensions ou sa fluidité, dans son jeu du caché-montré qui appelle l'imaginaire érotique, et pour finir, dans sa capacité à accrocher et stimuler l'œil, le dos est un motif baroque :

> « Les muscles, les ombres des fossettes, les ondulations montueuses de la peau, rien n'y manque. »[488]

Ce motif, qui trouve un élan très fort à travers les protéiformes Grâces de Rubens, traverse évidemment l'histoire de la peinture et continue de se transformer bien au-delà du temps baroque que les historiens de l'art enserrent entre les XVIème et XVIIIème siècles européens. Tous n'ont pas l'audace baroque, mais quels peintres du corps, ou faiseurs d'images féminines, n'ont jamais montré un dos de femme ?

[488]. Charles Baudelaire, *Salon de 1846, Le Musée classique Bazar Bonne-Nouvelle, Œuvres complètes, op. cit.,* p. 226, au sujet des nus d'Ingres.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Ingres, dans un élan maniériste, invente un dos qui n'en finit plus de s'étirer au grand bonheur de Baudelaire qui compte avec délice et déconvenue mélangés les trois vertèbres de trop de la *Grande Odalisque,* 1814. En 1924, Man Ray réalise à son tour une épreuve gélatino-argentique d'un dos de femme. A mi-chemin entre classicisme, orientalisme et surréalisme, sa paisible odalisque-instrument, son *Violon d'Ingres*, répond à la longue tradition iconographique et, sans en être une citation littérale, s'approche de la Vénus de dos de Rubens. Mais plus encore qu'une évocation, Rauschenberg reprend le tableau de Rubens et le combine à d'autres images. En cette seconde moitié du XXème siècle donc, la mythologie antique refait surface sous l'œil de Merleau-Ponty :

> « Il n'est jamais exclu que le peintre reprenne l'un des emblèmes qu'il avait écartés, bien entendu en le faisant parler autrement [...] On n'est jamais à l'abri de ce retour. »[489]

Les mots de l'auteur évoquent ici la persistance, le recyclage du motif mythologique qui refait surface là où on ne l'attend pas. C'est là l'essence du fait baroque : une phase récurrente et cyclique de l'histoire de l'art qui revient après son apparent effacement, une esthétique sous-jacente. Avec Rauschenberg, il est question de revivifier le mythe et son image :

> « Si nulle peinture n'achève la peinture, si même nulle œuvre ne s'achève absolument, chaque création change, altère, éclaire, approfondit, confirme, exalte, recrée ou crée d'avance toutes les autres. Si les créations ne sont pas un acquis, ce n'est pas seulement que, comme toutes choses, elles passent, c'est aussi qu'elles ont presque toute leur vie devant elles. »[490]

Merleau-Ponty parle de la mécanique de répétition et de résurgence, deux phénomènes artistiques qui s'accompagnent nécessairement d'un geste métamorphosant. La pérennité et la survivance d'une esthétique s'opèrent à ce prix : l'artiste fait vivre le baroque au-delà de son siècle en continuant les métamorphoses engagées. Et dès qu'un motif refait surface, comme ici avec Rauschenberg, *La toilette de Vénus* de Rubens, l'œuvre moderne est susceptible de s'inscrire dans la continuité, dans la descendance légitime ou non de la peinture rubénienne.

Mais que reste-t-il de la Vénus de Rubens et que reste-t-il du pictural baroque dans ce dos détourné devenu un motif « pop » d'une peinture américaine des années 60?

A priori, plus grand-chose si ce n'est l'image désacralisée et répliquée de la déesse. Désacralisée certes, mais Vénus siège au centre du tableau dans *Persimmon,* 1964 *(ill. 84).* Nouvelle idole, nouvelle écriture plastique qui ne manque pas de figurer quand

[489]. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit, op. cit.,* pp. 88 et 89.
[490]. *Ibid.,* 92-93.

même le répertoire scopique de Vénus, en asseyant précisément ses fesses sur le fragment photographique d'un œil ouvert. Un œil qui nous regarde à travers un judas. Elle subit une série d'altérations « plastiques » à commencer par le médium utilisé : son corps n'est plus de peinture au sens classique comme l'indique Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*. Le titre de ce court essai d'esthétique indique d'emblée la relation contiguë entre la Vénus de Rubens et celle de Rauschenberg. La transformation du motif s'opère par le médium et le procédé de recyclage iconographique. Une surface de couleur, posée par les strates successives inhérentes au procédé sérigraphique et non plus au pinceau :

> « La main se trouve déchargée des tâches artistiques les plus importantes. »[491]

Avec ce travail de reproductibilité de l'image, tout un pan de la conception classique de la peinture se trouve renégociée, depuis l'audace iconoclaste duchampienne. Reproduire un tableau existant par voie photographique, le symbole sacré, intouchable de la peinture renaissante occidentale qu'est la *Joconde*, intervenir sur l'image et l'orner d'un ironique *LHOOQ* a de quoi surprendre en ce début du XXème siècle dans cercle des amateurs de peinture classique ! On a osé toucher à Mona Lisa et la tourner en ridicule en un geste! Sans conteste, Duchamp constitue un acteur majeur dans la repensée radicale de la peinture. Pourtant ce n'était qu'une blague, pas de quoi s'offusquer ! Pourtant, avec le geste duchampien, le ready-made et le recyclage iconographique, on a trouvé que l'*aura* du tableau classique, au sens où l'entend Walter Benjamin, perdait de sa puissance :

> « Ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura, l'unicité de son existence. »[492]

La réplique fait face à l'unique, on dépasse de beaucoup le concept de copie qui a toujours hanté l'histoire de la peinture :

> « Sortir de son halo l'objet [...] s'est aiguisé au point que, moyennant la reproduction, elle parvient à standardiser l'unique. »[493]

Le paradoxe du standard-unique soulevé par la réécriture du motif rubénien par Rauschenberg, se résout aussi dans une autre opposition dont parle Benjamin en termes de *valeur d'exposition* et de *valeur cultuelle*. Au temps de Rubens, la peinture ne se consomme pas sur le mode muséal comme il s'est établi à partir du XIXème siècle en s'adressant doucement aux masses : « Les tableaux n'ont jamais prétendus à être

491. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique, op. cit.*, p. 11.
492. *Ibid.*, p. 16.
493. *Ibid.*, p. 21.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

contemplés que par un seul spectateur ou par un petit nombre »[494]. Et cette précision est essentielle car la poésie baroque de l'intime, qui sous-tend le motif de Vénus au miroir, devient une icône de *mass media* au contact de Rauschenberg, à l'image des figures de Warhol. Chez l'un et l'autre d'ailleurs, la sérigraphie fait son travail plastique de déformation et de mise en couleur de l'image-référence. Les différents passages sérigraphiques font écho aux couches successives de peinture, le grain de l'image renouvelle la touche du pinceau et Vénus perd au passage son degré de lisibilité. La sensualité des pigments à l'huile trouve en l'aplat coloré un nouvel allié pictural. Le clair-obscur et le modelé font face à un nouveau corps, dénué d'illusion de profondeur, Vénus est avant tout surface, plane et colorée. Tout tend à s'aplatir et Warhol revendique cet effet de surface qu'ont les œuvres, puisque dans la vie tout n'est que surface. Lui-même le dit, ses peintures, ses films, sa personne : « tout est surface ».

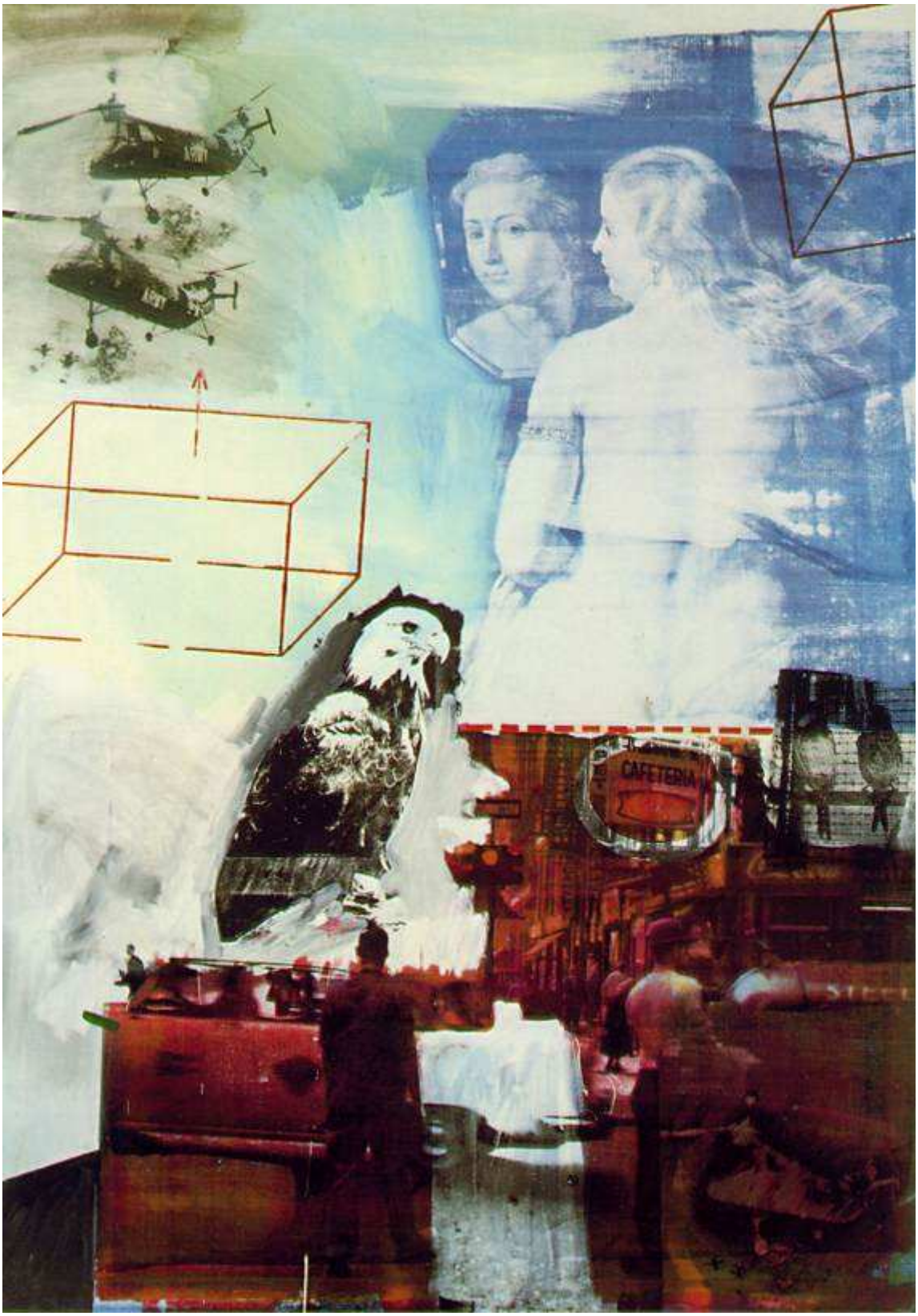


84. Persimmon, 1964
Rauschenberg
167 x 127 cm, huile sur toile et encre sérigraphique
Collection Jean-Christophe Castelli, New York

Les techniques de reproductibilité ne rivalisent donc pas avec le fait pictural classique : elles explorent un nouveau langage plastique pour montrer autre chose, à l'image de la photographie qui « fait ressortir des aspects de l'original qui échappent à

[494]. *Ibid.*, p. 56.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



85. Tracer, 1963-1964
Rauschenberg
213 x 152 cm, huile et sérigraphie sur toile
The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City

l'œil [...] grâce à des procédés comme l'agrandissement ou le ralenti, on peut atteindre des réalités qu'ignorent toute vision naturelle. »[495]

Dans *Tracer*, 1963-64 *(ill. 85)*, Vénus demeure parfaitement reconnaissable certes, mais recouverte, effacée ici et là, noyée dans des bribes d'images relatives à la vie américaine des années 60. Comme tombée de son piédestal, elle y côtoie des rues, des voitures, des bouts d'immeubles, des passants new yorkais.

Sans lien narratif explicite, la lecture de cette image se fait donc dans la combinaison et la confrontation des images, sans rapport hiérarchique entre elles :

> « Le choix des images se déroule de la même manière que pour les objets. S'il y a une contradiction intéressante, induite par leur rapprochement, alors je préfère cela à l'harmonie. »[496]

Reliquats d'un tableau baroque, photographies colorisées ou non, dessins techniques, grands coups de pinceau pour gommer Cupidon :

> « Il s'agit simplement du flux naturel de la rue, que je ramène dans l'atelier. Ce qui m'intéresse, c'est la disponibilité des objets : si celui-là est ici, alors je le prends. »[497]

Ici, Vénus, figure anachronique et pourtant universelle est *disponible*, au même titre que l'hélicoptère, l'oiseau et le passant anonyme. C'est le principe du cabinet de curiosités baroque qui mélange les objets selon les trois catégories évoquées au contact de l'*Allégorie de la vue* de Rubens. Avec Rauschenberg, on n'est pas vraiment dans une démarche satirique comme c'est souvent le cas avec l'audacieux Dada qui recycle avec un sens aiguisé de l'ironie les « icônes » de la peinture occidentale ; on est un peu plus dans un discours politique, et plus encore dans une esthétique de l'incongruité, du décalage, du détournement de l'objet, si prégnante en cette seconde moitié du siècle moderne. Entre un travail de citation et de mise à distance de l'imagerie de Rubens, Rauschenberg explique son recours aux figures mythologiques. Et lorsqu'on lui demande pourquoi les figures antiques telles que Mercure, Pégase ou Vénus habitent si souvent ses œuvres, voici sa réponse :

> « Elles ont une vraie importance dans la vie moderne. Elles aident à relire l'histoire. Ce qui m'intéresse c'est d'adapter ces images pour aujourd'hui. [...] Elles sont romantiques, sauvagement fantastiques, satisfaisantes pour tous car tout le monde les connaît. Mais il faut se rappeler que ce ne sont que des légendes.»[498]

---

[495]. *Ibid.*, p. 15.
[496]. Rauschenberg, propos recueillis par Emmanuelle Lequeux, *In the Gap between*, Archibooks, 2005, p. 25.
[497]. *Ibid.*
[498]. *Ibid.*, p. 26.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

C'est de l'universalité du mythe dont Rauschenberg fait ici allusion, et c'est au fond le rôle que les baroques délèguent au discours mythologique. Avec Rauschenberg, pas de narration stricte, juste des fragments de récits ici et là sous formes d'images hétéroclites, elles-mêmes fragmentées : la confrontation avec les icônes mythologiques les place sur un même pied d'égalité esthétique. Rauschenberg ne ferait que redire cette abolition de la hiérarchie, déjà amorcée par des peintres classiques :

> « Les peintres qui m'ont influencé ne font pas de paysage [comme Rubens]. C'est Léonard de Vinci, par exemple. Sa peinture était la vie. Une de ses œuvres qui m'a marqué est l'*Annonciation* de Florence. Dans cette toile, le rocher, l'arbre, la Vierge ont tous la même importance en même temps. »[499]

Comment Vénus résiste à cette nouvelle écriture, comment encaisse-t-elle le choc d'être là, parmi le répertoire des formes banales ? On la sait affreusement susceptible…Conserve-t-elle ne serait-ce qu'une once de son langage symbolique qui fait d'elle une figure baroque, une déesse régnante des mythes du regard ?
Rauschenberg dit vouloir transformer l'objet, le pousser dans ses retranchements pour brouiller les pistes des lectures traditionnelles : « La compréhension de mon tableau serait l'enterrement de sa vie active. Si on le comprend parfaitement, il est mort »[500]. Ça tombe bien. Cette part d'imperméabilité du discours peut être rapproché de l'esthétique baroque qui se plait dans l'indistinction, dans la victoire alternée de l'évidence et du mystérieux, de l'immédiatement visible et du dissimulé :

> « Le rôle inhérent de symbole signifiant susceptible de dissimuler, associant contenu manifeste et contenu latent. »[501]

Un mythe est par essence « le rendez-vous de l'énigme », il rassemble ces deux pôles et je ne peux m'empêcher de voir en la présence de l'aigle dans *Tracer* autre chose qu'une coïncidence. En dehors du fait que cet animal revient plusieurs[502] fois dans l'ensemble de son œuvre, ici il s'enrichit d'une résonnance particulière : l'aigle est un symbole de l'œil perçant et l'un des rapaces qui hantent le plus les implacables récits mythologiques. De l'aigle dévorant le foie de Prométhée à la métamorphose de Zeus pour séduire Ganymède, l'oiseau, plus qu'une image récurrente, est un symbole, une icône incontournable de la mythologie, placée sous le signe du divin. Motif de la puissance vorace, du pulsionnel animal sommé de dire les désirs violents des

499. *L'aventure de l'art au XXème siècle, « Rauschenberg a dit »*, Editions du Chêne, 1999, p. 609.
500. *Ibid.*
501. Suzanne Varga, *op. cit.*, p. 59.
502. Dans *Canyon*, 1959, 81 x 70 cm, Sonnbend Collection, New York, par exemple, où l'aigle, empaillé semble prendre son envol, décoller du support sur lequel sont collés papiers, photos, affiches, alors qu'un lourd coussin pend, attaché par une ficelle. Un coussin rebondi que certains analystes rapprochent des fesses potelées du Ganymède incontinent de Rembrandt que nous verrons dans le dernier chapitre.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

hommes, il est le versant masculin de Vénus. Et cette lecture persiste, comme l'image sensuelle de Vénus : dans notre regard, il est des symboles qui ne s'éteignent jamais. Tout se transforme mais tout survit : l'improbable couple que l'aigle forme avec Vénus au miroir, malgré la confrontation des registres iconographiques et plastiques, porte la trace des allégories de la vue du XVIIème siècle, hantées par les grands symboles et dispositifs scopiques. En somme, une image entre le cabinet de curiosités du XVIIème siècle et le cadavre exquis.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

.2.

Narcisse, le reflet mortifère de soi
Mythe fondateur de la peinture

> « Une haleine inconnue me souffle au visage en crachant
> Suis-je un miroir, pour m'en troubler ? »[503]

Dans toutes les civilisations, il existe un réseau de traditions, de symboliques attachés au miroir. De ces récits émergent une constante : l'idée que le miroir est indissociable d'une séduction fusionnelle, mortelle. On attribue une nature magique à l'image en miroir car depuis Narcisse, la première image qui se façonne dans le miroir est celle du corps qui s'y découvre. Toutes les autres images garderont quelque chose de cette première fascination aquatique. L'imagerie est aussi pleine de miroirs maléfiques qui renvoient à des monstres, comme Méduse qui meurt de voir ses yeux reflétés dans le bouclier poli de Mercure. Il est vrai que, de toutes les parties externes du corps, ils sont les seuls à ne pas se voir sans l'intermédiaire du miroir : eux-mêmes ne se voient pas. Il faut ajouter l'artifice du miroir pour satisfaire cette pulsion antinaturelle ; d'où peut-être l'effroyable interdit posé par l'imaginaire mythologique :

> « Il s'agit soit de regarder ce qu'il ne faut pas voir soit au contraire de ne pas avoir vu ou avoir voulu voir ce que l'on aurait dû voir. Narcisse est mort d'avoir enfreint l'interdit oraculaire et oculaire, de se regarder lui-même. »[504]

Le miroir n'a au fond d'existence que par le regard qu'on pose sur lui. Qu'il prenne les traits d'un bouclier lisse, d'une glace ou d'une surface aquatique ondulante, le miroir, avec son reflet est par excellence le lieu de la formation de l'image : son usage dans le domaine pictural induit nécessairement des questionnements esthétiques, intimement liés à l'autoportrait. Lieu de formation de l'image ; oui mais aussi lieu de sa *déformation* qui truque l'histoire du tableau, devenu un objet théorique depuis la

[503]. Friedrich Nietzsche, *Dithyrambes de Dionysos, Automne 1888, op. cit.,* p. 183.
[504]. Jean Paul Valabrega, *op. cit.*, p. 142.

Renaissance, depuis qu'Alberti a fait de Narcisse l'emblème de l'autoportrait, l'inventeur de la peinture, le modèle à suivre :

> « La peinture est-elle autre chose que l'art d'embrasser ainsi une fontaine ? »

Conscient que l'image reste toujours un objet second, l'idéal platonicien condamne on l'a vu l'illusionnisme et prescrit « une bonne imitation qui consiste à imiter fidèlement l'essence et non les apparences. » Derrière cette mise à distance de l'illusion se cache une préoccupation mystique : la peinture aspire à une élévation de l'âme, un profond travail de réflexion sur l'essence des choses impossible à engager si l'on reste enchainé à la surface des objets. Une quête du divin pour produire une image sacrée. Le reflet du miroir doit être envisagé sous ces mêmes augures ; sinon c'est à coup sûr risquer, à l'image de Narcisse, de mourir car le reflet capte l'âme :

> « Tout miroir qui ignorerait le caractère sacré de la ressemblance est coupable d'idolâtrie. La condamnation de Narcisse vient de ce qu'il a ignoré son âme et sa ressemblance à Dieu. Sa faute est de s'attacher à son reflet, à un simulacre. Il ne s'est contenté que de l'apparence sensible, aveuglé par les passions. »[505]

Dans la version de Pline, les raisins peints par Zeuxis sont si fidèles à la réalité que des oiseaux ou papillons, trompés par le réalisme de l'image tentent de les picorer. L'illusion est tellement parfaite que le spectateur, métamorphosé ici en volatile, ne peut faire de différence entre peinture et réalité. Un tel mythe ne manque pas d'engendrer un autre mythe, celui d'une peinture miroir du monde qui va dominer l'art occidental durant des siècles.

Dans la version de Sénèque, l'histoire s'enrichit d'une subtilité importante: il précise que dans la peinture figurait un jeune garçon tout à côté des grappes de raisins. Zeuxis serait devenu furieux car si ce jeune homme avait été peint de manière plus réaliste, il aurait dû effrayer les oiseaux. De cette frustration passagère nait une interrogation : art du simulacre, la peinture serait-elle vouée à la tromperie, une « structure du leurre » comme dit Lacan ? Un geste pictural va bouleverser la conception purement mimétique de la peinture et mettre fin à la querelle : Zeuxis décide d'effacer les raisins pour supprimer d'emblée la notion d'illusion, de trompe l'œil. Désormais, le miroir comme emblème de la peinture est remis en question, l'effacement de Zeuxis ébauche une mise à distance quant à la restitution de l'apparence. Valeur expressive de la peinture, au détriment de l'illusion : une distinction importante s'établit entre imitation et illusion. Et c'est finalement une théorie de l'écart qui prend naissance dans la version de Sénèque, avant de s'établir comme principe pictural fondamental de la peinture moderne. Dans l'histoire de la

[505] . Soko Phay-Vakalis, *op. cit.*, p. 26.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

peinture, le miroir ne cessera d'osciller entre ces deux modalités, entre illusion mimétique et *métamorphosante*.

Miroir, mon beau miroir

> « Je suis le sinistre miroir
> Où la mégère se regarde ! »[506]

Narcisse est double, à l'image des modalités du miroir dans la peinture : disciple d'Apollon, avec « la sensation du délice d'exister, le rêve et l'ivresse. La belle apparence du monde des rêves, au sein duquel tout homme est pleinement artiste et le père de tous les arts plastiques. »[507] Mais ce jeu avec l'ivresse et l'extase s'assombrit vite pour rejoindre l'autre versant nietzschéen. C'est l'histoire d'un passage, qui commence par l'œil et qui se consume dans le désir, au sein d'une eau miroitique qui favorise cette poétique de la confusion.

Dans l'histoire de Narcisse, qui lègue son nom au concept psychanalytique de la notoire pulsion narcissique, l'entité regardante et l'entité regardée se mélangent bien sûr, et le couple se fond en une seule et même figure, à l'instar de la *Méduse* caravagesque. Les codes amoureux sont brouillés dans cette indistinction ambiante. Mais de ce nouveau récit amoureux, survit une composante commune à toutes les fables que nous avons approchées jusqu'ici : l'irrépressible désir de voir de l'héroïne. Et c'est au travers de cette obsession scopique tournée vers soi que le miroir existe selon Lacan:

> « Vous savez que la fonction du miroir que j'ai cru devoir introduire comme exemplaire de la structure imaginaire se qualifie dans le rapport narcissique. »[508]

Dès sa venue au monde, Narcisse nourrit un étrange rapport au regard et à la loi scopique. Lorsque sa mère interroge Tirésias pour savoir s'il vivrait longtemps, la réponse du devin aveugle nous éclaire déjà sur sa destinée:

> « Il vivrait vieux s'il ne se regardait pas. »[509]

Les termes du contrat, marqués par la destiné, sont posés : pour Narcisse, ce sera la vie contre la vue. Cette prémonition va en effet sceller d'une noirceur inextricable la vie du jeune homme : son égarement commence et se finit par ses yeux.

---

[506]. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, L'Héautontimorouménos*, extrait de la cinquième strophe, *op. cit.*, p. 91.
[507]. Friedrich Nietzsche, *La vision dionysiaque du monde*, *op. cit.*, p. 23.
[508]. Jacques Lacan, *L'éthique de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 180.
[509]. Il faut dire que Tirésias connaît bien le problème. Lui-même, plongé dans la cécité pour avoir épié une divinité au bain, incarne la figure paradoxale du devin : aveugle mais clairvoyant. Aveugle au sens rétinien, mais voyant par son imaginaire peuplé d'images.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Narcisse décline le *cogito* cartésien par quoi le sujet se saisit comme pensée : le jeune homme au reflet se sent vivre, il se voit exister, saisissant le monde « dans une perception qui semble relever de l'immanence du *je me vois me voir.* »[510]Je me vois donc je suis, pourrait dire le jeune homme, si seulement il avait le recul nécessaire pour pouvoir échapper à son désir :

> « La première chose que peut faire l'homme démuni lorsqu'il est tourmenté par le besoin, est de commencer par halluciner sa satisfaction, et puis il ne peut rien faire d'autre que contrôler. Par bonheur, il fait en même temps à peu près les gestes qu'il faut pour se raccrocher à la zone où cette hallucination coïncide avec un réel approximatif. »[511]

Seulement Narcisse est à l'image de tous ceux qui hantent les mythologies de l'amour et du regard : figure de scopie il est justement incapable de contrôler. Il faut dire que l'histoire commence par un quiproquo : il tombe amoureux car il ne se reconnaît pas dans l'image que lui renvoie l'eau. Trompé par le leurre, il ne s'appartient plus. Pour Narcisse cette eau est donc un lieu d'échanges et de transformations, mais imaginaires car, contrairement à Actéon véritablement confronté à la métamorphose, son regard ne fonctionne plus comme il faut et se met à halluciner. Et, au moment où le regard sort du mirage Narcisse admet l'impensable, le piège se referme. *C'est bien moi que je vois, hélas, et c'est bien de moi dont je tombe amoureux…*

Le *Narcisse* de Caravage, 1494-96 *(ill. 86)* en mettant en scène le mythe du danger mortel de se voir, inscrit deux espaces de représentations. Narcisse, d'une part, et son image reflet dans une surface aquatique lisse, d'autre part, où l'image s'assombrit plus encore, ne manquant pas de retranscrire les drapés de ses manches bouffantes. Par effet symétrique, le reflet et le modèle décrivent un ovale, pour accentuer la dimension aliénante, hypnotique et sans échappatoire d'une telle relation avec soi-même. Entre ces deux espaces, un léger filet blanc, irrégulièrement tracé de quelques touches blanchâtres, sert de frontière mais cette indication est si mince et si peu marquée que la porosité des deux espaces ne va pas empêcher la chute de Narcisse, encore moins le mélange de l'*hallucination* avec le *réel approximatif* qu'évoque Lacan. La surface aquatique, ainsi lissée, glacée et assombrie absorbe Narcisse dans une macabre séduction, aussi froide et implacable qu'une feuille d'acier. La noyade s'annonce. A gauche de la représentation, la main droite de Narcisse et son reflet tendent à s'unir dangereusement. C'est chose faite apparemment avec son autre main qui se confond avec l'image qu'elle forme dans l'eau. Le reste de son corps se voit séparé de la surface miroitante : «Je suis toujours près

[510]. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.*, p. 76.
[511]. Jacques Lacan, *L'éthique de la psychanalyse, op. cit.*, p. 164.

de l'atteindre; mais le plus faible obstacle nuit au bonheur des amants. »[512]Son bras droit, tel un pilier parallèle au bord du tableau, maintient Narcisse et l'empêche encore pour un instant de se glisser dans l'eau comme le fait son autre bras. Recroquevillé, la posture de Narcisse fait sens : c'est tout son corps qui se plie aux exigences du désir. Et aux exigences du cadre qui ne manque pas de couper Narcisse dans la partie reflétée. La posture de Narcisse fait sens : c'est tout son corps qui se plie aux exigences du désir. Et aux exigences du cadre qui ne manque pas de couper Narcisse dans la partie reflétée.



86. Narcisse, 1494-1496
Caravage
110 x 92 cm, huile sur toile
Galleria Corsini, Rome

[512]. Ovide, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*, III, *Echo*, vers 152-153, p. 84.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

La jouissance et la douleur nées de l'œil passent par le corps et l'envahissent, évoquant l'idée que ce n'est pas seulement l'œil qui voit, mais le corps dans sa totalité. Le corps de Narcisse se met à voir, à se voir et cette double faculté constitue selon Merleau-Ponty l'homme immergé dans le visible :

> « L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes les choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors l'autre côté de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant.»[513]

Dans le tableau de Caravage, il y a bien cette corrélation entre le voir et le toucher : au contact de l'eau, les doigts se frôlent, les yeux se cherchent au sein d'une expérience de la solitude et de la mort. Le miroir de l'eau, quand il est parfaitement lisse, comme chez Caravage, glace tout, ne s'animant d'aucune vie, d'aucun mouvement.

> « Que regarde ce Narcisse souffrant, dans la folle complétude du cercle fermé sur soi ? »[514]

Précisément ce que tous les Narcisse de l'histoire de la peinture regardent : le gouffre, une torpeur qu'il s'inflige à lui-même.

En réalité, chacun de nous porte la trace indélébile de Narcisse dès lors que l'on se regarde dans un miroir :

> « Le corps désire se voir sans le secours du miroir car il glace tout, tout y est changé en images. On croit que par lui on tient telle quelle la réalité. »[515]

Nous le regardons regarder son reflet aquatique et on imagine que c'est son visage qu'il cherche des yeux :

> « Le miroir joue un rôle essentiel pour l'homme qui n'a cessé de vouloir y distinguer ses propres traits. »[516]

L'expérience narcissique est ambiguë : se regarder, c'est être en vie et prendre conscience de son existence corporelle, observer son corps, son évolution, ses changements… La rencontre avec son reflet est aussi l'expérience du vertige et de l'étrangeté. Sous l'éclairage mythologique, se voir, c'est risqué d'être frappé par la puissance trompeuse et maléfique du reflet. Car le miroir arrête le cours incessant des

513. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit, op. cit.,* p. 18.
514. Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir de l'esthétique baroque, op. cit.,* p. 113.
515. Marc Le Bot, *op. cit.,* p. 13.
516. *Ibid.,* p. 12.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

images, « et qui se voit en un miroir s'immobilise, saisi, figé »[517]. Dans l'imaginaire, le miroir en captant le reflet capture une partie de soi-même, à jamais perdue, si bien que la mort est inhérente au plaisir de se voir. Encore.

Au dramatique reflet, immédiatement visible à nos yeux, s'oppose une composante plus cachée, un message plus obscur que Caravage place pourtant sous une clarté intense. Christine Buci-Glucksmann met à nu le langage du corps du Narcisse caravagesque dans sa *Folie du voir*. L'analyse est passionnante, elle voit une métaphore cachée qui préfigure l'œil et le corps désirant du jeune homme. Les diagonales du tableau, inscrivent son centre en attirant notre regard sans nécessairement que l'on s'en rende compte : c'est un mouvement interne à l'image, une dynamique que notre œil suit. Ces diagonales se croisent près du genou de Narcisse qui a une position assez inhabituelle voire improbable au niveau anatomique, tant celui-ci parait comprimé et plaqué au sol. Une forte lumière, accentue sa saillie, son caractère jaillissant et permet que celui-ci figure dans le reflet. Ce détail de la peinture, pouvant passer inaperçu, s'adresse moins à notre œil qu'à notre imaginaire. Il surgit dans l'image et son reflet, comme « la métaphore visuelle et saisissante du sexe : la métonymie de son désir. »[518] Ce genou-sexe, à la fois tendu et étrangement plaqué au sol marque symboliquement, selon Christine Buci-Glucksmann, l'avènement du désir qu'implique la rencontre de Narcisse avec sa propre image. Tout est dit.

Le désir de paraître et de jouir par le regard

L'œil de Narcisse est ainsi fait : œil de jouissance puis de souffrance. Avec Caravage, Narcisse ne semble encore jouissant de son reflet, en amour avec celui-ci, au regard de son visage. Mais son corps est tellement contorsionné… Quelle douce rêverie peut exiger une telle posture ? Le splendide texte d'Ovide nous éclaire :

> « Penché sur l'onde, il contemple ses yeux pareils à deux astres étincelants. »[519]

Rubens, dans sa petite esquisse *(ill. 87),* unique et tardive version connue du motif, paraît aussi favoriser le second versant du voir de Narcisse :

> « Narcisse y voit son image meurtrie. »[520]

Le miroir est ce motif amoureux maléfique, toujours ce *speculum fallax* :

[517]. *Ibid.*, p. 28.
[518]. Christine Buci-Glucksmann, *op. cit.,* p. 113.
[519]. Ovide, *Les Metamorphoses, op. cit.,* III, *Echo,* p. 83.
[520]. *Ibid.*

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

> « Il ignore ce qu'il voit; mais ce qu'il voit l'enflamme, et l'erreur qui flatte ses yeux irrite ses désirs. »[521]

Souffrant-jouissant, l'œil de Narcisse ne distingue pas encore très bien les choses : par quel mauvais présage le doux visage tant aimé disparaît dès qu'il s'écarte de la surface de l'eau ? Pourquoi est-il impossible de posséder une image à jamais tout en lui restant extérieur ? Il est alors question de fuite et de renoncement :

> « Ô toi, qui que tu sois, parais ! Sors de cette onde, ami trop cher ! Pourquoi tromper ainsi mon empressement, et toujours me fuir ? »[522]



87. *Narcisse*, vers 1636
Rubens
30 x 30 cm, huile sur bois
Boymans, Rotterdam

[521]. *Ibid.*
[522]. *Ibid.*

On imagine quelle doit être cette vertigineuse désillusion, cet effondrement de la conscience après qu'un amant inconnu prenne les traits de son propre visage !

> « Ah ! Que d'ardents baisers il imprima sur cette onde trompeuse ! Combien de fois vainement il y plongea ses bras croyant saisir son image ! »[523]

Le plus troublant des amours est finalement orienté vers moi-même ! L'autre c'est finalement moi : cette fusion est perverse, aliénante, dénaturée, il faut être deux pour s'aimer, non ?

> « Mais où m'égarai-je? Je suis en toi, je le sens : mon image ne peut plus m'abuser; je brûle pour moi-même, et j'excite le feu qui me dévore. »[524]

C'est à nouveau l' Héontontimorouménos de Baudelaire, le « bourreau de lui-même », qui colle tant à la peau de Méduse et de Narcisse :

> « Je suis la plaie et le couteau !
> Je suis le soufflet et la joue,
> Je suis les membres et la roue,
> Et la victime et le bourreau ! »[525]

Sans doute le Narcisse rubénien ressent cet effroi baudelairien et l'exprime en saisissant sa gorge, comme Diane frappe le haut sa poitrine en découvrant qu'elle est épiée.

Chez Caravage, le reflet fonctionne comme *duplicata* mélancolique parce qu'il répète quelque chose qui se trouve au sein de la représentation. Certes, ce duplicata marque un écart avec l'image qu'il se propose de refléter : c'est un miroir sombre, presque noir, qui admet en sa surface une apparition furtive de Narcisse et en atténue sa nature lumineuse. Le double engendre un portrait éteint de sa chair lumineuse, comme un filtre masque la clarté, et absorbe la lecture limpide de l'image. Pour autant, dans l'espace réel comme dans le reflet, le visage du Narcisse marque un certain apaisement, les yeux presque clos mais encore voyants, semblant s'abandonner au vertige du reflet de soi. On est probablement proche, au point de vue du récit, au dénouement de sa quête optique. Ce que Caravage fixe par la peinture, c'est le moment de fracture, le point culminant de pulsion narcissique du juste-avant la catastrophe qui ne voit pas de retour possible en arrière. Comme l'avènement du discours théâtral et dramatique du second acte :

---

523. *Ibid.*, p. 84.
524. *Ibid.*
525. Charles Baudelaire, *Héautontimorouménos,* extrait, les deux dernières strophes, *Les Fleurs du mal, Spleen et idéal, Œuvre Complètes, op. cit., p. 91.*

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Premier acte : Narcisse aperçoit par hasard son reflet, au détour d'une errance existentielle et scopique.

Second acte : Narcisse est séduit par ce reflet et ne peut résoudre à s'en séparer.

Troisième acte : La séduction mortelle s'est opérée, Narcisse chute, tel Icare, et rejoint son image, dans une union aquatique.

Quatrième acte : Narcisse renaît de sa funèbre quête en se métamorphosant en fleur.

Narcisse est comme Icare : après l'exaltation vient la chute. A la différence de tous les protagonistes que nous avons approchés jusqu'à maintenant, dont le regard était à hauteur de l'objet observé, Narcisse et Icare ont un regard en plongée. Leur œil voit d'en haut, à la manière du regard divin omniscient qui voit tout :

> « Levez les yeux vers le Ciel
> Baissez-les sur la Terre. » *Isaïe-51 :6.*

Cette prophétie d'Isaïe, à double implication, indique la nécessité de regarder l'Invisible Divin, le Ciel, vu d'en bas, pour se nourrir de la sagesse et de l'amour de Dieu. Le second versant est directement lié au premier : après la contemplation modeste et spirituelle vient le retour à l'action à la réalité de l'existence dans ce qu'elle a de jouissif et douloureux.
Certes les paroles d'Isaïe ne s'accordent pas parfaitement avec la destinée de Narcisse et d'Icare, mais leur nature prophétique peut traverser la barrière biblique et faire écho à leur regard. Le premier, bien sur terre, genoux et mains en contact avec celle-ci, semble avoir oublié le ciel et éludé la nécessité de se tourner vers le divin avant de plonger sans retour possible dans son reflet. Au sacré, il a préféré le simulacre, à l'autre il a préféré lui-même. Jamais il n'a levé les yeux au ciel, jamais il n'est sorti du cercle hypnotique, du dialogue binaire excluant toute autre entité que constituent l'œil et son reflet. De cette relation folle à soi-même, Narcisse paie le prix : la chute dans cette eau macabre, qui absorbe à jamais la pulsion narcissique, pour n'en retenir qu'une fleur. Ovide raconte que Narcisse, après avoir plongé vers son reflet rejoint une autre eau, plus sombre et plus profonde encore, celle du fleuve légendaire des morts et que « sa passion le suit au séjour des ombres, et il cherche encore son image dans les ondes du Styx ».[526] En somme, Narcisse ne parvient jamais à la lumière

[526]. Ovide, *op. cit.*, p. 86.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

divine, à lever les yeux au ciel pour son salut, jusque dans les méandres du fleuve des morts.

Pour Icare, l'interdit se pose aussi sur le regard. Un regard en plongée. Armé de ses ailes[527] de plumes et de cire, Icare souhaite s'envoler pour s'extraire du labyrinthe de Dédale et échapper ainsi au Minotaure, à son appétit féroce. Son aventure dans les airs s'enrichit aussi d'une autre signification, plus cachée :

> « Offrir la contemplation du désir libéré qui monte allègrement vers les hauteurs où réside l'ardente lumière. »[528]

Pour se faire, Dédale, son père, donne les ultimes instructions : ne pas trop s'approcher du soleil, au risque d'être aveuglé et voir les ailes de cire fondre et réduire comme peau de chagrin. En revanche, il ne faut pas non plus trop regarder vers le bas, pour ne pas être attiré par le sol et chuter précipitamment.
Le vol du père et du fils s'opère sans danger jusqu'au point de non-retour, et comme d'habitude, c'est cet instant que Rubens peint vers 1636 *(ill. 88)*. La petite peinture fait partie de la série destinée à décorer le palais de chasse espagnol de la Torre Prada dont fait partie la peinture de Narcisse. Le parallèle entre les deux récits paraît alors renforcé par cette proximité, cette présence simultanée des deux thèmes au sein d'une série picturale.
On y voit Dédale, armé de ses ailes intactes, assister au martyre de son fils, puisque celui-ci cesse, malgré lui, d'imiter l'oiseau pour avoir effleuré de trop près le désir curieux de voir de plus haut :

> « Et ne pouvant douter du rapport de leurs yeux,
> Dans ce hardi projet les prennent pour des Dieux. »[529]

Les ailes ont fondu. Le corps d'Icare est retourné, ouvert comme un éventail, les bras écartés sont dépossédés de ses prothèses dont on ne perçoit plus que quelques plumes éparses, brièvement tracées, bien incapables de le retenir : en vain il bat des

[527]. A propos de la poétique des ailes fabriquées par l'imaginaire et par les mains d'Icare : « Quand l'aile apparaît dans un récit de vol, on doit soupçonner une rationalisation de ce récit. On peut être à peu près sûr que le récit est contaminé, soit par des images de la pensée éveillée, soit par des inspirations livresques. » Pour Bachelard, le vol onirique n'est pas un vol ailé : le plus souvent, dans nos rêves nocturnes où nous volons, nous n'avons pas d'ailes. Notre envolée s'opère sans cire et sans plume, nous n'avons pas besoin d'artifice pour quitter terre, notre imaginaire élabore un scénario dénué de logique. L'aile est déjà une rationalisation : « Le naturel de l'aile n'empêche pas que l'aile ne soit pas l'élément naturel du vol onirique. En somme, l'aile représente, pour le vol onirique, la rationalisation antique. C'est cette rationalisation qui a formé l'image d'Icare. » *L'air et les songes, op. cit.,* chapitre I, *Le rêve de vol,* p. 36.
[528]. Suzanne Varga, *op. cit.,* p. 110.
[529]. Ovide, *Les Métamorphoses, op. cit.,* Livre VIII, *Dédale et Icare,* p. 83.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

bras comme il battrait des ailes s'il était un oiseau. Dès lors, l'attraction terrestre fait son effet, la chute est inévitable : après l'ascension, c'est la descente.
Icare tombe comme Narcisse. Mais de plus haut. Berné par son enthousiasme, dans le plaisir et le vertige de tout voir depuis les cieux, Icare s'est trop approché du soleil pris par « la folie du voir » de Christine Buci-Glucksmann.



88. La chute d'Icare, 1636
Rubens
28 x 27,5 cm, huile sur bois
Musées Royaux des Beaux Arts, Bruxelles

Narcisse et Icare sont deux anges déchus, bousculés et précipités dans une eau qui disperse et dissout tout :

> « Le désir, plus que tout autre point de l'empan humain, rencontre quelque part sa limite. »[530]

[530]. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.*, p. 32.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Dans leur quête réciproque, l'un et l'autre sont pris d'un éblouissement macabre ; et c'est dans cet éblouissement que se développe la dialectique de la chute et de l'envol que Bachelard évoque dans *L'air et les songes* en citant la poétique ascensionnelle de Nietzsche :

> « Il m'arrivait de voler en frémissant comme une flèche, à travers des extases ivres de soleil. »[531]

S'approcher trop très de la lumière du soleil, c'est risquer l'aveuglement par excès de jouissance et de rêverie : vouloir fusionner avec son reflet relève d'un même éblouissement. Après l'extase optique et sensuelle vient la chute, pour Narcisse et Icare, il n'y a pas de montée éternelle, il n'y a pas d'élévation définitive qu'elle soit métaphorique ou non. De ce constat émerge une crainte archaïque, « prise par l'espoir de monter et par la crainte de descendre. »[532] Narcisse et Icare sont tous deux pris par cette peur primitive de tomber, par le drame d'un vol manqué, écourté que chacun d'entre-nous a imaginé dans ses terreurs éveillées ou nocturnes dont Rubens fait une petite esquisse et dont Bachelard nous parle dans *L'air et les songes* :

> « Nos rêves connaissent eux-mêmes des chutes vertigineuses dans de profonds abîmes. » [533]

De la chute dans l'eau ou à travers les airs résulte l'impression de vertige et d'effroi. Les images se bousculent et tout va vite, « Ô temps ! Suspends ton vol ». L'évanouissement n'est jamais loin, il suffit de voir la gestuelle des deux jeunes hommes pour apercevoir déjà l'ombre de la mort. Après l'envolée, après la légèreté candide arrivent au galop la lourdeur et la pesanteur. A l'image, tout est mis en suspens : on voit Icare en train de tomber et Narcisse en train de sombrer. *La chute de Phaéton (ill. 89),* peinte en 1636 pour le même commanditaire, réitère cette dégringolade. C'est encore une esquisse, avec ses tracés rythmés par la rapidité d'exécution qui traduit au mieux la précipitation. Phaéton, bras et jambes écartés, le corps basculé, son vêtement rouge, le corps musclé devenu corps de pantin, reprend sur le plan narratif et plastique la chute d'Icare. L'un et l'autre tombent après avoir vu comme des dieux. Les coups de pinceaux se concentrent sur l'essentiel : on voit Phaéton, la bouche ouverte, les yeux fermés, tentant de les couvrir avec son bras… Chaque tracé se charge de dire le mouvement des corps qui essayent d'échapper à la chute mortelle, l'effroi qu'implique une telle chute, et l'impossibilité de garder les yeux ouverts sur la mort.

---

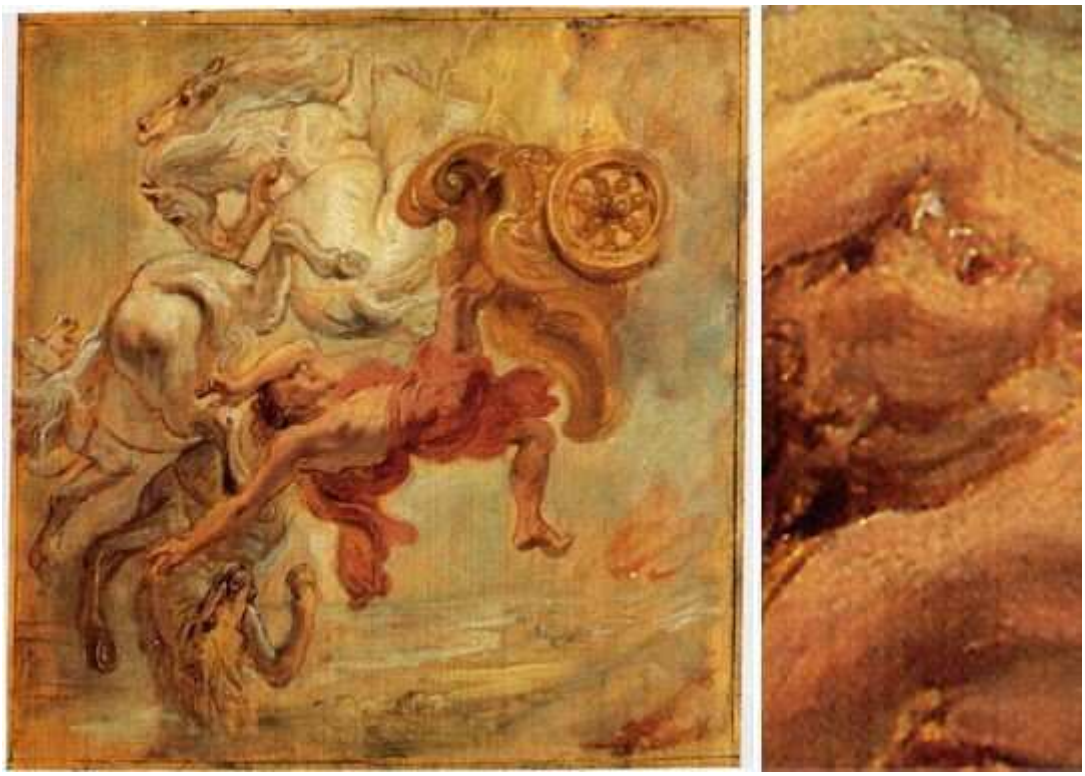
[531]. Gaston Bachelard, *L'air et les songes, op. cit.,* p. 177.
[532]. *Ibid.,* p. 181.
[533]. *Ibid.,* p. 107.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Traces de peinture, gestuelles des corps : avec Icare et Phaéton, tout agit de concert pour dire le mouvement. Avec Narcisse, la stupeur et l'effroi se font dans l'immobilité. Pas d'échappatoire pour autant. L'action se fige avant que la noyade sonne le glas du récit : nous reviendrons en fin de chapitre sur cet instant d'*entre-deux*, cette imminence fixée sur la toile, qui constitue un pan essentiel dans la représentation picturale des mythologies du regard.
Entre ciel, terre et eau, s'opère la synthèse du plaisir et de la punition, l' « union substantielle » de ce qui nous élève et ce qui nous atterre. Cette ambivalence qui place l'homme tiraillé entre deux pôles n'est-elle pas l'image de la pensée baroque et de sa fascination pour le « casse-gueule » ? L'envolée et la chute ne reprennent-elles pas en écho la trajectoire de l'œil assoiffé de panoptisme mis en scène dans toutes les mythologies du regard ?

Le regard icarien, s'il est pris de folie et du fantasme panoptique n'est pas hanté par la démence narcissique : c'est d'un autre désir dont il est imprégné et dont il se fait le porte-parole. On en retrouve peut-être la trace discrète dans le globe qui figure dans *l'Allégorie de la vue* que l'on a approchée en guise d'introduction. Souvenons-nous ce qui motive le choix d'un tel motif au sein d'un tableau qui se veut rassembler en une seule image tout ce qui se rapporte à la vue, et par extension à la peinture. La mappemonde révèle un fantasme optique, celui de voir le gigantesque d'un bref coup d'œil, la soif d'une vue surplombant un motif dont on ne peut, dans la vie courante, avoir qu'une vue fragmentaire. L'engouement pour la mappemonde en ces siècles baroques va de pair avec les découvertes scientifiques dans le domaine de l'optique que développe Galilée. Les instruments d'optique, les lentilles grossissantes, la longue-vue sont aussi indémêlables de la soif de voyage, de parcourir les terres et océans. Il est question de survol, et cette vue d'en haut est une des déclinaisons du panoptisme, une de ses nombreuses variantes. Alors Icare mime l'oiseau en déployant ses ailes de cire ; il se prend aussi à rêver qu'il est un aigle, et que son œil puissant voit de si loin qu'il est fascinant de tenter l'expérience à son paroxysme. Le comble de cette quête optique est le soleil lui-même, celui qui permet de voir, par la propagation de sa lumière, mais aussi celui qui aveugle par son trop-plein luminescent. Le soleil est en somme comme Diane : il faut rester à bonne distance et savoir détourner les yeux avant que le processus punitif ne se mette en place de manière définitive. Car si Actéon et Narcisse brûlent de désir sur un plan métaphorique, Icare brûle pour de bon.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



89. La chute de Phaéton, 1636, ensemble et détail
Rubens
28 x 27,5 cm, huile sur bois
Musées Royaux des Beaux Arts, Bruxelles

Et puisque les Narcisse, Phaéton et Icare de Rubens constituent trois figures destinées à décorer un même édifice privé, puisqu'ils sont à la fois si différents et si semblables dans leur quête, il n'est pas étonnant que tous trois portent le même habit, cette tunique rouge mouvementée qui vole au vent et qui dit à mi-mots le tourment, la violence et la chute du voir.

L'eau-tombeau

L'élément qui accueille ces chutes folles et vertigineuses est l'eau. Esquissée par quelques traces grises et blanches pour figurer l'écume dans la *Chute d'Icare* ou quelques taches de couleurs pour *Narcisse*, l'eau est un tombeau, l'ultime demeure, l'élément dans lequel viennent s'échouer des désirs impossibles. La surface de l'eau ou la cavité du tombeau impliquent un regard en plongée, de voir par-dessus, et ce regard entraîne la chute du corps tout entier.

> « L'eau est après le masque et la métamorphose, une troisième figure du baroque, figure grâce à laquelle les poètes traduisent leur vision du monde, qui est toujours sans finalité et points de repères durables : *le baroque est comme l'eau, partout où il veut aller, il peut aller.* »[534]

[534]. Else Marie Bukdahl, *Puissance du baroque,* Galilée, Paris, 1995, p. 114.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

La chute dans l'eau marque l'union de Narcisse et de son image, la dissolution de son existence et ce rapprochement avec l'aquatique fait écho au retournement d'Orphée. On a vu la symbolique régressive du regard jeté par derrière l'épaule pour s'assurer de la présence féminine. Avec Narcisse résonne cette quête du souvenir qui se fait par l'élément aquatique : il est un enfant des eaux, fils d'une naïade fécondée par viol. L'eau est alors lieu d'infraction, dès le début du récit. Ainsi, le suicide par noyade de Narcisse à la recherche de lui-même dans son reflet « doit-il être interprété comme un retour dans le sein de la mère, l'eau. »[535]C'est l'œil de la psychanalyse qui parle ici.

Pour Hermaphrodite aussi l'eau revêt ce caractère : la surface et la profondeur aquatiques résonnent comme un épilogue qui met fin au désir visuel et amoureux.
Les structures narratives des histoires de Narcisse et d'Hermaphrodite sont étrangement similaires, partant d'un furtif coup d'œil, à l'union des corps opérée *dans* et par l'eau, pour se terminer par le motif de la métamorphose. Récits amoureux, scopiques et funèbres. Tous deux, marqués par la beauté de leur visage, ont dès leur naissance une existence placée sous le signe du regard, du désir et de l'eau. Cette indication résonne comme un *incipit* qui préfigure la suite des évènements. Hermaphrodite lui aussi erre près d'une source, dont l'onde translucide permet à l'œil d'en pénétrer la profondeur sans en voir les dangers. Encore le danger de ne pas voir ce qu'il faut ! Vient ensuite, pour l'un et l'autre le sentiment amoureux que suscite leur beauté. Pour Narcisse, le désir est dirigé vers lui-même, vers son double, vers son jumeau reflété. Cet amour narcissique ne suppose personne d'autre, c'est un amour fermé à l'autre. Hermaphrodite en revanche, va appeler sans le vouloir l'amour d'une nymphe :

« Le jeune Hermaphrodite s'offrit à ses regards. Elle le vit, et l'aima ».[536]

La source dans laquelle se baigne le fils de Vénus et d'Hermès abrite en son sein cette nymphe éprise ; elle prend forme humaine lorsqu'elle sort de l'onde, mais dès qu'elle y revient, la nymphe hante l'eau de toute part, se confondant avec son élément constitutif. Tantôt fluide, tantôt chair. Nymphe de la dissolution, elle se transforme en eau. Et c'est à cet instant que la déesse est invincible : insaisissable au milieu des flots, elle étreint alors le jeune homme, s'unit à lui comme Narcisse s'unit à son reflet, donnant naissance, dans l'onde, au mythe de l'hermaphrodisme, un être de métamorphose, à la fois féminin et masculin.

[535]. Jean-Paul Valabrega, *op. cit.*, p. 108.
[536]. Ovide, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*, *III, Echo*, vers 370, p. 81.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

L'écriture du corps féminin que Rubens élabore dans son œuvre est en mouvement et dit la métamorphose. La différenciation des sexes étant d'emblée marquée comme un principe inébranlable, la femme picturale de Rubens sera plus animale qu'hermaphrodite. A l'image son corps est fort, mais sa chair est ondulée, souvent blanchâtre ; son architecture est imposante mais la morbidesse ébauche une frontière avec les muscles tendus des corps masculins. Féminin et masculin de peinture : deux entités différentes, complémentaires, avec des passages subtils de vocabulaire plastique qui font que l'érotique ne se consomme jamais sans une certaine confusion des sens.

Le désir de Narcisse et d'Hermaphrodite est aussi trouble que l'eau : l'un et l'autre n'arrivent pas à se satisfaire de l'intervalle inévitable entre soi et son reflet. Narcisse se sent comme enfermé de l'autre côté du miroir et ne rêve que d'une chose : fusionner son être et son image, faire s'embrasser la substance et l'apparence. L'interstice vole en éclats mortifères :

> « Voir quelque chose, c'est nécessairement être en retrait : toute fusion de l'œil et de l'objet engloutit la vision. »[537]

Jacques Lacan évoque cela : « le miroir remplit un autre rôle, un rôle de limite. Il est ce que l'on ne peut franchir. »[538] Narcisse est donc une allégorie de cette limite, du début à la fin de son histoire, tout est question d'infraction des limites. Son mythe résonne comme celui de l'indépassable distance qu'implique toute vision : l'image que produit le reflet ne se consomme que dans cette distance. La dualité existentielle se met en place : on oppose alors l'apparat à l'essence, le contenant au contenu, le corps à la pensée, la « superficialité de l'apparence qui rebondit en sa surface » à la profondeur de l'âme… Et puisque Narcisse est incapable d'accepter cet écart essentiel, ce système d'opposition, il en paye le prix :

> « La vision se noie dans la proximité. »[539]

Dans le champ pictural, Diane n'existe pas sans Actéon, Narcisse n'existe pas sans l'eau. Mais chez Rubens, le reflet fonctionne comme un signe car le jeune homme se reflète hors du champ de la peinture. La composition se concentre plus sur Narcisse que sur son reflet, dont on aperçoit juste l'écho aquatique de son bras gauche et une partie de son vêtement. Aussi petit soit-il dans la peinture, le miroir des eaux se prête particulièrement à une poétique *métamorphosante* : les contours se dissolvent, les

[537]. Mireille Buydens, *L'image dans le miroir, op. cit.*, p. 7.
[538]. Jacques Lacan, *L'éthique de la psychanalyse, op. cit.*, p. 181.
[539]. Mireille Buydens, *op. cit.*, p. 8.

figures s'évaporent. Le miroir et l'eau, producteurs de reflets changeants, constituent deux phénomènes visuels chéris de la pensée baroque qui vont donner naissance à une transformation de l'image du corps plus radicale encore.

On retrouve quelques analogies posturales développées par l'usage iconographique : Narcisse est à terre, pas encore au plus près de son reflet comme avec Caravage où Narcisse peut bientôt embrasser son image :

> « Si j'imprime un baiser sur cette eau limpide, je le vois soudain rapprocher sa bouche de la mienne. »[540]

Il est pourtant bien loin du moment où, en marchant, il aperçoit par inadvertance son reflet. Son corps fait bien sûr langage : les genoux aussi repliés, le dos courbé mais retenu par un bras-pilier, unique rempart pour ne pas tomber, le Narcisse de Rubens se tient la gorge comme s'il venait à l'instant de perdre l'usage de sa voix, d'une gestuelle ambiguë, entre stupeur et fascination. L'ovale hypnotique décrit par Narcisse et son reflet avec Caravage n'est plus. Une autre dynamique interne à l'image se fait pourtant porte-parole du trouble de Narcisse. Le jeune homme rubénien semble porté, emporté par cette ligne imaginaire qui relie le coin inférieur gauche au coin supérieur droit. Cette ligne ascendante semble soulever Narcisse : sa posture, moins architecturée qu'avec Caravage, on le voit bien, est instable, prête à basculer vers cette eau séductrice. Les fesses se lèvent, les genoux se déplient. Son vêtement aussi participe à cette impression d'épilogue : il s'agite, se défait, semble littéralement quitter Narcisse, comme pour le laisser dans la nudité essentielle de son être.

Le point de vue du tableau caravagesque ne fait pas de doute, il se situe au dessus de l'eau, le cadrage donne l'impression de raser la surface aquatique et de reprendre la posture du jeune homme, au plus près de la frontière entre l'espace réel et son reflet. Le point de vue rubénien est différent, moins « intimiste », puisqu'il prend plus de distance et surtout parce que la ligne d'horizon ne se situe plus au niveau de l'eau, mais au niveau du visage de Narcisse. L'espace caravagesque est lui aussi relativement clos, comme une grotte à l'abri des regards qui admet cependant que nous posions notre œil sur la scène. Cette ombre, si tranchante lorsqu'elle entre en combat avec la lumière vive de la chair reprend l'esthétique si personnelle, puissante et magnifique du clair-obscur de Caravage, avec toute la violence visuelle et langagière que cela implique :

[540]. Ovide, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*, III, *Echo*, vers 451 – 452, p. 84.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

> « Transférer les valeurs esthétiques du clair-obscur des peintres dans le domaine des valeurs esthétiques du psychisme. »[541]

Du côté rubénien, la scène n'est plus nocturne, mais dans une nature comparable à celle qui accueille nymphes et autres amours. Les contrastes ombre-lumière se résolvent en contrastes colorés mais les teintes s'organisent principalement autour de trois harmonies de couleurs : des rosés, des bruns, des verdâtres que l'on retrouve dans le traitement pictural de l'eau. Quelques traces et taches colorées suffisent à traduire le motif là où Caravage peint avec précision et réalisme le miroir aquatique. Narcisse et le désir qui l'anime fait donc l'objet de deux écritures, deux traitements plastiques différents : une image architecturée, à la facture lisse et aux contrastes violents d'une part, et une esquisse relativement petite, carrée, probablement réalisée en peu de temps, qui trace fiévreusement et d'un geste spontané Narcisse tombant dans sa fatale illusion .

Pourquoi Rubens n'a-t-il pas laissé plus de place au miroir ? Pourquoi l'a-t-il presque éludé de la représentation alors qu'il constitue le symbole du motif, le jumeau indissociable de Narcisse? Peut-être parce que le principe de l'esquisse implique une certaine mise à distance, une formulation plus évasive qui ne fait qu'amorcer les formes, en saisir l'essentiel. Aussi, l'eau qui accueille Narcisse en sa surface, se montre dans ce qu'elle a de fondamental : colorée, animée de formes et de brefs reflets, et enfin, insaisissable puisqu'elle sort du tableau, pour s'étaler jusque dans le hors-champ. L'iconographie de Suzanne ouvre chez Rubens vers ce même constat. Tout au plus, l'eau du bain est signifiée par son absence : seule l'architecture d'un bassin de marbre et d'une fontaine jaillissante parle d'eau. On est bien loin de la fontaine de Jouvence de la peinture flamande primitive où l'on voit très nettement par le point de vue plongeant, les joies aquatiques et les corps qui pataugent allègrement dans l'élément salvateur. L'eau qui accompagne secrètement Suzanne et Syrinx chuchote tout l'inverse, elle met à mort bien plus qu'elle éternise, dans une discrétion sans nom.

L' « ébène liquide »[542]

Dans l'imaginaire, l'eau du bain de Suzanne est un tombeau noir : cette eau manque de clarté, c'est une eau sombre, une eau morte qui, placée sous l'éclairage poétique de Bachelard et de son *Essai sur l'imagination de la matière* nourrit une analyse des eaux ombreuses, ténébreuses. Oui, l'eau est source de vie, cet élément primordial, originel, aux confins de l'existence. C'est l'eau nourricière, l'eau maternelle, bénéfique, qui

[541]. Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle, op. cit.*, p. 8.
[542]. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, op. cit.*, p. 69.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

apporte jouissance et apaisement. Chargée de reflets blancs, elle revêt une apparence laiteuse de cette toute-première nourriture. C'est aussi l'eau chaude et enveloppante, cette substance liquide aux consonances amniotiques. Le bain rappelle alors notre toute-première immersion, plongés au creux du ventre de la mère et recevant de celle-ci tout le réconfort d'une chaleur substantielle, pénétrant notre être par les pores de la peau : « baigné dans un bonheur si physique qu'il rappelle le plus ancien bien-être »[543].

Mais l'eau est ambivalente et sujette elle aussi à la métamorphose, par sa nature-même : sa fluidité, sa tendance à couler, à se mouvoir sans cesse favorisent les échanges et les entre-deux. Ainsi, avec Bachelard, l'eau est printanière quand elle est vive, quand elle court et ne s'établit pas en un lieu unique. C'est une eau amoureuse aussi, dans lequel il n'est pas dangereux de se vouer au « narcissisme humide »[544] car elle ne renferme en son sein aucune ombre mystérieuse, aucune puissance maléfique. Le drapé mouillé, qui joue à envelopper et dénuder les Trois Grâces relève sans doute de cette signification :

> « Cet état correspond à un rêve de limpidité et de transparence, à un rêve des couleurs claires et heureuses. »[545]

En effet, qui pourrait ne pas voir en ce tableau le caractère printanier et le plaisir qu'ont les trois nymphes à se partager ce mince voile transparent ? Ce voile est bel et bien un tissu, mais un tissu aquatique tissé des fils de l'eau qui s'échappent de la fontaine. Le voile court, dévale, ruisselle le long des corps comme un fleuve serpente les vallées.

Seulement, dans la poétique de Bachelard, toute eau vive, toute eau printanière vient à s'alourdir. La jeunesse insouciante et chantante des eaux se charge de douleur humaine :

> « L'eau va s'assombrir. Et, pour cela, elle va absorber matériellement les ombres. »[546]

C'est précisément ce à quoi opère le pictural. En perdant sa transparence et sa clarté, l'eau perd également son mouvement pour devenir stagnante. D'une eau vive, elle devient morte, peut-être en voit-on chez Rubens une ébauche dans les *Trois Grâces (ill. 46)* puisqu'une flaque noire marque la fin de la course de l'eau de la fontaine. Mais là où l'élément aquatique se radicalise dans ce qu'il a de plus sombre, c'est probablement au contact de Suzanne, qu'elle soit peinte par Tintoret, Rubens ou Rembrandt. Désormais :

---

543. *Ibid.*, p. 138.
544. *Ibid.*, p. 36.
545. *Ibid.*, p. 66.
546. *Ibid.*

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

« L'eau n'est plus une substance qu'on boit ; c'est une substance qui boit, elle avale. »[547]

Et c'est bien cette impression que l'on a face à cette eau noire, personnifiée, qui intervient au sein de l'image comme un protagoniste supplémentaire. La seconde Suzanne de Tintoret *(ill. 15)* trempe sa jambe dans l'eau, sans se douter que celle-ci est comme un tombeau aquatique, sans se douter qu'en entrant dans son bain, elle entre dans un caveau. Avec Rembrandt, l'analogie bain/tombe semble plus flagrante encore. Sa seconde version de Suzanne *(ill. 21)* reprend le dispositif du bain engagé dans la première toile et le radicalise. Du pied écrasant la pantoufle mais encore à terre, on passe au pied dans l'eau, et l'autre prêt à le rejoindre si cela peut éviter l'assaut masculin. Seulement cette eau est circonscrite en un lieu, il ne s'agit pas d'une eau vive et libre, sans horizon ni limite qui, comme un océan autoriserait l'espoir de s'échapper. L'eau du bain de Suzanne offre un ultime spectacle de transparence près du perron du bassin : au-delà de ce seuil, tout s'obscurcit, notre œil se perd dans les sombres méandres du fluide.
Si Suzanne est une figure de lumière, de chair vibrante et rayonnante, les deux intrus sont des êtres ténébreux, baignés d'ombre. Ils marquent même de leur empreinte l'eau du bain qui, devenant malveillante devient *masculine*[548]. Cette eau, riche de tant d'ombres, cette eau lourde, plus noire des proies qu'elle avale s'apparente au mythique Styx, fleuve des enfers. Elle absorbe l'obscurité comme une éponge et enchérit une poétique du drame et de la douleur qui ne se termine jamais de façon heureuse :

« Eau silencieuse, eau sombre, eau dormante, eau insondable, autant de leçons matérielles pour une méditation de la mort. »[549]

Avec Rubens, l'eau est silencieuse malgré les fontaines, elle est plus mystérieuse, plus noire, plus absente aussi à l'image, davantage reléguée dans le hors-champ et tout ce que cela implique d'imaginaire. On pourrait presque dire que nous voyons Suzanne avec nos pieds dans l'eau puisque le cadrage de la scène place souvent le point de vue dans le bassin *(ill. 18, 19, 90 et 91)*. Cette posture aquatique nous implique peut-être

[547]. *Ibid.*, p. 68.
[548]. *Ibid.*, p. 23. Bachelard dresse le portrait d'une eau ambivalente : lorsqu'elle est *féminine,* elle s'apparente à une eau tiède et nourricière, déclinaison poétique du lait maternel. C'est alors une substance douce, enveloppante et rassurante qui ne présage d'aucun malheur. En s'assombrissant, elle change de registre poétique, elle devient « méchante et masculine ». C'est l'eau dangereuse, souvent stagnante, teintée de chagrin, la « matière-même de la mélancolie ».
[549]. *Ibid.*, p. 83.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012





90. Suzanne et les vieillards, d'après Rubens
Atelier de Rubens
Gravure sur bois
Palais des Beaux Arts, Lille

91. Suzanne et les vieillards, vers 161O
Rubens
198 x 218 cm, huile sur bois
Museo Real Academia de San Fernando, Madrid

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

davantage dans l'espace fictionnel. Le quasi- effacement de l'eau, jumelé à son caractère muet confère à la scène une poétique de l'immobile et la richesse métaphorique des eaux stagnantes :

> « Les eaux immobiles évoquent les morts parce que les eaux mortes sont des eaux dormantes. »[550]

Suzanne ne peut plus rien faire, elle est devenue proie et sa chair est violée. Son ultime regard ne s'adresse pas à nous comme avec Rembrandt, il semble se porter vers cette eau qui jadis lui procurait tout le bien être et le plaisir d'être femme. A l'image, Rubens transpose la figure de style littéraire de la métonymie : l'élément aquatique est signifié par son contenant, par le bassin rectangulaire et la fontaine qui siège en son centre. Cette architecture granitique n'est pas sans rappeler le monument funéraire, la tombe, creusée dans le sol et décorée d'un petit édifice de pierre. Désormais, cette eau fantomatique, si présente et si absente à la fois, est le témoin silencieux de ce rapt, même la fontaine semble muette : son filet d'eau noire ne chante plus la nudité paisible, mais plutôt le chant des morts, le silence.
Qu'offre le miroir de l'eau aux yeux de Suzanne ? Picturalement, on ne le sait pas : ce qui nous est donné à voir nous incite à imaginer et à nous mettre à la place de Suzanne. Son regard, plongé dans l'eau se plonge dans un « dépérissement mélancolique »[551], peut-être y aperçoit-elle son ultime autoportrait, à l'image de Narcisse, en regrettant d'avoir été aussi désirable aux yeux des hommes :

> « La beauté se paie par la mort. [...] Telle est l'histoire commune de la femme et de l'eau. Le beau vallon, un instant jeune et clair, doit donc devenir nécessairement un cadre de la mort. »[552]

Le conte de l'eau, celui de Suzanne ou de Narcisse sont des méditations, des histoires de la mort qui semblent se renvoyer l'image de métaphores réciproques :

> « Jamais l'eau lourde ne devient légère, jamais une eau sombre ne s'éclaircit. C'est toujours l'inverse. [...] Toute eau vive est une eau dont le destin est de s'alourdir. Toute eau vivante est une eau qui est sur le point de mourir. »[553]

Le corps et le regard de Suzanne hantent à jamais l'imaginaire de l'eau et celui du bain : « La rêverie commence parfois devant l'eau limpide, tout entière en reflets immenses, bruissant d'une musique cristalline. Elle finit au sein d'une eau triste et sombre, au sein d'une eau qui transmet d'étranges et funèbres murmures. »[554]

---

[550]. *Ibid.*, p. 78.
[551]. Soko Phay-Vakalis, *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter, op. cit.*, p. 67.
[552]. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, op. cit.*, p. 76.
[553]. *Ibid.*, p. 59.
[554]. *Ibid.*

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

« L'homme est un miroir pour l'homme. »[555]

Caravage se met en scène d'une façon magistrale et grandiose. Ses peintures les plus puissantes, les plus violentes aussi, sont probablement celles qui sont hantées par son visage. Il se glisse dans les mythologies qui mêlent amour, sexualité et mort.
Dans le rôle de Bacchus, Caravage se dépeint comme un jeune homme tenant une coupe de vin et offrant quelques fruits, regardant le spectateur, se regardant lui-même donc, pris dans l'acte de peindre. Ce *Bacchus,* vers 1597 *(ill. 93),* est un jeune homme raffiné, aux gestes gracieux animés d'une chorégraphie calme et apaisée; il cesse d'être cet ivrogne burlesque qui, compère imaginaire de Silène, ne tient plus debout tant il est alcoolisé. Un breuvage nous est proposé, attribut classique de la divinité, délicatement tendu, comme pour nous inviter à rejoindre le mythe et le peintre. Dans un tel motif, la métaphore sexuelle n'est jamais bien loin ; Bacchus est ici un tout-jeune séducteur, aux mains et joues rosies par une douce ivresse. Il est avant tout un être de jouissance, un demi-dieu orgiaque dévêtu sur un lit défait, qui met toutes les stratégies amoureuses en place pour plaire. Le regard et la main de Bacchus nous parlent de ce désir.

Bacchus et ses joyeuses orgies sont revisités et explorés jusque dans leur versant le plus ambivalent. D'une part, il est seul. Les fruits qui l'accompagnent, magnifiques motifs de peinture, sont souvent pourris, les feuilles du raisin sont asséchées : tout est vanité et libre jouissance. Tantôt jeune homme aux joues et doigts rosis, tantôt malade d'un excès de jouissances. Le *Petit Bacchus malade,* vers 1594 *(ill. 92)*, montre l'autre Bacchus, à l'image de Janus aux deux visages. Les valeurs lumineuses mettent ici l'accent sur les nuances bleuâtres des lèvres cyanosées comme celles de la *Méduse* de Rubens, des orbites et la pâleur maladive de l'incarnat. Pourtant, malgré son état, cet homme nous regarde sans gène manifeste, approche la grappe de raisin près de sa bouche et la serre de ses deux mains comme il presserait la chair d'un amour convoité. Ce visage malade revêt un caractère d'autant plus troublant qu'à cette époque, Caravage est effectivement tombé malade, devenu dépourvu de tout argent et recueilli à l'hospice des pauvres[556].

[555]. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit, op. cit.,* p. 34.
[556]. Thèse soutenue par Francesca Marini *in Caravage,* Flammarion, Paris, 2006, p. 74.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



92. *Petit Bacchus malade*, 1594
Caravage
66 x 52 cm, huile sur toile
Galleria Borghese



93. *Bacchus*, 1593-1597
Caravage
85 x 95 cm, huile sur toile
Galleria degli Uffizi

Comme un miroir, *Petit Bacchus malade* renverrait alors au peintre le saisissant reflet pictural de sa propre infirmité, répondant à la conception baudelairienne du Spleen et du portrait en peinture:

> « Un bon portrait m'apparaît toujours comme une biographie dramatisée, ou plutôt comme le drame naturel inhérent à tout homme. »[557]

L'autoportrait agit et travaille l'esprit de Caravage de cette manière profonde, il n'a pas seulement pour but de refléter volontairement un moment donné de l'existence du peintre. Il fait trace. Le *Petit Bacchus malade* amorce, préfigure probablement les autoportraits où Caravage met en scène, via le mythe, ses pulsions de mort, ses désirs de violence tournés contre lui-même un peu comme les autoportraits meurtris par la déformation de Francis Bacon :

> « Irreprésentable, la mort a toujours été représentée. [...] Les représentations de la mort ne peuvent être, précisément, que *mythologiques*. »[558]

[557]. Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, 6, *Le portrait, op. cit.*, p. 414.
[558]. Jean-Paul Valabrega, *op. cit.*, p. 53.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Le mythe remplit ici son rôle de dissimulateur : derrière les décapitations de Goliath, d'Holopherne et de Méduse, au-delà de la noyade de Narcisse se cache une mythologie personnelle, et une esthétique propre à Caravage, où l'autoportrait ne peut être que mortifère, précisément parce que la mort sonne le glas d'une existence torturée mais exaltée, et que seul le paravent mythologique permet d'approcher cette « néantité absolue »[559], sans en succomber.

L'œil de Rubens peint par lui-même

> « Le corps se met sans fin à l'épreuve de lui-même devant le miroir si bien que les images qu'on y reçoit de soi ne cessent de nous surprendre. »[560]

Le miroir ne conserve pas les images, il les oublie dès lors qu'on cesse de le regarder. Cette perte de l'image rappelle la vanité de l'existence, c'est pourquoi le miroir est « un vide que nous ne cessons de remplir »[561]. La peinture prend le relais de tous les reflets éphémères. En fixant durablement les mêmes images que le miroir ne retient qu'un instant, la peinture fait le travail de la stabilité. C'est déjà défier la mort.

La figure narcissique prise d'effroi hante la littérature et la philosophie en tous temps : dans *Le Roi des aulnes*, l'écriture contemporaine de Michel Tournier, sur fond de souvenirs d'enfance, évoque un instant le fantasme de captation du reflet à travers son usage photographique :

> « Il est clair que la photographie est une pratique d'envoûtement qui vise à s'assurer la possession de l'être photographié. Quiconque craint d'être pris en photographie fait preuve du plus élémentaire bon sens. C'est un mode de consommation [...] et il va de soi que si les paysages pouvaient se manger, on les photographierait moins souvent. »[562]

A la lecture de ce texte, photographier quelqu'un, c'est capturer son image ; le fantasme cannibale n'est pas bien loin. Et l'œil du peintre connaît ce glissement : Rubens ne cesse de traquer le corps d'Hélène. Mais, parmi ce leitmotiv féminin, quelle image propose-t-il de lui-même ?

L'auteur revivifie ici le réflexe archaïque de Narcisse découvrant son image, entre stupeur et fascination. L'impression dangereuse d'être dévoré par un œil plein de voracité, cet éternel *mauvais œil*, cannibale comme celui du Cyclope, demeure dans la

559. *Ibid.*, p. 50.
560. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, op. cit.*, p.103.
561. *Ibid.*, p. 15.
562. Michel Tournier, *Le Roi des aulnes, op. cit.*, pp. 114-115.

mémoire de Michel Tournier. Le regard porté sur soi mobilise alors à nouveau le caractère baroque, double de l'œil puisqu'il rappelle le combat d'Eros et Thanatos, « la possession mi-amoureuse mi-meurtrière du photographié par le photographe »[563] et lorsque le photographié et le photographe se confondent, c'est la question de l'autoportrait qui est sollicitée. Merleau-Ponty évoque aussi, à travers le motif du miroir, la fascination qu'exerce l'autoportrait dans l'œuvre du peintre :

> « Quant au miroir, il est l'instrument d'une universelle magie qui change les choses en spectacles, les spectacles en choses, moi en autrui et autrui en moi. »[564]

Dans l'autoportrait peint donc, l'œil et l'esprit de l'artiste se rejoignent plus que jamais, fusionnant pour produire une image de l'être intime. Cette corrélation est ambiguë et l'autoportrait va chercher l'artiste dans ses retranchements, allant jusqu'à le scinder en deux :

> « La vision n'est pas un certain mode de la pensée ou présence à soi : c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'Etre, au terme de laquelle je me ferme sur moi. »[565]

Il s'agit bien d'un passage du dehors vers le dedans, passage, ou plutôt confusion lorsqu'il s'agit de Narcisse, qui s'opère par les yeux, à la vue du reflet :

> « Les yeux semblent posséder un pouvoir double : tournés vers le dehors ils reflètent l'extérieur du corps, tournés vers le dedans, ils seraient ouverts sur la profondeur d'une âme. »[566]

Chez Rubens, l'autoportrait est comme tous les autoportraits, habité par Narcisse, mais ne reprend pas les modalités funestes de Caravage. Caravage se glisse dans les mythes amoureux où il n'est d'autre échappatoire que la mort. Rubens lui, penche semble-t-il vers le désir inverse, l'autre pôle du baroque, vers la pulsion de vie. Alors il se met en scène :

> « On pourrait croire que, tel l'acteur, le peintre vise au m'as-tu vu et désire être regardé. »[567]

563. *Ibid.*, p. 115.
564. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit, op. cit.*, p. 34.
565. *Ibid.*, p. 81.
566. Marc le Bot, *L'œil du peintre, op cit.,* p. 7.
567. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.*, p. 93.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Jamais Méduse décapitée ne rôde autour du visage de Rubens. Là où Rubens se fond au récit antique de manière à peine dissimulée, c'est lorsque la fable ouvre vers l'érotisme apollinien :

> « Le narcissisme n'est pas toujours névrosant. Il joue ainsi un rôle positif dans l'œuvre esthétique [...] Alors Narcisse ne dit plus : 'Je m'aime tel que je suis', il dit : 'Je suis tel que je m'aime'. »[568]

Ainsi s'envisagent les autoportraits dans l'œuvre de Rubens : inutile de tous les répertorier tant ils sont innombrables. Un bref coup d'œil sur ceux-ci dresse une typographie qui les classe en trois catégories majeures. La première, la plus évidente, est l'autoportrait auquel l'Italie renaissante a donné un statut artistique : la peinture montre les visages sacrés et mythologiques, elle se met aussi à réfléchir celui de l'auteur, l'hommage opérant sur le mode narcissique. L'autoportrait acquiert ses codes, établit son dispositif scénique qui ne cessera d'être repris tout au long de l'histoire de la peinture. Genre à part entière, tous les peintres vont s'y coller en prenant la pause : de face, trois-quarts ou de profil, fixé par un plan plus ou moins proche, affublés d'attributs ou dans une émouvante simplicité... L'art s'oriente plus que jamais vers l'artiste, le consacre par ce geste autoréflexif : création et créateur ne font qu'un au sein de l'image[569]. Oui l'autoportrait est célébration de soi, la mise en abîme de l'artiste en relation intime avec lui-même ; la dimension égocentrique de la peinture prend tout son sens.

« Double jeu ? Double je ?... Jeu ?... »[570]

Parmi les premiers autoportraits de Rubens, un le montre de plein pied avec sa première épouse. Il partage l'image avec se femme. L'un et l'autre prennent la pause, figés dans une attitude conventionnelle. Sans doute, Isabelle a posé, face au peintre alors que celui-ci a réalisé son autoportrait grâce au miroir. Dans *Sous la tonnelle de chèvrefeuille*, 1610 *(ill. 94)*, le tableau fixe le jeune couple comme une photographie garde en mémoire deux jeunes mariés : il est supposé révéler la relation d'un amour naissant.

---

568. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, *op. cit.*, pp. 33 et 34.

569. Etonnamment, on ne lui connaît pas de tableau le consacrant en tant que peintre, dans lequel on le verrait dans son activité créatrice comme c'est le cas, par exemple dans *l'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique* de Courbet, 1854, 361 x 598 cm, Musée d'Orsay. Le sous-titre de cette toile évoque d'emblée l'enjeu de cette œuvre : son existence artistique y est, plus que jamais, mise en abîme. Sa vie personnelle, intimement liée à son art, y est aussi projetée : outre son ami Baudelaire, absorbé dans sa lecture, et d'autres artistes, c'est probablement la femme dénudée, qui se fait muse et révélatrice de l'univers pictural de Courbet, de sa conception du nu et de l'érotique dans la peinture.

570. Pascal Bonafoux, *op. cit.*, p. 36.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



94. Sous la tonnelle de chèvrefeuille, 1610
Rubens
174 x 143 cm, huile sur toile
Alte Pinakothek, Munich

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Œuvre personnelle, marquée de tendresse pour son épouse, elle ne répond à aucune commande bien sûr. Le tableau devient aussi et surtout un objet ostentatoire, où les attributs de richesse et de statut social ont leur importance. Les costumes d'apparat sont de mise : les plus belles étoffes, dentelles et dorures côtoient l'épée symbole de puissance et chacun de ces attributs est à la hauteur de la solennité du moment. Pas de mythologie érotique avec Isabelle, en tout cas aucune qui nous parvenue. Mais les amants posent et leurs gestes font sens : leurs mains s'échangent une caresse aussi douce que pudique, probablement révélatrice de leur relation amoureuse qu'on dit sincère et tendre, mais plus raisonnable que passionnée. Ne dit-on pas pour autant que l'habit ne fait pas le moine ? et qui nous dit que cette image chaste ne cache pas bien son jeu, n'offrant à voir que la partie émergée de l'iceberg de ce couple ?
Dans *Le jardin de l'amour* réalisé vers 1630 *(ill. 95)*, la mise en scène change en tous cas de nature. Nouvel amour, nouveau théâtre. Désormais, les amants se libèrent du carcan académique : ils ne posent plus figés face au spectateur, d'ailleurs ils ne le regardent même plus, il n'y pas d'échange direct avec celui-ci qui est comme ignoré par le couple. Est-ce à dire que le poids du regard social ne compte plus ? La scène raconte un moment intime qu'elle exhibe dans un tableau monumental et exubérant conservé au Prado : Rubens y entre par la gauche, accompagné d'Hélène. L'heure est à la présentation : poussé par un grassouillet chérubin, le peintre s'apprête à dévoiler sa nouvelle épouse à ses amis dans un décorum digne des scènes galantes. Hélène et la peinture, le spectateur du tableau et les acteurs de la scène sont des métaphores réciproques :

> « La peinture donne quelque chose qui pourrait se résumer ainsi. Tu veux regarder ? Eh bien vois-donc ça ! »[571]

La scène se mythologise et tout devient, au contact d'Hélène, festif avec ce qu'il faut de putti potelés et rieurs, d'embrassades, d'architectures antiques et de divers détails pour l'œil. Le registre amoureux mélange réalité et fantasme, plus que jamais :

> « La représentation de soi reste affaire de fables, affaire de mythes… »[572]

L'austérité conventionnelle s'évapore et tout s'anime, l'autoportrait change de visage. On y voit Rubens manger des yeux son amante ; tout est dit, l'homme et le peintre sont réunis à l'image :

[571]. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.*, p. 93.
[572]. Pascal Bonafoux, *op. cit.*, p. 66.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



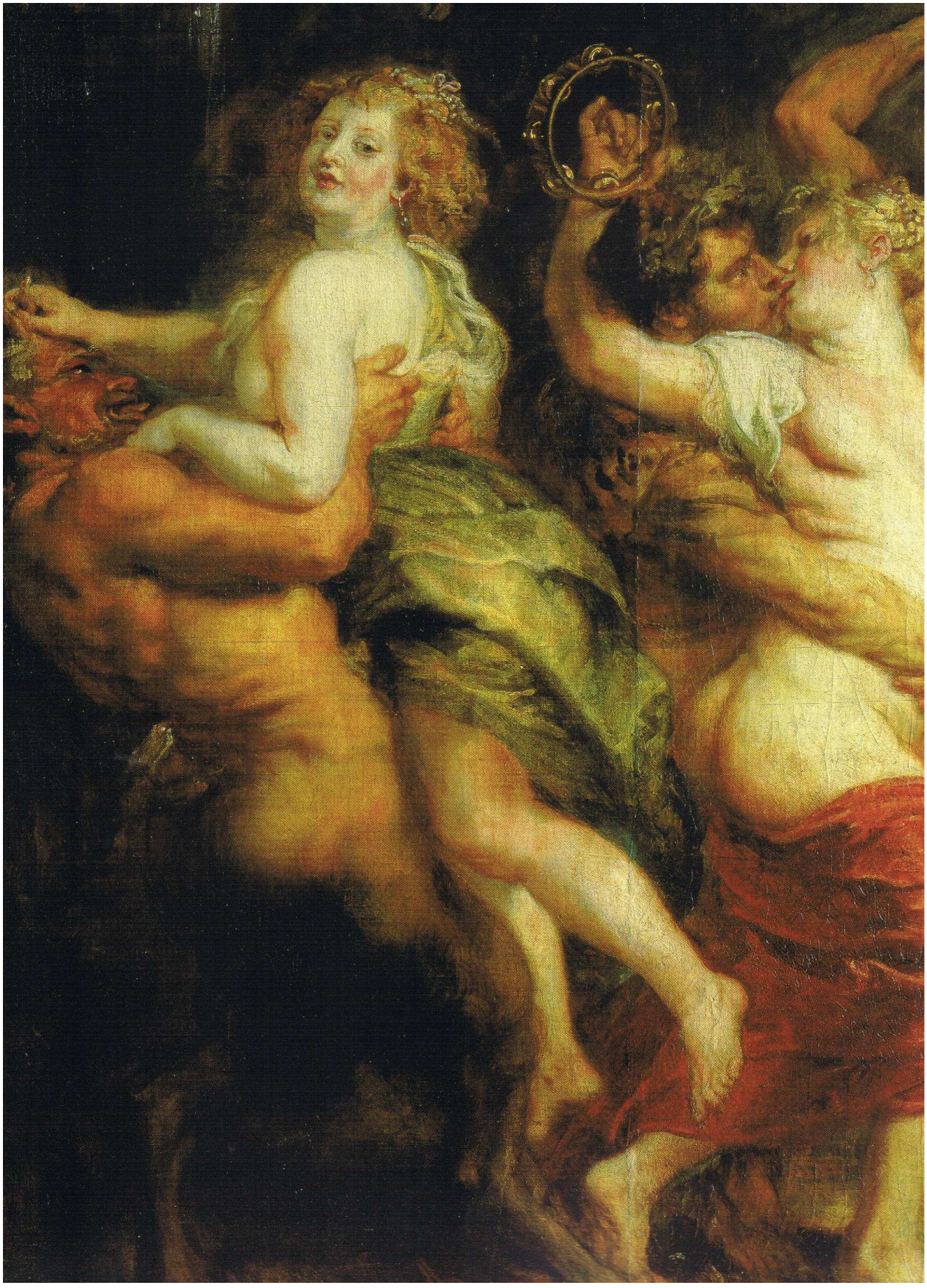
95. Le jardin de l'amour, vers 1630
Rubens
198 x 283 cm, huile sur bois
Museo del Prado, Madrid

> « Dans le tableau, l'artiste, nous disent certains, veut être le sujet, et l'art de la peinture se distingue de tous les autres en ceci que, dans l'œuvre, c'est comme sujet, comme regard, que l'artiste entend, à nous, s'imposer. »[573]

Le regard qu'il porte sur elle dans ce tableau préfigure bien le rapport amoureux et artistique qu'il aura avec sa muse jusqu'à sa mort : il n'a d'yeux que pour elle et cet éloge sera son poncif. L'obsession débute ici, avec toute l'aliénation scopique que cela

[573]. Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 93.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



96. La fête de Vénus, détail, vers 1632-1635
Rubens, 217 x 350 cm, huile sur toile
Kunsthistorisches Museum, Vienne

suppose, mais la dame n'exerce plus son pouvoir funeste : elle entre dans sa vie, comme elle entre dans ce tableau et dans son univers poétique.

> « Nous réussissons toujours nos portraits, parce que là nous ne faisons qu'un, comprenez-vous avec le modèle… »[574]

C'est bien là l'histoire d'un surgissement inattendu dans la vie de Rubens et dans le tableau qui donne toute sa valeur au temps : Hélène est jeune, Rubens d'âge mûr et cet écart le pousse à célébrer la vie par la peinture. D'ailleurs, à partir de cette période, le motif de la danse, de la farandole festive se répète et se teinte d'une tonalité amoureuse, érotique. Souvent orgiaque aussi. *La fête de Vénus*, vers 1632-35 *(ill. 96)*, est aussi un jardin d'amour, en plus exubérant encore. On a ressorti les satyres libidineux!

Un véritable fouillis pour l'œil de celui qui le regarde, et une allégorie surtout, consacrée à la vue tant l'œil est sollicité de toute part à suivre les mouvements de la peinture. Tout le monde participe à la chorégraphie : des jeunes enfants, presque aussi nombreux que dans *L'Offrande de Vénus* de Titien, jusqu'aux couples d'amants, tout virevolte, tout s'enroule. A gauche du tableau, l'heure est à l'étreinte, les trois couples lascifs entrent dans la danse comme Rubens et sa jeune épouse dans *Le Jardin d'amour*. D'ailleurs, ces femmes rondes, à la longue chevelure ondulée et au même visage familier, ces femmes prises aux mains de satyres ne seraient-elles pas la triple représentation d'une seule et même personne, Hélène, comme nous l'avons vue dans les *Trois Grâces* du Prado? La ressemblance est frappante : dès lors, les faunes, au désir débridé et mal contenu, ne seraient-ils pas l'évocation mythologique du regard désirant que Rubens porte sur sa muse ? Autrement dit, les deux tableaux constitueraient les deux pôles baroques et nietzschéens de l'amour : *Le Jardin d'amour* en serait le versant apollinien et *La fête de Vénus* le versant dionysiaque, Rubens aux deux visages en somme. L'élan de vie est évoqué par les chérubins qui virevoltent ici et là, les trois Grâces, statufiées, sont évidemment de la fête, le palais prend l'allure d'un temple vénusien, la fontaine-triton, autrefois témoin des tourments de Suzanne célèbre ici les amours heureux et l'eau qui s'en échappe est chantante… Derrière le paravent du mythe se cache donc, à peine dissimulé, le désir que ressent Rubens envers Hélène.

Il est une autre modalité où le peintre dresse de manière dissimulée son autoportrait. Dans la *Petite Pelisse (ill. 44)*, nul doute, il n'y a qu'Hélène qui apparaît à l'image. On

[574]. Joachim Gasquet, propos attribués à Cézanne, *Ce qu'il m'a dit…* in *Conversations avec Cézanne, op. cit.*, p. 155.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

a déjà vu son érotique, le jeu d'enroulement du corps, celui de son regard etc. A travers sa posture d'amante-modèle, elle évoque le hors-champ, celui qui, au-delà l'aime et la peint :

> « Le hors-champ : au-delà de l'horizon du guetteur, tout ce dont nous n'avons pas conscience, cette quatrième dimension d'où tout peut surgir, véritable abîme des bords du monde. »[575]

Alors la présence discrète de Rubens est là, en filigrane, derrière le regard d'Hélène. Au moment où elle nous fait la grâce d'apparaître se dessine, en permanence, un univers présent en dehors de ce qu'on voit. A chaque fois qu'elle est à l'image, il est question d'amour ou d'érotisme selon qu'elle pose avec leurs jeunes enfants ou qu'elle glisse dans le répertoire des figures mythologiques. A chaque fois donc, c'est une page de la vie intime de Rubens qui est écrite et chaque portrait d'Hélène est un autoportrait par proration du peintre en désir. Alors, la peinture expose en même tant qu'elle sollicite le fantasme, s'approchant de la conception de Klee : *L'art ne rapporte pas le visible, il rend visible.* Il rend visible Rubens, sans qu'il soit explicitement à l'image.

Enfin vient la troisième modalité de l'autoportrait, la plus attendue, la plus évidente. Quête esthétique et identitaire, il s'agit du visage du peintre, avec ou sans le buste, simplement inséré dans le cadre du tableau, de face ou de trois-quarts. La surface de la toile est comme le reflet de l'eau, elle fait son travail de miroir ; le peintre s'y représente comme Narcisse s'y observe. C'est un tableau intimiste donc, essentiellement peint pour soi. Mais, à l'heure de l'apparition des musées, galeries publiques et de l'exposition *post-mortem* des toiles de Rubens, les autoportraits sortent de la sphère personnelle et l'on se retrouve, en face à face avec le peintre. Il se regarde et nous regarde, l'un ne va pas sans l'autre, d'où une sorte de confusion, ou d'intrusion dans la relation que le peintre établit avec lui-même. Là encore, tout est affaire de séduction, et celle-ci passe par les yeux. Une séduction sur le mode narcissique bien sûr, sur le mode du tête à tête :

> « Le miroir que des yeux forment pour d'autres yeux est l'occasion d'expériences énigmatiques. »[576]

Ces trois modalités d'autoportraits ne sont pas passées inaperçues :

> « Rubens, Rembrandt, c'est toujours eux, on les reconnaît sous tous les visages… »[577]

[575]. Alain Beltzung, *Traité du regard*, Albin Michel, Paris, 1998, p. 122.
[576]. Marc le Bot, *op. cit.*, p. 18.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Avec les autoportraits successifs de Rembrandt, on assiste impuissants à la décrépitude de son incarnat. Le regard humble qu'il s'adresse et nous adresse, une mise en scène réduite au plus simple, un travail sur la matière, sur la couche colorée qui traduit au mieux par le geste pictural, l'impression de chair vieillissante.

Chez Rembrandt, l'esthétique de l'intime se noue à l'expérience du tragique à la fin de sa vie. La misère se sent de toutes parts : la richesse de son travail plastique, la puissance de sa peinture se conjuguent dans le champ de la pauvreté, succédant à la réussite, avec ce que cela implique de modestie et d'exaltation. L'existence de Rubens est tout autre, il évolue dans la sphère aristocratique et contrairement à Rembrandt, y reste ; bon nombre de ses autoportraits sont un hymne à sa réussite. L'allure tenue, le regard fier se mêlent à la richesse des étoffes et des accessoires.



97. Autoportrait, 1626
Rubens
86 x 62,5 cm, huile sur bois
The Royal Collection, Windsor Castle

[577]. Joachim Gasquet, propos attribués à Cézanne, *« Ce qu'il m'a dit… » in Conversations avec Cézanne*, *op. cit.*, p. 155.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



98. Autoportrait, vers 1630
Rubens
Pierre noire rehaussée de craie blanche
The Royal Library, Windsor Castle

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



99. Rubens, sa femme et leur fils, 1639
Rubens
204 x 159 cm, huile sur toile
Metropolitan Museum of Art, New York

La facture alterne entre une touche lisse, jonchée de détails et un tracé dépouillé, qui va à l'essentiel du visage, en oubliant, dans ce cas, les codes sociaux. De ces choix esthétiques, une modalité demeure : quand l'autoportrait n'est pas dissimulé derrière le paravent du mythe, quand celui-ci n'est plus caché derrière le masque d'un satyre obnubilé par le corps d'Hélène, quand Rubens se présente seul, alors ses yeux se regardent. Et donc nous regardent. De cet échange fictif et muet, où tout passe par le regard, il reste au moins un voile :

> « Mes yeux voient des yeux, mais comment pourrais-je regarder un regard ? Saurais-je quoi que ce soit des pensées qui semblent transiter par les yeux d'un autre ? »[578]

Puisque la peinture, quelle qu'elle soit, est un regard esthétique posé sur l'existence, une rétine ouverte sur le monde, l'énigme scopique hante chaque tableau : au-delà de son degré de visibilité, de son degré de monstration qui dévoile tel ou tel motif, quelque chose se résorbe inévitablement comme dans l'abîme du regard de l'autre. Ce tête à tête à la fois limpide et obscur.

[578]. Marc le Bot, *op. cit.*, p. 18.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

.3.

L'empierrement et la chair : Botticelli et Rubens dans la peinture ou Méduse et Pygmalion dans le mythe

Diane et Méduse sont liées : figures érotiques offertes à l'œil, elles impliquent une transmutation de la matière, le passage de la chair à la pierre.

La punition *transformante,* leur magie *minéralisante* qu'elles infligent rappellent le plaisir que la divinité féminine prend à réduire la virilité de l'amant : les deux mythes mettent en lumière l'activité mutilatrice et sanglante qui règne dans l'univers mythologique et qui régie les codes amoureux. Leurs fables ont une portée morale ; mais au-delà, leurs histoires respectives sont le support d'une réflexion autour de la peinture et de la représentation du corps, qui est sans aucun doute le motif essentiel, le versant véritablement fondamental de l'œuvre de Rubens. Le motif du Jugement de Pâris, de la triple déesse, met en évidence la trajectoire de Rubens dans son appréhension picturale du corps féminin, de la première version en 1600 *(ill. 31)* jusqu'à l'ultime peinture de 1640 *(ill. 33).* Le voyage s'opère via l'observation de la chair d'Hélène en Vénus: plus Rubens peint, plus il trouve son *corps de langage* en s'éloignant du moule de l'apprentissage.

Dans l'Italie renaissante, le nu féminin peuple triomphalement les peintures allégoriques. Au risque de catégoriser un peu, trois postures esthétiques se disputent la représentation du corps, tentant d'en trouver la parfaite formulation picturale. Pour Botticelli et l'école florentine qui s'y rattache, le nu s'inspire des plus beaux modèles engendrés par la pensée classique. On fantasme des corps issus de la statuaire grecque antique, qui trouve un nouvel essor en cette fin de XVème siècle. Le nu peint devient alors une sorte de déclinaison aplanie de la sculpture, où prédominent les proportions anatomiques grecques (cependant revisitées), le dessin

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

et la délimitation des formes. Pas de *sfumato*, de contours flous ou estompés par un rideau de brume ; ils sont parfaitement tracés, ils cernent les surfaces, les cisèlent en inscrivant clairement un intérieur et un extérieur, le corps et son environnement ne s'interpénétrant presque pas. La prégnance du dessin et la qualité plastique des surfaces picturales, qui évoquent plus la pierre polie que la véritable chair trouvent leur parfaite formulation dans la *Naissance de Vénus*, vers 1486, Vénus au doux visage botticellien :

> « Conception prosaïque de la ligne comme attribut positif et propriété de l'objet en soi. »[579]

Dans *Le Printemps*, vers 1480 *(ill. 100),* trois sœurs assimilées aux Grâces montrent bien le processus d'idéalisation qui sous-tend l'œuvre de Botticelli. Leur chair ne semble pas subir les outrages du temps ou de la disgrâce, comme frappée d'irréalité, à l'image des improbables drapés qui enveloppent les nudités d'une manière si particulière. Un cerne entoure les corps, jusque dans l'architecture des cheveux, ne trace aucun pli sur la chair des déesses dont le corps lisse se colore de teintes claires, sans contraste majeur. Les gestuelles souples et déliées jusque dans les mains, presque aériennes au regard des mouvements de leurs bras, reprises par la légèreté et la fluidité des voiles, alimentent le vocabulaire de la grâce divine, plus que la chair corruptible. Mais de ce corps néo-platonicien émane une douceur colorée et un érotisme improbable, évoqué par le jeu des voiles mouillés qui embrassent ici et là la nudité :

> « La Renaissance est l'art de la beauté paisible. Dans ses créations parfaites, on ne trouve aucune pesanteur, ni aucune gêne, aucune inquiétude ni agitation. »[580]

Le vif contre la pierre

La femme-idole de Botticelli d' « une froideur brulante ou d'une brulure glacée »[581], qu'elle soit Madone ou Vénus, préfigure la froide beauté baudelairienne :

> « Je suis belle ô mortel ! comme un rêve de pierre
> Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
> Est fait pour inspirer au poète un amour
> Eternel et muet ainsi que la matière. »[582]

[579]. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit, op. cit.,* p. 72.
[580]. Heinrich Wölfflin, *Renaissance et baroque, op. cit.,* p. 57.
[581]. Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir, op. cit.,* p. 84.
[582]. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal, La Beauté,* extrait, les quatre premières strophes, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 53.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



100. Le Printemps, vers 1480
Botticelli
203 X 314 cm, Peinture sur bois, détrempe
Galleria degli Uffizi, Florence

A Venise, avec Giorgione puis au siècle suivant, c'est un autre corps qui est inventé, si proche géographiquement de Florence, mais si loin esthétiquement. Presque aux antipodes de Botticelli, Titien puis Tintoret imposent une présence charnelle à l'image, en exaltant la chaleur sensuelle des coloris et des textures. Des poètes du corps de pierre, on passe ici aux peintres du corps de chair. A mes yeux, pas de hiérarchie entre eux, c'est simplement le rêve d'un autre corps. Plus à voir qu'à penser, la chair devient une surface suave et veloutée qui laisse place à la matière picturale, au glacis, aux strates colorées et empattements. La dimension picturale enrichit l'érotisme des femmes et vice versa. C'est de la véritable femme dont s'inspirent Titien et Tintoret, qu'elle ait effectivement posé ou qu'elle ait suffisamment peuplé leur esprit, il ne s'agit plus de se nourrir d'un modèle sans réalité, véhiculé par l'idéal grec. La mythologie demeure mais les déesses quittent leur sphère idéale pour se compromettre un peu et adopter un nouveau corps, plus tendre et généreux, plus tactile aussi. La gestuelle des Trois Grâces est réinventée : Tintoret introduit l'idée de basculement dans un motif qui par tradition se veut la

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

représentation de l'unité tranquille. *Luxe, calme et volupté* change un ou deux termes ! La disposition hiératique vole en éclat, les corps des trois Grâces sont pris dans une dynamique oblique, se tombant les unes sur les autres, dans un monde baroque bousculé. Elles sont saoules pour se vautrer de cette manière ? Silène prend la même pose quand il est ivre de vin et de débauche ! Lui aussi a besoin de tenir la main à son compère pour ne pas tomber lamentablement! Mais lorsque la bascule est féminine, c'est un motif amoureux : quand il peint Léda, Eve, Danaé, Vénus, il leur impose la nudité tout autant que la posture renversée, face à nous. Doublement déshabillées donc, et exposées à notre regard.

La composition sage et classique des Grâces raphaélesques résiste alors mal au regard de Tintoret qui allonge ses femmes en oblique à l'envi. Plus de stabilité rassurante, mais un flot de corps en mouvement, en chute, contraints par les bords du tableau à se contorsionner :

> « L'équilibre est de même nature que le Paradis, irrémédiablement perdu. Le pacte de stabilité rompu, les lois de gravitation universelle régissent et asservissent un monde résolument casse-gueule. »[583]

Les *Trois Grâces* (1504) de Raphaël illustrent, on l'a vu dans le chapitre précédent, le troisième versant du corps italien. A la croisée des chemins, entre Botticelli et Titien pourrait-on dire, Raphaël donne naissance à des créatures à la fois divines et picturales. Ses peintures tardives sont cependant résolument charnelles. On ne connaît pas précisément les images des Grâces qu'il a connues, mais les attitudes et proportions évoquent certains bas-reliefs de la Rome antique et il semble fort probable qu'il ait reçu en héritage ces modèles. Les poses, conventionnelles et peu audacieuses vis à vis de la tradition iconographique du thème sont « un produit de l'art » que Raphaël rejoue. C'est alors un jeune peintre, d'une vingtaine d'années. Malgré le tout petit format du tableau, la chair commence vivement à évoquer la sensation tactile, la couche picturale amorce la chaude réalité des corps de Rubens. C'est une question de texture, autant que de coloris. Heinrich Wölfflin parle de « surface monocolore, à l'unité tranquille de son premier style »[584] qui engendre des chairs satinées, rondes posées sur une structure, une ossature classique. On retrouve cette idée de structure enfouie sous la chair que Rubens pousse à l'extrême, avec l'exubérance qu'on lui connaît.

583. Gilles Macassar, *Rubens, Télérama hors-série, op. cit.*, p. 79.
584. Heinrich Wölfflin, *op. cit.*, p. 55.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



101. Mercure et les Trois Grâces, 1576-1578
Tintoret
146 x 176 cm, huile sur toile
Palazzo Ducale, Venise

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Pygmalion entre alors à nouveau en scène à l'évocation de cette quête picturale et esthétique liée au corps.

Dans la création artistique et surtout picturale, assimiler la chair à la pierre comme le fait Botticelli est une entreprise poétique qui dévoile un imaginaire précis. Rêver de devenir pierre ou roc, c'est retrouver l'insensibilité aux aléas de l'existence, c'est désirer la dureté inaltérable et éternelle dans un monde muable où rien, et surtout pas la beauté fragile de la femme, ne saurait durer. A la terrible érosion du temps, l'artiste qui célèbre les analogies minérales, préfère la constance des corps. Et ce rêve platonicien de la permanence des corps flirte avec une esthétique mortifère, comme le regard de Méduse, ôtant au corps sa nature putrescible. La chair de pierre, en ce début de Renaissance italienne, annonce en quelque sorte les Vanités du XVIIème siècle qui mettront en garde, par symboles interposés, contre l'éphémère de l'existence. Seulement, à trop vouloir célébrer la pierre, la peinture - en particulier la peinture à l'huile- prend le risque de perdre sa matérialité chaleureuse et veloutée :

> « Je ne saurais croire que ce beau corps soit animé par le tiède souffle de vie. Il me semble que si je portais la main sur cette gorge d'une si ferme rondeur, je la trouverais froide comme du marbre. Non, mon ami, le sang ne court pas sous cette peau d'ivoire. »[585]

La Vénus botticellienne, femme-idole aussi froide que l'albâtre, aussi lumineuse que le marbre blanc, est séductrice, mais aux antipodes d'une tentatrice charnelle :

> « Elle restera cette déesse qui, par sa froideur décourage le désir. »[586]

Trop inaccessible Vénus ? Sa métamorphose minérale, qui glace d'emblée la composante érotique du motif et condamne l'imaginaire sensuel, serait un « remède pour qui veut échapper aux pièges de la passion »[587] et aux condamnations religieuses qui leur sont attachées. Pas aussi simple semble-t-il… Dans le *Printemps,* les Grâces de Botticelli ont un incarnat aux effluves minérales, mais le jeu des voiles transparents effleurant ces nudités, la chorégraphie déliée jusqu'au bout des doigts et surtout les regards qu'elles s'échangent sous les yeux du spectateur, ne manquent

[585]. Honoré de Balzac, *Le Chef d'œuvre inconnu,* Probus, jeune artiste en formation se voit faire la critique de sa vierge peinte par le maître d'atelier.
[586]. Suzanne Varga, *L'amour des mythes, les mythes de l'amour, op. cit.,* p. 79.
[587]. *Ibid.,* p. 139.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

pas d'engendrer des images de jouissance. Alors la femme de Botticelli articule sa chair marbrée aux confins de l'érotisme, jouant sans cesse avec l'entre-deux.

A l'inverse du rêve minéral, imaginer transformer la pierre en chair, c'est *a priori* désirer insuffler la vie, faire triompher les forces vitales, au sein d'un monde qui se meut jusqu'à la pétrification. Les poètes du corps qui choisissent cette voie veulent sans doute offrir à ce motif l' « espoir de la vie réelle et en apporter les aperçus flagrants »[588]. Pour les vénitiens du XVIème siècle italien, la peinture doit faire triompher ce souffle vital. Cette entreprise picturale renouvelle celle de Pygmalion, le sculpteur du mythe. Son récit chante la métamorphose et la transmutation de la matière, mais à l'inverse de Méduse. Sous le regard de Pygmalion, le corps de pierre devient corps de chair :

> « Grâce à une habileté merveilleuse, il réussit à sculpter dans l'ivoire blanc comme la neige un corps de femme d'une telle beauté que la nature n'en peut créer de semblables et il devint amoureux de son œuvre. C'est une vierge qui a toutes les apparences de la réalité, on dirait qu'elle est vivante et que, sans la pudeur qui la retient, elle voudrait se mouvoir, tant l'art se dissimule à force d'art. »[589]

Ovide, poète érotique comme à l'accoutumée, se montre encore fasciné par la double thématique des récits amoureux et des métamorphoses, il semble lui-même séduit par l'histoire de Pygmalion qui, émerveillé par son chef d'œuvre, s'imagine la couvrir de baisers :

> « Il se figure que la chair cède au contact de ses doigts et il craint qu'ils ne laissent une empreinte livide sur les membres qu'ils ont pressés. »[590]

Pygmalion est un être de mythologie qui mélange pulsion désirante et artistique. C'est à force de prière qu'il obtient l'incarnation de sa sculpture et, détail important dans le récit, c'est Vénus elle-même qui permet cette formidable métamorphose :

> « Vénus compris ce que signifiait cette prière. »[591]

Et par sa capacité ardente à engendrer la jouissance, Vénus permet à Pygmalion la conversion spectaculaire, le passage de l'inanimé au vivant, du roc en chair

---

588. *Ibid.*, p. 140.
589. Ovide, *Les Métamorphoses, op. cit.*, X, *Pygmalion,* p. 243.
590. *Ibid.*
591. *Ibid.*

palpitante, de l'inerte à la vie, à l'inverse du vœu médusant. C'est le versant charnel et séducteur de la déesse qui s'exprime dans la réalisation du vœu :

> « Sa main palpe et palpe encore l'objet de ses désirs ; c'était bien un corps vivant, il sent les veines palpiter au contact de son pouce. »[592]

Désormais, l'inaltérable beauté du monde minéral n'est plus, donnant naissance à un être vivant, à la chair corruptible, sensible aux outrages du temps qui ouvre vers un autre espace pictural. Résolument celui de Rubens.

Au siècle baroque, cette triple interprétation italienne et picturale du corps de la femme se perpétue : les artistes explorent les possibilités de telle ou telle modalité sous l'égide de Méduse ou de Pygmalion. C'est un rêve permanent qui oscille entre les trois aspects de Vénus : entre celle qui sollicite plus l'intellect que la sphère orgiaque, celle qui essentiellement charnelle et empreinte de sensualité immédiate, s'incarne sous l'œil de Raphaël et de Titien, puis celle qui, sous son « éblouissante panoplie de chair »[593], murmure une *esthétique du débordement*, l'hubris vu par Rubens : « Avec son goût de la forme ouverte, illimitée et inachevée, avec son recours au primat de la représentation picturale et non linéaire [...] le baroque procède précisément d'une révolution dans la forme du voir. »[594]



102a. Les Trois Grâces, vers 1610
Rubens
46 x 34 cm, huile sur bois
Palazzo Pitti, Florence



b. *L'Instruction de Marie*, détail, 1622-1625
Rubens
295 x 314 cm, huile sur toile
Musée du Louvre, Paris



c. *Les Trois Grâces,* 1638
Rubens
212 x 181 cm, huile sur toile
Museo del Prado, Madrid

592. *Ibid.*
593. Kenneth Clark, *op. cit.,* I, p. 175.
594. Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir, op. cit.,* p. 99.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

.4.

Le filtre du miroir déformant

*Ou l*es analogies animales

Fantasmer l'oiseau, l'amant icarien

Le simulacre du cygne

Dans la pensée grecque, la métamorphose du corps, qu'elle soit végétale ou animale, prend toujours corps au sein d'une unique dialectique : soit il s'agit d'une ruse, soit il s'agit d'une punition. Entre désir et soumission donc. Les exemples de transmutations punitives sont innombrables et exaltées probablement le plus remarquablement sous la plume d'Ovide et de ses *Métamorphoses*. On ne compte plus les affres terribles des amants discourtois transformés en un clin d'œil en un animal burlesque et libidineux, dont le ridicule se charge de donner pénitence. La métamorphose ultime étant bien sûr le passage de la vie à la mort.

Auto-métamorphose

Sans doute est-ce pour cela que les métamorphoses ardemment désirées sont plus rares dans les récits mythologiques ; le maître du jeu, celui qui s'amuse le plus à changer de corps est sans conteste Zeus. Chez lui, le désir d'animalité est toujours nourri d'érotisme et décrit une modalité amoureuse où l'homme se plaît à jouer les faux-semblants. Il en récolte les fruits :

> « De la majestueuse Héra à la timide Danaé, la gamme qui exclut toutefois les ménopausées, est aussi vaste que le catalogue de don Juan. »[595]

[595]. Bernard Lafargue, *op. cit.*, p. 519.

Sauf que l'épiphanie de Zeus se fait souvent dans sa dissimulation, derrière le voile, trompant ceux qui accordent toute confiance à ce qu'ils voient :

> « Aucune forme n'est évidente moins encore limpide, qu'il n'y a pas de claire captation du regard. »[596]

Zeus transformé se charge de dire cette structure du leurre dans lequel le regard est pris. Réitérant la question de la métamorphose du visible, de l'apparent, du voir et de l'aveuglement, Zeus s'approche de Protée et du fantasme pictural.
Il s'agit bien d'un jeu puisque toutes ces transformations animales sont temporaires, jouissives, opportunistes aussi. Dans cette entreprise sans retombée macabre pour lui-même, Zeus se place précisément aux antipodes d'Actéon. Au contraire, il y a toujours à la clef la réalisation d'un désir teinté d'*éros*, qui n'aurait pu s'effectuer sans ce bouleversement corporel salutaire. Les tours de passe-passe sont autant de stratégies employées pour tromper l'adversaire ou la femme à séduire : c'est en taureau que Zeus enlève Europe ; c'est sous la forme d'une pluie d'or qu'il s'unit à Danaé ; c'est changé en cygne qu'il aime Léda ; en aigle qu'il rapt Ganymède, bref, on ne compte plus ses frasques. Et lorsqu'une de ses proies demande au dieu d'apparaître sous sa forme véritable afin de lui prouver son identité réelle, celle-ci est à sa vue réduite en cendres.

Autant dire qu'il est impossible d'échapper au stratagème mis en place…

Ne se montrant presque jamais sous son véritable visage, Zeus est sans conteste le roi du simulacre : il séduit même sa dernière maîtresse Alcmène en prenant l'identité de son propre mari Amphitryon. Fichue imposture !

> « Convaincu de n'être jamais tout à fait ce qu'il est ou paraît être, dérobant son visage sous un masque dont il joue bien qu'on ne sait plus où est le masque et le visage. »[597]

Toutes ses mascarades alimentent la littérature et les poètes, fascinés par ce pouvoir de séduction animale, qui n'ont plus qu'à choisir entre deux options : soit ils chantent dans leurs odes sa prestigieuse grandeur, soit ils favorisent, armés d'ironie, l'autre versant du dieu, pointant du doigt ses dévergondages et son immoralité. C'est dans ce double contexte que s'inscrit la destinée de Léda et le cygne. L'enfant née de cette union hybride s'en souvient :

---

[596]. Frédérique Malaval, *op. cit.*, p. 300.
[597]. Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque,* Paris, 1954, p. 28, cité par Else Marie Bukdahl *in Puissance du baroque, op. cit.*, p. 114.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

> « Léda, trompée par un cygne, me donna Zeus comme père, lorsque trop crédule, elle réchauffa dans son sein cet oiseau imposteur. [...] Ma mère se vit déçue par une image trompeuse : l'adultère s'était caché sous un plumage. »[598]

Avec une sorte de mélancolie mêlée à de la colère, Hélène raconte ici à Pâris, son amant, l'histoire de sa conception[599] et de sa naissance placée sous le signe de l'imposture. Née d'un œuf pondu par Léda, elle est le fruit d'un amour aussi clandestin qu'éphémère, d'une union sexuelle difficile à imaginer, entre une femme et un cygne. C'est précisément la relation sexuelle, ou plus chastement pour d'autres le baiser, qui va constituer l'iconographie renaissante et baroque de *Léda et le cygne* jusqu'à Cézanne: l'instant décisif où la jeune femme, souhaitant recueillir l'animal blessé ou affaibli en son sein, se voit abusé par Zeus métamorphosé.

Léda au cygne, vers 1600, Rubens *(ill. 104)*

Splendide toile inspirée par Michel-Ange. Dans un bosquet, à l'écart de toute autre présence et à la tombée du jour, Zeus s'est glissé dans la peau de l'animal, et entre les cuisses de Léda depuis quelques instants. L'amante ainsi trompée est nue, comme d'habitude, renversée sur une cotonnade blanche et la traditionnelle lourde étoffe rouge. Son corps n'est pas paisiblement allongé dessus comme lors d'une calme étreinte. On la perçoit davantage contrainte par les bords du tableau, comme l'est le Narcisse de Caravage, bien obligée de se contorsionner pour que tout le corps rentre dans le cadre. Comme circonscrite dans la fenêtre que celui-ci ouvre sur la scène, Léda rabat sa tête, son bras gauche plié répète l'angle droit du tableau et son pied droit manque de peu de disparaître de l'espace pictural, partiellement coupé. Soumise aux ardeurs du cygne dans le récit, soumise à la volonté du peintre de jouer avec son corps.

Comme un modèle obéissant aux désirs de l'artiste-chorégraphe, Léda adopte une gestuelle complexe qui met en tension son anatomie. Une jambe plaquée au sol, l'autre se lève, s'entrouvre pour accueillir la bête. Le poids du corps repose sur la fesse droite écrasée sur le velours rouge. La naissance du dos continue de trois-quarts mais par un effet de rotation, de vrille, les épaules se trouvent de profil. Le cou enfin, complètement rabattu met fin à cette splendide trajectoire corporelle. Improbable

[598]. Ovide, *Les Héroïdes, op. cit.*, XVII, *Hélène à Pâris,* vers 46 à 50, p. 115.

[599]. Comme toujours, plusieurs versions s'attachent à éclaircir sa venue au monde assez nébuleuse. Nous retiendrons la légende la plus courante, celle qui valide la thèse selon laquelle Hélène est née de l'union entre Léda et le cygne. Une autre version raconte aussi qu'Hélène est certes sortie d'un œuf, également fécondé par Zeus, mais pondu par Némésis, et qu'elle fut seulement élevée par Léda.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



103. Leda au cygne, 1880-1882
Cézanne
60 x 75 cm, huile sur toile
Barnes Foundation, Merion, Pennsylvanie

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

posture donc qui pousse le corps féminin jusque dans ses retranchements, qui mélange les lignes courbes du dos et des fesses aux formes anguleuses du bras mis au repos. Jusqu'au bout des ongles on pourrait dire, et jusqu'à la pointe des cheveux, le corps se plie aux désirs du dieu et du peintre. Dans l'esthétique maniériste qui déteste les simples extrémités, Rubens articule chaque doigt d'une manière différente et ne peut s'empêcher de terminer chaque mèche de cheveux par une boucle rebelle, par des tortillons imprévisibles. Infernale spirale, tortueuses dynamiques du baroque.



104. Léda au cygne, d'après Michel-Ange, vers 1600
Rubens
122 x 82 cm, huile sur bois
Gemäldegalerie, Dresde

La tension du corps que l'on vient d'évoquer ne se lit pas sur le visage de Léda. Le baiser du cygne adoucit toutes les contraintes. Le profil de l'amante montre un regard apaisé posé sur l'animal, des lèvres entrouvertes, à l'image de ses jambes, entièrement disposées à embrasser le bec du cygne déjà introduit. Les joues et les oreilles enfin sont délicatement rougies, comme les fesses, sans doute pour évoquer la chaleur du sang et l'ébullition des sens. Voilà comment une scène de viol, car il s'agit bien d'un amour abusé, revêt un caractère ambigu.

La sollicitation érotique est omnipotente, partout: c'est tantôt l'un ou l'autre des deux protagonistes qui la prend en charge et ce qui devait s'apparenter au recueil d'un animal affaibli se meut en un accouplement équivoque. Le long et sinueux cou

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

du cygne, venant se glisser entre la poitrine et se loger jusqu'aux creux des lèvres de la belle dissimule à peine la métaphore sexuelle. Pas plus que les ailes de l'animal qui, déployées et semblant s'agiter à l'image d'un balai destiné à séduire la femme convoitée, assombries par quelques plumes, viennent frôler les fesses de Léda, à l'endroit même de l'échancrure.

Zeus changé en cygne se fait donc l'emblème d'un désir : celui de ne jamais connaître l'échec amoureux, de ne jamais se satisfaire de la frustration engendrée par une femme qui se refuse. Il rêve la métamorphose uniquement sous l'optique sexuelle : son corps se transforme un instant pour la ruse, il s'animalise ; mais son esprit lui, demeure hanté par des désirs d'homme. C'est un art des façades auquel il se voue, un art du simulacre et du masque qui passe par l'aveuglement de l'autre. La tromperie est avant tout visuelle : elle parle à mi-mots de l'œil, cet organe que l'on croit invincible et qui pourtant se trouve *voyant-aveugle*.

Le texte de Léonard de Vinci, l'*Eloge de l'œil* évoque cette dualité. l'œil est un organe du savoir et le principal instrument de la connaissance. Selon lui, la vision assure une perception correcte des surfaces complétée par la connaissance intrinsèque, immédiate et claire des objets. La peinture doit aussi avoir ce rôle, se présenter aux yeux dans son ensemble et en un seul temps:

> « La peinture se manifeste immédiatement telle que l'a voulue son auteur. Elle présente son essence en un seul instant à la faculté visuelle, c'est ainsi qu'elle contente les sens. »[600]

C'est en cela qu'elle est supérieure à la poésie dont les vers nécessitent d'être lus du début à la fin, sans simultanéité possible : « la peinture remue les sens plus rapidement que la poésie »[601]. Et pour réaffirmer l'excellence de l'œil et de la peinture, il argumente :

> « Poètes, si vous n'aviez pas vu les choses par vos yeux, vous auriez eu grand peine à les transcrire par vos mots. En outre, qu'est ce qui ressemble le plus à un homme : son nom ou son apparence ?»[602]

Si Léda répond, alors ce sera : son nom !

[600]. Léonard de Vinci, *Eloge de l'oeil, op. cit.*, p. 26.
[601]. *Ibid.*, p. 22.
[602]. *Ibid.*, p. 16.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Ici l'auteur rejoint la mimésis d'Aristote puisqu' il est question de ressemblance, d'apparences et de retranscription. La célébration de la surface des objets, de leurs données sensibles est aussi l'éloge de l'imitation :

> « Le simulacre que construit la peinture est beaucoup plus proche du vrai que la poésie. »[603]

Pour enchérir son argumentation : « D'autres ont peint des scènes libidineuses et d'une luxure telle qu'ils ont incité les spectateurs à une même débauche ; ce que la poésie ne saurait faire ». C'est un autre versant de la peinture évoqué à travers cette anecdote : son pouvoir d'éveiller le désir de celui qui la regarde. L'œil, organe sensible qui s'ouvre vers l'extérieur pour en saisir les informations, permet d'accéder au savoir et de « jouir de la beauté du monde »[604]. Bien avant les traités psychanalytiques, il avance l'œil comme l'organe de jouissance esthétique et érotique. C'est ainsi que la connaissance, la jouissance, l'intellect et la perception s'entremêlent et constituent les quatre fonctions primordiales de l'œil.

Sauf que, sans être dans l'univers masqué du mythe, les multiples évènements visuels que l'œil accueille au sein de sa rétine peuvent exercer une fascination, l'éblouir, l'emplir de violence ou de larmes. On perçoit en filigrane une faille dans l'énoncé du peintre italien, l'œil n'est pas cette forteresse imprenable qui ne se laisse jamais abuser. Léda et toutes les maîtresses de Zeus abusées par ses impostures s'en font porte-paroles :

> « Plus qu'aucun autre sens, la vue est traversée d'illusions, elle fait place à l'erreur, elle s'offre aux hallucinations. »[605]

Dans le récit, hallucination et erreur sont bien des manquements à la connaissance ; et la peinture, aussi ressemblante soit-elle à l'objet référant, est un simulacre conçu pour les yeux, un leurre :

> « Les images peintes, proches des machinations du rêve se plaisent à jouer les illusions optiques. L'art séduit les sens et joue avec son pouvoir de les ébranler. »[606]

Zeus hanté par le fantasme de métamorphose et de tromperie, de séduction par l'image serait-il la métaphore du peintre ? Et Léda, ensorcelée puis séduite par

603. *Ibid.*, p. 9.
604. *Ibid.*, p. 36.
605. Marc Le Bot, *op. cit.*, p. 8.
606. *Ibid.*, p. 9.

l'apparence première ne porterait-elle pas les traces du spectateur absorbé par la fausse réalité de la peinture ?

L'oiseau-Zeus et Ganymède

> « Ce qui est beau, chez l'oiseau, primitivement, c'est le vol. »[607]

On l'a vu avec Icare, rêver d'être oiseau relève d'un fantasme d'élévation, d'une séduction archaïque, investie par chacun d'entre nous, fantasme qui soulève en contrepartie la peur ancestrale de chuter. S'envoler et tomber sont les deux versants d'un même rêve.
Changer ses bras en ailes, troquer sa peau contre de belles plumes correspond certes à un désir d'envol, de voyage aérien, mais de fuite aussi. Un nouveau regard s'offre à celui qui, dans ses rêves, prend son envol : il voit désormais par-dessus, surplombant tout les objets convoités. Il y a probablement dans cette idée d'ascension l'envie de s'approcher du divin, du regard divin plus précisément représenté par Zeus dans le panthéon grec. Puisque c'est du ciel qu'il élabore, omnipotent, ses stratégies amoureuses, c'est à l'écart de tous qu'il imagine ses métamorphoses nécessaires avant de descendre sur terre et capturer sa proie : « un vol puissant n'est pas un vol ravissant, c'est un vol ravisseur. »[608] Car pour Zeus, rêver d'être un oiseau, est un fantasme d'envolée certes mais surtout d'enlèvement, de rapt : le *vol* ouvre sur le *viol* !

Après la métamorphose en cygne, c'est la transformation en aigle qui est ardemment désirée. Ovide raconte comment et dans quel but Zeus troque son corps contre celui d'un puissant rapace:

> « Le roi des dieux jadis brûla d'amour pour Ganymède ; il se trouva un être dont Zeus préféra prendre l'apparence plutôt que de rester lui-même ; cependant le seul oiseau qui sembla digne de la métamorphose fut celui qui pouvait porter sa foudre. Sans attendre, battant l'air de ses ailes faussement siennes, Zeus emporte le jeune troyen. »[609]

Et voilà. Là encore il s'agit de tromperie divine, de séduire l'œil de la victime en travestissant son apparence au moins pour l'instant du rapt.

---

607. Gaston Bachelard, *L'air et les songes, op. cit.,* p. 80.
608. *Ibid.,* p. 177.
609. Ovide, *Les Métamorphoses, op. cit.,* X, *Ganymède,* p. 15.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



105. L'enlèvement de Ganymède, 1635
Rembrandt
177 x 129 cm, huile sur toile
Gemäldegalerie, Dresde



106. L'enlèvement de Ganymède, 1636
Rubens
181 x 87 cm, huile sur toile
Museo del Prado, Madrid

De toute l'histoire de Ganymède, c'est son fugace enlèvement que retient la peinture mythologique du XVIIème siècle.

Rubens n'échappe pas à la beauté et à la fascination qu'exerce ce motif. C'est sans doute un éloge du masculin qui transpire de ce récit : ce n'est plus une belle femme qui attire l'œil de Zeus et excite son désir, mais un jeune berger. Alors la peinture saisit cette modalité amoureuse pour sublimer le corps de l'homme.

Dans la peinture, Ganymède est à l'image d'Eros : il est une figure poétique qui connaît deux identités. Comme pour Eros, soit le peintre privilégie sa jeunesse faisant de lui un jeune enfant ailé, soit il favorise le versant érotique en chantant sa chair et sa musculature adulte. Rembrandt *(ill. 105)* choisi la première option : Zeus changé en aigle se fait le kidnappeur d'un tout jeune enfant potelé et braillard, qui, saisi d'effroi par la violence du rapt, ne peut s'empêcher d'uriner.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Rubens ne s'inscrit pas dans cette formulation très juvénile du mythe. A deux reprises au moins, il exalte la puissance de l'aigle renforcée par sa proximité avec l'érotisme du jeune homme. La version du Prado, 1636 *(ill. 106),* montre l'oiseau, aux ailes déployées mais en partie coupées par le format du tableau qui préfère s'adapter au corps de Ganymède. Les puissantes serres attrapent les jambes, le long cou entoure le buste de l'amant et le bec vient finalement le harponner : c'est certain, Ganymède n'échappera pas à l'assaut de l'aigle, trompé par la métamorphose, emprisonné par la force de son désir qui s'exprime à travers la puissance de l'animal et à travers le mouvement ascensionnel de l'image. Une montée en puissance, métaphore de l'acte sexuel. Un autre indice, plus implicite mais important, parle à mi-mots de la connotation sexuelle du motif : le carquois de flèches de Ganymède comme un emblème érotique, dissimule la métaphore d'un pénis érigé contre ses fesses. Dans le regard noir de l'aigle, on lit la détermination. Le désir viril de Zeus transpire jusque dans les griffes de l'animal, comme il se lit dans l'œil et la main de tous les amants mythologiques que l'on a approchés jusqu'ici :

> « La serre de l'aigle déchire la lumière. Elle est nette et franche, nue. C'est la griffe masculine. »[610]

Les yeux levés au ciel, Ganymède exprime une tout autre chose, teintée de détresse : il décline sur le mode masculin le modèle de la femme-trophée tant de fois côtoyée au fil de cette étude. Tout comme elle, il est beau, puis aperçu à l'improviste, puis épié, désiré et enfin emporté.

La version précédente de *l'Enlèvement de Ganymède*, vers 1612 *(ill. 107),* marque cependant une différence majeure : certes on reconnaît déjà les boucles dorées de sa chevelure, les traits de son visage et son habit rouge, mais la peinture montre un homme apaisé. Il ne se refuse plus et l'aigle n'a plus à l'enserrer fermement : il le soulève, l'emporte sur son aile, tout simplement. On est plus dans le registre d'une érotique de la détresse mais dans le récit d'amours réciproques, où l'envolée improbable se fait aussi légère qu'une plume. Le nuage épais, le corps un peu tassé : l'effet rubénien de lourdeur et de pesanteur commence à faire son travail. La peinture se place davantage du côté de l'exaltation amoureuse: l'homme et l'oiseau se montrent tous deux sur un piédestal, mais aussi sur un pied d'égalité. La majesté de l'un est le miroir de l'autre. Ils paraissent se renvoyer l'un l'autre l'image d'un corps épanoui : les ailes, splendides, déployées font écho aux bras de Ganymède qui ne cherchent plus à se libérer de l'emprise animale, tous deux regardant au même endroit.

[610]. Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 178.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



107. L'enlèvement de Ganymède, 1611-1612
Rubens
203 x 203 cm, huile sur toile
Palais Schwartzenberg, Vienne

La robe sombre de l'oiseau, parcourue de plumes claires ici et là, se confronte à la peau du jeune homme, c'est un échange plastique entre les deux surfaces. L'étoffe rouge attire et excite notre regard absorbé dans cette atmosphère bleutée. La séduction visuelle sur le spectateur opère. L'évocation des sensations tactiles nourrit aussi la sensualité du motif : les griffes acérées, comme des couteaux affutés sont une arme en puissance, adoucies cependant par l'épais nuage sur lequel elles se posent…

> « Beau comme la rétractibilité des serres des oiseaux rapaces [...] ce piège à rat perpétuel [...]. »[611]

[611]. Lautréamont, *Les Chants de Maldoror, op. cit.,* Chant VI, p. 69.

Le nuage devient d'ailleurs cette matière imaginaire susceptible de supporter le poids des corps. En même temps que Zeus s'est changé en oiseau, la nuée s'est transformée en une texture mythologique rêvée qui n'est plus légère, vaporeuse et impalpable. Désormais, le nuage revêt un caractère moelleux mais solide, aérien mais épais, aux reflets lactés mais aussi chargés de bien sombres évocations. C'est dans ce jeu d'ambivalences que cette matière picturale entre en contact avec les pieds des personnages. On imagine quelle doit être cette étrange mais ô combien sensation tactile : nous qui ne connaissons le nuage que par son caractère inaccessible, insaisissable et intouchable. L'évocation tactile est reprise par le plumage de l'aigle. A la fois obscures et subtilement éclairées, les plumes des ailes paraissent longues et rigides ; celles du pectoral sont davantage duveteuses et souples plus soyeuses aussi au contact de la cuisse de l'amant. L'étoffe rouge quant à elle, entortillée en guise de cache sexe et de tache colorée offre une autre vision du toucher et l'occasion d'attirer le regard. Toujours l'œil et la main.

Comme souvent, le tableau joue avec la lecture simultanée du récit, plusieurs actes se fondent en une seule image. Alors que la version de 1636 *(ill. 106)* montre uniquement l'envol du couple, celle de 1612 *(ill. 107)* évoque les moments successifs de la narration. C'est le pouvoir de la peinture : transcender le déroulement de l'action et figurer à l'envie cette réécriture du temps.
La métamorphose de Zeus s'est opérée, l'envol est en cours d'exécution. La présence de deux femmes, dans l'angle supérieur droit accélère l'action et annonce la fin du voyage aérien. Celles-ci semblent attendre la venue de Ganymède pour lui remettre une coupe d'or en guise d'introduction au royaume de cieux. Cet objet nous renvoie à l'angle supérieur opposé du tableau. On y voit, à travers la percée des nuages, un banquet orgiaque. Cette scène est le point final au récit, l'ultime phase de l'enlèvement de Ganymède qui nous laisse entrapercevoir les amours libertaires et ambivalents de Zeus:

> « Aujourd'hui encore, c'est Ganymède qui mélange le breuvage dans les coupes,
> malgré Junon, sert à Zeus le nectar. »[612]

Les yeux levés au ciel, on imagine et poursuit la trajectoire aérienne de cet aigle ravisseur. La dynamique de l'envolée ne semble pas compromise par la chute, comme avec le *Ganymède* grassouillet de Rembrandt. Fermement accroché au corps du rapace, Ganymède se laisse séduire par la puissance de l'élévation et se laisse prendre au jeu amoureux. Le mouvement ascensionnel se fait récit et spectacle de peinture, il se fait aussi métaphore de la pulsion esthétique :

[612]. Ovide, *op. cit.*, p. 16.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

> « La montée est le sens réel de la production d'images, c'est l'acte positif de l'imagination dynamique. » [613]

Zeus, au sommet de son art de l'envol et de la métamorphose, fait écho à l'acte créateur et nous aide à le vivre sous l'optique allégorique à travers l'image de l'oiseau et de son libre mouvement. Si Argos aux cents yeux exauce le vœu illusoire d'une peinture *omnivoyante*, si Pan métaphorise l'œil du spectateur qui touche du doigt et se projette dans la fiction par effet de personnification, Zeus métamorphosé en aigle parle aussi, à sa manière, de l'univers pictural. Quelle autre image que celle d'un envol teinté d'érotisme évoque au mieux la dynamique créatrice ?

> « L'envolée des pensées prend le pluralisme de toutes les envolées de l'oiseau. »[614]

Le pluralisme évoqué ici met en scène les deux pôles du vol : il est des vols lourds, chargés de drame, comme celui d'Icare, il est des vols légers, ou du moins sans chute, comme celui de Ganymède. Pour Bachelard, l'envol heureux, en particulier celui de l'oiseau, forme l'image d'un amour léger, d'un esprit aérien happé par le songe de la volupté, de la vivacité. Le vol amoureux est en somme tout l'inverse du vol icarien : « jamais aucun vol onirique ne finit par une chute. Le vol onirique est un phénomène de bonheur dormant, il n'a pas de tragédie. »[615]

Entre la séduction terrienne et l'appel aérien, l'envol est un motif ambivalent du baroque qui enserre les corps: on verra dans la dernière partie que *l'Enlèvement des filles de Leucippe (ill. 128)* montre comment les deux mouvements contradictoires travaillent l'œuvre de Rubens et comment le corps est pris entre ces deux dynamiques. Sans conteste, le corps féminin issu de sa peinture tardive est empreint de lourdeur. Les pieds fermement attachés au sol, comme enracinés, l'abondance de la chair… les poses mettent en scène une poétique de la pesanteur. La *Petite Pelisse (ill. 44)*, dont l'unique chorégraphie est un mouvement de pudeur érotique, se fait la femme-idole de cette poétique et de cette image du corps attiré par la terre. Même les étoffes qui l'entourent comme une spire amoureuse, et qui amorcent une dynamique d'élévation, demeurent des éléments rattachés au vocabulaire de la lourdeur. L'épaisse fourrure enroulée pèse et manque de tomber, juste maintenue par une main. Jamais une brise légère ne pourra soulever cette seconde peau: « Les souffles mêmes de l'air prennent de la lourdeur, de la lenteur dans les draperies, dans les velours. »[616] Dans les *Trois Grâces* du Prado en revanche, ou même dans la dernière version du *Jugement de Pâris*, la triade féminine s'ouvre davantage à une imagination

[613]. Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 111.
[614]. *Ibid.*, p. 93.
[615]. *Ibid.*, p. 85.
[616]. *Ibid.*, p. 120.

aérienne. Zéphire fait son œuvre. La pesanteur enveloppante des étoffes se meut en un langage plus volatile. La fourrure devient le voile aquatique, l'opaque devient transparent et ce passage entraîne d'emblée le corps féminin dans la dialectique de l'« envol pesant ». Le voile d'eau qui relie les trois Grâces relève le défi de la pesanteur : tantôt il tombe, tantôt il s'envole. Renonçant à s'établir définitivement pour l'une ou l'autre de ces deux dynamiques, le vêtement devient le motif qui donne au corps de quoi s'envoler. Une chorégraphie de la légèreté s'engage alors sous l'égide de ce voile aquatique. Du coup, rien ne s'envole réellement, rien ne s'enracine non plus : le corps est pris dans cet entre-deux, cette indistinction, entre le désir de s'alourdir, de s'enrichir de matière picturale et de pigments colorés, et celui de s'alléger, séduit par la transparence et la danse aérienne.

Navigant au centre de ces deux pôles, le Ganymède de Rubens est à l'image de la femme peinte, comme tiraillé entre l'esthétique de la légèreté et de la lourdeur, où « la terre et l'air sont pour l'être dynamisé indissolublement liés. »[617]

L'autre visage de l'aigle : des corps déchirés sous nos yeux

> « *Liste des tableaux qui se trouvent dans ma maison.*
> 500 florins. Un *Prométhée lié sur le mont Caucase,* et dont l'aigle fouille le foie de son bec. Peint de ma main, sauf l'aigle qui est de Snyders. (H. 6 pieds. – L. 8 pieds.) »[618]

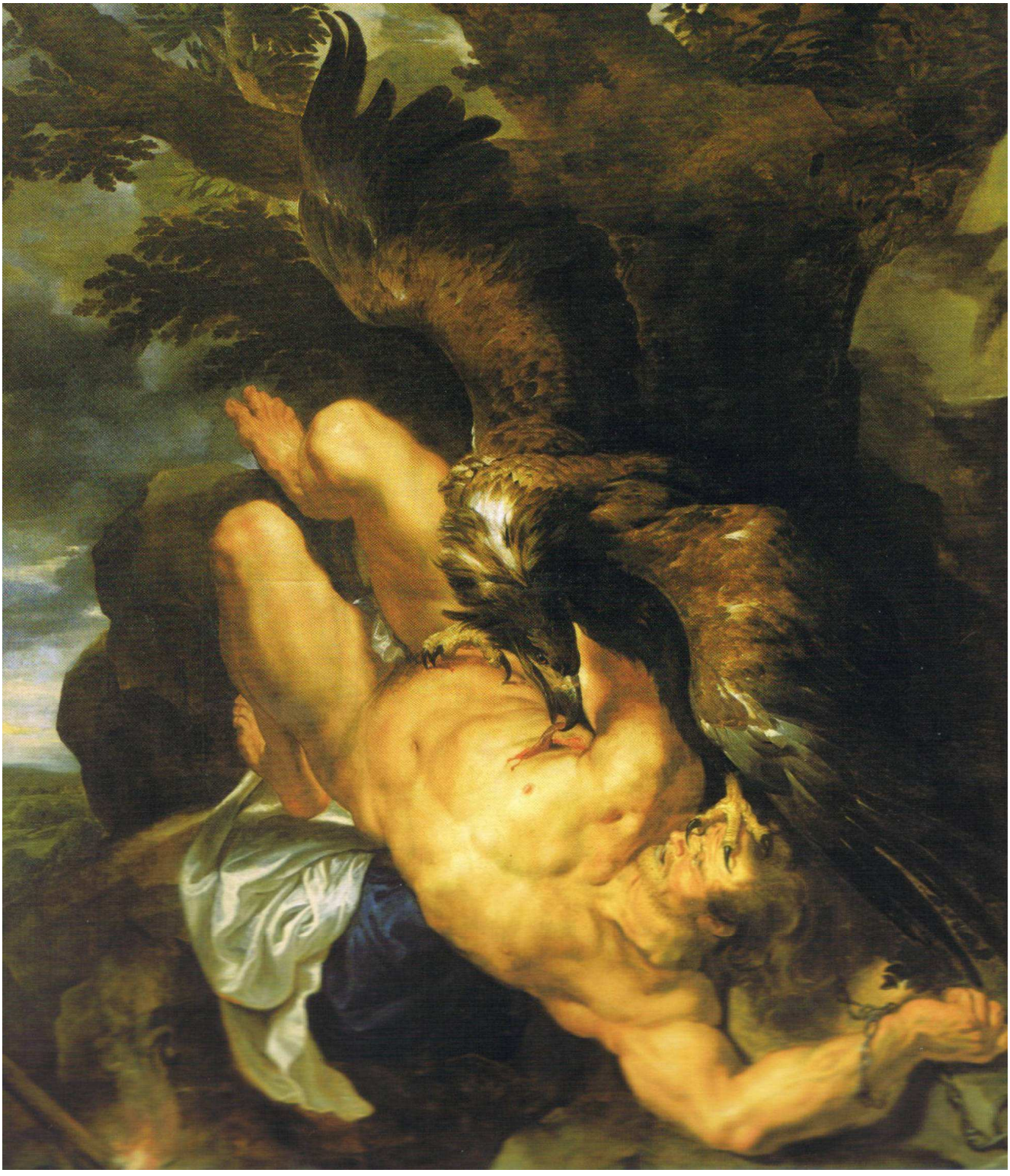
L'enlèvement de Ganymède rassemble les deux versants du désir amoureux : rapt subi ou consenti selon l'écriture du thème, et érotique de la violence… telles sont ici les modalités des métamorphoses de Zeus.

Autre temps, autre lieu, autre histoire : celle de Prométhée et de l'aigle. A l'envolée et au mouvement ascensionnel s'ensuivent la descente et le retour sur terre du rapace: non plus à des fins amoureuses, mais de vengeance. Une vengeance au corps à corps. Exécuté probablement la même année que la première version de *l'Enlèvement de Ganymède (ill. 107)* en collaboration avec Frans Snyders, *Prométhée lié sur le mont Caucase (ill. 108),* peint la même année, montre cette fois l'homme et l'oiseau sous un angle macabre. Prométhée est l'écho morbide de Ganymède comme Thanatos l'est d'Eros, et Zeus est cet aigle aux griffes acérées, au bec vorace qui vient désormais déchiqueter le corps. Alors que le premier tableau fait l'éloge de la force virile et glorifie par la peinture le corps masculin au travers du désir qu'il suscite, le second adopte un œil mortifère à l'égard de ce même motif.

617. *Ibid.*, p. 127.
618. Rubens, *Lettre adressée à Carleton,* Anvers, le 28 avril 1618, *Correspondance, op. cit.,* I, p. 73, voir lettre en annexe, p. 507.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



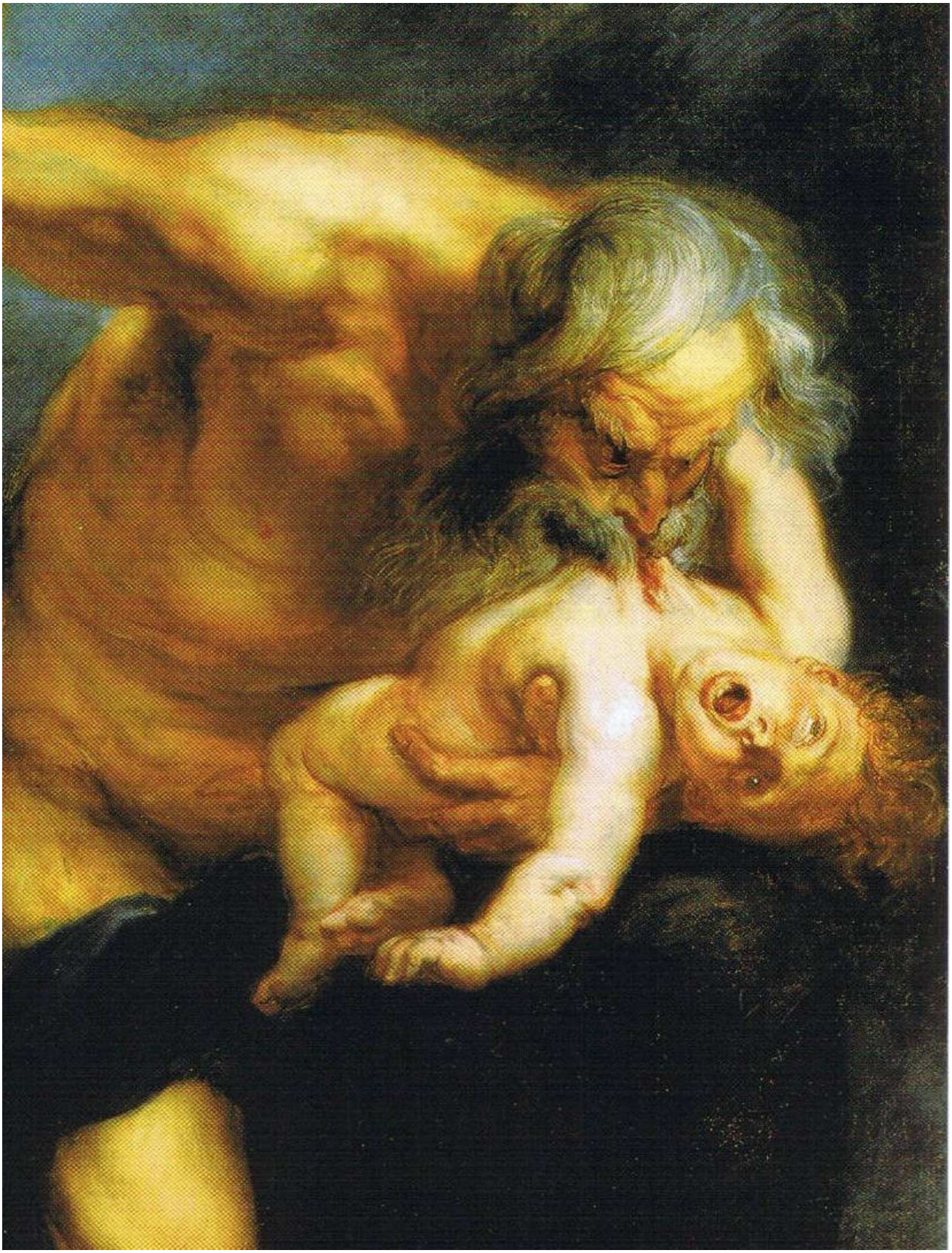
108. Prométhée lié sur le mont Caucase, 1612
Rubens et Snyders
243 x 208 cm, huile sur toile
Philadelphia Museum of Art, Philadelphie

L'homme, dont la corpulence est titanesque, conformément à la théogonie grecque, est désormais fermement attaché à la Terre, enchaîné même, pendant que l'aigle dévore ses entrailles. C'est le flambeau figuré dans l'angle inférieur gauche qui apporte un éclairage, une explication à cette terrible attaque. Parce qu'il a dérobé le feu pour le rendre aux hommes, Prométhée se rend coupable d'un terrible parjure envers Zeus, alors celui-ci conçoit sa vengeance sous les traits du rapace. Chaque soir il descend pour dévorer le foie de la victime sans imaginer que celui-ci se régénère et guérit de ses blessures. Malgré les renaissances successives du héros, l'image produite de son attaque demeure violente et l'on ne peut s'empêcher de fixer des yeux sa blessure, comme fascinés par sa souffrance d'éviscéré. Sans compter son visage lacéré par l'autre patte de l'animal. Sous l'assaut de l'animal, tout bascule et s'organise autour d'une diagonale qui sépare l'image en deux parties : l'une est habitée par l'oiseau, l'autre accueille l'homme.

Ce n'est plus l'œil perçant de Zeus qui dévore ; c'est bien le bec acéré du rapace qui éviscère Prométhée. Et cette vision d'horreur, offerte en pâture au spectateur dans ses détails, est encore loin d'égaler *Saturne dévorant ses enfants,* 1636 *(ill. 109).* Panneau vertical exécuté la même année que le dernier Ganymède, de même format, montre l'*inmontrable*, l'immondice saturnienne. Un père fou dévore son garçon et la blessure est sans appel : Saturne est encore plus cruel qu'un aigle vorace. Le corps à la renverse pour mieux se montrer, les yeux révulsés, la bouche ouverte sur l'acmé du mourir, l'enfant nous happe dans le martyre de sa chair meurtrie.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



109. Saturne dévorant ses enfants, détail, 1636-1637
Rubens
180 x 87 cm, huile sur toile
Museo del Prado, Madrid

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

.5.

Métamorphoses punitives et picturales
Les faunes, satyres et autres êtres hybrides masculins de Rubens

Si Vénus et Apollon sont les figures de beauté, la laideur de Silène cet autre « sacripant, ce sacré pan »[619] trouve son droit d'expression dans les toiles rubéniennes, elle en est même un langage nécessaire, c'est :

> « L'outil paradoxal d'une conception renouvelée de la beauté. »[620]

Les corps hybrides relèvent de cette réécriture de la beauté, ils deviennent des figures de proue de la pensée baroque, chargés de dire la bizarrerie, l'étrange, le choquant, et sommés de mettre en branle l'exigence classique, son cortège d'idéal et de raison.

Le motif de la métamorphose corporelle à consonance animale s'applique à l'homme comme à la femme, elle puise son inspiration dans le long répertoire grec des êtres hybrides : tritons, sirènes, faunes, ménades sont présents dans chaque grand récit mythologique. La bestialité est le pôle dionysiaque de la beauté corporelle traditionnellement admise, son jumeau inséparable, sa nécessaire partie ténébreuse : « un homme, une femme sont en général jugés beaux dans la mesure où leur formes s'éloignent de l'animalité »[621] nous dit Bataille. Oui mais on a attribué à Francis Bacon[622] la fameuse réflexion sur la remarquable beauté, celle du corps, aux *bizarreries dans ses proportions*. Cette conception du bizarre ne manque pas d'ouvrir vers l'animalité. Et lorsque l'anatomie et les postures du corps voisinent avec la bestialité, c'est un mélange de beauté pervertie et de laideur artistique qui nous est donné à voir, à penser.

---

619. Roger Dadoun, *Nude or naked* ?, *op. cit.*, p. 148.
620. Nadeije Laneyrie-Dagen, *Rubens, Télérama hors-série, op. cit.*, p. 47.
621. Georges Bataille, *L'érotisme, op. cit.*, p. 142.
622. Francis Bacon le philosophe anglais (1561-1626), pas le peintre moderne (1909-1992) même si celui-ci, au regard des ses corps peints métamorphosés, s'est approché de cette conception fluide et hydride du beau où naviguent le figuratif et le difforme.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Au vu du nombre de satyres qui fréquentent l'univers pictural de Rubens, on devine que ces créatures, sorties tout droit d'un imaginaire transformant fertile, le fascinent, probablement pour leur statut symbolique, narratif, mais aussi parce ce qu'ils offrent un corps nouveau à la peinture. Des connections incongrues entre la sphère humaine et animale. Ovide et Apulée font des métamorphoses mythologiques le fil rouge de leur littérature, le sujet-roi de leurs récits. Les changements magiques offrent toutes les tonalités possibles à la littérature : soit on sourit, soit on frémit à la lecture des récits. Cette constance du motif montre bien le pouvoir de telles figures et leur aspect archaïque que souligne la *Vision dionysiaque du monde* de Nietzsche, organisée autour des deux pôles de l'existence:

> « Cet homme, formé par l'artiste Dionysos est à la nature ce que la statue est à l'artiste apollinien. »[623]

Bacchanales, vers 1615-1617, Rubens *(ill. 110 et 111)*

Les faunes, dont les équivalents féminins sont les ménades, sont essentiellement des êtres de plaisir, animés par la pulsion scopique et sexuelle, condamnés de ce fait à la bestialité : « le reflux des interdits, libérant la ruée de l'exubérance, accède à la fusion illimitée des êtres dans l'orgie. »[624] Sans retenue ni tabou donc, les *Bacchanales* de Rubens, représentées au premier plan de son *Allégorie de la vue*, montrent les sous-bois hantés par le motif du regard et des hommes changés en bêtes.



110. Allégorie de la vue, 1617, détail de l'illustration 1, Rubens et Bruegel

[623]. Friedrich Nietzsche, *La vision dionysiaque du monde, op. cit.*, p. 27.
[624]. Georges Bataille, *op. cit.*, p. 114.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



111. Bacchanales, vers 1615-1617
Rubens
91 x 107 cm, huile sur toile
Musée Pouchkine, Moscou

L'homme et la femme sont ici rendus à leur état primitif, sauvage, dénués de convenances pudiques, s'unissant dans le bachique. Dans un sous-bois ombreux, à l'écart des chastes regards et des vierges déesses, un groupe de faunes se livre à son occupation favorite, les plaisirs du corps sans retenue, la libre débauche, les amours satyriques et groupés.

> « Le baroque se livre à l'éloge démesuré de tous les vices et laideurs. »[625]

Au tout premier plan, dans l'angle droit, une ménade couchée au sol se fait la précise antithèse d'une Vénus allongée. Tout en elle est monstrueux : ses pattes de bouc, ses cornes et ses oreilles pointues, sa chair animale gonflée de toute part, qui nourrit deux jumeaux nés de ces instants de débauche. Affreux rejetons qui ne pensent qu'à aspirer les seins de leur mère ! Dans cette attitude nourricière, la faunesse se fait l'écho de la louve nourrissant Remus et Romulus, autre mythologie qui mélange le registre humain et animal, dont Rubens fera un tableau la même année. Elle se fait aussi l'oxymore d'une autre figure chaste et divine donnant rarement le sein comme ici, celle bien sûr, de Marie et l'Enfant Jésus. C'est en somme une nativité réécrite, qui s'exprime sur un mode animal, monstrueux, libidineux qu'un guetteur opportun observe d'en haut, sortant sa tête de l'antre du bois. Bouche ouverte, il n'en rate pas une miette.
Cette ménade, contre-figure de la beauté vénusienne, fait ressurgir d'anciens fantasmes terrifiants intimement lié à l'érotique macabre. « L'érotisme orgiaque est en son essence excès dangereux »[626] dit Bataille ; c'est en effet à l'issue de ces cérémonies dionysiaques que les ménades sont prises de folie et, dans une crise de férocité, un déchainement animalier thanatique, dévorent leurs enfants en bas âge. Autant dire que les deux rejetons que Rubens place au tout premier plan risquent le même calvaire que l'enfant de Saturne vu plus haut ! Frénésie, vertige et perte de conscience se nourrissent alors d'érotisme, débouchant sur la mort, sollicitant une fois de plus Eros et Thanatos :

> « La sonorité extatique des fêtes dionysiaques au sein desquelles se manifeste la démesure de la nature, tant dans le plaisir que la douleur. »[627]

[625]. Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir, op. cit.,* p. 129.
[626]. Georges Bataille, *op. cit.,* p. 114.
[627]. Friedrich Nietzche, *La vision dionysiaque du monde, op. cit.,* p. 44.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Les six autres protagonistes hybrides gravitent autour d'un personnage noir, dont la couleur de peau, en ce début de XVIIème siècle, suffit à légitimer sa présence parmi ces créatures qui mélangent humanité et animalité. Chez Rubens en effet la peau noire semble avoir plusieurs statuts au sein des images: elle opère en faire-valoir de l'incarnat blanc, on l'a vu avec *Bethsabée* et *Vénus*, elle offre aussi une autre expérience picturale, qui s'enrichit de nouvelles couleurs et de nouveaux pigments et donne au tableau une nouvelle écriture de beauté. Dans les *Bacchanales* en revanche, il semble que cette figure centrale décline le thème de la sauvagerie et des mœurs satyriques, tout en apportant un équilibre coloré dans la composition. Les incarnats peints ici oscillent entre une teinte laiteuse, bistre et presque noire. Un lion, tout proche, rappelle l'animalité des désirs et des plaisirs ressentis par les protagonistes, il semble aussi, dans sa sauvagerie, se défendre des attaques burlesques d'un faune amusé qui s'accroche à une branche.

L'espace gauche de la toile est principalement consacré à un couple placé sous la lumière, dont le personnage masculin ne semble plus vraiment tenir debout. Il s'agit sans doute de Bacchus qui, de sa main gauche laisse couler du vin. Au moins il n'urine pas lui! Avec Caravage, Bacchus est un jeune homme séducteur, avec Rubens, il est un homme ivre, chancelant qui menace de tomber tellement il est ivre. Devenu un vieillard débauché, au ventre gonflé de vin, une figure de laideur à l'image d'un Silène ivre, il nécessite toujours d'être maintenu par une femme :

> « Il a désappris à marcher et à parler, il se sent ensorcelé, réellement devenu autre chose. »[628]

Les gestuelles et le traitement pictural des chairs sont aussi emprunts de lourdeur. Tout s'affaisse, rien ne tient vraiment debout, les corps se chevauchent et s'agglutinent, brouillant une lecture claire et ordonnée des plans pour favoriser l'amas des corps :

> « L'individualité propre est submergée dans le tumulte de l'orgie [...] C'est l'entière suppression des limites. »[629]

Inutile de dire en effet que ces amours se font à plusieurs.

La posture de Bacchus participe au mouvement de l'œuvre dont la composition est ponctuée de lignes obliques contradictoires amorcées par chaque protagoniste. Notre œil suit ces balancements successifs : une première diagonale, placée sous la lumière est immédiatement visible, au devant du tableau, habitée par les faunesses allongées. Celle qui se présente de dos a probablement pour rôle, outre celui de

628. *Ibid.*, p. 26.
629. Georges Bataille, *op. cit.*, p. 129.

décliner l'écriture du corps métissé, de simuler notre entrée dans la peinture. Comme le regard que nous adresse la compagne dévergondée qui tient Bacchus. La deuxième masse lumineuse est justement formée par ce couple inscrivant une seconde oblique qui, imaginairement vient se confronter à la première. La troisième tache éclairée est habitée par le faune amusé qui s'accroche à une branche : sa présence lumineuse, certes de moindre intensité, enrichit la composition de l'image en apportant une dynamique supplémentaire, une autre ligne oblique. Les trois protagonistes restants sont quant à eux plus ou moins plongés dans l'ombre et les masses sombres, cette répartition inscrit profondeur et mouvement.

L'œil et le rire du satyre

> « Dans la feuillée, écrin vert taché d'or,
> Dans la feuillée incertaine et fleurie
> De fleurs splendides où le baiser dort,
> Vif et crevant l'exquise broderie,
>
> Un faune effaré montre ses deux yeux
> Et mord les fleurs rouges de ses dents blanches
> Brunie et sanglante ainsi qu'un vin vieux
> Sa lèvre éclate en rires sous les branches. »[630]

Ici dans la poésie de Rimbaud, l'homme-bête laisse son empreinte. Créature champêtre, demi-dieu rustique à jambe de bouc, de longues oreilles pointues, des cornes, une queue et un corps couvert de poils, le satyre est représenté avec Rubens à différents degrés de métamorphose. Les portraits serrés montrent des visages légèrement altérés par l'animalité, seuls les fronts voient naître des cornes frisotées. La proximité avec l'animal réside en partie ailleurs : probablement dans le regard qu'ils adressent ou non au spectateur.

Dans son visage à peine esquissé *(ill. 112),* avec la brutalité du geste correspondant à la bestialité de la figure, tout est dit : la langue pendante, les yeux tirés vers le haut, surmontés de sourcils vivement tracés et retroussés, aussi touffus que de l'herbe, les oreilles pointues, une barbe hirsute, les joues rosies par le vin disent la sauvagerie du motif. Le cadre, concentré sur le visage, et l'angle de vue, en plongée,

[630]. Arthur Rimbaud, les deux premières des trois strophes du poème *Tête de faune, in Arthur Rimbaud, ses plus beaux poèmes, op. cit.,* p. 62. La figure mythologique est aussi le motif antique d'un poème en prose dans les *Illuminations* : « Gracieux fils de Pan ! Autour de ton front couronné de fleurettes et de baies tes yeux, des boules précieuses, remuent. Tachées de lie brunes, tes joues se creusent. Tes crocs luisent. Ta poitrine ressemble à une cithare, des tintements circulent dans tes bras blonds. Ton cœur bat dans ce ventre où dort le double sexe. Promène-toi, la nuit, en mouvant doucement cette cuisse, cette seconde cuisse et cette jambe de gauche. » *Même ouvrage que précédemment cité,* p. 92

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



112. Satyre, date inconnue
Attribué à Rubens
45 x 37 cm, gouache et aquarelle sur papier
Musée du Louvre, Paris

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

accentuent cet effet de métamorphose animale et lubrique : nous le voyons par-dessus, semblant bondir comme Pan, comme un lapin. Là encore, la gestuelle du pinceau dit cet effet de surprise, de pulsion jaillissante qui anime le faune et celui qui le peint. A croire qu'on ne peut pas représenter au mieux l'être satyrique sans être envahi par ses pulsions. Quelques signes suffisent à dire l'essentiel : quelques hachures ou gris estompés pour traduire les ombres de ce visage coupé au couteau. Quelques surfaces rosies teintent son incarnat, et quelques macules blanchâtres, étalées sur le font pour en marquer les bosselures, ou empâtées sur les cornes, apportent ici et là un peu de volume et de lumière à ce dévot dionysiaque. A l'image, tout se fait mouvement, rythmique : la chevelure étire le visage vers le haut, dynamique reprise par la forme des yeux, la barbe allongeant quant à elle le bas du visage pour le rendre un peu plus difforme.

Le visage s'inscrit dans un élan diagonal et la plupart des tracés entrent dans cette danse, exceptée la ligne oblique, dans le coin inférieur gauche, qui vient contrebalancer le mouvement général de l'œuvre. Enfin, le support lui-même se plaît à participer à la peinture : sa couleur brune, servira à la peau du satyre. L'esthétique de l'ébauche met aussi en abîme la nature-même de celui dont elle fait le portrait : rien n'est vraiment achevé, décidé, tout peut basculer d'un moment à l'autre. Prise entre deux mondes, la créature est donc une figure d'indécision, de mouvement, et les coups de pinceaux qui pleuvent, favorisant les tracés brefs, alimentent le répertoire plastique attribué au satyre.

Le regard que celui-ci adresse au spectateur, ou plutôt à la spectatrice, est sans équivoque : il y a quelque chose de cannibale derrière ces yeux. Quelque chose d'érotique aussi, puisqu'on sait qu'il passe son temps à chasser les déesses effarouchées. Avec Zeus, il est « le principe du phallocentrisme grec »[631], tout dans l'excès, tout déborde. Tout relève de l'*hubris*.

Cette démesure se rejoue dans le goût pour la caricature, cette façon de voir est « un signe probant de la présence baroque »[632] : le satyre est emphatique, il dit avec l'exubérance baroque le désir des hommes. Satyre-satire. Habitué à ce qu'on le fuie, il n'a pas pour usage d'attendre notre reconnaissance à son égard. Aussi, ses yeux tournés vers nous, nous projettent imaginairement dans ces fables où, quiconque tombe sous l'emprise scopique du satyre, pour peu qu'il soit de sexe féminin, endosse d'emblée le rôle de proie traquée, susceptible d'aiguiser son désir et d'affuter ses pulsions.

631. Bernard Lafargue, *Nude or naked* ?, *op. cit.*, p 519.
632. Eugenio d'Ors, *op. cit.*, p. 116.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



113. Pan au repos, vers 1610
Rubens
30,9 x 49,3 cm, fusain, sanguine, lavis et gouache
National Gallery of Art, Washington

Au repos, le satyre offre à Rubens un motif de musculature semblable aux corps couchés de Samson ou de Prométhée, la métamorphose animale en plus. L'entre-deux est plus que jamais de mise, ce *Pan*, 1610 *(ill. 113)*, tracé à la sanguine se dévoile en son entier. Pris par le sommeil du buveur de vin, il se fait figure de proue de l'art dionysiaque nietzschéen qui « repose sur le jeu avec l'ivresse, avec l'extase. »[633] Pan mélange ces deux registres d'existence et de perception comme il mélange l'homme et l'animal. Le buste, les bras et les mains relèvent de l'anatomie masculine : tout est ondulation, bosse, rebond, ressort du muscle. La cage thoracique est ample, tendue et le modelé résout par effet plastique la question de la force virile. Là encore, le support devient médium coloré susceptible d'évoquer la peau de Pan ; jumelé à la teinte que libère la sanguine, relativement peu utilisée dans l'œuvre de Rubens, il offre à voir un corps épris de chaleur, de volupté bestiale. La bête réside justement dans les pattes : ici plus de doute, Pan a bien basculé dans l'anatomie et l'instinct de l'animal. La patte est recouverte de la longue laine ondulée du bouc, plus de pied, mais un sabot pour terminer l'une d'elle alors que l'autre se perd dans l'effacement du motif, ou son inachèvement : celle que Pan lève jusque dans le coin supérieur gauche du dessin s'efface et se mélange au fond. On est encore dans le registre de l'esquisse dessinée, plus aboutie

633. Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 25.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

que la précédente dans le sens où il y a plus de détails et que la facture est plus fine, mais l'inachevé reste actif et langagier, attaché à la nature hybride du motif.

Le décor aussi relève plus de l'évocation que d'une précise retranscription spatio-temporelle : l'abréviation d'une vigne tortueuse, probablement responsable de l'ivresse de Pan, se rajoute à un ensemble de taches diversement frottées sur le support, brunies et assombries pour étreindre le corps de Pan et en faire ressortir sa puissance esthétique. La pose qu'adopte le corps est ambiguë : elle est à l'image de la créature, elle joue sur les deux tableaux, celui de l'humain et celui de la bête. C'est un peu la déclinaison virile d'une Vénus endormie, étendue à même le sol, les bras relevés, la tête penchée vers celui qui la regarde, mais il y a cette patte levée au ciel qui échappe à la convention pudique et qui rappelle que si l'animal sommeille, il n'est pas bien loin. Cet animal, Pan en porte la dépouille près de sa tête, comme un trophée de chasse, métaphore de toutes ces naïades traquées et eues. La flûte qu'il tient en son autre main évoque justement Syrinx qu'il a finalement obtenue. Comme à l'accoutumée chez Rubens, les traits de l'homme se mélangent aux relents du bouc sans qu'on puisse distinguer quel pôle l'emporte (l'animal peut-être ?), comme si cette indistinction, logée dans le visage et le regard de Pan, était à même de parler du phénomène métamorphique des corps. Et de symboliser la puissance érotique de la peinture :

> « Cette sorte d'application animale avec laquelle l'art traitait tout ce qui concernait la sexualité. »[634]

Impudiques, éhontés par leur condition, les satyres de Rubens ne baissent nullement leurs yeux face à nous : que nous disent ces yeux, quel regard portent-ils sur nous ?

Un sourire à peine retenu, une généreuse corbeille de fruit en guise d'offrande, ou une grappe de raisin maintenue en ses mains, la toile des *Deux satyres* peinte vers 1618-1619 *(ill. 114)* révèle le caractère hédoniste du protagoniste qui nous fait face. Tout en lui semble évoquer le plaisir, la jouissance. Les dimensions « réalistes » du tableau, alimentent l'impression de face à face et de dialogue engagé avec nous. Son visage, teinté du rouge de l'ivresse, légèrement incliné en avant, ses yeux un peu relevés et fixés sur les nôtres, ce sourire camouflé par une barbe touffue rappellent la concupiscence de Pan face à Syrinx. La grappe de raisin entre ses doigts joue probablement un rôle de subterfuge : elle évoque les plaisirs du vin et de l'ivresse vus dans les *Bacchanales*, repris par son compagnon qui, en second plan et de profil déguste un breuvage sans en perdre une goutte ! Mais le raisin c'est aussi le

634. Kenneth Clark, *op. cit.,* I, p. 214.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



114. Deux satyres, 1618-1619
Rubens, 76 x 66 cm, huile sur bois, Alte Pinakothek, Munich

doux fruit défendu, la nymphe, qui, toujours se refuse à lui. Autrement dit, le satyre joue avec les grains de raisins, de la même façon qu'il aime toucher du bout des doigts le grain velouté de la peau des nymphes esquivées. Caresser, presser la chair des fruits en attendant d'avoir une nymphe sous la main. Des femmes et du vin, voilà les deux pôles de l'existence du satyre ! Pour peu que l'on soit une femme-spectatrice, on s'imagine en une femme convoitée, projetée en un clin d'œil dans l'espace de la toile et dans l'univers du mythe, étreinte par l'œil et la main du satyre, puisqu'à l'image est rejouée la nature jaillissante, bondissante, la figure du désir en érection, sa sexualité exubérante et bestiale un peu retenue par la part humaine qui lui reste: « la fierté intime d'un homme se lie à sa virilité. »[635]

L'ivresse du voir dionysiaque : Silène

> « L'ivresse nous apprend quelque chose sur les mécanismes de l'empêchement du regard. »[636]

Oui l'œil saoul du satyre est infirme : troublé par l'enivrement, ce qu'il voit est déformé par les effluves d'alcool. L'œil saoul est aussi violent, puissant, comme l'œil de l'artiste, il transforme, crée de nouvelles images et se rapproche des *Paradis artificiels,* de la *Volupté de l'opium* de Baudelaire.

Silène, souffrant-jouissant, siège au centre des bacchantes comme un sultan s'entoure de ses odalisques. Celui de Rubens est obèse, ivre, à moitié nu comme toujours. Lourd et sans équilibre, résolument « casse-gueule » il s'affale. Dans sa marche il titube et son œil fixe le sol, ou nous regarde, éhonté. Tout le répertoire des être bachiques est là, dans l'excès qu'on leur connaît : des rejetons aux seins de leur mère, satyres, boucs, vieillards lubriques, saoulards et autres dévots de Dionysos. Dans *Silène ivre (ill. 115)*, les diagonales du tableau se croisent près du sexe de Silène, camouflé par la feuille de vigne, ultime reliquat de sa pudeur ! On le tient, on lui pince les fesses aussi. Et dans cette scène orgiaque, Rubens n'omet pas d'adresser comme à l'accoutumée, un regard au spectateur par le biais d'une participante aux réjouissances si ce n'est par Silène lui-même dans *La marche du Silène (ill. 116).*

635. Georges Bataille, *L'érotisme, op. cit.*, p. 157.
636. Alain Beltzung, *Traité du regard, op. cit.*, p. 43.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012







115. Silène ivre, vers 1620
205 x 211 cm, huile sur bois
Alte Pinakothek, Munich

116. La marche du Silène, entre 1617 et 1626
205 x 211 cm, huile sur toile
National Gallery, Londres

117. Bacchus ivre, entre 1630 et 1640, ensemble et détail
191 x 161 cm, huile sur toile
L'Ermitage, Saint-Pétersbourg

Les corps s'agglutinent plus qu'ils ne se touchent, s'écrasent plus qu'ils ne s'envolent, les limites sont renégociées jusque dans la construction du tableau. Ce que le tableau offre à voir est plus un amas de chairs autour duquel gravitent ça et là quelques motifs qu'une image architecturée par plans successif. Pour le spectateur, tout semble confus et désordonné, comme s'il avait lui-même respiré les effluves du vin qui coule un peu partout. D'où nous sommes, on les entend presque chanter, beugler, râler ces ivrognes, certains jouent de la flûte et la mélodie doit être un peu dissonante ! Avec les dévots de Dionysos, ce n'est pas la douce musique d'Apollon qui résonne dans les sous-bois.

Sans noblesse aucune, et sans gêne par ailleurs, le satyre boit, et son corps porte la trace de ces excès. Assis sur son tonneau chéri *(ill. 117),* qui fournit son breuvage favori, Bacchus se meut en un animal gras et burlesque, un porc dans sa porcherie. Même Hercule, pitoyable dans son ivresse demeure plus digne. Ici l'alcool coule à flots, on en perd pas une goutte, et sans s'armer de pudeur, un enfant urine sous nos yeux.

Figure de métamorphose, Silène est bestial, monstrueux, aux antipodes d'Apollon dont il a transformé les codes de paisible beauté pour en faire un théâtre de la laideur, d'une ivresse obscène sortie de l'antre de la forêt.
C'est son ivresse qui l'approche un peu plus de l'idée de transformation ; il voit trouble, accède à une autre sphère optique, entre rêve, déformation et mirage :

> « Il faut être toujours ivre. Tout est là : c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve. »[637]

Silène et Dionysos sont bien des êtres de regard et de cécité. Ce qu'ils voient est trouble : la vision d'ivresse est une vision créatrice d'image qui déforme la réalité par effet d'anamorphose. Dans *Les Paradis artificiels*, *Du vin et du haschisch*, Baudelaire relie justement l'ivresse au motif du regard, personnifiant le vin et lui faisant dire : « J'allumerai les yeux de ta vieille femme, la vieille compagne de tes chagrins journaliers et de tes plus vieilles espérances. J'attendrirai son regard et je mettrai au fond de sa prunelle l'éclair de sa jeunesse »[638]. Ici le lien entre le *voir* et le *boire* se décline, dévoilant la conception d'un l'œil mélancolique inhérent à l'artiste et à la poésie.

Le célèbre éloge de l'ivresse d'Alfred De Musset exalte aussi la folie et l'émotion qui, dans un même envol, embrassent le regard de l'enivré :

[637]. Charles Baudelaire, extrait du poème *Enivrez-vous, Spleen de Paris, op. cit.*, p. 173.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

« Qu'importe la flacon pourvu qu'on ait l'ivresse. »[639]

Ce qui rejoint l'ivresse Baudelaire :

« Mais de quoi ? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise mais enivrez-vous. »[640]

Du *vin*, de la *poésie* ou de la *vertu,* Silène a choisi son camp. Ivresse de l'esprit, ivresse du regard. Vertige de l'esprit, vertige du regard. Alors Silène, cet homme dépravé devenu bête ouverte à toutes les perversions, cette figure si pitoyable et méprisée pour ses frasques dans tout l'Olympe, renferme en son être quelque chose d'onirique qui a avoir avec une poésie du regard. C'est ainsi qu'il dépasse son rôle moralisateur si prégnant pour convoiter une signification esthétique. L'œil de Silène est comme celui de l'artiste de qui il enfouit la trace: il cherche à transcender le réel, il ne se satisfait pas de l'apparence tranquille des choses. Vertige, hallucination, danse ambiguë, corps de plaisir et de déplaisir,
Silène se fait alors allégorie d'un motif qui fascine depuis l'ère baroque, l'*anamorphose*.

L'œil fou, l'anamorphose et le miroir

Rêver l'anamorphose : l'ana-*morphé,* c'est le retour, la remontée de la forme, sa transformation et sa régénération.

Voir par le filtre de l'anamorphose[641], c'est s'amuser à l'ivresse du regard, c'est jouer à adopter l'œil du Silène : un acte créateur qui invente une image déformée qui se recompose comme par magie, après l'ivresse, grâce à un point de vue préétabli et privilégié. L'anamorphose offre à voir un double leurre : celui qui est inhérent à toute production picturale d'une part, mais aussi celui d'une image qui cache *incognito* un contenu figural. De la figuration derrière l'informel, du symbole derrière un apparent fouillis désordonné.

639. Alfred De Musset, vers extrait de *La coupe et les lèvres,* poème dramatique très long, *Premières poésies, Œuvres complètes, op. cit.,* p. 99.
640. Charles Baudelaire, *Petits poëmes en prose, Spleen de Paris, Enivrez-vous, Œuvres complètes, op. cit.,* p. 173.
641. Fruit de la pensée humaniste qui fantasme de réunir tous les savoirs, l'anamorphose n'est pas seulement un motif de peinture ou de dessin ; elle est aussi et avant tout un procédé mathématique de mesures et calculs complexes. Curiosité optique, elle serait une application des travaux de Piero Della Francesca sur la perspective. A partir du XVème siècle, la connaissance et la rationalisation de la vision ont conduit à jouer avec les systèmes de projection dont les anamorphoses sont l'un des résultats. Aussitôt qu'on a su construire aisément l'espace par les lois mathématiques et justes, on n'a pas échappé à la fascination de l'anamorphose.

C'est un jeu formel où le faux se donne pour vrai et vice versa puisque toute représentation picturale est artefact et qu'elle entretient une relation de fascination avec le théâtre des apparences. Oui mais pas seulement : l'anamorphose est une machine à séduire et à tromper l'œil qui joue sur la distorsion monstrueuse des formes, en donnant deux lectures contradictoires d'une même image, souvent du corps. D'abord l'œil perçoit un spectacle d'abstraction, puis, en découvrant la clef de lecture, s'il la découvre d'ailleurs, il restitue l'image initiale. Parfois, l'image se rétablit à l'aide d'un système optique, tel que miroir, miroir-courbe, cylindrique ou conique, parfois c'est l'angle de vue qui révèle l'image.

Domenico Piola, vers 1655, rend un hommage tout particulier à Rubens *(ill. 118)* : il ne se contente pas d'une traditionnelle copie d'un de ses tableaux comme il en existent des milliers mais privilégie une interprétation étrange d'une *Erection de la croix* de 1616-1617 :

> « Il s'agit d'un cylindre poli qui joue la fonction de miroir, autour duquel vous mettez une sorte de bavette, c'est-à-dire une surface plane sur laquelle vous avez également des lignes inintelligibles. Quand vous êtes sous un certain angle, vous voyez surgir dans le miroir cylindrique l'image dont il s'agit – celle-ci est une très belle anamorphose d'un tableau de la crucifixion, imité de Rubens. »[642]

La palette des couleurs résiste peu ou prou à la réécriture. Le répertoire des formes et la composition eux, rendent les armes. Dans ce contexte, *rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme* pour reprendre la notoire théorie qui s'applique ici à la peinture. Thème religieux classique, la *Descente de croix* de Rubens est une œuvre monumentale de commande de facture assez traditionnelle : comment aurait-elle pu envisager qu'un tel motif soit le support d'une telle métamorphose iconographique ? Le Christ, figure sacrée donc unique, intouchable, connaît ici une réécriture si radicale, si iconoclaste qu'un tel tableau n'aurait jamais pu trouver commanditaire ecclésiastique ! Entre science rigoureuse et magie noire, le motif chrétien est avec Piola dépossédé de ses codes immémoriaux et en acquiert d'autres.

Sans conteste, l'*anamorphose-hommage* de Piola, témoigne d'une fascination grandissante pour les troubles de l'image, ses conséquences visuelles et émotionnelles chez celui qui la regarde. Après la découverte et le recours à la perspective, l'anamorphose témoigne selon Lacan d'un stade suivant « paradoxal et bien amusant qui montre comment on s'étrangle soi-même avec ses propres nœuds. »[643] A la fois iconophile et iconoclaste, l'anamorphose produit une image en même temps qu'elle la détruit. C'est un cycle sans fin. Les repères habituels

[642]. Jacques Lacan, *L'éthique de la psychanalyse, op. cit.,* p. 162.
[643]. *Ibid.*

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



118. Anamorphose de Rubens, vers 1655
Domenico Piola
47 x 37 cm, huile sur bois
Musée des Beaux Arts, Rouen

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

deviennent indistincts et pourtant le motif demeure. Celui-ci se montre dans son ultime degré de figurabilité. Les corps se font et se défont, les visages s'étirent et la composition se réinvente.

Malgré la déformation, le Christ demeure le motif le plus reconnaissable : sa dépouille conserve encore un peu la gestuelle que Rubens lui a donnée, mais la diagonale originelle s'est changée en dynamique spiralée. Les jambes s'enroulent, s'allongent et s'affinent ; son visage se distord sous l'effet anamorphique. Plus on s'approche du centre, plus les formes s'amenuisent et s'apparentent à des petites taches colorées informelles. Plus on s'approche des bords du tableau, plus l'opération plastique s'inverse : les touches colorées s'étalent comme de la peinture sur une palette. Finalement, la déformation se trouve moindre à mi-chemin entre le début et la fin de la spirale. Aliénante et hypnotisante, cette course circulaire dissout la géométrie idéale de la Renaissance pour proposer un autre idéal :

> « Le baroque est représentation du complexe, paradoxal, instable, indécidable. »[644]

L'anamorphose de Piola relève bien de cette vision protéiforme : organisée atour de la figure du cercle, elle évoque à la fois une cible, l'iris de l'œil avec sa pupille centrale ou l'onde aquatique que provoque une goutte d'eau. Elle s'apparente aussi à une toupie en rotation que l'on observerait par-dessus et dont on essaierait de deviner le motif. Quelle que soit l'évocation, le tableau de Rubens se révèle si l'on place un miroir cylindrique au centre. L'objet réflectif est alors comme un œil de substitution : une prothèse qui vient à notre secours, révélant au grand jour ce que nous étions incapable de percevoir. Au centre du tableau de Piola s'inscrit le scénario de l'élaboration de l'image : la petite surface circulaire, tâchée de bleu, explique comment l'anamorphose opère et dit aussi comment l'italien a procédé pour déformer à ce point *L'Erection de la croix* de Rubens. Le tube révélateur, cet *objet phallique*, appendice scopique est selon Cocteau un filtre poétique, une métaphore de l'acte créateur, qu'il soit peint ou écrit :

> « La poésie ne peut prendre place que sous forme de source pétrifiante, l'encre du poète possédant cette propriété singulière de pétrifier le vide, de changer de l'abstrait en objet, de précipiter de la nuit en pleine lumière, bref, de poser le tube sur l'anamorphose (ou, pour m'exprimer argotiquement « le tuyau »), de nous tuyauter sur l'inconnu. »[645]

644. Peer F. Bundgard, *Puissance du baroque, op. cit.*, p. 163.
645. Jean Cocteau, *Le monde et la vie*, n° 95, avril 1961, cité par Jurgis Baltrusaïtis *in Anamorphoses, les perspectives dépravées*, Flammarion, Paris, 1984, p. 220.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

On connaît cette photographie en noir et blanc prise de Cocteau : le poète pose la main sur l'anamorphose de Piola. On y découvre, via le tube révélateur, le procédé anamorphique mis en pace et le surgissement du tableau-référence de Rubens. Le point de vue de l'image nous montre les deux écritures du motif de la crucifixion, l'énigme formelle et sa résolution en somme.

L'anamorphose, si elle a connu son heure de gloire au siècle baroque occidental, demeure un motif résurgent qui revient sans cesse rythmer l'histoire de l'art en toute culture[646], une lecture archaïque, universelle posée sur le monde, un regard fantasmant qui a besoin de s'évader, de rêver le monde.

Motif exaltant et rassurant, l'anamorphose est un rêve de destruction et de rétablissement, un rêve de voyage et de retour. Une quête orphique. Ainsi, qu'elle soit envisagée sous l'angle littéraire ou pictural, l'anamorphose est à la fois masque et miroir, ensorceleuse et révélatrice de la compréhension du monde, un objet poétique intemporel qui nous aide à penser, à l'image des corps métamorphosés et hybrides que la mythologie engendre, ces figures picturales de l'entre-deux.

Entre raison et imaginaire, observation scientifique et théories farfelues sur la vision, l'anamorphose apparaît donc comme une perspective rigoureuse, magique et secrète qui pose la question fondamentale du point de vue. Le tableau se lit sur deux niveaux. Et puisqu'il ne libère son contenu iconographique que par l'utilisation d'un œil aiguisé et d'un point de vue unique, l'image interroge la posture spectatorielle : comment regardons-nous une œuvre ? Sommes-nous sûrs de tout voir et que rien ne nous échappe ? Indéniablement, l'anamorphose se fait langagière et nous dit le contraire. Métamorphoser un corps, c'est lui conférer une part d'ombre et le propulser vers un univers poétique, l'ouvrir à d'autres possibles, plastiques et sémantiques.

Le processus anamorphique ne met pas à mort, il transcende, il est réversible. Si l'on ne connaît pas de peinture de Rubens répondant à cette expérience optique, lui aussi est fasciné par Morphée et son pouvoir de changer à l'envi l'apparence des corps ; les nombreuses métamorphoses animales, qu'il soumet indistinctement au féminin comme au masculin, nous parlent bien à mi-mots de cette quête anamorphique.

646. On connaît des anamorphoses cylindriques chinoises du XVIème et XVIIème siècle, période Wan-Li. Le dessin stylisé se montre évidemment comme une énigme à résoudre par l'œil. Un cercle indique l'emplacement du miroir cylindrique et sa taille pour que surgisse la figuration : c'est alors qu'on distingue un couple d'amoureux, comme le motif érotique divulgué par la liqueur au fond du petit verre à saké.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

.6.

L'animalité féminine : un délire plastique, onirique, érotique

Improbables sirènes

> « Les nymphes sont un peu grassettes, car elles représentent la fertilité. »[647]

En 1662, Roland Fréart légitime ainsi la nature abondante des *Trois Grâces* du Prado. Là encore, la lecture des *Larmes d'Eros* de Georges Bataille peut nous éclairer sur cette générosité charnelle que les manuels d'histoire de l'art retiennent de la peinture de Rubens.
Chez Baudelaire, la maigreur de la femme fait sens :

> « La maigreur est plus nue, plus indécente que la graisse. »[648]

Le décharnement est sans conteste à ranger du côté de la mort, de la vieillesse et, par extension, de la laideur, de l'obscène donc. L'esthétique de la surenchère vient alors remédier à cette évocation. En même temps que le corps se fait chair, il cache sa nature éphémère, c'est ainsi que l'érotisme et les pulsions désirantes apparaissent. Dans cette optique, l'érotisme naissant est lié à la connaissance, la préoccupation, la hantise de la mort ; plus encore, il s'y enracine. Alors pour peindre le sentiment de vie, mieux vaut rajouter que soustraire et cette maxime, certes réductrice, pourrait décrire l'esthétique de Rubens : plus de couleurs pour marbrer les incarnats, plus de matière pour feindre le toucher, plus de formes et de rondeurs, plus de mouvement, plus de passion, plus de féminité, plus de maternité, bref, plus de tout. Les trois Grâces, et globalement toutes les figures incarnées par Hélène Rubens, se chargent de dire cette abondance :

> « En effet, selon l'apparence, à tous les yeux, l'érotisme est lié à la naissance,
> à la reproduction qui sans fin répare les ravages de la mort. »[649]

---

[647]. Roland Fréart, *Idée de la perfection en peinture,* Minkoff Reprint, Genève, 1973, p. 31.
[648]. Charles Baudelaire, *Mon cœur mis nu,* 5, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 624.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



119. L'arrivée de Marie de Médicis à Marseille, le 3 novembre 1600, 1621-1625
Rubens
394 x 295 cm, huile sur toile
Musée du Louvre, Paris

[649]. Georges Bataille, *Les larmes d'Eros, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 586.

Mais celles que certains nomment les « géantes merveilleuses » tant elles inspirent la surenchère de la chair picturale, évoquent aussi les « trois grasses » à ceux que cette écriture du corps répugne :

> « Le teint en général blafard. Une précocité d'embonpoint monstrueux, un gonflement marécageux, conséquence de l'humidité de l'atmosphère et de la goinfrerie des femmes. »[650]

Le versant monstrueux de la femme est ici évoqué par les « Rubens en suif »[651] que Baudelaire trouve à chaque coin de rue dans sa *Pauvre Belgique*, et non dans les tableaux de Rubens. Il est admirateur du peintre et décèle dans ses femmes peintes l'« oreiller de chair fraîche », plus qu'un amas hideux et obscène. La frontière étant dans le regard personnel que l'on porte sur la peinture ; beauté et monstruosité étant liées jusqu'au moindre atome :

> « Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
> O beauté ! monstre énorme, effrayant, ingénu !
> Si ton œil, ton sourire, ton pied, m'ouvrent la porte
> D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu ?
>
> De Satan ou de Dieu, qu'importe ? Ange ou Sirène,
> Qu'importe, si tu rends, -fée aux yeux de velours,
> Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine !-
> L'univers moins hideux et les instants moins lourds ?»[652]

Quoiqu'il en soit, l'entreprise esthétique contenue dans ces corps gonflés se range du côté du baroque et de l'emphase :

> « Toute volupté, en art et ailleurs, passe par l'amplification, jusqu'au vertige, par le grandissement résolu, par la dilatation de tout. »[653]

Avec Rubens, cette amplification conduit au gigantisme des formats d'une part et à une quasi-monstruosité des corps : la déformation, comme geste artistique, se rapproche de la difformité et du caractère bestial qu'un tel mot implique. Un ventre se gonfle, un cou s'étire, un sein se tord au gré des fantasmes…

> « La chair est tendre et savoureuse, on est tenté de penser à l'argile. »[654]

---

650. Charles Baudelaire, *Pauvre Belgique, Mœurs, les femmes et l'amour,* extrait, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 655.
651. *Ibid.*
652. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, Hymne à la beauté,* extrait, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 54
653. Philippe Muray, *La gloire de Rubens, op. cit.,* p. 157.
654. Heinrich Wölfflin, *Renaissance et Baroque, op. cit.,* p. 66.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Cette argile, que l'auteur compare ici à la chair des femmes, c'est là la matière même de la création : elle autorise toutes les mutations possibles, son caractère malléable et docile fait du corps un objet de désir, favorise le passage de l'anatomie humaine vers la morphologie animale. Et Rubens ne va pas se gêner.

En 1621, Rubens s'engage à fournir quarante-huit grandes toiles destinées à orner les galeries du Palais de Marie de Médicis, dédiées à « sa vie très illustre et ses gestes héroïques »[655]. Il s'agit d'un mécénat fructueux de trois années, le cycle Médicis. Les sujets sont naturellement imposés, et *L'Arrivée de Marie à Marseille,* 1621-25 *(ill. 119),* constitue une pièce majeure, qui combine un fait historique contemporain et un dispositif allégorique peuplé de dieux antiques et de divinités marines principalement, dans la partie inférieure du tableau. Marie et son cortège ne semblent gênés de cette intrusion imaginaire et fastueuse. Le grand voile rouge les dissimule peut-être à ses yeux ? Quoique, comme toujours avec Rubens, des personnages réels côtoient des êtres de mythologie au sein d'un même espace pictural : le mélange des deux registres confère à cette toile une étrangeté souvent rencontrée dans le cycle Médicis.

Les faunesses aquatiques nourrissent d'étranges consonances avec les Trois Grâces. Au vu de leurs postures, il est fort probable que le modèle antique de la triple déesse donne ici naissance à ces improbables sirènes[656]. Au nombre de trois elles aussi, ces sirènes se rapprochent de leurs sœurs terrestres ne serait-ce que par le dispositif scénographique. L'une est de dos, l'autre de trois-quarts et la dernière se montre de face. Les déesses s'attrapent, leurs bras s'accrochent pour que la turbulence de l'eau et l'excitation du moment ne désunissent pas cette triple unité. Au contact de l'eau, les membres inférieurs se métamorphosent et tendent vers l'animalité. C'est ainsi que la disgrâce des tentacules se mêle à la féminité, liant la beauté des femmes à une bête visqueuse souvent considérée comme répugnante. Alors la peau satinée côtoie la texture glissante de la pieuvre.

---

[655]. Nadeije Laneyrie-Dagen, *Rubens, op. cit.*, p. 184.

[656]. Suivant les récits, leur nombre varie. Si elles sont au nombre de trois, on leur donne les noms de Leucosia, Ligia et Parthénopé. Leur chant est réputé si mélodieux que le marin qui les entend s'arrête sans plus pouvoir repartir, de la même façon que Méduse pétrifie par son œil mortifère celui qui la regarde. Dans la toile de Rubens, un faune accompagne le chant des sirènes en soufflant dans un coquillage, rappelant peut-être la séduction de leurs voix.
Comme nous l'avons volontiers oublié, les sirènes sont à l'origine des créatures hybrides maléfiques, qui séduisent et perdent les hommes uniquement, avant de séduire l'imaginaire des dessins animés et des contes enfantins. Elles alimentent le répertoire mythologique bien rempli de la féminité funeste à l'égard des hommes. Ces démones marines, qui provoquent naufrages sur naufrages ont rejoint l'eau après avoir été des êtres mi-femme mi-oiseau. A l'image de leur propre métamorphose, leur mythologie s'est ainsi transformée au fil des versions, au fil de l'eau.

« Les mythes harmonieux craignent la dissonance. »[657]

Rubens ne la craint pas, il en fait même un poème dédié à la féminité. Eloges de la disgrâce animale et de la beauté féminine réunis en un seul geste, le rapprochement des deux registres relance l'immémoriale dialectique du regard subjectif et du regard objectif porté sur la beauté dont parle Alain Beltzung en évoquant Ingres :

> « Faisons de nos yeux qui voient bien, qui voient avec sagacité : je ne demande que cela. Si vous voulez voir cette jambe laide, je sais bien qu'il y aura matière, mais je vous dirai : prenez mes yeux et vous la trouverez belle. »[658]

La question du point de vue subjectif est cependant transcendée dans la mesure où l'écriture rubénienne de la beauté (celle d'Ingres aussi d'ailleurs) trouve son répertoire dans le champ de la métamorphose et non plus dans la répétition sans envergure des canons institués, donnés en absolu. Ce sont des êtres de mythologie et de peinture qui ouvrent la voie au délire du plasticien: leur corps offre le motif idéal pour la recherche plastique un peu à la façon dont Ingres justement, joue avec le corps de sa *Grande Odalisque* en étirant son dos, en rajoutant « les trois vertèbres de trop » fameusement reprises par Baudelaire. Avec les sirènes de Rubens, le pinceau caresse ou frotte, la matière s'étale ou s'empâte, glisse ou accroche, les couches se superposent…



120. L'arrivée de Marie de Médicis à Marseille, détail de l'illustration 119

[657]. Benito Pelegrin, *Figurations de l'infini*, *op. cit.*, p. 13.
[658]. Propos qu'Alain Beltzung attribue à Ingres dans son *Traité du regard*, *op. cit.*, p. 110.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

L'animal marin, auquel leur corps rend hommage dans cette toile, exerce aussi une fascination amoureuse chez le poète du XIXème siècle, mais dans *Les chants de Maldoror*, la séduction de la bête est létale, mêlée à la contemplation du *vieil océan* :

> « O poulpe, au regard de soie ! toi, dont l'âme est inséparable de la mienne ; toi, le plus beau des habitants du globe terrestre, et qui commandes à un sérail de quatre cents ventouses ; toi, en qui siègent noblement, comme dans leur résidence naturelle, par un commun accord, d'un lien indestructible, la douce vertu communicative et les grâces divines, pourquoi n'es-tu pas avec moi, ton ventre de mercure contre ma poitrine d'aluminium, assis tous les deux sur quelque rocher du rivage, pour contempler ce spectacle que j'adore ! »[659]

Preuve est faite que la répugnance engendre la beauté et un certain degré de désir. Dans ce même recueil, le poète évoque les unions dionysiaques d'un homme et d'un requin. Les sirènes de Rubens parlent probablement de cet imaginaire romantico-surréaliste : des amours mythologiques qui engendrent des monstres. Et des monstres qui engendrent des rêves de peinture.
L'imaginaire et le fantasme transcendent le réalisme, l'histoire solennelle de Marie de Médicis et la poétique du mythe s'enrichissent mutuellement dans la confrontation de leur univers, à l'image de la beauté des *Chants de Maldoror* de Lautréamont :

> « Beau comme [...] la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie. »[660]

Monstruosité, métamorphose et incongruité : tels sont les trois motifs qui se répètent que l'on lise Ovide ou Lautréamont. Thème fédérateur, philosophie universelle et protéiforme, l'entre-deux ne cesse d'exercer son pouvoir fascinatoire et les sirènes baroques de Médicis en sont le poème pictural.

C'est probablement la figure centrale qui prend le plus en charge cette métamorphose animale : les jambes de ses deux compagnes disparaissent derrière un épais voile aquatique frotté à la brosse qui les recouvre. La mythologie s'installe au tout premier plan du tableau, on ne peut pas ne pas la voir. Nullement dissimulées, les créatures hybrides et hydriques expriment la *monstruosité* au sens étymologique de ce qui se montre, de ce qui parvient à la vue. Ces sirènes sont à cet égard, comme Méduse : leurs tentacules rappellent la chevelure de serpent que Rubens a peint, l'une et l'autre évoquent la pulsion de voir ce qui doit demeurer caché, au risque de se laisser prendre par la séduction funeste de la gorgone ou de

659. Lautréamont, *Les Chants de Maldoror, op. cit.,* Chant premier, p. 111.
660. *Ibid*., Chant VI, p. 199.

la sirène. L'une et l'autre demeurent dans l'imaginaire du mythe enchâssées dans le répertoire des figures de la métamorphose, fascinantes et macabres. Monstration du phénomène métamorphique donc mais aussi monstruosité au sens figuré : *monstrum*, cet être fantastique qui présente une déformation anatomique, un corps perverti par le délire du créateur, entre laideur et beauté, deux concepts irrévocablement embrassés. Créatures poétiques donc, surréalistes, mélangeant deux registres, mettant en scène la « coïncidence oxymorique des contraires propre à tous les arts baroques : vide et plein, lumière et ombre, disparition et apparition, majeur et mineur, forme et informe, Eros et Thanatos. »[661]

On a vu avec les *Trois Grâces* du Prado que l'écran aquatique est un vocabulaire toujours associé à la sensualité de la déesse. D'ordinaire fluide et léger, obtenu par un glacis translucide, il est remplacé ici par d'épaisses touches blanches et grisées, des empattements violents se substituent au voile limpide. Formidable matière qu'est ce voile aquatique crépitant et tempétueux. La picturalité de l'eau, qui se montre pleinement, dialogue avec la facture relativement lisse et satinée des chairs. L'écume bouillonne à leur contact, de vives éclaboussures viennent se loger sur le pubis de la faunesse de gauche, sur le bas du ventre de la figure centrale. L'eau sait aussi se faire douce et subtile, à l'image de ces petites gouttes finement peintes qui ruissellent sur la cuisse et la fesse gauche des sirènes comme des larmes sur une joue *(ill. 121).* Tournez la page et *regardez !*

[661]. Christine Buci-Glucksmannn, *La folie du voir*, *op. cit.*, p. 104.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



121. L'arrivée de Marie de Médicis à Marseille, détail de l'illustration 119

Le satiné de la peau et son épiphanie de lumière, le détail de la goutte d'eau posée au détour d'une fesse jusqu'au brusque voile aquatique qui joue avec la nudité… Tous ces éléments plastiques rassemblés favorisent la perception sensuelle des figures et constituent un tour de force : donner à l'animalité *tentaculaire* un statut érotico-féminin. C'est au cœur de l'eau, motif par excellence du changement, que cette transformation peut se faire, en déclinant l'iconographie des ménades et des vices bachiques.

Rubens appose ces touches picturales pleines d'audace probablement pour préciser que si ces naïades se métamorphosent en animaux aquatiques répugnants, elles n'en ont pas pour autant perdu leur érotique ; elles l'ont réinventé. L'écharpe transparente qui fait le lien entre les Trois Grâces du Prado est ici préfigurée par

un cordage : sa trajectoire décrit les mêmes ondulations du serpent. La corde circule, s'enroule, entoure le corps des naïades chargées d'arrimer le navire : c'est le mouvement ondulant, la figure elliptique du baroque qui prend corps dans cette eau.

Le dispositif à trois termes, la disposition asymétrique des corps féminins et la figure centrale qui se présente de dos font donc de ces naïades une formulation aquatique des Trois Grâces qui inclue en son sein le motif de la bête :

> « L'image de la femme serait fade si elle n'annonçait pas ou ne révélait pas en même temps, un aspect animal secret. »[662]

Sans doute Rubens aurait acquiescé en lisant ces mots de Georges Bataille : oui ses femmes peintes renferment cette animalité tantôt secrète, tantôt dévoilée. Margueritte Duras voit dans *La Petite Pelisse (ill. 44)* recouverte d'une peau de bête les traits cachés d'une ourse. On verra aussi que les caractéristiques chevalines ne sont jamais bien loin de l'anatomie féminine. Alors, avec les sirènes que Rubens nous présente, on a le sentiment que l' « aspect animal secret » dont parle Georges Bataille est sorti de sa torpeur, il se fait plus pressant pour se montrer au grand jour.

L'évocation de la bestialité devient monstration et célébration de la jouissance aussi, selon les modalités nietzschéennes :

> « Les fêtes de Dionysos concluent non seulement le pacte d'homme à homme mais encore le lien de filiation entre l'homme et la nature. »[663]

La ligne courbe, comme toujours, régie l'anatomie des sirènes, tout est rond et sinueux : les poses, les plis de la chair soumettent le corps à la ligne serpentine, jusque dans la sinuosité des tentacules enroulés sur eux-mêmes. Le lieu où s'opère la métamorphose animale est la cuisse : le passage d'un état à l'autre se fait délicatement. C'est ici que se trouve le point nodal du changement : le pinceau ajoute une teinte grisée à l'incarnat, rajoute quelques plis nacrés, et le glissement se fait. La naïade, prise par ce changement de nature, semble s'accrocher à ses compagnes pour ne pas se laisser immerger. Plus d'appui terrien comme dans les Trois Grâces du Prado. Entre jouissance et douleur, son animalité paraît la contraindre à se contorsionner, à remodeler ce qui lui reste d'humain : son ventre se gonfle, son dos se cambre et son buste pivote, comme le fera une des Trois Grâces quelques quinze années plus tard. Plus que ses deux sœurs donc, la sirène centrale est prise entre deux mondes, partagée entre deux registres, humain et

662. Georges Bataille, *L'érotisme, op. cit.*, p. 142.
663. Friedrich Nietzsche, *La vision dionysiaque du monde, op. cit.*, p. 26.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

animal, aquatique et terrestre. Sa métamorphose incongrue la situant ainsi entre deux mythologies, à mi-chemin entre la sirène et la Grâce.

Les sirènes de Rubens sont évidemment le support d'une activité onirique pour qui les regarde. Leur érotique, empreinte de chair luminescente et d'animalité est une promesse à la rêverie du corps féminin de l'entre-deux :

> « Les objets sexuels sont l'occasion d'une alternance continuelle de la répulsion et de l'attraction, en conséquence de l'interdit et de la levée de l'interdit. »[664]

Georges Bataille dévoile ici l'effet fascinatoire, nimbé de sexualité bestiale, que ces êtres hybrides exercent sur le poète du corps. Avec ces sirènes, les deux pôles du baroque sont sollicités : l'attirance suave apollinienne est indissociable de la fureur sauvage ou dionysiaque et si la séduction opère à plusieurs niveaux -onirique, poétique- chacun d'eux s'enracine dans l'érotique. Oui, sans conteste, c'est au creux de la pulsion désirante que naissent les femmes-animales de Rubens.

L'œuvre répond à une commande royale destinée à redorer le blason d'une reine contestée. Le discours se doit d'être consensuel, c'est l'usage d'une œuvre de commande, avec toute la charge d'*ego* du mécène que cela implique : *L'Arrivée de Marie à Marseille* parle de la puissance politique de la reine Médicis, de son influence en Europe pour enraciner un peu plus son pouvoir diplomatique. Comment comprendre alors la présence de divinités mythologiques dans une scène pseudo-réaliste ? Comment les deux registres cohabitent et quel est celui qui prend le dessus ? Le mélange des genres n'est pas nouveau : le cycle Médicis ne cesse de métisser la fable et l'histoire politique. Alors les *Trois Grâces* sont de toutes les fêtes, conviées à dire la grandeur de la reine et leur érotique côtoie sans gêne le fait historique, comme dans *L'éducation de Marie* en 1622 *(ill. 102 b).* Le mythe, détourné, est en apparence au service de la diplomatie ; on serait tenté de dire que la commande est un prétexte élégant pour y faire entrer toutes sortes de motifs plus ou moins subversifs sans en avoir l'air ! C'est un mélange des genres, les frontières entre les univers tombent dans un même chant. Tout le monde y trouve son compte.

Comment alors ne pas se laisser séduire par ces sirènes qui absorbent tous les regards au détriment du sujet principal ? Sans conteste, la toile a deux entrées :

[664]. Georges Bataille, *op. cit.*, p. 73.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

l'une est donc « diplomatique » elle ouvre sur un théâtre ostentatoirement politique, et l'autre, au travers des sirènes, est plus ambitieuse, plus farfelue, plus exubérante. Par provocation et grâce à son statut certainement, Rubens peut tout se permettre : il est un peintre convoité et il le sait. Il échappe alors à la rigueur et à la rigidité stylistique de ce qu'il est convenu d'appeler le « grand genre ». Il n'hésite donc pas à mettre au premier plan ces grassouillettes et lascives naïades probablement jamais mentionnées par le reine lorsque la commande officielle fût passée. Aux trois femmes d'histoire présentes en haut du tableau répondent les trois créatures mythologiques comme un miroir déformant. Et dans cette structure ternaire, c'est la sirène centrale, la plus monstrueuse, qui fait écho, sorte de reflet à Marie de Médicis. Elle qu'on dit si laide dans son royaume.

La nudité des sirènes est tout ce qu'il y a de plus opposé aux riches costumes d'apparat de la reine, au métal des boucliers et des cuirasses. Tout est affaire d'échange et d'oxymore donc : la solennité du sujet côtoie sans complexe l'insolite, la froideur d'une reconstitution historique est relayée par l'érotique incongrue du mythe. Un double regard en somme qui s'offre au spectateur:

> « Cet appétit de l'œil qu'il s'agit de nourrir fait la valeur et le charme de la peinture. »[665]

Au vu du mouvement, de la composition, du mélange des registres, de l'abondance de motifs, des nus qui nous sont jetés en pâture ? oui l'œil est rassasié, largement nourri par cette image riche de ses ambivalences.
Le tableau a fasciné Cézanne, Manet et Delacroix: on leur connaît des ébauches au fusain qui retiennent uniquement de la composition de Rubens la triade aquatique. Etrangement Cézanne n'a pas conservé les tentacules et termine son dessin aux cuisses. Un autre peintre, moins célèbre a aussi été envouté par ces faunesses : un tableau de Louis Béroud leur rend hommage, il s'agit des *Joies de l'inondation*, 1910 *(ill. 122).* L'artiste est contemporain à Cézanne, de facture plus académique, le tableau « pompier », pétri de fable, n'a pas échappé à la rêverie qu'un tel motif suscite. C'est dans ce contexte que l'on voit un peintre de la Belle Epoque en train de réaliser une étude de la toile de Rubens.

[665]. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.,* p. 105. Cette pensée relative à la posture spectatorielle face à la peinture ne concerne pas précisément ce tableau, mais les corps des sirènes ici mis en scène incarnent au plus près le désir de voir, la curiosité et la voracité du regard.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



122. Les joies de l'inondation, 1910
Louis Béroud
65 x 92 cm, huile sur toile
Musée du Louvre, Paris



123. A la gloire de Rubens, 1905
Louis Béroud
254 x 189 cm, huile sur toile
Musée du Louvre, Paris

Deux tableaux dans le tableau. Face au modèle, le peintre est pris de stupeur lorsque tout à coup, les sirènes, êtres de pure fiction, sortent de l'univers pictural. Les limites du tableau ne les contiennent plus :

> « La femme existe comme un trop plein, une hubris débordant les formes convenues et les cadres destinés à la recevoir. »[666]

Certes l'une d'entre elles demeure encerclée par les bords, mais ses deux sœurs ont investi l'au-delà du tableau, elles surgissent, ce qui élève au rang de figures baroques les femmes-pieuvres de Rubens au lire de Deleuze :

> « La matière à tendance à sortir du cadre. [...] La matière ne cesse de déplier ses replis en long, en large, en extension. »[667]

L'hyperbole, la démesure, la lourdeur des corps que l'on a souvent reprochées à Rubens s'incarnent ici, la pesanteur fait son œuvre et le cadre cède sous le poids et l' « infraction des limites »[668].

---

666. Marie-Joseph Bertini, *Cachez ce sexe que je ne saurais voir*, *op. cit.*, p. 115. *Hubris* ou *hybris* : chez les anciens Grecs, démesure, outrance dans le comportement, sentiment violent né de l'orgueil, et qui allait jusqu'au dépassement des limites.
667. Gilles Deleuze, *Le Pli*, *op. cit.*, p.166.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Qui n'a pas fantasmé au moins une fois un tableau devenu réalité et inversement ? Qui n'a pas rêvé la traversée du miroir ? Avec Louis Béroud, ce n'est plus le peintre-spectateur qui pénètre dans l'univers pictural, c'est la peinture qui vient à lui, par effet de débordement. La rêverie transmute les matières : le peintre fantasme une chair picturale qui devient réalité, une eau qui devient plus que nature bref, *les joies de l'inondation…*

Cette idée d'envahissement, de surgissement des corps rubéniens est l'objet d'un autre tableau-hommage de Béroud: *A la gloire de Rubens*, 1905 *(ill. 123),* redit le fantasme d'une peinture qui prend vie sous nos yeux, de manière plus radicale encore. L'image est de petites dimensions au regard du gigantisme rubénien mais elle en reprend les motifs-clefs et les tableaux majeurs du cycle Médicis. La scène prend place dans la Galerie Médicis qui rassemble une multitude de toiles. On reconnaît, entre autres figures emblématiques, les femmes-poulpes, les Parques, les Trois Grâces et Rubens lui-même entre dans la galerie qui lui est consacrée. Autour de lui, c'est une joyeuse cacophonie : tous les corps qu'il a crées sortent de leur support, se détachent du mur et prennent vie là, sous nos yeux. Le musée s'anime et les femmes peintes virevoltent à l'entrée du maître comme Galatée se métamorphose sous les doigts de Pygmalion.

Le blason du corps ou la beauté fragmentée

Plus encore que sa riche Correspondance avec ses amis, mécènes et connaissances diplomatiques, le *Traité de la figure humaine*[669] est un témoignage irremplaçable sur la pensée esthétique du jeune Rubens, sa première formation intellectuelle et même sa curiosité pour l'ésotérisme.

La rédaction des traités d'anatomie est l'entreprise des artistes humanistes de la Renaissance qui mêlent un œil pictural au regard théoricien. Le texte de Rubens a probablement achevé son étude en Italie, précisément, avant le retour à Anvers : c'est donc un texte de jeunesse qui témoigne de son apprentissage méridional. En cette fin d'apprentissage, c'est attendu : le traité fait l'éloge de l'antique, des enseignements esthétiques et picturaux engendrés par la mythologie. Il étudie aussi les principes mathématiques qui régiraient la construction du corps, qu'il soit féminin ou masculin, avec, contre toute attente, au regard de sa peinture tardive, une prédilection pour ce dernier. L'intérêt pour le corps, à l'exclusion de toute notification sur le paysage s'inscrit bien dans la lignée d'une esthétique italienne :

668. Benito Pelegrin, *Figurations de l'infini, op. cit.,* p. 159.

669. Rubens, *Théorie de la figure humaine,* présentée par Nadeije Laneyrie-Dagen, Editions Rue d'ULM, Paris, 2003. Ce texte a été publié à Paris en 1773 par le libraire Charles-Antoine Jombert. Traduction d'un manuscrit latin orné de dessins, cet écrit est le reflet d'un codex autographe de Rubens dont subsistent deux autres versions copiées au XVIIe siècle.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

> « Pour les grands théoriciens italiens, au XVIème et au XVIIème, la grande affaire de la peinture est de mettre en scène le corps humain. »[670]

Cette entreprise, legs de la Renaissance humaniste, vise à résoudre la structure du corps humain en éléments géométriques, à trouver les proportions idéales et étudier l'intérieur du corps pour en connaître l'architecture entière. Exigence spirituelle, morale, esthétique, la beauté érige ses lois, elle dicte ses principes en ce XVIème siècle européen qui voit naître une massive littérature visant à circonscrire étroitement les critères et mesures de la beauté féminine. L'invention de l'imprimerie au siècle précédent favorise et accélère le développement des études anatomiques internes et externes destinées aux artistes. Alberti, entre autres, affirme à ce sujet que le peintre doit regarder le corps extérieur mais aussi en étudier l'architecture des os et des muscles directement ou par le biais de planches anatomiques. En peinture, le corps est un motif *externe* qui se résout par sa nature *interne,* fruit d'une double exigence visuelle. D'une part, il s'agit de rendre à l'homme -et à la femme- son intérieur corporel et donc, symboliquement, son intériorité, son intégrité, sa profondeur. La seconde raison qui motive cet intérêt pour la structure constitutive du corps est davantage d'ordre plastique et s'accorde avec la nécessité de vraisemblance :

> « Lorsqu'on peint des êtres animés, il faut en esprit placer en dessous les os parce que, ne pliant pas du tout, ils occupent toujours un emplacement fixe. Il faut ensuite que les nerfs et les muscles soient attachés à leur place ; il faut enfin montrer les os et les muscles revêtus de chair et de peau. »[671]

Les écorchés de Léonard de Vinci parlent de cette fascination à vouloir rechercher l'invisible du corps pour le rendre soudainement représentable. Poussé dans ses retranchements les plus subversifs et macabres, le corps se voit donc sous un nouvel angle et acquiert une nouvelle image. C'est mettre à la lumière du jour ce que le corps dissimule : c'est chercher au plus profond un spectacle jusque-là ignoré ou refoulé par la peinture. L'abîme du corps. C'est un œil ambivalent, à la fois mortifère et désireux de donner vie, qui se prend à rêver et résoudre l'énigme du corps que l'on retrouve dans *La leçon d'anatomie* de Rembrandt jusque dans le *Bœuf écorché* qui esthétise la chair ouverte d'une dépouille animale comme celle d'un homme, tentant de rendre pictural et esthétique un motif morbide et sans noblesse. Une invitation à ouvrir l'œil sur un motif méconnu et refoulé dans toute la violence du propos.

---

[670]. Nadeije Laneyrie-Dagen, Introduction de *La Théorie de la figure humaine, op. cit.*, p. 13.
[671]. Alberti, *De la peinture, op. cit.*, II, p. 161.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Histoires d'écarts : passage de la géométrie corporelle idéale à la peinture de corps

L'esthétique de l'écorché, se formulant dans le rendu successif des strates du corps, s'accompagne souvent d'un désir de géométriser l'anatomie humaine, comme pour rationnaliser ces découvertes stupéfiantes qui font tourner de l'œil. En effet, il est infiniment rassurant de définir un système de proportions harmonieuses qui trouve une unité essentielle au sein du caractère complexe, disparate et périssable du corps. Le mythe du canon de beauté sera tenace, tyrannique parfois et l'entreprise de Rubens sera très tôt de jouer avec : le conserver comme un reliquat, mais l'enfouir. Alors même qu'on le croit disparu sous les couches de peinture, sous les chorégraphies folles et sous l'esthétique du trop-plein, des traces de cet héritage refont surface par de subtils soubresauts via la posture des corps, la gestuelle.

Les études érudites ou farfelues fleurissent et s'engouffrent dans la brèche sur fond de spéculations philosophiques : on mesure tout, on chiffre[672] tout, on norme tout : la longueur des jambes, des bras, du visage, du buste… La couleur de la peau doit aussi se légitimer et pouvoir s'inscrire dans un nuancier allant de la chair ivoirine à l'incarnat bistre, selon le statut du corps représenté. La beauté plastique est donc une question de frontières où le tracé des sourcils ne doit pas outrepasser celui du nez, où l'harmonie d'un visage résulte du rapport entre la bouche et le menton etc. De ces proportions idéales naît un réseau de lignes soigneusement calculé qui quadrille le corps et le morcèle : on est bien loin du *je ne sais quoi* par lequel s'énoncera la charme féminin au XIXème siècle. Le corps de la renaissance devient un morceau d'architecture, découpé et reconstruit où la statuaire grecque refait surface : les femmes-idoles de Botticelli et les Grâces de Raphaël font écho à l'idéal de Polyclète, idéal qui désigne la tête comme mesure de référence, devant rentrer sept fois dans la hauteur du corps. Chiffrer le corps, en faire le support d'une beauté mathématique, n'est donc pas chose nouvelle.

Toutes les recherches anatomiques précédentes alimentent probablement le tissu du texte de Rubens, venant marquer en filigrane son travail d'écriture. Il puise son

[672]. Brantôme, dans les *Dames Galantes,* Garnier, Paris, 1967, p. 158, élève à trente le nombre clef de la beauté féminine :

> « Trois choses blanches : la peau, les dents et les mains
> Trois noires : les yeux, les sourcils et les paupières
> Trois rouges : les lèvres, les joues et les ongles
> Trois longues : le corps, les cheveux et les mains
> Trois courtes : les dents, les oreilles et les pieds
> Trois larges : la poitrine, le front et l'entre-sourcils
> Trois estroites : la bouche, la taille et l'entrée du pied
> Trois déliées : les doigts, les cheveux et les lèvres
> Trois petites : les tétins, le nez et la tête
> Sont trente en tout. »

esthétique théoricienne dans les traités de Dürer et de Léonard de Vinci dont, en humaniste exigeant, il a une connaissance très intime.
Le septième chapitre envisage justement de traiter des proportions idéales de la femme, engendrées par une forme géométrique pure, le cercle, ou ses dérivés :

> « Le cercle, ou la figure circulaire, dominent dans la forme de la femme : Platon assure que c'est la figure la plus belle. Le cercle et la forme arrondie sont ses éléments primitifs et sont la cause et le principe de toute beauté. »[673]

Rondeur du ventre, des hanches, des mollets : il semble que l'angle soit interdit à la femme ; sitôt qu'il est susceptible d'apparaître, sur une articulation, sur une épaule, sur un coude ou sur un genou, Rubens l'empâte, l'enfouit, le dissimule sous un repli ou une fossette. Les nus féminins rubéniens sont parcourus par la ligne courbe qui balance et contrebalance les corps. Ce qui est juste ébauché dans ses premières toiles devient une écriture récurrente, la rondeur et son cortège de formes, distingue et définit le principe féminin :

> « Il faut surtout éviter avec soin toute raideur et apparence de muscles. »[674]

En d'autres termes, tout dans la femme doit être souple mais vif, de façon à ce qu'on n'y perçoive rien qui ne tienne de l'homme, mais que, conformément à son élément primitif qui est le cercle, « elle soit entièrement ronde, entièrement opposée à la forme robuste et virile »[675].
Le texte affirme que la construction idéale du corps féminin se fonde sur un système de proportions, de normalisation anatomique pour ne pas sombrer dans la difformité, représentée dans la planche gravée numéro XLII. Voilà pourquoi on a longtemps douté que Rubens, celui qui exagère et déforme tout, surtout le corps féminin, soit l'auteur de ce traité :

> « Le corps doit être ni trop mince ou trop maigre, ni trop gros ou trop gras, mais d'un embonpoint modéré, suivant le modèle des statues antiques. »[676]

Le désir de chercher dans les sculptures antiques le secret de l'harmonie des corps est d'autant plus puissant et fascinant qu'il est alimenté par des légendes anciennes : « Pline rappelle dans son *Histoire Naturelle* que le sculpteur grec Polyclète serait parvenu à fixer dans une statue de marbre le canon parfait des

673. Rubens, *Théorie de la figure humaine, op. cit.*, p. 89.
674. *Ibid.*, p. 91.
675. *Ibid.*
676. *Ibid.*, p. 89.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

proportions viriles »[677]. La stature, les proportions des membres doivent donc être conformes aux idéaux qu'ont laissés les anciens sculpteurs grecs au travers la figure de Vénus, dont il se propose de définir les principales caractéristiques :

> « La chair solide, ferme et blanche.
> Le visage gracieux, qui ne soit défiguré par aucune ride.
> Les épaules médiocrement larges ; les bras ronds et les mollets ; la main longue et charnue, les doigts allongés et flexibles, qui se plient et se courbent pour toucher avec légèreté.
> La poitrine unie et ample, avec un peu d'élévation ; les tétons et mamelles doucement séparés.
> Les reins vers la ceinture doivent être plus étroits que le haut du corps de sorte que cette partie ait une forme triangulaire.
> Les fesses rondes, charnues, d'un blanc de neige, retroussées et point du tout pendantes.
> La cuisse enflée, surtout de côté où elle se joint aux fesses ; le genou rond et charnu. »[678]

Ces préceptes rejoignent l'ensemble de la peinture de Rubens. Au cycle Médicis et même avant, mais surtout au contact des *Trois Grâces* du Prado, certains d'entre eux sont franchement renégociés. Hélène n'est pas figure à s'acoquiner avec un traité austère et rigide, son corps est tout le contraire : tout en jouant avec les codes classiques, elle échappe aux règles. Elle en conserve, elle en chasse, et jongle avec.
A l'inverse de Dürer, Rubens se garde bien d'indiquer quelque mesure que ce soit pour les types anatomiques qu'il décrit. L'absence de chiffre s'applique au texte comme aux planches dessinées, et cette absence fait signe : cela renforce l'idée qu'il revient à l'artiste, malgré tout, de se nourrir de ces quelques indications anatomiques brèves mais essentielles plutôt que de se calquer sur des mesures mathématiquement fixées.

La construction anatomique se fait aussi sous l'éclairage lyrique des blasons, petits poèmes amoureux des XVIème et XVIIème siècles européens qui font l'éloge du corps féminin au travers du filtre de la fragmentation :

> « Disséquer ou blasonner, c'est à peu près la même chose ! Le scalpel du poète, comme celui du médecin veut atteindre là où le regard, où la jouissance, où le savoir normalement s'arrêtent. La femme est moins célébrée dans le blason qu'elle y est proprement mise en pièce. »[679]

Femme, regard, jouissance : on est bien dans la sphère des mythologies scopiques. Ces petites pièces laudatives consacrent chaque partie du corps par le jeu métaphorique, à l'image de Ronsard qui voit dans la poitrine l'image du va-et-vient

677. Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'invention du corps*, Flammarion, Paris, 1997, p. 125.
678. Rubens, *op. cit.*, p. 89.
679. Pascal Laîné, *Préface* des *Blasons anatomiques du corps féminin* de Clément Marot, édition présentée par Pascal Quignard, Gallimard, Paris, 1982, p. 7.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

de la mer. Le sein, que le poète veut apercevoir comme Rubens, libre et montré dans une tranquille impudeur, se prête aisément aux images aquatiques :

« Ces flots jumeaux de lait bien espossi,
Vont et revont par leur blanche vallée,
Comme à son bord la marine salée
Qui lente va, lente revient aussi. »[680]

Et si chaque partie du corps de la femme a l'attrait d'une énigme érotique aux yeux des hommes, c'est sans conteste le sein qui est sacré roi dans les blasons comme dans les peintures de Rubens qui ne cessent de le montrer dénudé ou voilé, comprimé ou libre, toujours objet de désir amoureux et de délectation esthétique :

« Tétin plus blanc qu'un œuf,
Tétin de satin blanc tout neuf,
Tétin qui fait honte à la rose,
Tétin plus beau que tout autre chose
Au milieu duquel est assise
Une fraise ou une cerise. »[681]

Une fraise, une cerise ou une pomme: « Toujours Vénus a des pommes au sein »[682]. Toutes les gourmandises s'accordent lorsqu'il s'agit de dépeindre le regard désirant porté sur la femme.

Rubens théoricien, Rubens peintre : histoire d'écarts

Le rêve d'un corps idéal est une entreprise esthétique légitime et maintes fois réitérée, mais dans la pratique, l'application des préceptes n'est pas toujours chose automatique. Surtout au fil du temps : comment prétendre peindre de le même manière à vingt ans et à soixante sans avoir bougé d'une once. Chez Rubens, on a presque l'impression d'une dichotomie entre le jeune théoricien et le peintre mature, quoi de plus normal ?

Sa peinture se meut : les canons corporels dictés par les trois formes essentielles (carré, triangle et surtout le cercle) s'évaporent pour laisser place à des figures non géométriques et débordantes de chair, incarnées et réunies dans le corps d'Hélène. Il en va de la puissance expressive des corps, et cette écriture va bien au-delà d'une vague poétique de la femme potelée. Le corps féminin est lourd, empatté de chair et de peinture ou il n'est pas : il n'y a pas d'autre langage possible. Rubens accroit les masses et augmente la lourdeur des corps, il exacerbe le sentiment de la saveur molle de la chair féminine, tout en maintenant l'impression de muscle rebondi.

680. Ronsard, *Les Amours, Sonnets à Cassandre,* extrait, *op. cit.*, p. 137.
681. Clément Marot, *Blasons anatomiques du corps féminin, op. cit.,* p. 52.
682. Ronsard, *Amours de Cassandre CXLV, Le premier Livres des Amours, Œuvres complètes,* p. 36

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Selon Heinrich Wölfflin, l'idéal corporel du baroque s'inscrit justement aux antipodes des traités anatomiques renaissants : libre, il évince les formes élancées et déliées, les surfaces lisses des Grâces botticelliennes et fait place à des corps massifs. La légèreté et les proportions sévèrement chiffrées n'auraient plus d'emprise sur l'artiste baroque :

> « Tout devient pesant, s'appuie sur le sol avec plus de lourdeur. »[683]

Or la peinture de Rubens, c'est plutôt le paradoxe d'une lourdeur légère, d'une pesanteur aérienne résolu par la chorégraphie des corps. Le débordement n'exclut pas la grâce.
Un paradoxe plus saisissant encore est à relever dans ce traité : comme dans la plupart des études anatomiques italiennes et contrairement aux blasons, le texte de Rubens affirme la primauté du corps viril à l'égard du corps féminin :

> « Les éléments de la figure humaine sont différents dans l'homme et dans la femme en ce que dans l'homme, tous les éléments tendent à la perfection, comme le cube et le triangle équilatéral ; dans la femme au contraire, tout se trouve plus faible et plus petit. D'où il arrive, que dans la femme, la perfection est moindre. De là, on peut inférer que, pour la perfection des formes, la femme tient le second rang après l'homme. »[684]

Peut-être une raison intime à cet aveu avancé par Nadeije Laneyrie-Dagen: l'homme seul, en la personne d'Adam a été crée directement par Dieu ; la femme formée à partir de la côte de cet homme originaire ne peut être dignement regardée que comme « un reflet déjà imparfait du projet divin »[685]. La femme vue comme une pièce rapportée, un rejeton venu en deuxième ?

Son traité énumère plus d'une quinzaine de statues masculines différentes contre seulement trois statues féminines, et le chapitre consacré à la beauté idéale féminine se voit largement moins développé. Or, depuis son apprentissage italien, Rubens ne cesse de peindre des nus féminins et les dix dernières années de sa vie sont consacrées presqu'exclusivement à l'avènement du féminin, à l'exaltation picturale et sensuelle d'Hélène. Pourquoi un tel décalage, pourquoi un tel écart entre la théorie et la pratique ?
D'une part, le traité est un texte de jeunesse qui témoigne d'un apprentissage théorique reçu encore tout frais : il n'est de peintre qui demeure attaché et enfermé dans ses premières œuvres sans les faire évoluer ! La peinture, dans son incessant mouvement baroque, a besoin de s'ancrer dans les traités comme elle s'ancre dans la

683. Heinrich Wölfflin, *Renaissance et baroque*, *op. cit.*, p. 80.
684. Rubens, *op. cit.*, p. 89.
685. Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'invention du corps*, *op. cit.*, p. 123.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

mythologie : pour mieux les réinvestir. C'est un enseignement, un tremplin, un point de départ qui permet la construction de l'univers d'une toile et d'une poétique personnelle, mais cette empreinte doit être dépassée par l'activité créatrice au risque de rester stérile et aliénante. Autrement dit, dès que la peinture entre en scène, avec son cortège de couleurs, de textures et de sensualités, le carcan théorique vole en éclats, il n'en reste que des bribes ici et là. L'élaboration proportionnelle des corps, cette *cosa mentale* se trouve renégociée par l'œil et le pinceau du peintre sans doute parce que la sensualité de ses divinités et leur valeur picturale n'est une chose ni quantifiable ni mesurable. Ainsi, la peinture de Rubens montre un artiste davantage exalté et apaisé par le corps qui se voit, se touche, se ressent plutôt que par la norme chiffrée tantôt rassurante tantôt angoissante:

« Ce qui est fini et qui a reçu une conclusion répugne à sa nature. »[686]

Indéniablement plus poète pétrarquisant que théoricien rigide, Rubens doit au corps féminin l'essentiel de son esthétique amoureuse qui met en scène les mythes du regard. Preuve en est faite : comment envisager les métamorphoses de la femme et les analogies animales autrement que par l'envolée d'une esthétique personnelle, un désir de modeler selon ses aspirations l'écriture d'un corps poétique ?

[686]. Heinrich Wölfflin, *Renaissance et baroque*, p. 80

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

La Grâce et la jument

Zoomorphie et anthropomorphisme

Après cette courte incartade relative à l'idéal féminin des traités anatomiques, revenons à *l'anatomie* des *Trois Grâces* du Prado et leur conception renouvelée de la beauté. Après avoir adopté des formes tentaculaires, dans *l'Arrivée de Marie à Marseille,* les femmes se montrent sous un autre jour et s'arment, cette fois, de la puissance des équidés. Cette indistinction animale, cette dualité anatomique se retrouve de façon plus parsemée dans la triade du Prado : l'analogie est plus diffuse et fragmentaire qu'avec les femmes-poulpes, mais la ressemblance entre la femme et la jument n'en demeure pas moins fascinante. Dans sa *Théorie de la figure humaine*, Rubens en dévoile déjà le secret :

> « Parmi toutes les bêtes, c'est le plus noble et le plus élégant qui est prédestiné à la femme : le cheval. »[687]

Les termes du contrat sont explicites. La jument et la femme, sous l'optique de Rubens, partagent un répertoire de formes aux beautés communes ; pour les apercevoir, il suffit de regarder la grâce de droite. L'allure générale de son corps est robuste et élancée : ici et là, des évocations animales émergent de son anatomie féminine.



124. Les Trois Grâces, une « femme jument »
Détail de l'illustration 46

687. Rubens, *Théorie de la figure humaine, op. cit.,* Chapitre portant sur *La ressemblance entre la femme et la jument,* p. 209.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Son cou est plutôt long, robuste et puissant : Rubens étire la gorge de femme, en exagère la longueur pour favoriser l'analogie chevaline. Son buste est ample et fort, la poitrine, développée et tendue, rappelle le poitrail gonflé de l'animal. Quant au dos, il se creuse en même temps que le ventre, « en aucun cas affaissé ni tombant »[688], se gonfle, mimant le flanc du cheval qui se dilate sous la puissance de sa cage thoracique. Le haut du corps se tord également, il ébauche la cambrure puissante caractéristique de la nature tempétueuse de l'animal que Rubens qualifie d'orgueilleux. Les fesses ne sont pas « longues ou flasques », mais amples, avec une chair « ferme et abondante », à l'image d'une croupe puissante :

> « Une croupe épaisse, à la façon d'une jument, surtout du côté où elle est attachée au ventre. »[689]

La couche picturale, par sa texture et ses couleurs, donne un grain velouté à la peau humaine. La surface obtenue parait soyeuse de part et d'autre, comme la robe claire d'une jument qui reflète la lumière et se moire de différentes teintes. Le caractère nacré de l'incarnat de la Grâce étant repris par la perle qui orne son oreille. L'éclat de ce bijou, celui de la peau, les reflets de la chevelure célèbrent la proximité femme-jument :

> « Le cheval, animal vain et orgueilleux comme la femme est porté vers les raffinements et la parure ; se réjouissant de la silhouette qui est sienne. »[690]

Les longs cheveux, ondulés et partiellement détachés naviguent jusque dans son dos en parfaite métaphore, on verra la réciproque plus bas, de la crinière chevaline dont voici les caractéristiques et analogies avec la chevelure des femmes :

> « La première, c'est le blanc, ce qui correspond au blond chez les femmes,
> Le deuxième est le noir sombre,
> La troisième, le noir ou le châtain,
> La quatrième, la couleur noisette,
> La cinquième, le blond roux, de la couleur du poil du renard,
> La sixième, le noir très foncé.
> Les autres couleurs sont déshonorantes. »[691]

Les planches XXXIX et XL du *Traité de la figure humaine* poussent l'analogie femme-jument jusque dans les formes du visage. On assiste dans le premier dessin au passage plastique du nez aux naseaux, vu de face. Le second développe un peu plus cette correspondance en faisant dialoguer le profil de la femme avec celui de l'animal.

688. *Ibid.*, p. 209.
689. *Ibid.*
690. *Ibid.*, p. 210.
691. *Ibid.*, p. 211.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

L'ébauche comporte six fragments dessinés, trois d'entre eux se concentrent sur des parties anatomiques précises, les trois autres tentent le rapprochement des profils.
En observant justement ces deux profils et en tenant compte des autres fragments dessinés, on voit bien quelle trajectoire le visage d'une femme doit suivre pour se métamorphoser en tête de jument. Le nez féminin conserve ses sillons mais subit une sorte de gonflement. La ligne reliant le haut du front au nez se voit, au fil de la transformation, allongée et rendue plus oblique. L'œil demeure à la même place, mais pivote légèrement en suivant la ligne oblique du profil. Dans l'angle inférieur droit de la planche vient se loger un dessin qui paraît faire la synthèse femme-jument, à travers le motif du front. Dans cette petite ébauche, qui passe quasiment inaperçue au vu de sa taille et de son emplacement, on voit pour un instant la combinaison formelle des deux entités. On est plus tout à fait en face d'une femme, ni tout à fait en face d'un cheval, mais devant un entre-deux : le front bombé serait davantage humain, la position de l'œil aussi. La crinière-chevelure appartient probablement aux deux registres, l'oreille en revanche ne pose aucun doute : il s'agit bien d'une oreille de cheval, logée tout en haut de la tête. La métamorphose s'opère ici, elle ébauche la transformation qui n'en est qu'à son début, à la manière d'Actéon changé en cerf qui entame sa mue.
Tout au bout de l'allongement du profil siège non plus le nez mais les naseaux, au dessous desquels la bouche fine se transforme en une gueule qui conserve la commissure des lèvres. La mâchoire de la femme, peu marquée, devient quant à elle une succession de muscles tendus, saillants, une ossature bombée, évocatrice de la puissance chevaline :

> « Comme le visage qui tient du cheval doit être long et ovale, avec le nez long et droit, les ossements ressentis, la face dure, les joues de même, en conservant pourtant quelque chose de plus doux et de plus délicat. »[692]

Il n'y a guère en somme que l'œil qui garde peu ou proue sa forme originelle, ainsi que la chevelure et la crinière qui, dans un cas comme dans l'autre, conserve ses caractéristiques plastiques : des mèches ondulées qui balayent le front et caresse le visage.

C'est justement par le biais du motif capillaire que Rubens crée, non plus ses femmes-juments, mais ses juments-femmes. Là encore, on peut déceler les prémices de cette écriture si particulière à Rubens, au sein de l'*Allégorie de la vue* peinte en 1617 vue en introduction.

[692]. *Ibid.*, p. 60.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Pour cela, il faut s'attarder un instant sur le tableau qui figure en bas de la médiane verticale imaginaire de l'*Allégorie de la vue*. Il s'agit d'un portrait équestre *(ill. 125)*, un tableau commandé par le Duc de Lerma, « dans l'espoir de montrer à l'Espagne toute entière, au moyen d'un formidable portrait équestre, que le Duc ne nous est pas moins cher que le Roi. »[693]. On considérera ce tableau comme porte-parole de tous les portraits équestres que Rubens peindra, dans l'optique faire louange à la personne représentée, avec toujours, une prédisposition à féminiser les chevaux.
Voyez comme les crinières longues et ondulées font écho aux chevelures des déesses, comment elles jouent avec l'aspect soyeux et lumineux de la toison. Tous les chevaux et juments de l'univers rubénien se parent de ces fantastiques fils de soie : que l'animal soit au repos ou qu'il pose fièrement dans un portrait équestre royal, ou qu'il soit pris dans l'action d'un combat mythologique. Dans tous les cas, la crinière vole au vent, jamais il ne s'agit d'une matière inerte et lourde. Indéniablement, c'est un motif pictural qui révèle le plaisir de figurer une matière soyeuse, probablement tracée au pinceau fin, un outil spécifique pour rendre au mieux sa nature fine et luminescente. Motif d'une féminité sauvage ou contenue, Rubens joue avec la crinière chevaline : soit il s'amuse à la nouer, la tresser, l'entortiller, l'emmêler, à la retenir, comme dans les *Trois Grâces* du Prado, soit il se plait à la détacher pour en faire un rideau blond, un attribut de séduction, incarné dans la *Toilette de Vénus (ill. 80)* :

« Ces cheveux-là, il y en a trop, c'est un excès de son corps. »[694]

Un excès ? Décidément ! On retrouve cette notion d'hubris de la féminité qui se mesure à l'aune de l'abondance de chair, un peu comme la qualité plastique de l'incarnat se mesure à l'aune des couches successives de peinture, des glacis transparents ou opaques, des confrontations de teintes opposées qui le font ondoyer. Par extension et par philosophie de l'exubérance, la féminité se dit aussi à travers tout excès de son corps, et les cheveux participent naturellement à cet éloge. Alors, au jeu des correspondances, la crinière du cheval fait écho à la chevelure luxuriante de Vénus ou de Marie-Madeleine : ce rapprochement plastique et symbolique contribue un peu plus à féminiser l'animal. La posture de la jument également paraît mettre en valeur sa grâce et sa noblesse comme un équivalent trouvé au contrapposto réinventé par les Trois Grâces chevalines.

693. Rubens, Lettre Chieppo, datée du 15 septembre 1603, *Correspondance*, *op. cit.*, I, p. 48, voir la lettre du 24 mai 1603, retranscrite en annexe (p. 506) à propos de ce même tableau.
694. Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 90.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



125. Portrait équestre du Duc de Lerma, 1603
Rubens
283 x 200 cm, huile sur toile
Museo del Prado, Madrid

La jument semble nous regarder comme une divinité séductrice: l'œil animal, capable de nous interpeller, avec un point de lumière sur chacune de ses rétine, désireux d'établir avec nous une relation nous permettant d'entrer dans le tableau, donne au cheval un statut de personnage à part entière, qui dévoile et distille les arcanes du féminin. Jusque dans sa noble pose et les bijoux qui ornent son buste.

« Le rapport que la figure de l'homme peut avoir avec ces animaux… »[695]

La métamorphose animale « diffuse » n'est pas un mécanisme uniquement appliqué au genre féminin : le processus protéiforme est malléable et s'adapte à l'homme. Rubens tente les rapprochements zoomorphiques avec la figure masculine en comparant la morphologie de l'homme à celle de trois animaux dans les huit premières planches de la *Théorie de la figure humaine*. Cette place inaugurale au sein de ce traité révèle à mi-mots ce qui est dit dans l'introduction du second chapitre : « La forme virile est la vraie perfection de la figure humaine. »[696]

La première analogie rapproche la tête de l'homme avec celle du cheval, du bœuf et du taureau. Pour expliquer ce que le dessin opère par les traits, le traité, en un court paragraphe commente les opérations plastiques nécessaires pour engager la mutation homme-cheval :

> « EXPLICATION DE LA PLANCHE I
>
> 1. L'avancement de la tête.
> 2. Le creux de la tête.
> 3. Le décharnement de la joue.
> 4. Le renflement de la joue.
> 5. L'égalité ou le plat de la joue.
> 6. La partie circulaire du dessous de la tête. »[697]

Le bœuf, le taureau et le lion : ces trois animaux sont réunis par un point commun exposé dans le texte : ils « surpassent tous les autres animaux par la force, le courage, et la grandeur du corps »[698]. C'est donc là que réside l'essence du masculin.

[695]. Rubens, *Théorie de la figure humaine, op. cit.,* chapitre II, *De la composition de la figure humaine,* p. 59.
[696]. *Ibid.*
[697]. *Ibid.*, p. 60.
[698]. *Ibid.*, p. 59.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



126. Hercule et le lion, planche V, extraite de la *Théorie de la figure humaine*, vers 1610
Rubens
Gravure

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Dans la planche V du traité est développée l'élaboration d'un homme-lion. A travers six esquisses réunies dans un même dessin, l'artiste rapproche le visage d'Hercule, figure grecque paradigmatique de la virilité, du courage et de la robustesse, à une tête de lion :

> « La planche V fait voir comment la tête d'Hercule et celles des athlètes et des hommes les plus vigoureux est formée de celle du lion, mais avec tant d'art et d'adoucissement qu'on a de la peine à s'en apercevoir. »[699]

Au fil des six ébauches *(ill. 126),* l'artiste opère une synthèse des deux entités. C'est un Hercule au visage fort qui nous est montré, présenté alternativement de face et de profil. Sa chevelure bouclée et abondante, sa barbe ondulante participent d'autant plus à sa métamorphose animale. Les traits de son visage paraissent comme « coupés au couteau » comme s'ils venaient d'être creusés dans une argile tendre sous les gestes vifs d'un sculpteur. Des saillies de toutes parts, sur le front et les joues, et à l'inverse de multiples renflements font de ce visage robuste un motif riche en contrastes, qui s'approche déjà de ce fait de l'animalité.

Là où la transformation se fait plus pressante et plus aboutie, c'est probablement dans les deux dessins centraux. A droite, Hercule déploie son profil humain. A gauche, il bascule du côté de la bête. La forme générale de son visage gonfle : le front devient bombé et voit naître la naissance d'une crinière fournie. En comparant les deux profils qui se répondent en écho, on devine que le nez s'allonge et se courbe. La bouche s'agrandit au profit d'une gueule de fauve qui voit s'effacer le menton pour mieux disparaître sous l'abondante toison. La transformation d'Hercule s'est opérée : elle a poussé son visage jusque dans ses retranchements afin que celui-ci révèle sa double nature. Séduit et pris dans cet entre-deux, l'œil de Rubens engendre une créature hybride, mi-humaine, mi-animale, sans s'établir définitivement.

Bien sûr, la concordance ne s'arrête pas à la physionomie du visage. Pour un peintre fasciné par le corps, qu'il soit féminin ou masculin, la métamorphose est emphatique, elle se propage, va se loger jusque dans la disposition et la prédominance des muscles du corps, la gestuelle que celui-ci adopte :

> « Les planches VII et VIII offrent une confirmation de ce principe dans les fesses et les cuisses ainsi que dans les bras et les épaules des hommes forts et nerveux, dont les muscles apparents ont beaucoup de ressemblance avec les mêmes parties des animaux ci-dessus. »[700]

699. *Ibid.*, p. 60.
700. *Ibid.*

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

L'œil du lion : zoomorphie sur un mode masculin

Un tableau peint des années après l'écriture de la *Théorie de figure humaine*, montre cette osmose précédemment évoquée par le biais d'Hercule. Samson est sans conteste l'équivalent biblique du héro grec. Leurs récits se répondent : à la fois figures et contre-figures de la force, tous deux voient leur légendaire force soumise à douze redoutables épreuves dont ils sortiront en vainqueur. La première d'entre elles, celle qui inaugure la série purgatoire des épreuves est commune aux deux hommes, arrive à point nommé : il s'agit du combat contre le lion. Hercule doit, sur ordre de son maître, affronter et ramener la dépouille d'un lion invulnérable. Il aperçoit la bête, lui décoche une flèche en vain, lâchant les armes, il étreint le lion à bras le corps et l'écrase sans pitié. C'est précisément ce qu'un épisode biblique reprend dans *Samson broyant les mâchoires du lion*, vers 1630 *(ill. 127).*

Le terrible combat s'effectue au premier plan du tableau, inséré dans un paysage qui ne donne pas d'indication spatio-temporelle précise : le motif à voir est la lutte. Samson, ici habité par la force virile, s'apprête à terrasser l'animal. La toile est assez grande : l'effet grandeur nature décuple l'impression de mouvement et glorifie la puissance des deux corps qui s'affrontent.

L'animal est à terre, agressif et combatif mais sa fin semble proche puisque Samson lui écarte la gueule tout en écrasant ses flancs du pied gauche. Sous cette attaque, le lion bascule en arrière, il se contorsionne, cambre son dos et tente un ultime assaut en déployant ses griffes. Stratégie vaine.

Les corps sont tendus, chaque muscle sollicité offre un motif de peinture qui interpelle et séduit les yeux du spectateur :

«Une conception musculaire de la matière qui met du ressort partout. »[701]

La musculature est semblable à de petits monticules qui se gonflent sous l'effet du combat. Sur l'avant-bras de Samson par exemple, les veines se gorgent de sang et les pigments rouges se déposent ça et là sur ses mains, ses pieds, son visage pour signifier la chaleur de l'effort et l'afflux de vie qui en découle. Même sa tunique vermillon qui entoure son bassin avant de virevolter au vent souligne de manière redondante le caractère vif et chaud de Samson, le plein-sang de sa chair.

[701]. Gilles Deleuze, *Le Pli, op. cit.*, p. 10.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



127. Samson broyant les mâchoires du lion, vers 1630
Rubens
226 x 265 cm, huile sur toile
Collection Villar Mir, Madrid

D'une participation zoomorphique, le visage de Samson semble adopter les traits de la férocité animale du lion qu'il est en train de tuer. On a l'impression que l'agressivité et la force de la bête vont définitivement quitter le lion pour passer dans le corps de Samson. Un passage s'opère, une empreinte réciproque. Et dans ce combat, personne n'est pitoyable. La puissance du buste est chose commune aux deux protagonistes : on voit les cages thoraciques gonflées par l'effort que l'un et l'autre fournissent. Les qualités léonines et masculines se mélangent, offrant à l'œil le spectacle de l'hybride, poème renouvelé de l'entre-deux, poème d'une fusion toute proche.

Les traités de physiognomonie comparée de Charles Le Brun se donnent aussi la mission de définir « la ressemblance et le rapport des parties de la face humaine avec celle des animaux ». L'analogie formelle va alors de pair avec un rapprochement psychologique, et la peinture va exalter cette approche psycho-physiologique :

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

> « Le lion est robuste et nerveux, il faut reconnaître que c'est le signe de la force. Quelques uns disent que les animaux ont plusieurs affections, par exemple le lion est vaillant, fort et colère. »[702]

Les yeux écarquillés, le regard fixe, déterminé, les sourcils retroussés sont autant de signes de la puissante rage qui habite Samson. La métamorphose de cet homme, destinée à décupler sa force surhumaine, soumet son visage à quelques autres bouleversements : la peau du front laisse apparaître des muscles en tension de toutes parts, des renflements, des saillies qui révèlent l'effort magistral que cet homme-fauve doit fournir. Des bosses irrégulières, des ceux, des plis permettent à Rubens de traiter l'opposition ombre/lumière. En effet, si les corps s'affrontent, ils sont aussi le terrain où se confrontent les pigments clairs (beiges, ocres, rosés…) et foncés (noir, bruns, rouges…).

La consonance sexuelle n'est pas loin : on le verra en fin de ce chapitre, le combat, la lutte en forment une sorte de variante dionysiaque où il s'agit de posséder l'autre dans une ultime pulsion désirante :

> « Une fusion où se mêlent deux êtres à la fin parvenant au même point de dissolution. » [703]

Au-delà de la picturalité et de la plasticité qu'un un tel motif de musculature peut offrir, la référence au récit biblique s'accompagne, c'est certain, d'une lecture symbolique et morale. Cet éloge du masculin dans l'œuvre rubénienne consacrée dans sa grande majorité à glorifier l'érotique picturale de la femme fait sens : là encore, comme dans toutes les fables approchées jusque-là, la puissance virile n'a qu'un temps et qu'un lieu. Outre sa capacité à changer de corps au profit d'une morphologie bestiale, Samson est une figure du regard puisque c'est celui-ci qui va causer sa perte. Il va passer d'un homme au corps de lion puissant à celui d'un cheval mort.

La défaite de Samson se découpe en plusieurs actes dont le plus célèbre et certainement le plus représenté dans l'iconographie occidentale, est la scène où Samson, plongé dans le sommeil, se voit privé d'une de ses mèches de cheveux. Comme beaucoup de peintres baroques, Rubens met en exergue l'érotique de la

[702]. Charles Le Brun, *L'Expression des passions et autres conférences,* Conférence sur la physiognomonie, Dédale, Paris, 1994, p. 124 à 126.
[703]. Georges Bataille, *L'érotisme, op. cit.*, p. 23.

scène biblique *(ill. 128)*: dans les bras et contre le corps de la femme aimée, Samson est endormi et, sans le savoir, fragilisé. A la lueur d'une bougie, identique on l'a vu à celle qui apporte la lumière à Psyché, on assiste à son impuissance : sa chevelure abondante se réduit en un coup de ciseaux. L'affront se passe dans un cadre intimiste, un intérieur sombre éclairé de quelques flammes, une chambre probablement, renvoyant aux amours du couple. Les corps des quatre protagonistes principaux s'inscrivent dans l'espace gauche de la toile et celui de Samson épouse une diagonale du tableau pour dynamiser tout en stabilisant la composition de l'image. Dans les interprétations iconographiques de cet épisode, c'est traditionnellement Dalila qui se charge de sectionner les sept tresses ; ici c'est un barbier, escorté par l'armée philistine qui reste sur le pas de la porte, comme l'indiquent les sources bibliques. Samson s'endort sur les genoux de sa maîtresse, et sa force le quitte.

Lui qui autrefois terrassait le lion à la seule force de ses mains est ensommeillé, il n'a plus d'emprise sur l'ennemi. Son corps semble lourd, mort, comme celui du lion qu'il a précédemment évincé. Dans les deux toiles, celle du combat et celle du repos, Samson nous est présenté dans son profil gauche, le dos courbé. Dans les deux formulations du héro, Rubens opère une exaltation du corps viril, tantôt en action, contre l'animal, tantôt au repos, contre la femme. Car manifestement, il y a eu étreinte. D'une image à l'autre, la relation dominant-dominé s'est inversée : dans la première Samson plaque le lion dans un assaut fatal, dans la seconde, l'homme a bien une peau de bête qui l'entoure, mais lui est à terre, agenouillé, épuisé, nullement soutenu par sa musculature naguère déployée. Sa chair tendue et contractée lors du combat est réduite à l'impuissance. Désormais, son bras gauche est lourd, il tombe mais demeure imposant : on devine sans mal la force que celui-ci a pu exercer lors de l'étreinte. La musculature au repos est un motif héroïque et pathétique: le contraste entre sa puissante musculature et sa faiblesse face aux femmes trouve dans la toile de 1609 sa formulation la plus aboutie.

En observant la gestuelle des personnages, on remarque une fois de plus que les yeux et les mains renferment un langage implicite, parfois ambigu, toujours passionnant. Les mains de Dalila manifestent une attitude confuse, loin de la femme castratrice que son seul nom évoque. L'une se pose sur le magnifique drapé de sa robe de velours, l'autre finit sa course sur le dos de son amant.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



128. Samson et Dalila, 1609, détail de l'illustration 67
Rubens
185 x 205 cm, huile sur bois
National Gallery, Londres

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

C'est une caresse qu'elle adresse à Samson, caresse qui tente peut-être de rassurer un homme à qui on supprime sa force. A moins qu'il ne s'agisse d'une caresse qui feint de chérir pour mieux trahir, le maintenir dans son doux sommeil, dans le repos du guerrier. Son regard, à l'image de ses mains, est également ambivalent : il peut tour à tour évoquer l'indifférence, la compassion, le regret et la pitié. Sa poitrine en revanche est sans équivoque : un objet érotique dévoilé qui rejoue l'acte sexuel.
Le philistin chargé d'amputer Samson saisit de sa main gauche les boucles de cheveux qu'il coupe de sa main droite. Ses mains se croisent inscrivant un mouvement circulaire, les doigts fins et agiles s'écartent d'une façon minutieuse et concentrée pour ne pas réveiller la victime. Le regard de cet homme confirme ce que les mains exécutent. Il s'agit d'être précis et efficace.
Le personnage de la vieille servante[704] de Dalila est une figure importante de la narration : c'est elle qui, grâce à sa bougie, dirige l'opération. On l'a déjà rencontrée à l'évocation de *Psyché découvrant Eros endormi*. Cette mise en lumière étant aussi fondamentale pour la peinture puisqu'elle nous permet de voir cette scène d'alcôve émerger de l'ombre. De sa main gauche, elle tient cette flamme jaillissante, protégeant ses yeux de son autre main pour ne pas s'aveugler. Trois autres sources de lumière éclairent cette scène : ces lueurs de bougie déposent une teinte ambrée sur la peau de Samson et donnent à son corps ampleur et monumentalité. Le clair-obscur met en saillie les muscles au repos, l'architecture des drapés et la texture des étoffes, il souligne l'expression des visages en même temps qu'il apporte un éclairage indiscret sur la scène. Le dos de Samson se fait alors réceptacle de lumière, une surface ondulée faite de creux, de bosses et l'opposition ombre/lumière se résout par des contrastes puissants et incisifs ou par des zones de modelé davantage adouci. Et les corps, qui par endroits se détachent de la pénombre, alimentent l'impression de profondeur et la dimension théâtrale instaurée par le traitement caravagesque de la lumière.

S'il est un personnage aveugle au sein du récit et de la représentation, c'est bien Samson. On voit tout, on comprend tout mais lui ne voit rien, ne se doute de rien. Mais nous, spectateurs, sommes mis dans la confidence, dans ce secret d'alcôve, comme tenus de garder le silence. Ses yeux fermés, privés de leur fonction, résonnent

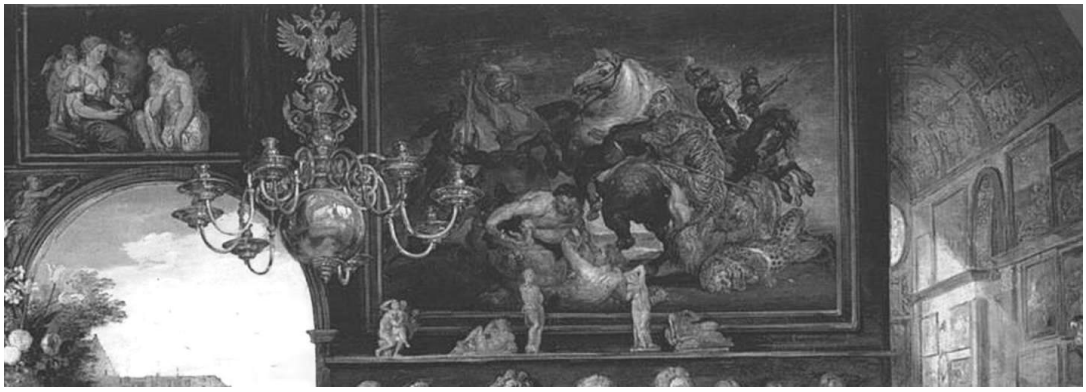
[704]. A l'image, cette femme reprend probablement une tradition orale courante qui présente Dalila comme une prostituée. La statuette de Vénus et Cupidon dans la niche évoque des amours profanes, non vertueux. Cette vieille femme revêt alors le rôle de l'entremetteuse comme le pense Sophie Raux dans *Samson et Dalila dans la peinture septentrionale baroque*, Graphè n°13, 2004, p. 131-157, p. 144. Elle possède alors une triple fonction au sein de la peinture : narrative d'abord, en adoptant le rôle de l'entremetteuse, plastique et métaphorique ensuite, puisque c'est elle qui, à l'image de Psyché, prend en charge une des sources de lumière pour permettre à la peinture de se montrer. Le troisième versant enfin, symbolique, rapproche ce personnage d'un motif de vanité. La proximité de son visage avec celui de Dalila ne faisant que mettre en valeur sa jeunesse et son érotisme émanant.

comme une préfiguration de ce qui va arriver l'instant suivant. Comment en effet pourrait-il imaginer dans son sommeil qu'il va perdre l'usage de ses yeux ? Qu'il va passer d'un aveuglement fictif à une réelle cécité d'une violence inouïe puisque l'armée n'attend qu'un signe du barbier pour lui crever les yeux ? Dès que Samson ouvrira les yeux, ce sera pour les perdre : macabre ironie qui guette dans les récits mythologiques.

Rubens choisit de valoriser le pouvoir de séduction de Dalila, en la présentant en partie nue, sur des étoffes qui évoquent un lit défait. Ce n'est pas une option nouvelle : dans cet épisode fréquemment représenté au XVIIème siècle, soit l'artiste pare d'un vêtement pudique Dalila, soit il la dénude. Rubens joue sur les deux registres : il ne se prive pas de l'enrichir d'une somptueuse robe composée d'épais tissus blancs, rouges et ocre. On perçoit aisément le statut plastique que le peintre confère à de telles étoffes : tout comme la peau, elles absorbent ou renvoient la lumière, leurs pigments colorés surenchérissent l'atmosphère chaude et sensuelle de la scène. De plus, les réseaux complexes que forment les plis d'un drapé sont un motif fascinant, labyrinthique, une énigme de peinture, une exubérance baroque. D'autant plus que les étoffes sont, encore et toujours, en étroite liaison avec les corps. A l'image des draperies mouillées des Trois Grâces, de la couverture enroulée de Psyché ou de la fourrure de la Petite Pelisse, les étoffes de Dalila entourent, enveloppent ou dévoilent sa peau, assimilées au corps de la femme, elles alimentent un vocabulaire amoureux, érotique. Sa poitrine arrogante, dans sa façon d'échapper au voile pudique de la robe, est toute proche du visage endormi de l'amant. Les seins, comprimés par une lanière de tissu blanc qui les rend plus opulents encore, jumelés à la peau blanche et laiteuse ainsi qu'à la chair ondoyante, semblent préfigurer le type de créature féminines rubéniennes qui viendront hanter ses peinture dès la fin de sa formation italienne avec comme apogée la figure d'Hélène.

Oui la relation amoureuse et charnelle est implicitement indiquée : le couple est nu, comme après l'amour et le repos de Samson dit la satisfaction d'avoir aimé. Dans la mémoire biblique, Samson se dresse comme une figure puissante et pitoyable à la fois, partagée entre ses vœux religieux et les passions sensuelles qui le dévorent. Rubens s'intéresse aux deux versants du personnage qui, sans cesse tiraillé entre les deux pôles du baroque, dans l'indécision, multiplie prouesses et défaites : les deux tableaux étudiés (*ill. 127 et 128)* se proposent d'exalter cette dualité. A l'image, sa victoire prend corps par la métamorphose en lion sauvage ; sa chute en revanche, placée sous l'éclairage d'une menue bougie, se manifeste par sa soumission à la sollicitation érotique : ce combat-là est perdu.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



Allégorie de la vue, 1617, *détail de l'illustration 1*

Les motifs du combat et du ballet chorégraphique des corps pris dans la tourmente ou la sensualité reviennent incessamment dans l'œuvre de Rubens. Et c'est encore dans *l'Allégorie de la vue*, tableau qui inaugure cette thèse, que l'on trouve la préfiguration de cet attachement à induire le mouvement tourbillonnant, la dynamique de la composition au sein de l'espace pictural : dans l'entassement et l'imbrication des objets d'une part, mais aussi et surtout dans le tableau placé au dessus des étagères centrales. C'est *La Chasse au tigre*, 1616 *(ill. 129)*, qui surplombe l'allégorie, et la traque qu'elle représente mêle le corps de l'homme à celui de l'animal. Cette chasse aux fauves met probablement en scène un fantasme esthétique qui ne va pas quitter Rubens : celui de résoudre par la peinture l'affrontement et la symbiose des corps.

Au sein de la scène où plusieurs combats sont mis en place, on voit dans l'angle inférieur gauche un couple qui, décidément, nous est familier. Un homme écarte puissamment les mâchoires d'un lion plaqué au sol, préfigurant la force herculéenne et le combat opposant Samson et le fauve, peint près de quinze années plus tard. Le visage de cet homme et l'expression qu'il abrite, la robustesse de ses bras et la puissance de son dos gonflé, jusqu'aux doigts rougis par la chaleur de sang : tout annonce la toile consacrée à *Samson* de 1630 dans laquelle l'homme, comme métamorphosé par ce corps à corps avec la bête, entre en symbiose avec le lion. Même l'animal sortant sa langue, se contorsionne et brandit sa patte comme dans le tableau biblique. Ce n'est pas une chose nouvelle : un même personnage peut servir pour une multitude de toiles : le dos de *Vénus à sa toilette (ill. 80)*, entre autres figures répétées, revient plusieurs fois lui aussi hanter des scènes mythologiques ou religieuses sans presque changer d'un poil.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



129. Chasse au tigre, 1616
Rubens
Elément d'un ensemble de 4 toiles de chasse commandées par Maximilien de Bavière
256 x 324 cm, huile sur toile
Musée des Beaux Arts, Rennes

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Dans l'autre angle du tableau gît un trophée de chasse, la dépouille d'un léopard dont les flancs sont meurtris par une flèche ; pourtant cette mort n'annonce pas la défaite animale. La lutte a désormais une issue fort incertaine. Le cavalier central, dont le regard est proche de celui de Narcisse devant l'acmé du mourir, est littéralement harponné par un fauve acharné. Le front plissé par la blessure que lui infligent les griffes de l'animal, l'épaule mordue : le chasseur devient chassé, le traqueur devient traqué.

Outre la question de la métamorphose animale des corps, la prédilection pour les scènes de chasse mettant en scène l'homme et les grands carnivores révèle le désir de figurer le mouvement. Alors que le motif des Trois Grâces permet d'orchestrer une danse sensuelle, exclusivement féminine, un ballet qui se décline sur le mode ternaire, celui de la chasse aux fauves engendre une chorégraphie plus tourbillonnante, plus funèbre aussi.

Puisque la peinture fige, puisqu'elle saisit une image et la fixe d'emblée, puisqu'elle met à mort de ce fait la continuité de l'existence, la mise en mouvement des corps, aussi illusoire soit-elle, relève le défi de l'angoissante stabilité des choses. C'est ainsi que les motifs s'animent, les corps parcourus par la spire, les lignes obliques et serpentines que quelques flèches parcimonieusement disposées viennent ici et là entrecouper et rythmer.

Le ballet s'organise autour de l'attaque centrale que forment trois protagonistes : le fauve, le chasseur et son partenaire de toujours, le cheval. Tous trois participent à la danse mise en place pour exalter le courage et la force virile, tout muscle devenant le support d'une recherche picturale et plastique.

L'animal chevauché, tant de fois présent dans l'univers pictural de Rubens, qu'il s'agisse d'un portrait équestre de commande royale ou d'une scène mythologique, est peut-être une métaphore féminine si l'on garde à l'esprit la lecture du chapitre de la *Théorie de la figure humaine* consacré aux analogies animales. On retrouve en effet dans cette *Chasse au tigre* les caractéristiques de la jument rubénienne : la robe à dominante blanche, la plus pure à ses yeux, la cambrure soumise à la ligne serpentine, la crinière et la queue semblables à des cheveux de soie. La croupe puissante marbrée de blancs, gris et bleus constitue le centre du tableau, le point nodal où les diagonales se croisent. La chasse s'organise autour de ce centre placé sous le signe du cheval : le cavalier attaqué de toutes parts par le tigre dessine un arc de cercle repris plus bas par les deux hommes affairés à terrasser le lion.

Cette dynamique elliptique, cette chorégraphie tourbillonnante qui souligne la croupe musclée de la jument n'est probablement pas exemptée de sexualité. C'est, je

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

pense, la métaphore animale qui prend en charge la composante érotique et qui la fait entrer *incognito* en scène. Puisque la crinière préfigure les chevelures féminines, puisque la croupe se fait l'équivalent des fesses, puisque la robe blanche aux multiples reflets de l'animal fait écho à l'incarnat marbré des déesses, puisqu'enfin le corps de la Grâce se contorsionne et se gonfle sous l'effet de la métamorphose chevaline, gageons qu'à chaque fois qu'une jument est présente à l'image, elle porte en elle et de manière intime la trace d'un autre fantasme, celui de peindre la femme dans ce qu'elle a de plus bestial et érotique.

Quand la chasse aux fauves se meut en chasse à la femme…

L'Enlèvement des filles de Leucippe, vers 1618-1620, Rubens *(ill. 130)*

Quelques année après la *Chasse au tigre* : le fauve devient femme et la traque ne dissimule plus sa composante érotique. Bestialité et érotique forment ce couple indémêlable au sein des mythes amoureux et ce duo règne en maître dans les scènes qui ont à voir implicitement ou explicitement avec le motif de la chasse, du rapt :

« Que signifie l'érotisme des corps sinon une violation qui confine au meurtre ? »[705]

Quel est d'ailleurs le point commun qui unit Actéon et les vieillards épiant la baigneuse, Psyché devant l'Amour endormi ou les chasseurs de tigres si ce n'est que chaque récit décline le fantasme de la traque ? N'est-ce pas d'ailleurs le cas pour tous les tableaux soumis aux mythologies du regard hantées par des figures *omnivoyantes* telles que Narcisse et Pan? Traque scopique, petit jeu, pulsion obsédante pour les uns, désir de posséder ou de tuer pour les autres, toutes les modalités prennent corps à l'image et se mélangent : *l'Enlèvement des filles de Leucippe* rassemble tous ces fantasmes. Le plaisir ludique s'assombrit lorsqu'il devient essentiellement lubrique ; la nudité reste sous la lumière mais le chant s'obscurcit, la scène change de tonalité et on retrouve enraciné tout au cœur de l'érotisme le tenseur amour-mort.

Dans cette toile, tout fonctionne sur un mode binaire ; deux femmes, deux hommes, deux chevaux et deux angelots sont les acteurs d'une lutte.

[705]. Georges Bataille, *L'érotisme, op. cit.,* p. 23.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



130. L'enlèvement des filles de Leucippe, 1618-1620
Rubens
224 x 210 cm, huile sur toile
Alte Pinakothek, Munich

C'est une scène de rapt, non plus visuel ou fantasmé comme avec Actéon : c'est un enlèvement qui prend corps, qui sort de la sphère du rêve. Pour autant, une typologie amoureuse se répète : « le partenaire masculin a en principe un rôle actif, la partie féminine est passive. »[706] Il s'agit de Castor et Pollux, connus pour leur courage, sous le nom des Dyoscures, enlevant les Leucippides, Hilaire et Phoebe, désireux de es épouser.

[706]. *Ibid.*, p. 23.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Le texte d'Apollodore demeure très succin sur cet épisode : étonnement, le rapt des Leucippides n'alimente pas une longue littérature, riche en mots et en métaphores, quel que soit l'auteur ancien qui le mentionne. Dans la peinture de Rubens en revanche, la scène acquiert une toute autre dimension. Elle s'exprime dans toute sa puissance, se déploie sur un format presque grandeur-nature. C'est un des premiers éléments qui confère à l'image sa force visuelle ; le principal acteur de cette puissance optique étant bien entendu le rapport de force qui oppose les protagonistes et le sentiment ambigu qui en résulte chez celui qui le regarde: comment le spectateur peut-il jouir sans gêne et sans remord d'une scène de violence, aussi fictive et érotique soit-elle ?

Le paravent mythologique joue là encore son rôle de catalyseur : il met à distance la violence du propos. Mais le jeu des oppositions fait son travail : la nudité des femmes, que l'on imagine déshabillées par leurs agresseurs, paraît d'autant plus subie et désarmante que l'un des Dyoscures à gardé ses habits et son armure. On voit encore ce qui constituait les parures des jeunes femmes avant l'assaut : les robes flamboyantes, rouges et ocre sont désormais réduites à des faire-valoir de la nudité, des taches colorées, les reflets irisés du tissu d'or répondant en rime plastique à la chevelure moirée des femmes. L'opposition des incarnats entre aussi en scène pour alimenter l'effet de contraste. La peau bistre des hommes révèle la pâleur marbrée de leur proie comme à chaque fois que Rubens veut opposer le désir sexuel des hommes, teinté d'animalité, à l'innocence lactée des femmes convoitées. Cependant, l'apprentissage italien a fait son œuvre en cette époque où Rubens travaille sous l'égide de Marie de Médicis, les filles de Leucippe sont le fruit d'une écriture plastique du corps féminin qui ne va plus quitter le peintre.

Les deux sœurs, aux allures gémellaires paraissent interchangeables : leur chevelure, leur chair tendre mais robuste et leur tentative de résistance les rassemblent, comme si elles ne formaient qu'une seule femme, un peu comme la troublante unité des *Trois Grâces*. D'ailleurs, cette entité semble traverser l'imaginaire du peintre et les récits. Prenons pour exemple celle qui, se débattant, se montre de dos, genou à terre. Un bijou oriental autour du bras, la chevelure blonde partiellement déployée laissant apercevoir son profil gauche, et le dos accidenté sous l'amas de chair : on croirait avoir déjà vu cette femme, mais sous une autre identité, engendrée par une autre mythologie ! Rappelons-nous *La toilette de Vénus*, peinte au même moment : les fils de soie irisés en guise de cheveux, un bracelet entourant son avant-bras, les fesses charnues, dénudées, et le dos de femme, support baroque, idéal pour peindre la surface mouvementée, contrariée et colorée de la chair… Les fables sont différentes,

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

mais les corps de peinture qui s'y attachent sont identiques. On retrouve aussi la trace de cette femme-idole un peu plus tard, dans *l'Arrivée de Marie à Marseille*, 1622 *(ill. 119).* Malgré la transformation animale, on perçoit encore la présence du type féminin que je viens d'évoquer. On retrouve chez ces femmes hybrides la chevelure blonde architecturée, qu'elle soit tressée ou lâchée. On retrouve également la chair lactée marbrée de teintes chaudes et froides pour enrichir la dimension picturale. On retrouve aussi dans la triade aquatique la gestuelle contraignante à laquelle Rubens soumet ses femmes et ses chevaux dans la scène de rapt. La cambrure de la jeune femme enlevée fait écho à celle du cheval dont les yeux semblent se faire le miroir de la détresse ; elle fait également écho à la posture de la sirène centrale. Un genou à terre, soulevée par son agresseur, son dos ébauche un arc de cercle, se contorsionne. Dans les deux toiles, la chair en ressent les effets : les bourrelets se dessinent, sculptés, comme le ferait Pygmalion pour donner vie à l'ivoire, par la couche picturale et par la juxtaposition des teintes ombrées.

Encore à terre, l'une d'entre elle peut, en vain, espérer échapper à l'enlèvement alors que sa sœur est prise au piège, soulevée, harponnée. Malgré l'apparente lourdeur des corps féminins, malgré la pesanteur qui se fait sentir, on assiste à un effet d'ascension. Les héroïnes ont les bras levés en l'air, les corps soulevés, les visages orientés vers le ciel comme celui de *Phaéton* ou d'*Icare* dans leur chute esquissée à la fin des années 1630. Les corps des deux sœurs, dans leurs tensions réciproques ébauchent des arcs de cercle, qui se frôlent mais dont le sens s'oppose, à la manière de deux roues d'un engrenage, et ce mouvement ascendant rend hommage à ce motif allégorique qui servait à orner les sarcophages antiques en évoquant, à l'image du récit de Suzanne harcelée par ses deux juges, le salut et l'ascension de l'âme pure vers le ciel.

Des yeux et des mains…

La détresse qui se lit de sur le visage des femmes s'oppose au regard empreint de désir que les deux hommes posent sur elles. Parmi tous ces yeux mis en scène, aucun ne nous regarde : le dispositif établi par la trajectoire des regards reste en vase clos, sans nous solliciter explicitement. Même les angelots, qui traditionnellement dans les tableaux mythologiques font cas de notre présence en nous adressant un œil malin sont absorbés par autre chose. L'homme sur le cheval maintient fermement une des deux victimes ; c'est pourtant l'autre femme, celle qu'il ne peut toucher, qu'il semble fixer des yeux, comme s'il convoitait celle que son partenaire s'apprête à posséder. Celle-ci paraît lui rendre ce regard, mais d'une toute autre nature. Il n'est plus question de désir et de séduction en cet œil féminin, entre supplication et pitié.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Comme souvent, le langage des mains répète ce qu'exprime le regard. Fauchée par le cavalier, l'héroïne centrale lève les yeux au ciel, comme pour chercher une aide divine : un appel qui est aussi lancé par sa main gauche tendue vers le ciel, probablement pour se débattre et chercher un secours qui ne vient pas.
On assiste à une danse. Tous les gestes convergent vers le haut, mouvement ascendant confirmé par la cambrure du cheval et renforcé par la ligne d'horizon exceptionnellement basse. Les pieds de Castor et Pollux semblent obéir à des impératifs chorégraphiques (les orteils de Pollux se glissant très exactement entre ceux de la femme et le sol), et l'on remarque une dominante de gestes parallèles. La composition, est ainsi caractérisée par les dynamiques très visibles (les bras lancés comme des figures chorégraphiques, pathétiques) qui rythment l'espace de manière à dégager une organisation vaguement pyramidale. Cette pyramide classique est sans doute conservée pour alimenter un peu plus l'effet d'élévation, mais elle est ensevelie sous l'excès de chair et renégociée par l'exigence chorégraphique, à la manière de la réécriture rubénienne du contrapposto.

Ce dispositif de regards ne nous inclue pas dans l'espace fictionnel et pourtant nous sommes témoin du rapt : qu'en ressentons-nous ? Quel sentiment émerge de cette mise à distance ?
Il s'agit là encore de la problématique soulevée par Diderot selon laquelle le spectateur n'a pas à être invité, sollicité du regard puisqu'il n'est nullement

mentionné dans le récit originel. Spectateur mais pas acteur ! Or, un tableau est aussi un espace imaginaire, un lieu où se projettent des fantasmes et il me semble que le spectateur du rapt des filles de Leucippe ressent ce paradoxe : une jouissance esthétique, à la vue de cette chorégraphie, une émotion picturale aussi, face à la pâte colorée qui marbre les chairs, cohabitent avec le sentiment de malaise face à une scène de viol, aussi fictive soit-elle, même si aucune aide de notre part est demandée… *Evidemment.*

Femmes et fauves traqués dans un même sadisme délirant :
Rubens, Delacroix et Cézanne.

Tels des thèmes archaïques inhérents et constitutifs de l'être, qu'il soit peintre, poète ou tout simplement homme, les motifs de l'enlèvement et de la poursuite érotique persistent et muent. L'animal devient femme mais une chose demeure :

> « La nymphe érotise la lutte, révèle les liens inconscients de l'agressivité et de la pulsion sexuelle. »[707]



131. La mort de Sardanapale, 1827
Delacroix
392 x 496 cm, huile sur toile
Musée du Louvre, Paris

[707]. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, Minuit, Paris, 2002, p. 265.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Plus gigantesque, plus magistrale aussi sera la violence du combat qui oppose les sujets virils aux femmes mises à nu dans le tableau de Delacroix qui relate *La Mort de Sardanapale*, vers 1828 *(ill. 131).* Le thème, issu d'une légende babylonienne montre un roi vautré sur son lit oriental, assistant face à nous et sans états d'âmes au massacre de ses maîtresses et à la destruction de tous ses biens. Dans la sombre chaleur d'une chambre ouverte, chevaux, femmes et objets de plaisirs se voient devenir les martyrs d'un désir fou né dans l'imaginaire du souverain assyrien qui, assiégé et se sachant perdu, préfère tuer ses amours et disparaître avec : « C'est du fait que nous vivons dans la sombre perspective de la mort que nous connaissons la violence exaspérée, la violence désespérée de la mort »[708] nous livrent *Les larmes d'Eros* de Georges Bataille, en accord avec ce que l'on a sous les yeux. L'amant, à l'image des vieillards biblique préfère tuer que de ne pas posséder, reprenant la modalité des amours de Sade qui décèle dans le meurtre le sommet de l'excitation érotique. La toile de Delacroix et ses esquisses rapprochent donc l'acte d'amour à celui du sacrifice.

Vie et mort se bousculent au sein de l'image : la dépouille d'une femme repose en partie sur le lit, alors qu'une autre maîtresse se fait égorger sous nos yeux, au premier plan. Mise à mort mise en lumière, comme dans un théâtre tragique qui joue sur l'effet de contraste et de violence abrupte. La beauté de la victime résonne comme un impératif : son incarnat lacté, splendide, le corps pris de mollesse mais contorsionné, n'offre plus de réelle résistance et s'oppose en tous points à la cruauté de son agresseur.

Le regard de celle-ci, levé au ciel, comme pour implorer de l'aide ou pour adresser une ultime prière ne laisse guère place à l'équivoque : on devine en lui que la fin est proche. L'ultime violence demeure ici : en cette mise en suspens, en cet instant où, dans la seconde qui suit, la gorge sera tranchée. Je reviendrai sur cette idée d'imminence aussi furtive qu'un clin d'œil juste avant l'épilogue.

Comme dans les récits amoureux de rapt mis en scène par Rubens, violence et érotique, mort et sexualité sont indémêlables : ils se répondent en écho et l'un ne s'envisage pas sans l'autre. Chez Rubens comme chez Delacroix, le scénario et les acteurs demeurent quasi-identiques : c'est l'homme qui surgit et tue, c'est la femme qui tente l'esquive, subit et meurt. Mais avec Sardanapale et son calme olympien, la cruauté revêt un caractère jusque-là inégalé : la violence s'organise bien au-delà des limites de l'interdit et l' « érotisme va de pair avec un sadisme délirant »[709].

[708]. Georges Bataille, *Les larmes d'Eros, op. cit.*, p. 586.
[709]. *Ibid.*, p. 617.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Le couple homme-cheval, dans l'angle gauche du tableau répète le scenario du rapt et revivifie la lutte homme-animal. Paré d'accessoires et de riches bijoux aux allures orientales, cet animal peut, en gardant à l'esprit l'héritage rubénien, se faire allégorie de la femme. C'est ainsi, qu'à l'image des maîtresses de Sardanapale, celui-ci est martyrisé : coupé, ciselé par le cadre du tableau d'une part, le cheval adopte une posture tendue, de défense et ses yeux hagards ne trompent pas. Dans l'angle opposé du tableau, une épaisse fumée cache à peine le palais du sultan que l'on aperçoit au loin, comme dans l'iconographie traditionnelle de Bethsabée au bain. C'est l'évocation du feu qui va dans quelques instants ravager la scène, l'absorber et en brouiller sa lecture.

Mais pour l'heure, loin de cet effacement de l'image, c'est la tonalité rouge qui anime notre œil. Le chaud coloris s'étale de part et d'autre dans l'espace pictural : la chaleur va de pair avec une atmosphère érotico-ténébreuse. Pour redire la présence sans cesse renouvelée du couple Eros-Thanatos :

> « L'éclairage de l'obscénité comme celui du crime est lugubre. »[710]

Georges Bataille nous livre ici une lecture du motif via le filtre de l'obscène. Celui-ci n'est pas la simple monstration sans voile de la sexualité, il est ce qui mélange sans pudeur l'éros et son contraire :

> « Le sentiment de gène à l'égard de l'activité sexuelle rappelle en un sens le sentiment de gène à l'égard des morts et de la mort. [...] Il y a une indécence dans la mort. »[711]

Quel est donc l'ultime tabou que défie Sardanapale si ce n'est en effet celui de mêler l'amour à la mort dans un puissant chaos que Delacroix résout en partie par la touche et la couleur ? *Le Mal* de Rimbaud, dont on connaît les variations poétiques autour de la couleur, notamment dans *Voyelles*, est à l'image du tableau de Delacroix, noyé de carmin, de lutte et de violence :

> « Tandis que les crachats rouges de la mitraille
> Sifflent tout le jour par l'infini du ciel bleu ;
> Qu'écarlates ou verts, près du Roi qui les raille,
> Croulent les bataillons en masse dans le feu ;
>
> Tandis qu'une folie épouvantable, broie
> Et fait de cent milliers d'hommes un tas fumant ;
> - Pauvres morts ! dans l'été, dans l'herbe, dans ta joie,
> Nature ! ô toi qui fis ces hommes saintement !... -»[712]

[710]. *Ibid.*, p. 607.
[711]. *Ibid.*, p. 585.
[712]. Arthur Rimbaud, les deux premières strophes du sonnet *Le Mal,* in *Arthur Rimbaud, ses plus beaux poèmes, op. cit.,* p. 38.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Elément plastique, probablement destiné à rassembler les pièces de ce macabre fouillis, ce beau rouge incandescent ponctue l'ensemble du tableau : sur une étoffe posée ça et là, s'enroulant autour du turban d'un esclave, sur l'ornement d'un meuble… Mais ce rouge, si puissant, c'est du sang, il se concentre en particulier sur une des deux diagonales du tableau, précisément celle qui accueille en son sein les faits les plus importants de l'action. Dans l'angle supérieur droit, quelques objets et bijoux précieux sont posés sur l'étoffe. C'est juste au dessus, mais toujours au premier plan et sous une lumière intense, que va avoir lieu l'égorgement de la maîtresse. Suivant la dynamique de la diagonale, le funèbre tissu continue sa trajectoire et termine sa course sur le lit du sultan. Le coloris est identique mais chaque tache de rouge s'enrichit d'ombres et de lumières. Aux enjeux plastiques s'ajoute donc une fonction symbolique. La puissance visuelle d'un tel rouge, sa chaleur, sa violente beauté aussi sont sans doute à mettre en relation avec l'évocation du sang qui caractérise d'après Baudelaire l'univers poétique de Delacroix :

> « Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,
> Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
> Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
> Passent, comme un soupir étouffé de Weber »[713]

Le *lac de sang* évoqué dans ces vers baudelairiens prend corps : partout dans le tableau, l'œil du spectateur est attiré par les taches de rouges carmins et vermillons, comme celui du taureau le serait par la cape du toréador. Ce rouge, excitant visuel, nous parle sur un rythme ternaire d'érotique, de chaleur et de violence.

C'est un langage plastique et narratif qui se tresse sous nos yeux et ceux de Sardanapale qui, étrangement ou non d'ailleurs, semble insensible à la bien sinistre tragédie dont il est l'auteur. Sa posture et son regard font sens, il est couché sur son lit, lit qui autrefois accueillait les amours et qui désormais revêt cette autre tonalité : « La *petite mort* comme avant-goût de la mort finale »[714] en quelque sorte…
Il ne rate pas une miette du massacre : loin de fermer les yeux ou de détourner du regard, il se fait spectateur muet, à la fois souffrant-jouissant du spectacle. Baudelaire qualifie son attitude de « féminine » tant Sardanapale est passif. Dans toute la splendeur et la perversité du voyeur, il ne semble faire aucun cas de ses victimes : son attitude déroute un instant, mais finalement elle ne fait que répéter, radicaliser l'entreprise panoptique des vieillards bibliques et de tous les guetteurs opportuns qui ne séparent de leur proie que par la mort.

[713]. Charles Baudelaire, *Les Phares, e*xtrait, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 48.
[714]. Georges Bataille, *op. cit.,* p. 576.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Alors, comment le spectateur du tableau peut-il s'identifier à cet impassible observateur, de quelque mythologie dont il est issu, si ce n'est qu'en admettant l'inimaginable :

> « Il y a nécessairement liée au moment de la volupté, une rupture mineure évocatrice de la mort : en contrepartie, l'évocation de la mort peut entrer dans la mise en branle des spasmes voluptueux. »[715]

Œil, désir, combat et matière picturale chez Cézanne

Lutte d'amour, vers1880, Cézanne *(ill. 132)*

En visitant le corpus important des baigneuses cézanniennes, composé de plus de cent toiles et esquisses, une évidence, évoquée par Joaquim Gasquet, s'impose : « Le sujet qui le hantait, c'était le bain des femmes »[716]. *Voyez-vous ça !* Vu leur nombre et leur persistance au sein de la peinture de Cézanne, il est fort à parier que les baigneuses surprises à la dérobée, si obsédantes dans l'esthétique baroque, demeurent en cette fin de XIXème siècle comme des motifs susceptibles d'interroger une nouvelle peinture. Cézanne, Renoir, Courbet, Degas…



132. La lutte d'amour, vers 1880
Cézanne
Huile sur toile
The National Gallery of Art, Washington

La mythologie, bien qu'atténuée laisse encore des traces distinctes dans les scènes de baignade : on se souvient avoir rencontré une *Olympia* ou une *Bethsabée* au bain parmi les œuvres tardives de Cézanne. Là encore, l'image sensuelle des corps semble

715. Georges Bataille, *L'érotisme*, *op. cit.*, p. 107.
716. Joaquim Gasquet, cité par Jean Arrouye dans *Une œuvre de Cézanne*, B. Muntaner, Marseille, 2000, p. 23. « Le sujet qui le hantait, c'était le bain des femmes sous les arbres, dans un pré. Il en a fait une trentaine de petites ébauches au moins, dont deux ou trois toiles très fines, très poussées. »

renégociée sous l'effet de la touche picturale. La matière colorée, la juxtaposition, la superposition des touches tendent à transcender la facture réaliste.

> «Tout agit de concert, tout s'échange. »[717]

Les formes se font et se défont pour ne saisir que l'essentiel du motif. Sans conteste, la scène de bataille est faite pour le geste, comme le voile aquatique est fait pour le glacis. La spontanéité de la touche, nullement dissimulée, s'affiche comme une valeur-étalon : on retrouve en filigrane dans cette attirance pour la vitesse d'exécution les esquisses rubéniennes, où la peinture montre sa matérialité, ses strates, juxtapositions, effacements etc. Rappelons-nous *Psyché découvrant Amour endormi* dont j'ai longuement parlé dans le second chapitre: les touches picturales de Rubens et de Cézanne ne se ressemblent-elles pas au point de se confondre ?

Comme dans sa *Bethsabée* ou sa *Léda au cygne (ill.103)*, Cézanne joue avec le mythe et la tradition picturale. Certes il s'engage dans une voie iconographique déjà engagée : les scènes de rapts et de batailles amoureuses ne sont pas inédites. La réécriture du motif s'opère autrement, par la peinture, il se sert du support comme matériau plastique pour interagir avec les touches du pinceau :

> « C'est une tradition dans la peinture occidentale d'essayer de faire oublier, de masquer, d'esquiver le fait que la peinture était déposée ou inscrite sur un certain fragment d'espace. »[718]

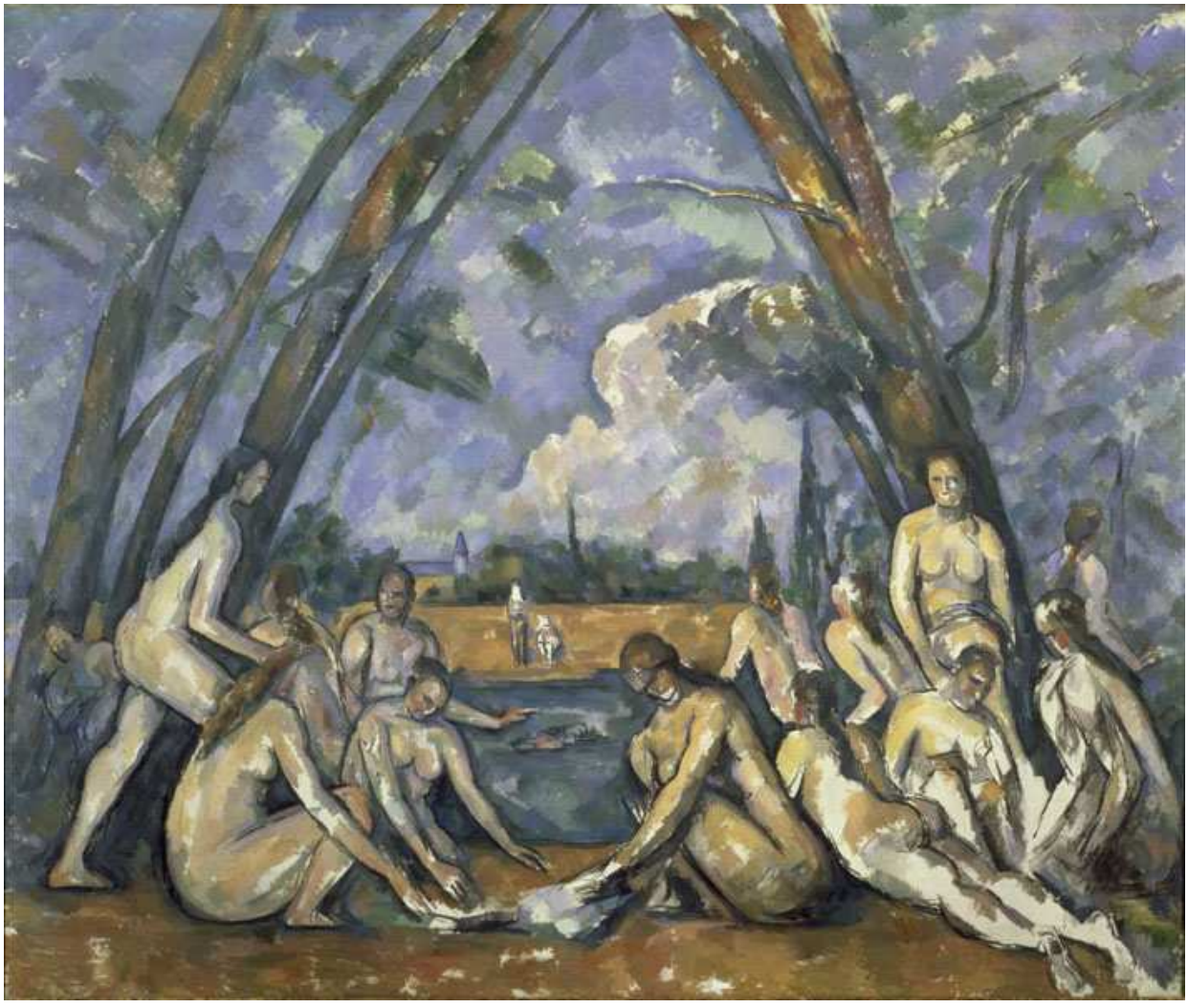
Cette tradition est ici mise à distance par la permission qu'il s'est donnée d'utiliser et faire jouer les propriétés matérielles de l'espace sur lequel il peint. Cette liberté se trouvant déjà dans les tableaux-esquisses de Rubens, où la peau des figures mythologiques dialogue avec la peau du papier ou de la toile sur laquelle elles prennent corps.

Chez Cézanne, une partie seulement des scènes de baignades présente une composition mixte : baigneurs et baigneuses cohabitent au sein d'un même espace pictural sans être strictement séparés. Les ultimes *Grandes Baigneuses* ne se concentreront que sur les corps féminins, bien que parfois fort hermaphrodites ou masculinisés sous l'effet brutal du pinceau. Cette séparation des sexes qui s'effectue après 1880 constitue selon Guila Ballas, auteure de *Cézanne, baigneurs, baigneuses*, un symptôme de l'esprit du peintre. Selon sa thèse, la présence contiguë d'hommes et de femmes nus serait pour Cézanne une source d'angoisse contre laquelle il faille

[717]. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, op. cit.,* Chapitre : *Chorégraphies intensités : la nymphe, le désir, le débat,* p. 296.
[718]. Michel Foucault, *La peinture de Manet, op. cit.,* p. 22.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

trouver un rempart, une stratégie de défense pour lui permettre de maîtriser et de sublimer des pulsions refoulées[719]. Le monde exclusivement féminin serait alors libéré de la lutte des sexes, affranchi de toute tension érotique ? Attention, le regard psychanalytique est parfois adepte de la castration et résume un peu vite l'élan créateur. Néanmoins, les figures-clefs de la psychanalyse s'entendent sur cette idée : dès que l'on déploie des stratégies pour éviter qu'une chose se passe, on est bien dans un état de fuite, d'évitement et donc de tensions. Nul ne sert alors d'imaginer échapper à ses pulsions ! Chez Cézanne, la série des *Grandes baigneuses*, l'obsédante fascination qu'elles suscitent parle de cela : toute résistance est impossible ! Elles s'imposent à son univers pictural.



133. Les grandes Baigneuses, 1906
Cézanne
208 x 251 cm, huile sur toile
The Philadelphia Metropolitan Museum of Art, Philadelphie

[719]. Ces considérations psychologiques sont une lecture possible, une interprétation discutable bien sûr, envisageable néanmoins, qui nécessiterait une analyse plus profonde.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Nouvel Actéon, le peintre réactualise malgré lui le mythe. En apparence et à la lecture des titres, Cézanne semble aux antipodes des associations symboliques ou mythologiques : ce sont des baigneuses et non des nymphes, alors qu'en même temps, Bouguereau, dans tout le néoclassicisme qu'on lui connaît, et le réalisme saisissant de la touche, remet à jour les beautés grecques et autres Néréides.
Avec Cézanne, c'est le registre thématique du païen qui prévaut et la recherche de la forme. Quant à l'anecdote d'un après-midi d'été ou d'un déjeuner sur l'herbe, néanmoins présente, elle semble secondaire dans la lecture du tableau.
La composition sépare deux groupes distincts de femmes, dont les corps s'encastrent dans deux triangles aux assises « terriennes », sans pour autant infliger au tableau une symétrie rigide. Comme avec Rubens, la géométrie s'envisage à condition d'y instaurer un jeu de ruptures, entre équilibre et déséquilibre. Le nombre de figures réparties de chaque côté, la posture de chaque baigneuse alimentent le paradoxe d'un équilibre dissymétrique : les unes sont debout de face, s'adossent contre un arbre dont elles adoptent l'inclinaison, d'autres se montrent de dos, assises, couchées. La diversité des poses d'Alberti est ici louée ! Une seule semble se baigner, sous la forme d'une tache imprécise plongée dans l'eau. La recherche picturale peut alors se résumer ainsi : trouver l'essence du motif, là où il est le plus puissant, au point nodal de sa lisibilité et de son évanescence, là où le corps quitte son image académique pour gagner en puissance, métamorphosé par sa fusion avec la nature.

Nuages, motifs de métamorphoses
Nuages, motifs de métaphores

Autant rosés que gris, verdâtres, bleutés, les incarnats cézanniens s'imprègnent de ce qui les entourent et « participent essentiellement de l'air, de l'eau, des feuillages qui les entoure. »[720]Toutes ces couleurs, juxtaposées ou superposées révèlent une stratégie de peinture : comme Rubens, Cézanne préfère au modelé classique, le modelé par teintes contrastées : « lumières et ombres ne sont qu'un rapport de couleurs »[721]... Les échangent plastiques s'opèrent sous nos yeux : Cézanne tente les affinités formelles et symboliques entre les baigneuses et la nature. *Bethsabée* aussi, malgré la référence biblique, témoigne de cette recherche plastique: on se souvient de sa chevelure déployée qui se confond avec le tronc d'arbre, de ses formes vaporeuses et de son incarnat bleuté comme une nuée.

[720]. Denis Coutagne *in Une œuvre de Cézanne, op. cit.*, p. 53.
[721]. Karl Ernst Osthaus recueille les propos de Cézanne, *Conversations avec Cézanne, op. cit.*, p. 97.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



134. Zeus et Io, 1531
Corrège
163 x 71 cm, huile sur toile
Kunsthistorisches Museum, Vienne

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Dans la mythologie et avec Corrège, celui qui se transforme en nuage, celui qui fait corps avec le nuage évidemment c'est Zeus : la nuée devient motif érotique, qui étreint là, sous nos yeux hallucinés la nudité renversée de Io.

Dans l*a Lutte d'amour* de Cézanne, vers 1880 *(ill. 132*), on retrouve les nuages anthropomorphiques au centre du tableau sous forme de taches orangées dans le ciel. C'est un ensemble de nuages qui, en plus de reprendre la teinte de la peau des baigneuses, adopte une ligne sinueuse, comme s'il s'amusait à faire allusion aux hanches et à la taille marquée d'une femme. Ce nuage est à la fois lieu d'apparition féminine mais aussi lieu où la forme se dissout. Cézanne saisit l'instant où la forme peut soit apparaître comme un nuage, soit prendre les traits d'un corps de femme. Comme l'eau, la nuée est un motif changeant, un motif de métamorphose que le spectateur, pris dans la rêverie, décide ou non de féminiser, à l'image de Baudelaire les yeux levés au ciel :

> « Ma petite folle bien-aimée me donnait à dîner, et par la fenêtre ouverte de la salle à manger je contemplais les mouvantes architectures que Dieu fait avec les vapeurs, les merveilleuses constructions de l'impalpable. Et je me disais, à travers ma contemplation : ' Toutes ces fantasmagories sont presque aussi belles que tous les yeux de ma bien-aimée, la petite folle monstrueuse aux yeux verts.' »[722]

Puisqu'ils se prêtent facilement à la contemplation et au délire de l'imaginaire, les nuages comptent sans doute parmi les objets les plus oniriques dans la peinture ou la littérature. Ne dit-on pas « avoir la tête dans les nuages » lorsqu'on se détache peu ou prou de la réalité environnante ? Et quel enfant n'a jamais joué entre deux bousculades, à anthropomorphiser les nuées ? Probablement qu'en chaque poète qui se prête à ces rêveries aériennes sommeille ce fantasme d'enfant, cette propension à tout humaniser, à chercher le figural dans l'abstraction. Le petit poème montre aussi que ces fantasmagories oniriques oscillent entre deux pôles : les *merveilleuses constructions* baudelairiennes peuvent se muer en un clin d'œil en de *monstrueuses* entités, entre la douce réassurance d'apercevoir une forme maternelle et l'effroi d'avoir inventé un nuage-monstre, de l'avoir engendré par les yeux. Dans ses *Essais sur la matière* empreints d'onirisme et dédié cette fois à l'*Air et les songes*, Bachelard reprend cette dualité essentielle au nuage :

[722] Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose, Le spleen de Paris, La soupe et les nuages.* La rêverie hélas n'a qu'un temps, elle s'achève ainsi :
« Et tout à coup, je reçus un violent coup de poing dans le dos, et j'entendis une voix rauque et charmante, une voix hystérique et comme enrouée par l'eau de vie, la voix de ma chère petite bien-aimée, qui disait : 'Allez-vous bientôt manger votre soupe, sacré marchand de nuages ?' » *Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 179.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

> « C'est avec les nuages que la tâche est à la fois grandiose et facile. On les rêve comme une ouate légère qui se travaillerait d'elle-même. Dans cet amas globuleux, tout roule à souhait, des montagnes glissent, des avalanches s'écroulent puis s'apaisent, les monstres s'enflent puis se dévorent l'un l'autre, tout l'univers se règle sur la volonté et l'imagination du rêveur. »[723]

Quelles que soient les formes que prennent les nuées, les songeries qu'elles suscitent sont donc aussi faciles qu'éphémères, aussi fugitives que changeantes :

> «Le rêveur a toujours un nuage à transformer ; le nuage nous aide à rêver la transformation. »[724]

Le nuage représente un lieu de dissolution : il se fond dans un grand tout informel où tous les possibles prennent place[725]. Et cette fluidité essentielle rappelle la filiation de l'eau et du nuage. L'un et l'autre revêtent la symbolique du passage, de l'entre-deux où de subtils échanges entre la vie et le fantasme, le visible et l'invisible, le figural et l'abstraction s'opèrent sans jamais s'établir de manière claire et définitive.
Puisque tout n'est que suggestion dans les nuages anthropomorphiques de Cézanne, puisque leurs formes paraissent instables, en constante métamorphose, les nuées peintes nous aident à rêver la transformation en peinture, la transformation de la peinture. Autrement dit, la mutation du nuage répète en abîme l'état de transformation que Cézanne soumet aux corps de ses baigneuses, il s'agit de métaphores réciproques. Peinture de corps, peintures de nuages, nous sommes face à :

> « Un monde de formes changeantes où la volonté de voir projette des êtres. »[726]

Les ciels rubéniens se parent aussi de nuées évocatrices : selon le degré de dramaturgie et de puissance visuelle souhaité, les nuages se teintent d'angoisse ou d'apaisement, de mouvement ou de calme : comme il est des nuages qui nous oppressent et des nuages qui « nous attirent dans le plus haut du ciel. »[727]. Dans cette ambivalence se noue le pouvoir métaphorique et pictural du nuage.

> « Le ciel classique est d'une sérénité étale, d'une transparence de cristal, paisible. Les ciels renaissants sont azurés, auroraux, ont une luminosité apollinienne. »[728]

Tel est le ciel des Grâces de Raphaël. Celui qui surplombe le balai érotique des *Trois Grâces* du Prado relève presque d'une nuée renaissante *(ill. 135b)* : apparemment

[723]. Gaston Bachelard, *L'air et les songes, op. cit.*, p. 213.
[724]. Denys Riout *in Les nuages et leur symbolique,* Albin Michel, Paris, 1995, p. 269.
[725]. Jean Markale *in Les nuages et leur symbolique, op. cit.,* p. 251.
[726]. Gaston Bachelard, *op. cit.,* p. 213.
[727]. *Ibid.*, p. 219.
[728]. Benito Pelegrin, *Figurations de l'infini, L'âge baroque européen, op. cit.,* p. 274.

dégagé, le ciel, d'un bleu intense, est posé en aplat, on peut distinguer en s'approchant du tableau les différentes couches colorées qui le constituent (strates mauves et bleues). Rien de plus baroque qu'un ciel paisible qui s'assombrit et éclate en orages.



a. Narcisse, vers 1636, *détail de l'illustration 87*, Rubens



b. Les Trois Grâces, 1638-1640, *détail de l'illustration 46*, Rubens



c. La mort d'Argos, vers 1630, détail de l'illustration 59, Rubens



d. La mort d'Argos, vers 1610-1611, détail de l'illustration 61, Rubens



e. Le Jugement de Pâris, vers 1630, détail de l'illustration 32, Rubens

135. Détails

Incognito, au dessus des Grâces, une nuée sombre s'apprête à envahir le ciel de ses turbulences. N'annoncerait-elle pas, une tempête à venir, un funeste présage inhérent à toute jouissance érotique ? Le nuage s'enrichit d'un triple statut : narratif d'une part, chargé de dire les données spatio-temporelles. Pictural, d'autre part, les enjeux plastiques de tels motifs ne cessent de se charger d'opacité et de transparence, d'empattements et d'aplats… C'est enfin la dimension poético-symbolique qui

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

s'ajoute aux deux premiers versants. Ils s'obscurcissent de fureurs dionysiaques pleinement visibles ou secrètement évoquées :

> « Les ciels maniéristes baroques se torturent de doutes crépusculaires, se nimbent de brumes, s'imbibent d'angoisse, de nuit incertaine. »[729]

Oui mais *après la pluie vient le beau temps*. Rien d'étonnant donc si le ciel lourd et chargé dans la *Mort d'Argos (ill. 135c et d),* laisse s'échapper de sa matière cotonneuse et grisâtre un arc en ciel, ultime subterfuge pour calmer la violence de la décapitation.

> « Si le zoomorphisme de la nuit est stable dans les constellations, le zoomorphisme du jour est en constante transformation dans le nuage. »[730]

Motif pictural, aussi riche plastiquement qu'un voile drapé et aussi difficile à saisir dans ses riches nuances de textures et de teintes que l'incarnat, le nuage se déploie. Etre de peinture mais de récit aussi : avec Rubens aussi le nuage s'anthropomorphise, se mythologise.

Dans la deuxième version du *Jugement de Pâris (ill. 135e)*, un personnage vient s'ajouter lors la distribution des rôles. Cette apparition, derrière le paravent mythologique, parle de la fascination pour les *magies atmosphériques*. Cette divinité de la guerre, tenant en ses mains serpent et flambeau siège juste au dessus de Junon et son paon. Quelle est cette présence et à quoi sert-elle dans la peinture ? La place dans le ciel pourrait évoquer Zeus qui, rappelons-le, est à l'origine du concours de beauté. Incapable de choisir parmi les trois déesses et préférant se décharger sur Pâris, il surveillerait au loin, avec la lâcheté du guetteur, du haut de son élément essentiel. Car quoique le nom de Zeus ait pu, à l'origine, désigner la clarté du ciel, il semble qu'il ait toujours été un dieu des phénomènes atmosphériques : on lui attribue volontiers la formation des bourrasques, tempêtes, tourbillons de nuages…Qui dans l'Olympe ne craint pas le terrible déchaînement, les colères de Zeus armé d'éclairs que lui ont forgés les Cyclopes ?

Cette présence atmosphérique porte les traces iconographiques des Furies traditionnellement représentées avec un flambeau, un serpent dans la main enrubanné autour de la main ou de la chevelure *(ill. 135c et e)*. Comme on l'a vu, la tête de Méduse accolée au bouclier de Minerve insère un épisode succédant au jugement de Pâris ; il en est probablement de même pour cette divinité aérienne. Juste au dessus de Junon, la Furie s'anime des mouvements du ciel : sa chevelure vole au vent, ses gestes et son corps accompagnent la turbulence des nuages comme pour

729. *Ibid.*
730. Gaston Bachelard, *op. cit.,* chapitre VIII, *Les nuages,* p. 213.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

entrer en communion avec ceux-ci. Dès lors, cette nuée aux formes féminines revêt un caractère narratif à peine dissimulé : la colère de Junon, que l'on voit ici de dos avec son paon, bientôt va se déchainer à l'égard de celui qui osera l'exclure de la victoire. Autrement dit, d'apparence si inoffensive, avec ses formes généreuses, sa posture délicate et son incarnat si savoureux, recouvert d'une douce fourrure, Junon trouve par un tout autre moyen l'occasion d'exprimer sa rage invisible sur son visage. Et c'est le nuage qui, comme second[731] indice prémonitoire placé au zénith de la représentation, prend en charge le courroux de la déesse. Nébuleuse Furie…

Dans sa poétique des nuées, Bachelard écrit que « les nuages sont une matière d'imagination pour un pétrisseur paresseux. On les rêves comme une ouate légère qui se travaillerait d'elle-même. »[732] Cet aveu redit le poème de Baudelaire évoqué plus haut, en dessinant un esprit pétri d'images qui se forment dans la contemplation et le songe éveillé. Mais si le *pétrisseur paresseux* devient un peintre fiévreux, désireux de donner vie à la matière picturale, à la touche et à la couche colorée, alors il est probable que la *ouate légère* devienne une forme puissante et dynamique. Lourde aussi.



136. La prise de Juliers, 1622-1625
Rubens
295 x 394 cm, huile sur toile
Musée du Louvre, Paris

La nuée, du côté de la douceur féminine devient nuage crépusculaire, masculin, chargé de turbulences atmosphériques, et chargé de dire la métamorphose. Enfin, le nuage libère le discours de l'exubérance, métaphore de l'emphase. Il ne peut

[731]. Le premier étant le paon, symbole de la beauté et de la vanité de Junon, qui semble s'en prendre au chien du berger et figurer ainsi l'attaque que Pâris va subir suite à son jugement.
[732]. *Ibid.*

s'empêcher de gonfler, de laisser trace dans le ciel, de virevolter, de se faire acteur d'un théâtre grandiloquent, à l'image des peintures de commande du cycle Médicis, où les nuages qui accompagnent la reine Marie revêtent un caractère improbable, symphonique. Avec ce qu'il faut d'effets de lumière, de masses colorées et sombres, de mouvement et d'érotisme, avec ses déesses ailées, aériennes aux seins nus *(ill. 136)*.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

.7.

Imminences

« Le plus souvent, cela se rate d'un 'rien', mais ce 'rien est tout'. »[733]

L'instant-clef

Métamorphoses du temps

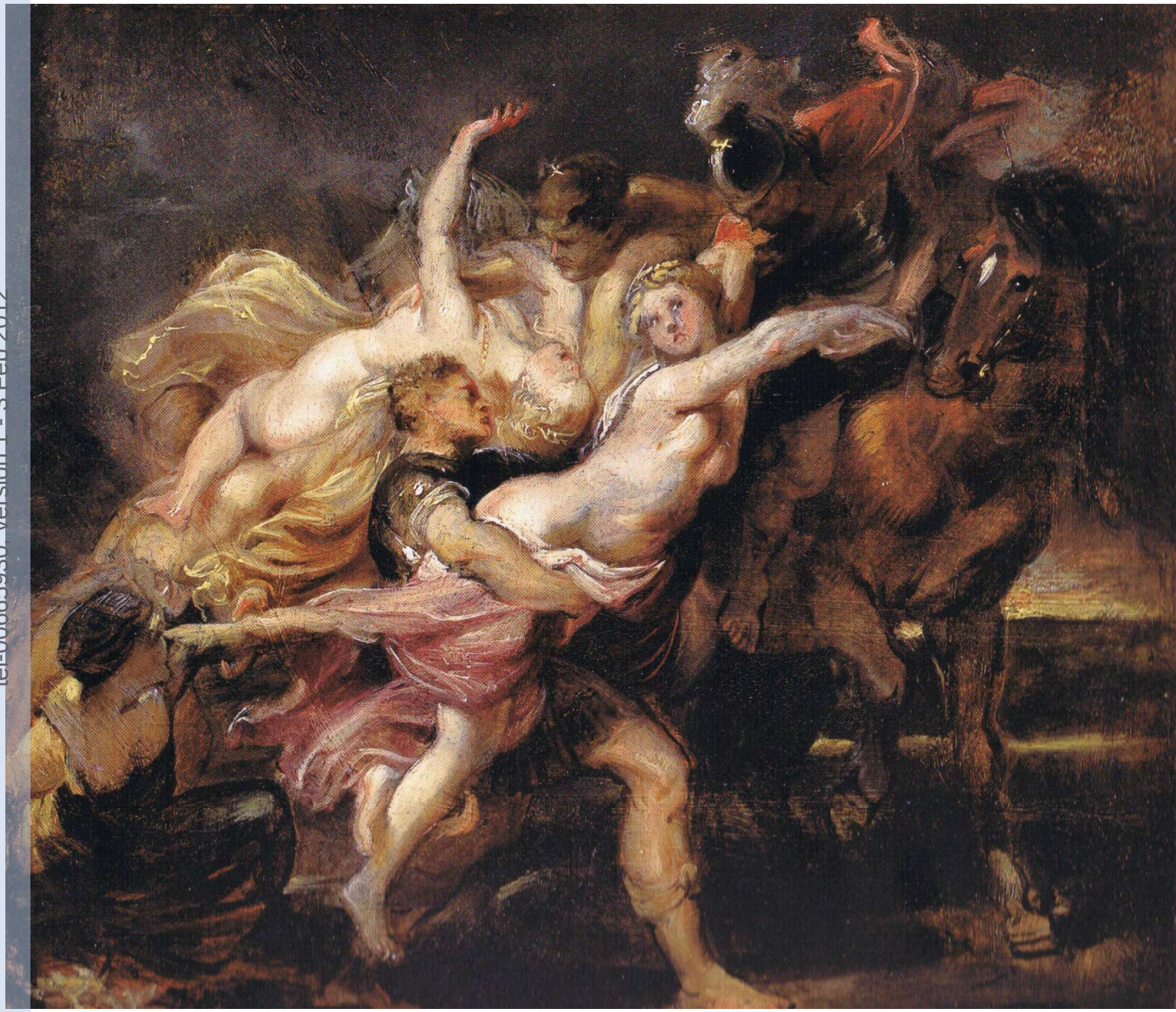
Chez Rubens, l'émotion esthétique face à la chaude épaisseur de la matière, face à la chair picturale trouve une déclinaison dans l'esthétique de ses esquisses, où le temps d'élaboration se réduit pour être au plus près de celui de la vision. Question d'immédiateté. On n'est plus dans le gigantisme rubénien qui offre aux yeux un spectacle de démesure, mais ce que la peinture perd dans ce rapetissement, elle le gagne dans l'extrême visibilité de la facture. Le rapt opéré par l'œil ou par la main, moment fulgurant, violent et de nature érotique est propice à susciter chez Rubens des coups de pinceau énergiques, nullement dissimulés, où la matière est écrasée, frottée fiévreusement sur le support, comme le corps des femmes est bousculé par leurs assaillants. Désir, combat, geste du pinceau : tout agit de concert, tout s'affronte.

S'unir sexuellement, c'est se mêler : se rencontrer dans la bataille, c'est la modalité des amours baroques et le médium peinture dit cette brutale dissolution. Le mouvement est d'autant plus éclatant qu'il n'est pas seulement figuré par les composantes du récit, mais par la picturalité-même : c'est elle qui se met à bouger, à animer les corps, à rythmer et scander l'image.

Dans l'esquisse de la *Scène d'enlèvement des filles de Leucippe (ill. 137),* on passe de l'entrelacement des corps à l'entrelacement des touches, des coups de pinceau et des couches de peinture. Les bras sont toujours levés en l'air, le corps des femmes attaquées demeure contrarié, il préfigure aussi l'effet d'élévation physique que l'on retrouve dans le tableau achevé *(ill. 130).*

[733]. Jean-Pierre Mourey, *Le vif de la sensation, op.cit,* p. 1.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



137. Scène d'enlèvement des filles de Leucippe, 1616
Rubens ou un élève
27 x 29 cm, huile sur bois
Nasjonalgalleriet, Oslo

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

L'une d'entre elles s'inscrit dans une diagonale du tableau pour commencer son envol, dans une dynamique qui s'oppose à l'homme qui l'entoure de ses bras. Aucune des deux femmes n'est en contact avec le sol et leurs étoffes s'envolent malgré les tracés épais et autres empattements qui les constituent. Les chairs conservent aussi le vermillon des doigts, joues, pieds, genoux, fesses, elles se marbrent aussi de gris colorés de toutes parts, comme dans la version finale, mais le traitement est plus spontané, plus furtif, à l'image du motif :

> « Afin qu'une œuvre d'art plastique s'anime vraiment lorsqu'on la contemple, il est nécessaire de choisir un moment transitoire ; un peu plus tôt aucune partie du Tout ne doit s'être trouvée dans cette posture, peu après chaque partie doit être forcée de la quitter. »[734]

Cette imminence, ce *moment transitoire* dont il est question dans les mots de Didi-Huberman ne serait pas au fond la trame commune aux mythologies du regard où ce qui est aperçu à la dérobée menace de s'évanouir dans l'instant qui suit? Qu'est-ce qui unit la vision amoureuse de Psyché à celle de Narcisse, d'Orphée, de Méduse, d'Actéon et de tous les voyeurs opportuns que nous avons pu approcher un instant, si ce n'est que la peinture dont ils font l'objet, capture l'instant décisif de leur récit, le point culminant du désir et si furtif où l'œil saisit une image avant que celle-ci se résorbe ? Tout ce qu'on voit est comme l'eau et tout ce qu'on voit participe d'une philosophie du changeant, du fluide et de l'insaisissable. L'œil est en deuil, à chaque vision achevée, voilà pourquoi il désire toujours voir. Avec ici et là, dans le flot d'images qui émane d'un récit, des instants à retenir, la « saillie du sens dans le foisonnement, la densité, la pulsation du monde. »[735]

Ne retenir que l'*essentiel* d'un mythe. Il y a l'idée d'un après-coup qui essaie de réduire l'intervalle qui sépare le « choc sensitif » d'un motif érotique, la puissance du ressenti, et l'image peinte qui en résulte :

> « La touche-couleur doit condenser et dire dans son langage de peinture l'intensité de la sensation. »[736]

Ce que Jean-Pierre Mourey nomme le « *sensivif* »[737], est cette tentative de prendre présente à nos yeux, et à la peinture, la puissance paroxystique d'un motif, en

[734]. J.W. Goethe, 1798, « Sur Laocoon », *Ecrits sur l'art*, Paris, Flammarion, 1996, p.169-170, cité par G. Didi-Huberman, *L'image survivante*, *op. cit.*, p.207.
[735]. Jean-Pierre Mourey, *op.cit*, p. 168.
[736]. *Ibid.* p. 76.
[737]. *Ibid.* p. 78.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

capturer sa force, la projeter sur la toile au moment où on l'a prend en pleine figure. Histoire d'avoir l'image la plus proche du ressenti que le peintre a eu face au motif, quel qu'il soit. Attraper au vol ces sensations visuelles, tactiles, olfactives qui affectent le peintre lorsque celui-ci voit le corps d'Hélène implique un travail coloré et gestuel qui fait du incarnat un motif personnel. Il s'agit de *sa* sensation. Et nous, spectateur, nous la percevons avec ce qui nous sommes et ce qui nous constitue : on entre ou pas dans le tableau. On est happé, ou pas.

Entre le désir de capter l'instant-clef et de le figer, il n'y a qu'un pas. Le peintre court après le temps comme Apollon court après Daphné. On l'a vu dans le chapitre consacré à Psyché : ce constat ne manque pas d'ouvrir vers une écriture du temps obnubilée par le corps, d'engendrer un regard mélancolique que la peinture tente de rabibocher. Pour cela, l'outrage du temps doit pouvoir se métamorphoser : l'instant fantasme l'éternité, le présent rêve de pérennité et la mort ne manque pas d'offrir les images de son immortalité. Vaste projet qui cache mal ses ambitions : il s'agit en filigrane de laisse trace dans un monde où tout se meut. La présence d'Hélène dans toutes les mythologies et peintures désirantes parle de cette trace : elle devient l'unique motif de la peinture de Rubens, comme si au final, il ne fallait retenir que lui.
Tous les récits scopiques relatent un Eden qui se consume dès qu'il est découvert, mis à nu. Un entre-deux qui se dissout l'instant d'après et qui ne peut être retenu et fixé que par la peinture :

> « Qui n'a connu dans sa vie une seconde contenant toute l'éternité ? Aussitôt la seconde passée, l'éternité qu'elle contenait avec elle est perdue. Il n'en reste qu'un souvenir. »[738]

Les mythologies du regard se font paradigmes d'un temps mélancolique : chaque coup d'œil est fragile et transitoire. Une évidence nostalgique émane : ce qui a été aperçu ne pourra plus jamais être vu pour la première fois. Il y a quelque chose de l'ordre du *proto-regard* que l'on a aperçu à l'évocation de l'esquisse de Psyché et Eros et qu'il intéressant de convoquer encore au sujet de la métamorphose du temps :

> « Quand l'enfant vient au monde, il est depuis longtemps un habitué du regard. C'est un très ancien regard qui correspond au développement de la vision intérieure. Naissant au-dedans, ayant une nativité antérieure, le fœtus s'est mis peu à peu à voir, et d'emblée il s'est ouvert à l'invisible. Invisible pour nous, visible pour lui sous la forme d'aucune forme, mais qui était la totalité elle-même. Le regard a commencé avec la perception de la totalité, dans la lumineuse obscurité prénatale.

[738]. Alain Beltzung, *Traité du regard, op. cit.*, p. 265.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

> Si le nouveau-né ouvre maintenant les yeux, c'est parce qu'il s'attend à voir encore et à voir la même chose, à retrouver la permanence de la vision intérieure. Mais elle vient d'être perturbée, si ce n'est brutalement interrompue. Il s'est produit comme une panne de vision au moment de l'entrée dans le monde. Ouvrir les yeux, à ce moment-là, n'est pas percevoir ce qu'il y a devant ou autour de soi, mais seulement réagir au fait que la lumière et l'horizon de la totalité ne sont plus visibles. Le nouveau-né est d'ailleurs ébloui par la lumière extérieure qui n'est plus *sa* lumière, la luminosité inhérente à l'étendue intérieure. »[739]

La vision se consume et consume le regard au moment-même où elle s'opère, la seconde suivante, il ne reste qu'un souvenir de ce qui a été vu. Un souvenir éblouissant hante Psyché et tous les amoureux qui ont aperçu un corps de chair au détour d'une lumière impudique le savent. Un souvenir ténébreux persiste pour tous ceux qui, comme Orphée, demeurent plongés dans l'ombre de la mort après avoir vu ce qu'il ne fallait pas voir. La visibilité, qui se résorbe de suite, suscite presque ontologiquement la nostalgie : nous vivons dans cet empêchement de voir, de fixer l'image et le temps autrement que par la mémoire et sa fonction du souvenir. Pourquoi ne pas se satisfaire d'un souvenir, d'une image imprimée dans l'esprit ? Pourquoi les vieillards qui épient Suzanne n'arrivent-ils pas à se satisfaire de leurs yeux qui dévorent ? Pourquoi Actéon ne réussit-il pas à se détacher du pouvoir optique et hypnotisant de Diane ? Parce que l'œil en veut toujours plus ! La preuve quand il est fermé, il continue de voir à sa manière, mais de voir quand même. Et puis il veut toucher…

Malgré leur œil qui ne cesse de s'ouvrir sur le spectacle de la nudité, ils sont frappés de cécité. Leur vision du monde est filtrante et ne voit pas l'essentiel : la mort qui arrive à grands pas lorsque le doux regard amoureux se meut en viol. Lorsque le passage entre les deux amours s'enclenche, il n'est d'autre échappatoire que celui de la mort, le prix à payer est sans appel : *la vie contre la vue*. Sans conteste, on trouve une séduction ambiguë dans les plaisirs donnés par les yeux : le regard, happé par le pouvoir érotique des corps épiés doit accepter en échange de fusionner avec la mort.

Le « temps médusien »[740] est instantané et le regard de la Gorgone, qu'il prenne ou non les traits de Caravage, est sans appel ; la stupéfaction ressentie par Psyché à la vue de l'Amour est éphémère, l'œil de Narcisse est mélancolique et désire fixer la fugacité de son image. C'est peut-être Orphée qui fait le plus figure de voyeur mélancolique. La pulsion scopique, infime dans le temps s'accompagne de remords éternels. Le mythe du retour, le vœu régressif ne pourra s'exaucer. Son histoire fait

[739]. Jean-Marie Delassus, *Psychanalyse de la naissance, op. cit.*, p. 117.
[740]. Très belle expression de Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère, op. cit.*, p. 36.

sens ; le retournement, la rétroversion du sens-aller est une entreprise vaine, un ultime tabou qui ne peut se résoudre que par la mort :

> « Se retourner en arrière peut signifier regarder la mort, en face, en biais ou par devers… »[741]

Orphée, dans le couloir qui mène aux enfers, est un être de passage : il ne trouve son salut que dans l'entre-deux, entre lumière et ombre, entre apaisement et quête obsessionnelle, entre passé et futur. Son mythe est pétri d'éphémère car tout interlude est fugitif et fragile :

> « Saisir le passage de toutes choses, c'est saisir le passage ultime, la mort, *Vanitas*, tout est *Vanitas*… »[742]

Le choc de la vision

Pour Léonard de Vinci, si la peinture est l'art le plus noble, c'est en partie dû à son rapport au temps et à l'instantanéité:

> « La peinture dépasse la poésie car la plume sera usée avant de décrire parfaitement alors que la peinture, avec sa science, représente immédiatement. »[743]

Pour Léonard donc, le tableau, quel qu'il soit, se donne en pâture à l'œil, et dans son principe de monstration, il revivifie les mythologies panoptiques, se présentant aux yeux dans son ensemble et en un seul instant. La poésie implique un temps de lecture ; aussi laconique soit-elle la littérature induit une succession de mots, une suite de phrases qui deviennent langagières et dévoilent leur sens au fil des pages.

Le temps du livre ou du poème récité n'est donc pas celui de la peinture qui dévoilerait tout, tout de suite. Une toile de Suzanne surprise au bain par les vieillards montre d'emblée ce que les mots du récit biblique disent dans le temps : la violence faite au corps, l'érotique funeste, la détresse implorante de Suzanne, l'œil cannibale des hommes ou du spectateur nous sautent aux yeux… Pourtant, elle libère aussi ses images au fur et à mesure qu'on la regarde, ses détails cachés ça et là que l'on n'avait pas vus, des choses que l'on ne verra jamais d'ailleurs… Bref, il existe bien un proto-regard posé sur une image, mais l'immédiateté de la peinture est plus qu'ambivalente, elle est fantasmée : la peinture est une structure de leurre qui fonctionne aussi avec le temps qu'elle met en scène.

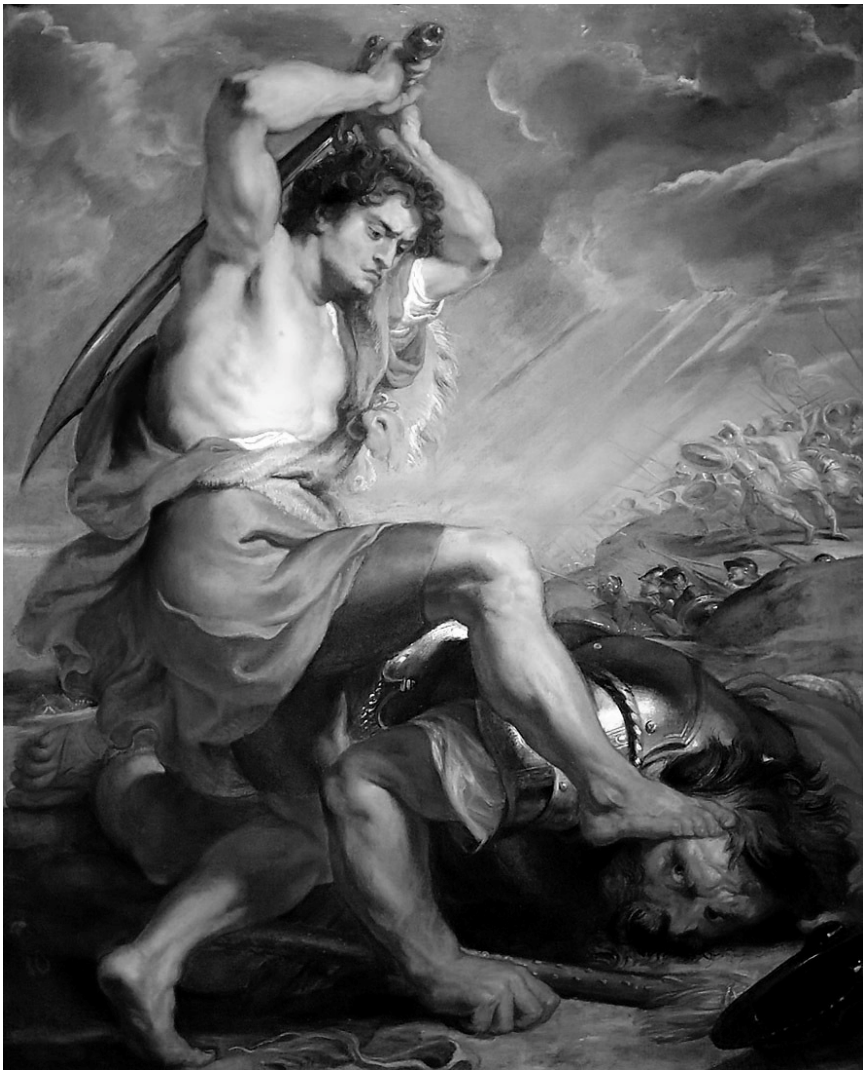
741. Jean-Paul Valabrega, *Les mythes, conteurs de l'inconscient, op. cit.*, p. 147.
742. Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère, op. cit.*, p. 25.
743. Léonard de Vinci, *Eloge de l'œil, op. cit.*, VIII, *Excellence de l'œil*, p. 18.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

> « La peinture dépasse et surpasse la musique parce qu'elle ne se meut pas aussitôt crée, elle conserve son existence et te montre ce qui n'est qui n'est que simple surface. »[744]

Sa fixité en revanche semble une évidence…



138. David décapitant Goliath, vers 1616
Rubens
123 x 99 cm, huile sur bois
Norton Simon Museum, Pasadena

Esthétique du juste-avant

Ci-dessus, David, comme Mercure s'approchant d'Argos *(ill. 59 et 60)*, n'a pas encore tranché la tête. Le couteau est bientôt au zénith, la mort de Goliath ne saurait tarder. L'instant et l'éphémère dansent une valse à trois temps où s'inscrivent un « il n'y a pas encore », un « il y a » et un « il n'y a plus » : dans le récit ou dans le geste pictural, le rythme est le même, plus ou moins limpide et ternaire. Dans la mythologie grecque

[744]. *Ibid.*, p 37.

on l'a vu, le schéma triple est sans cesse réitéré sur le mode féminin le plus souvent : la triple de Vénus, les Hespérides, les Grâces, les Gorgones, les Furies, les Parques sont entre autres reprises par l'iconographie des Trois âges de la femme, par la Trinité. Le cycle ternaire de la déesse fait écho à l'existence de la femme. La jeune fille impubère précède la femme féconde, succédée par la femme ménopausée. Les personnifications symboliques de la vanité de l'existence sont à mettre en relation avec les phénomènes trines tels que le continuum de l'existence (naissance, vie, mort), les trois éléments du temps (passé, présent, futur) et de l'espace (les cieux, la terre, le monde souterrain) :

> « Toutes ces triades féminines se multiplient, se composent, se subdivisent, se recoupent et se regroupent, ceci parce que l'essence de leur fonction serait d'expliquer l'inexplicable, la nécessité et l'impossible, la naissance et la mort, le mystère absolu de l'origine première et de la fin ultime. » [745]

Il arrive souvent que les épisodes d'un récit se fondent en un seul tableau de manière plus ou moins explicite. Mais de ces successions temporelles, une seule est paroxystique. La peinture mythologique fixe alors une action et choisi d'en extraire un instant-clef, celui qui figure au plus la puissance et la violence contigües du récit : s'il ne fallait en retenir qu'un, ce serait celui-ci… Pour Narcisse pris au piège par son reflet, l'accent est mis sur « l'aspect proprement scopique de la transformation »[746], là où le récit bascule vers le pôle funeste, là où l'œil règne en maître incontesté et décide de tout. Qu'il se dépêche d'en jouir, l'instant est aussi bref qu'un éclair !

Pour le peintre, se concentrer sur la seconde choisie et porter à son comble la violence de la scène, c'est une quête de l'intervalle qu'il ne faut pas rater. L'iconographie de Suzanne témoigne de cette vision filtrante : les images qui la hantent sont presque toujours les mêmes, seules les variantes poétiques et stylistiques déclinent le motif. Un consensus implicite modèle l'esprit des peintres et dicte l'histoire : ce seront la scène du bain épié, ou l'évocation du viol qui occuperont la scène picturale. Le reste est accessoire, terne. Suzanne est d'emblée associée à ces

---

[745]. Jean-Paul Valabrega, *op. cit.*, p. 121. A ce sujet, *Le Jugement de Pâris* d'Hubert Damisch propose une lecture ambitieuse de la triple déesse grecque en soulignant la concordance avec la Sainte Trinité : « La Trinité divine a laissé partout des traces » y compris dans l'image de Vénus qui exerce son pouvoir sur un rythme ternaire. *Le Jugement de Pâris*, p. 116-117. L'analyse éclairée d'Erwin Panofsky préfigure celle d'Hubert Damisch : « C'est-à-dire de la Beauté suprême, à peu près de la même façon que le Père, le fils et le Saint-Esprit sont tenus pour le triple aspect de la divinité. » Panofsky, *Essais d'iconologie, Le mouvement néoplatonicien*, p. 242. Et puisque ces femmes sont faites pour vues par la gente masculine, leurs trois fonctions sont à mettre en parallèle avec « les trois parties de l'homme : la tête, le cœur et le ventre, et donnent lieu à trois types de vie : contemplative, active, libidineuse ». Bernard Lafargue, *in Nude or naked, op. cit.*, p. 520. L'idée d'un triple schéma matriciel évoqué par ces trois auteurs est enfin contenue dans le discours théorique de Rubens : le chiffre trois rassemble toute l'existence, c'est pour cela qu' « il est de tous les nombres le plus parfait. » Rubens, *Théorie de la figure humaine, op. cit.,* « Pourquoi les éléments de la figure humaine sont au nombre de trois », p. 196.

[746]. Christine Buci-Glucksmann, *Puissance du baroque, op. cit.*, p. 37.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

deux images en dehors desquelles, la trace de l'héroïne biblique se perd. Rares sont les peintres qui ont montré le jugement ou la mise à mort de Suzanne, c'est un épisode placé sous silence, probablement parce qu'il ne satisfait plus la pulsion scopique, libidineuse, tellement attachée au motif, et qu'il met à mort la curiosité du spectateur. La puissance du propos réside dans la mise en suspens et l'arrêt sur image qui ouvre sur l'espace-temps du « juste-avant » : juste avant le drame, cet interstice si mince. Le paroxysme est toujours alimenté par le désir et le point culminant est la seconde qui précède la jouissance. Le même processus s'élabore au contact de Psyché et Narcisse : l'iconographie puise dans leurs récits respectifs l'*instant-clef*, celui qui précède le bouleversement. Cette recherche de l'instant-décisif est un fait baroque, donc sans cesse réitéré par l'art, si l'on se rappelle la conception du baroque immuable d'Eugenio Ors. On le retrouve dans la pratique contemporaine, c'est un concept photographique exalté par Henri Cartier Bresson qui a fait de l'*instant-décisif* sa ligne de mire derrière l'objectif de son appareil : l'idée d'être disponible à la survenue d'une image pour en capter l'essentiel, l'intensité maximum au-delà de laquelle la puissance de l'œuvre est ternie. Equilibre instable qui n'admet qu'un seul paroxysme ! Tout ne tient qu'à un fil :

> « L'occasion baroque, ce que les grecs appelaient *Kairos*, le moment opportun. »[747]

Il s'agit de capter ce passage éphémère qui n'existe qu'une seule et unique seconde ; d'où la nécessité d'être là, l'œil aux aguets, à l'instar des vieillards bibliques, disponible au jaillissement du hasard comme Actéon se trouve face au subtil imprévu de la déesse. Diane et son cortège de femmes surprises au bain au détour d'une balade imprévue parlent à mi-mots de cet *instant décisif*, le plaçant sous un éclairage mythologique. Dans la peinture, l'apparition furtive de la femme, on l'a vu, se traduit presque toujours par un corps épiphanique, un corps éclatant qui rappelle que :

> « Les intervalles engendrent des évènements de lumière. »[748]

Comme un flash. Actéon, les guetteurs opportuns et le peintre se feraient quant à eux les métaphores du photographe, fasciné par ces « évènements de lumière ».
L'arme absolue, qui entre en jeu dès le début dans cette capture étant bien entendu, l'œil. Un coup d'œil a suffi pour l'un et l'autre à enclencher un processus désirant et créateur. Chez le photographe, l'image obtenue, née de cette fulgurance opportune, s'accompagne d'un travail de composition : le paroxysme de l'action doit aussi se traduire par une révélation d'ordre plastique. L'*instant décisif* du photographe, fait de

[747]. Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère, op. cit.*, p. 28.
[748]. *Ibid.*, p. 37.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

summum narratif et formel, n'est pas si éloigné de celui que le peintre fixe. Le médium diffère : avec la photographie, le temps de la captation du motif est quasi-immédiat. Il s'imprime sur la rétine presque aussi vite qu'il imprime le négatif : en un clin d'œil, la photographie est prise. La peinture agit dans un espace-temps plus étiré, anamorphique pourrait-on dire. Entre le tout-premier tracé et l'ultime touche, l'image s'est construite, inventée, modelée, autant dans l'esprit du peintre que sur la toile. Comment prétendre alors à une instantanéité si illusoire en apparence ? L'instant décisif d'une scène, qu'elle soit mythologique ou non, est capté par la peinture *en train de se faire* : c'est le temps de la touche non dissimulée qui parle au mieux de cette instantanéité. Faire voir le temps, le capter dans ses empreintes et ses strates picturales :

« L'éphémère n'est pas le temps mais sa vibration devenue sensible. »[749]

Toutes les esquisses picturales de Rubens, consacrées de près ou de loin aux mythologies du regard, vibrent, combinent une facture rapide, une vision spontanée à une action décisive. Formes et forces s'entrelacent dans cette quête de l'éphémère. Plasticité et narration se conjuguent au mieux pour traduire d'un même élan la puissance du « juste-avant ». Avec *Psyché découvrant l'Amour endormi (ill. 63)*, il s'agit de la seconde précédant le réveil de l'amant qui est captée ; avec *l'Aveuglement de Samson (ill. 27)*, c'est celle qui précède le couteau ; avec *Narcisse (ill. 87)* dévorant son reflet, la noyade est annoncée, presque imminente, tout comme avec la *Chute d'Icare (ill. 88)* par ailleurs… Sur le plan du récit, tout est puissantes tensions et sentiments contradictoires : tout s'accélère et tout est mis en suspens.

Les spectaculaires métamorphoses corporelles, placées sous le signe de Protée et de son inconstance légendaire, viennent aussi parler d'éphémère et de transition. Là encore il est question de temps et d'interstices, au sein-même du corps. Un temps hors du temps. Les femmes-poulpes, les satyres et toutes leurs déclinaisons hybrides disent cet intervalle du temps, des êtres et de l'existence :

« Tout ce qui est 'entre' peut échapper à la présence du présent. »[750]

De ces métamorphoses demeure alors une philosophie, un poème de la fluidité du temps. Dans le monde des formes rien ne perdure, tout est sujet au bousculement : même Méduse, dont le regard est figé dans l'acmé de la mort, revit du sang qui jaillit

[749]. *Ibid.*, p. 26.
[750]. *Ibid.*, p. 25.

de la blessure, en engendrant Pégase. Toujours il est question de renaissance, sous une autre forme, Narcisse, Syrinx et les autres s'en souviennent.
Que le changement de corps soit désiré ou subi, qu'il s'opère pour séduire ou pour effrayer, il est un art du temps, un temps vécu comme passage. Il exerce son pouvoir optique sur le mode médusant : comment ne pas se laisser envouter par des sirènes apolliniennes ? Celles de Rubens nous font concevoir le métissage sous un angle érotique : à mi-chemin entre deux univers, leurs cuisses se changeant en tentacules nous aident à penser l'entre-deux et l'instantané.

Daphné et Apollon, 1636, Rubens *(ill. 139)*

> Fille du fleuve Pénée, Daphné fut le premier objet de la tendresse d'Apollon. Cette passion ne fut point l'ouvrage de l'aveugle hasard, mais la vengeance cruelle de l'Amour irrité. Cependant Apollon aime : il a vu Daphné; il veut s'unir à elle : il espère ce qu'il désire. [...] Il voit les cheveux de la Nymphe flotter négligemment sur ses épaules. [...] Il voit ses yeux briller comme des astres; il voit sa bouche vermeille; il sent que ce n'est pas assez de la voir. Il admire et ses doigts, et ses mains, et ses bras plus que demi nus; et ce qu'il ne voit pas son imagination l'embellit encore. Daphné fuit plus légère que le vent; et c'est en vain que le dieu cherche à la retenir par ce discours :
> "Nymphe du Pénée, je t'en conjure, arrête ! Ce n'est pas un ennemi qui te poursuit. Arrête, nymphe, arrête ! Ah ! Je t'en conjure, modère la rapidité de tes pas; je te suivrai moi-même plus lentement". »[751]

Beau texte d'Ovide : on ne compte plus le vocabulaire lié au regard, à la vue, la cécité et au désir. Les mots revêtent un caractère pictural par le registre du voir bien sûr, mais aussi par l'évocation du mouvement. Dans le récit, la course s'accélère et l'homme peine à suivre la fuite de l'être désiré. Pour le poursuivant, il est question d'écart et de renonciation à saisir de ses mains l'instant vécu. L'homme court après la femme comme le pinceau court sur le papier d'esquisse pour capter le mouvement et la puissance du mythe.

La puissance de l'image réside dans la captation de l'instant décisif de la métamorphose : ce court moment où le corps a engagé sa transformation mais n'en a pas achevé la complète réalisation. Cette indistinction est le fruit d'une double capture visuelle qui s'opère dans le champ du récit, et dans celui de la peinture. La structure narrative répète le rythme ternaire commun à tous les récits évoqués. Un coup d'œil jeté au hasard ouvre sur le sentiment amoureux, s'en suit le rapt et la transformation de la femme désirée. L'image jouant la scène du *juste-avant* la

[751]. *Ovide, Les Métamorphoses, op. cit.*, I, Daphné, 545-556.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

métamorphose végétale. Au moment-même où il croit percevoir la chaleur de sa chair sous ses doigts, celle-ci se dérobe. Aussitôt effleurée, aussitôt soustraite.



139. Daphné et Apollon, 1636
Rubens
27 x 26 cm, huile sur bois
Musée Bonnat, Bayonne

« Arrête- toi, je t'en conjure »

Apollon est un être de récit et sa prière résonne comme un aveu, une énigme figurée : en s'adressant ainsi à la femme désirée, il nous livre un secret, il voudrait arrêter la fuite du temps qui l'éloigne un peu plus de l'objet de convoitise. Il court à travers champ, il traverse aussi le temps. Et sa course se prend à imaginer l'inversement de la clepsydre, à rêver l'immobilité du temps… Daphné en est le support onirique, objet d'un amour érotisé selon les modalités de la fuite et de la

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

métamorphose, elle est une figure du désir mélancolique. Chaque seconde passée est un deuil à faire, chaque instant passé met à mort le désir d'Apollon :

> « O temps ! Suspends ton vol, et vous, heures propices !
> Suspendez votre cours :
> Laissez-nous savourer les rapides délices
> Des plus beaux de nos jours ! »[752]

La sanction est implacable, mais jusqu'à elle, tout est fluide, perméable et instable. La notion de temps s'étire ou s'accélère en même temps que les déesses se transforment et les actes du récit, par paliers successifs, mettent en scène cette étrange sensation spatio-temporelle. Dans ses *Métamorphoses*, Ovide décrit superbement de quelle manière Daphné change de corps et comment le processus s'engage :

> « A peine elle achevait cette prière, ses membres s'engourdissent ; une écorce presse son corps délicat ; ses cheveux verdissent en feuillages ; ses bras s'étendent en rameaux ; ses pieds, naguère si rapides, se changent en racines et s'attachent à la terre : enfin la cime d'un arbre couronne sa tête et en conserve tout l'éclat. »[753]

Du passage de la littérature à la peinture, il s'agit de ne pas perdre cette impression de transformation des choses et là encore, c'est l'esquisse qui parle au mieux de cette suppression des limites. Les cernes du dessin éclatent sous l'effet de la touche rapide, c'est déjà le signe de la transformation :

> « Capture. Accueil du temps, de ses modulations infimes qui animent le présent, lui donnent sa tonalité, sa nuance et recréent ses passages et ses fragilités. »[754]

Dans ce vécu du temps, Apollon rêve de devenir peintre : qui d'autre a le pouvoir de fixer les choses à l'envi et de les rendre immortelles ? Qui d'autre peut faire un arrêt sur image et rendre possible tous les amours fantasmés ?
La tentation baroque, fascinée par la figure tourmentée, se laisse entrapercevoir : Daphné ne tarde pas à voir ses mains se transformer en rameaux, ses bras s'allonger en branches. Sacrosaint entre-deux, ou Daphné n'est plus vraiment elle-même, mais

[752]. Alphonse de Lamartine, Recueil : *Méditations poétiques, Le lac.* Magnifique poème de 1820 qui reprend la thématique du *Carpe Diem* de Ronsard, héritée d'Horace, avec en arrière-fond, la puissance stylistique et philosophique du spleen baudelairien. Le poème, constitué de seize strophes de quatre vers aux rimes alternées, est un texte amoureux habité par l'esthétique baroque. La fuite du temps se conjugue à la perte de la femme aimée. Apollon et Lamartine sont deux amants qui voient l'objet de leur amour s'envoler. L'envolée lyrique du texte montre un homme désespéré par la maladie de son amante, et au delà, par la fragilité de l'existence humaine. A l'image d'Apollon, le poète trouve une nature tantôt confidente, tantôt indifférente à ses tourments.
[753]. Ovide, *op. cit.,* 543 à 560.
[754]. Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère, op. cit.,* p. 65.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

pas tout à fait une autre. Le végétal n'a encore qu'une emprise partielle sur la chair : la victoire du laurier est imminente, mais pas tout à fait réalisée. *Juste avant*.

La déesse et la peinture sont toutes les deux entités désirantes et désirées faites pour être regardées. En miroir, elles forment chacune l'image d'un objet de convoitise, qui se consomme et se consume dès qu'elle est mis à nu par le tout-premier regard que l'on porte sur elles. L'une et l'autre sont le support d'une activité visuelle et onirique, elles suscitent une émotion qui ne surgit que de l'instant :

> « Dans l'instantanéité se produisent simultanément le jaillissement du monde et sa résorption. »[755]

Et l'instantanéité du mythe engendre l 'instantanéité de la perception esthétique :

> « L'émotion esthétique se déclenche en un seul instant comme un geyser. »[756]

Et de ce jaillissement, le spectateur d'une peinture n'a pas grand-chose à redouter. Absorbé par la puissance érotique ou mortifère de l'image mais exclu du mythe, il n'a pas à craindre la jouissance moribonde d'Actéon. Disponible à l'inattendu que renferme l'espace pictural, il a le temps de scruter les corps sans se soucier de la colère d'une déesse mise à nu. Il n'a même plus à craindre le regard de la Gorgone décapitée ! Le tableau rend celui qui le regarde tout puissant, lui offre en pâture ce qu'il convoite, mais… seulement en image. La peinture est un objet de désir et son attrait agit de façon secrète et détournée ; le surgissement esthétique est muet et garde mystérieuse une partie de sa beauté et de son statut fascinatoire. Mais une chose est sûre : c'est par le regard que passe le fulgurant désir baroque, mélancolique et jouissant, qu'on soit Actéon ou simple observateur.

[755]. Alain Beltzung, *op. cit.,* p. 265.
[756]. *Ibid.,* p. 264.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Epilogue

> « On dit qu'un homme est né à l'instant où ce qui n'était qu'au fond du corps maternel qu'un visible virtuel se fait à la fois visible pour nous et pour soi. La vision du peintre est une naissance continuée. »[757]

Merleau-Ponty dit ici la pulsion archaïque du peintre : l'œuvre obsédante, le besoin de produire des images à voir et à montrer s'ancrerait dans un ancien souvenir, un état précédant la naissance où le voir est indistinct mais déjà opérateur d'images. Comme si le peintre, par biais ou par devers, rejouait à chaque fois l'énigme scopique du proto-regard.

Dans sa gestation esthétique, l'œil de Rubens mue avec subtilité ; sa peinture en porte la trace, la touche devient plus prégnante, le discours oscille entre calme et tourbillon, une figure hante les espaces imaginaires et décline les mythologies du regard désirant : la femme convoitée, quelle que soient les modalités du désir. Les écritures successives, obsessionnelles des motifs scopiques soulèvent toutes les questions métamorphiques parce que l'œil et l'esprit du peintre sont des opérateurs d'images qui transforment tout, renégocient tout.

Les analogies animales approchées plus particulièrement dans le dernier chapitre, sont directement liées aux métaphores et métamorphoses du regard, car elles agissent toujours suite à un regard opportun. Le corps métissé, transformé par l'œil de Rubens ponctue l'ensemble de cette thèse à travers plusieurs modalités. Mais quelles qu'elles soient, parler de transformation c'est parler de violence, de mutation, de mort.

La métamorphose végétale et minérale est elle aussi synonyme de finitude et dans la peinture, cela se traduit par le traitement plastique de la chair. Botticelli engendre

[757]. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit, op. cit.*, p. 32.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

des Vierges sacrées et des Vénus profanes toutes deux empreintes d'une même esthétique minéralisant, ciselant les chairs. Pour reprendre les mots de Georges Didi-Huberman, issus d'une lecture contemporaine et renouvelée du motif de *Vénus ouverte*, la femme botticellienne porte un vêtement littéraire, mythologique aussi, mais surtout un vêtement de pierre qui enfouit le caractère vibrant et vivant de l'incarnat. Cet empierrement n'est pas sans conséquence sur la symbolique qui émane de ces corps et sur leur picturalité. Cette analogie minérale fige l'érotique de la chair, l'impression chaude et tactile des corps de Titien, au profit d'une chair céleste, insensible aux ravages du temps, lissée d'idéalisation. Botticelli est en somme comme Méduse : son œil, son esthétique relève de la pierre et en cela, l'anti-Pygmalion qui, par désir amoureux et désir artistique transmute l'ivoire en chair vivante.

Rubens est aussi un alchimiste de ce point de vue, il transforme le récit en peinture, le mythe universel en mythologie personnelle, la fable en agencements plastiques. Tout est histoire de jaillissements et, qu'on soit dans la sphère du mythe où celle de la peinture, tout commence par le regard. L'œil se prête au jeu des apparitions : la lumière, épiphanique, dévoile en partie et met en scène les mythologies où le corps, qu'il soit traqué ou aperçu comme à l'improviste, se montre et se résorbe.

Dans les mythologies mises en peintures par Rubens, tout commence par le regard, et tout se termine par lui ; il engendre et met à mort les corps qu'il donne à voir. Corps de chair, corps de récit et corps de peinture ne font qu'un et la triade des Grâces, qui rassemble en un seul motif ces trois pôles, semble bien incarner la fonction désirante de la peinture et son principe-même : *mettre en œuvre ce quelque chose qui a pour centre le regard…* Les écrits psychanalytiques de Lacan, où souvent transparaissent le discours esthétique, les références artistiques et mythologiques, dévoilent une vision de l'artiste et réitèrent le corrélat de l'image peinte:

> « Il donne quelque chose en pâture à l'œil, mais il invite celui auquel le tableau est présenté à déposer là son regard, comme on dépose les armes. C'est là l'effet pacifiant, apollinien de la peinture. Quelque chose est donné non point tant au regard qu'à l'œil, quelque chose qui comporte abandon, dépôt du regard. »[758]

C'est une allégorie de la vue qui nous est donnée à penser ici, comme celle que Rubens a peint, celle-là même qui a ouvert le bal de cette étude. *Jeter en pâture*, c'est admettre qu'il y a une proie et un traqueur, c'est organiser une partie de chasse à la manière de Diane. Seulement souvent le mythe s'amuse à inverser les rôles, on l'a

[758]. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.*, p. 93.

vu, et le gibier n'est pas toujours celui qu'on croit ! *Tel est pris celui qui croyait prendre*, on dira… Alors, si les récits qu'aime le baroque ne sont pas avares en soubresauts funestes et en retournements de situation, les dispositifs picturaux qui leur sont attachés rejouent ces mises en scène, où l'univers du mythe et celui de la peinture se mélangent.

L'œil masculin règne en maître incontesté et marque de son paraphe ces pages qui écument l'imaginaire des mythes. Certains diront que la peinture de Rubens est faite par un homme, pour les hommes tant la femme y est présentée comme un objet de délectation visuelle quand elle n'est pas une figure renouvelée du viol. Certains hommes jubileront de ces images, avec le fantôme plus ou moins présent de la culpabilité de voir l'interdit ; avec l'excitation aussi du jeu que la femme peinte met en place, un jeu de séduction où le viol peut être délibérément feint par la belle, pour brouiller les pistes du désir, pour jouer avec le trouble. Troublante femme donc, à tous points de vues.

Mais comment le regard féminin adhère à ces dispositifs scopiques mis en peinture et *jetés en pâture* ? Comment une femme aurait-elle peint ces motifs ? Difficile de répondre sans catégoriser et aplatir les choses. Deux éléments de réponse juste ébauchés ici, histoire d'ouvrir la réflexion au terme de cette étude. Premièrement, le processus identificatoire opère sans doute en moi, spectatrice, quand je vois cette femme épiée. C'est une affaire de mise en abîme, encore et toujours ! Littéralement, bien que séparée de l'espace fictionnel par la surface de la toile, je me mets à sa place. Ou non. Si j'entre, c'est une entrée imaginaire dans le mythe et dans la peinture, mais elle fonctionne : le leurre pictural n'interdit pas le fantasme ! Si je n'entre pas, alors le problème est résolu. Tout dépendra de mon histoire, de mon éducation, de ma structure psychologique et d'autres choses qui m'échappent. Il en sera de même pour le spectateur masculin, tenté ou non de s'identifier à telle ou telle figure scopique. C'est une lapalissade, mais il existe certainement autant de regards et de sensations que de personnes. Pour autant, dans cette extrême fluidité, la question du plaisir-déplaisir est toujours mobilisée : je jouis ou non de cette identification, j'aime ou pas endosser le rôle, je ressens peut-être une douce ou violente contradiction…
Le deuxième élément de réponse est lié à celui que je viens d'évoquer : la nature a semble-t-il séparé les choses, il y a le masculin d'un côté et le féminin de l'autre. Oui seulement Hermaphrodite est venu jeter le trouble : avec lui (elle ?) on passe de l'un à l'autre par des frontières poreuses. Et cette indistinction fait sens, rejoignant les sentiments contradictoires ou mêlés que l'on peut ressentir face à la peinture.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Il y a bien une typologie établie du féminin, avec ses arcanes, ses codes, ses effluves : l'iconographie de la femme nue surprise le sait bien ! Une mythologie de la femme en somme, une construction fantasmatique, archaïque, navigue entre la vierge maternelle et la déesse séductrice, offrant tout un répertoire de chairs à peindre. La peinture rubénienne en définit ses modalités, entre répétition et rupture, entre héritage pictural et interprétation, entre renaissance et baroque. La femme tantôt sacrée, tantôt profane engendre des images, certaines se perpétuent, d'autres migrent : cette mobilité favorise l'idée que le regard qu'elle porte sur la peinture est complexe, et que loin de prétendre parler au nom de toutes, j'ai tenté de déployer mes analyses affublée de *mon* regard et des images qui résonnent en lui. *Mon* regard étant le produit d'une éducation, d'une culture, d'un temps et d'un lieu, qui garde sa singularité. Des femmes s'y reconnaitront, d'autres moins, l'enjeu était de coller *à la peau de la peinture* de Rubens sans trop se tromper d'interprétation…

Au terme de cette étude, une question demeure : comment une femme aurait peint ces images où le regard masculin est roi ? Quelles métamorphoses s'opèrent à travers le filtre scopique d'une femme-peintre ? Là encore, c'est en regardant la peinture d'Artemisia Gentileschi que me vient un élément de réponse. Figure unique dans l'histoire de la peinture, qu'elle marque de son empreinte féminine, elle reprend les motifs de Rubens, au même moment. Deux regards en parallèle donc, ouverts sur les mêmes mythologies, mais deux regards de *genres* sexuels différents.

La *Suzanne* d'Artemisia *(ill. 140)* porte les mêmes stigmates : postures, jeux de regards et de mains, mise en scène, tombeau ouvert avec un pied dedans, acteurs identiques, tout se répète. Le cadrage ne nous épargne pas les détails : avec sa *Judith décapitant Holopherne*, il s'agit du sang qui nous gicle à la figure, avec sa Suzanne, c'est une violence plus latente, dont on connaît l'épilogue… Pas de sang, mais un viol, qui se fait dans le silence. On imagine juste les bruits du chuchotement des vieillards et de leur respiration haletante, couvrir les pleurs de Suzanne. Bref, l'érotique de sa Suzanne joue sur le même registre funèbre peint par les peintres masculins.
Le propos n'est pas atténué, probablement parce que c'est là que le motif puise sa force picturale. Et la peinture d'Artemisia Gentileschi est comme celle Caravage, elle est toujours puissante, violente, même quand elle se range du côté apollinien du corps désiré. Avec Vénus, Danaé ou Cléopâtre, le corps n'est plus agressé, il se repose, à l'image d'une *Angélique* rubénienne. Figure de lumière, corps exposé, endormi, déployé, dénudé, l'impression pour le spectateur de le voir à la dérobée…

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



140. Suzanne et les vieillards, 1610
Artemisia Gentileschi
170 x 119 cm, huile sur toile
Collection Schönborn, Pommersfelden, New York

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Là encore, le regard féminin de l'artiste engendre une image proche des fantasmes masculins mis en peinture par Rubens. L'exigence iconographique des mécènes implique le respect des codes, c'est évident mais plus encore qu'une simple entente « contractuelle » je pense, il y a quelque chose chez cette femme qui la pousse à reprendre ces motifs. Son père d'une part, peintre célèbre, dont le regard influe sa pratique picturale et ses choix iconographiques. Transmission artistique paternelle et bienveillante, évidente quand on compare leurs œuvres respectives. Certains historiens rapprochent aussi les images d'Artemisia aux drames de sa vie : son viol, par son professeur de perspective, son procès humiliant à une époque où ce n'est pas une jeune fille qui porte plainte, mais son père, puis sa réputation de femme facile. Une femme battante dans sa vie et dans son œuvre donc, redécouverte par les féministes dans les années 1970, dont les autoportraits ne sont pas sans rappeler le visage de Judith décapitant Holopherne… Autre point commun avec la violence magnifiée de Caravage…

Et puis, dernière indication au sujet du « regard féminin » qui perpétue les mythes du désir de l'homme. C'est l'universalité du mythe, son archaïsme qui, représentés par Hermaphrodite, nous laissent supposer que le féminin et le masculin se mélangent, dialoguent pour brouiller les pistes : non la peinture de femme ne se résume pas aux doux portraits d'une mère et de son enfant bordés de fleurs. Et non la peinture masculine n'est pas toujours une scène d'amours forcés. Dieu merci, c'est un peu plus subtil que ça.





Suzanne et les vieillards, 1610
Artemisia Gentileschi, détails de l'illustration 140

L'imaginaire que développent les récits est cependant clair : voir est un combat qui exige voracité et stratégies. Assurément, face à la nudité de Diane, le chasseur dépose ses armes au moment-même où il dépose son regard sur sa chair resplendissante. La chasseresse aussi a déposé ses armes lorsqu'elle est épiée, son arc et son carquois de flèches figurent là, à ses pieds, et ne peuvent plus la protéger des yeux opportuns. Cet *abandon des armes*, pour l'un et l'autre, fait sens : dans le registre du regard, voir et être vu constituent les deux modalités jumelles de la pulsion scopique contre laquelle

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tout artifice est illusoire. La nudité des corps observés et la nudité symbolique du voyeur parlent de cette impossibilité d'échapper au pouvoir de désirer l'interdit, de la transgression du voir.

Il n'y a guère que le spectateur du tableau qui se nourrisse de l'effet apollinien dont parle Lacan : étranger au mythe, il n'a rien à craindre de l'effet médusant de la monstration érotique. Il peut même se vanter d'avoir un double regard sur les images qu'on lui propose : chaque exhibition du corps est en soi une jouissance nous dit Lacan, et lorsque cette exhibition se dédouble du fait pictural, alors la jouissance est aussi esthétique. *Mon œil !* Une jouissance esthético-érotique plutôt : chacun mettra les mots dans l'ordre qui lui convient. C'est en tout cas dans cet enchâssement de deux registres, dans cette fusion amoureuse même, que la peinture prend véritablement chair et qu'elle ouvre vers autre chose. La mythologie n'est alors plus ce paravent derrière lequel se cache des obsessions libidineuses mais pas très riches : le prétexte pour dénuder est encore là et hante la peinture de Rubens, de sa plus petite esquisse au format le plus gigantesque, mais il devient langagier, poétique et méta-discursif. Oui, tout est affaire de mise en abîme. Je l'ai rabâché sans cesse mais c'est important. La mise à nu, motif offert à l'œil comme est offert Actéon à sa meute de chiens fous, met en abîme le statut de l'image et de son spectateur, les relations complexes qui se nouent entre eux. Il n'existe pas une seule façon de regarder un tableau et de ces différentes captations de l'image découle une série de mécanismes désirants.

Car, qu'il s'agisse d'un coup d'œil furtif ou d'un regard cannibale, tout est affaire de désir. Dans la mythologie, l'œil est avide, il ne se satisfait jamais du vide qu'il se heurte à combler coûte que coûte. La rétine craint trop l'aveuglement pour se laisser aller à ne rien voir : il est comme le cyclope, un œil unique et une bouche à nourrir d'un seul et même geste. C'est un puits sans fond : l'appétit scopique n'a pas de fin, comme le désir insatiable du Minotaure qu'il faut nourrir d'un peu plus de chair fraîche à chaque fois. Chacun des voyeurs approchés dans cette étude parlent de la « folie du voir » baroque dont parle Christine Buci-Glucksmann ; c'est probablement des vieillards épris de Suzanne que transpire le plus cette démence du désir. Le texte biblique l'indique déjà, l'obsession du voir est grandissante chaque jour ; les tableaux prennent le relai, et plus les vieillards approchent de leur proie, rayonnante Suzanne avant de devenir le macabre trophée, plus la représentation se charge de violence. A l'image, les yeux masculins s'écarquillent, ceux de Suzanne se ferment, transpirent de désarroi où plongent dans l'eau du bain devenu tombeau. L'abandon du regard, évoqué plus haut, implique un état de passivité : voir c'est admettre l'hypnotique pouvoir des images et accepter d'être pris au piège un instant. La séduction opère dès lors que l'œil ne cherche plus lutter : soit elle se place du

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

côté des amours apolloniens, soit elle préfère le versant plus sombre des désirs dionysiaques. Séduction létale. La force d'une peinture résidant probablement au point nodal de ces deux pôles, là où les catégories nietzschéennes ne sont plus aussi séparées, là où Eros et Thanatos s'enchâssent plus qu'ils ne s'opposent.
A l'approche du baroque et des êtes hybrides qu'il revivifie, une philosophie de l'entre-deux émerge : voir et désirer sont des états de passage. Motifs mélancoliques. De quoi nous parle l'espace qui sépare la surface de la toile, avec l'univers pictural qu'elle renferme, de la surface de la rétine du spectateur, si ce n'est d'une philosophie qui nous donne à penser l'intervalle des choses, qui nous donne à entrevoir l'interstice transparent qui sépare l'œil de ce qu'il dévore ? Le tableau, malgré les stratégies mises en place pour absorber l'œil du spectateur, ou pour simuler la profondeur de l'espace qu'elle renferme, demeure cette surface plane, aussi impénétrable que le regard de Méduse.

Pourtant, il existe bien une entrée dans le champ du pictural, comme il existe une entrée possible dans l'antre de la Gorgone. Il ne s'agit pas tant de fermer l'œil pour échapper aux fascinations *médusantes*, -qui pourrait paraître une absurdité sans nom pour le fait pictural ! - mais plutôt de s'armer d'un regard désirant, celui qui hante la mythologie amoureuse. La peinture parle de mythologie et la mythologie se met à parler de peinture, *incognito*. La peinture, langagière dans son fond et dans sa forme, se fait autoréflexive et bien sûr, le motif scopique interroge la peinture sur ce qui la fait exister :

> « Toute peinture révèle de manière plus ou moins évidente le scénario de sa production par une composition en abîme. »[759]

Ce *scénario de production picturale* a plusieurs degrés de lecture et de visibilité : soit c'est le récit qui prend en charge cette composition en abîme, avec un dispositif vu/voyant qui mime la posture spectatorielle ; soit ce sont les strates colorées qui montrent l'élaboration de l'image, la peinture en train de se faire. Les deux modalités se mélangeant le plus souvent.

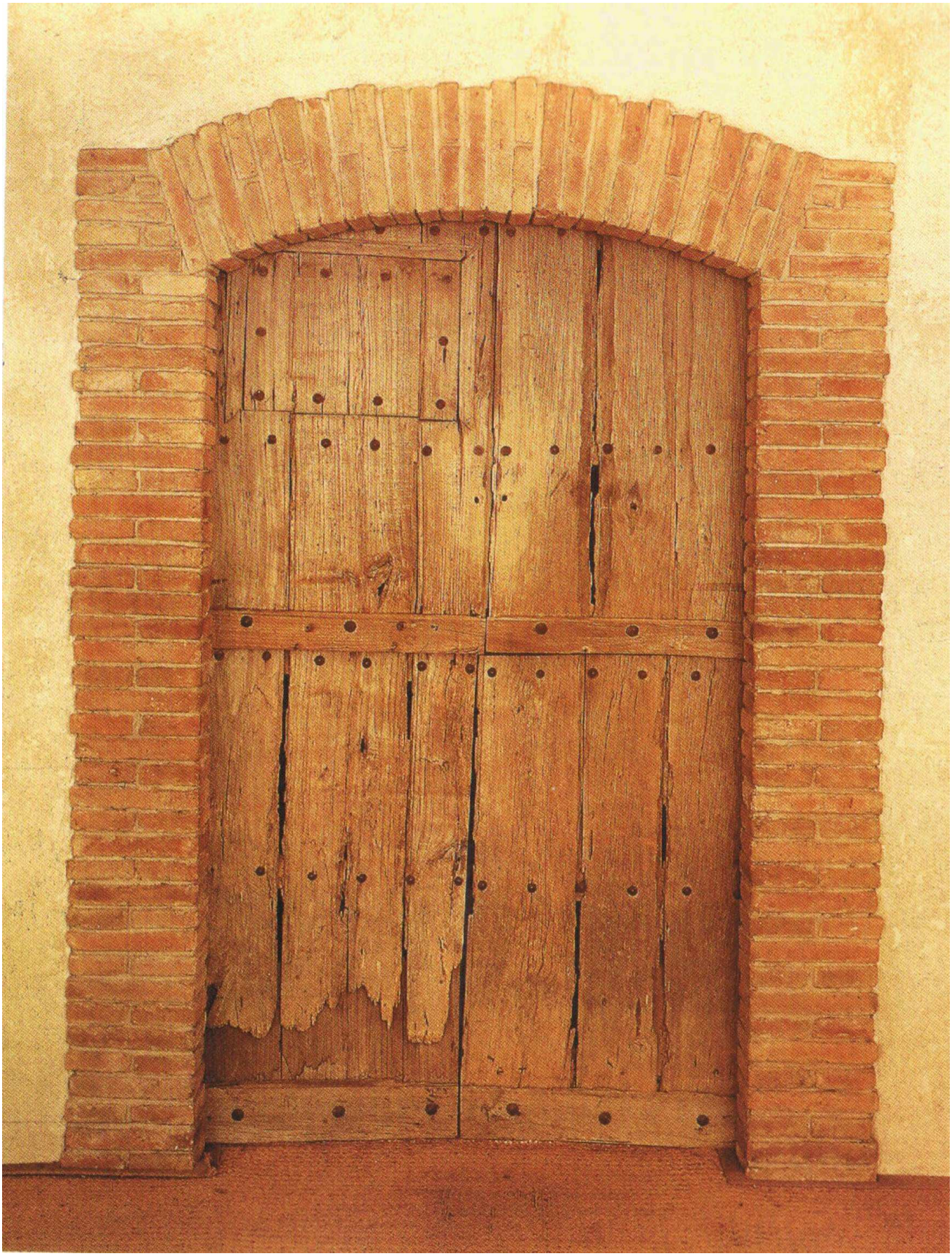
L'Allégorie de la vue met en exergue les totalités fantasmées du voir et dresse une typologie des regards de laquelle émane la dialectique nietzschéenne. Les *Diane, Suzanne* et *Syrinx* dévoilent, en même temps que leur nudité, des pulsions désirantes sombres, létales. *Bethsabée* et son cortège d'amantes surprises au bain, en revanche, sont des figures plus lumineuses, idéales pour celui qui veut rêver un voir plus clair et

[759]. Soko Phay-Vakalis, *op. cit.,* p. 14.

moins tourmenté par l'érotique funeste. Cette vision apaisée du motif scopique, approchée dans le deuxième chapitre, toujours placée sous l'égide du féminin, lève le voile sur la vie amoureuse se Rubens. Les effluves de sa jeune épouse Hélène, s'échappent du mythe amoureux où regarder n'a plus de sentence punitive. Certes l'interdit du voir demeure encore, la toile d'*Orphée*, où figure Hélène nous le rappelle, mais Rubens privilégie dans son œuvre tardive l'évocation du plaisir-roi qui relie le peintre à son modèle, le poète à sa muse, l'homme à sa femme. C'est un corps de chair, qui devient une entité plastique susceptible d'être le support rêvé pour la recherche picturale. L'incarnat se donne à voir, à toucher presque, au vu des couches de matière qui le constituent, il devient le terrain des métamorphoses et des hallucinations. Les *Trois Grâces* du Prado jouent d'ailleurs sans complexe à brouiller les pistes. C'est trois fois la même femme qui apparaît, il n'y a guère de doute, l'œil voit triple. Derrière cette *multiplication du corps*, point de fait biblique ! Juste des désirs qui se bousculent : répétition, obsession, obscène sont bien les trois versants du voir érotique que suscitent les trois Grâces rubéniennes. Comment privilégier la séduction de l'une d'elles au profit des deux autres ? C'est impossible et le choix qui s'impose à Pâris poétise, met en abîme l'esthétique de Rubens : sa peinture n'est pas seulement l'alliance où l'opposition des pôles de l'Eros et de Thanatos, elle est le tressage de trois regards épris de désir et d'obsessions esthétiques. Celui du mythologue, celui de l'homme, celui du plasticien se réunissent, constituant les trois pôles majeurs de son œuvre, engendrant une peinture puissante et fascinante, à l'image des mythologies qu'elle dévoile ; une peinture poétique, fantasmant la métamorphose des corps, une peinture ou a narrativité se déploie et se pare de rimes érotiques à peine dissimulées derrière la caresse du voile aquatique ; une peinture jouant dans la sphère de la pulsion rétinienne et tactile, comme nous l'évoque la danse ambiguë des Trois Grâces ; une image langagière et teintée d'autoréflexivité enfin, qui se montre en train de se faire ou qui métaphorise l'essence-même du fait pictural nichée au creux de l'œil et de la lumière de Psyché, bref, une peinture résolument « *ophtalmomythique* »…

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



141. Etant donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage, 1946-1966, vue frontale de l'installation
Marcel Duchamp
242 x 178 x 124 cm, assemblage : bois, briques, cuir, brindilles, plexiglas, linoléum, coton, ampoules, lampe à gaz...
Philadelphia Museum of Art, Philadelphie

« Vous voyez bien que la mythologie et l'art sont toujours d'actualité. »[760]
Cette étude a débuté par une allégorie de la vue, elle s'achève par la survivance du mythe baroque au sein de l'ère moderne :

> « Voyez ce que peut sur nous la différence des temps : il y a deux siècles, j'aurais peint des Suzanne au bain ; et je ne peins que des femmes au tub. »[761]

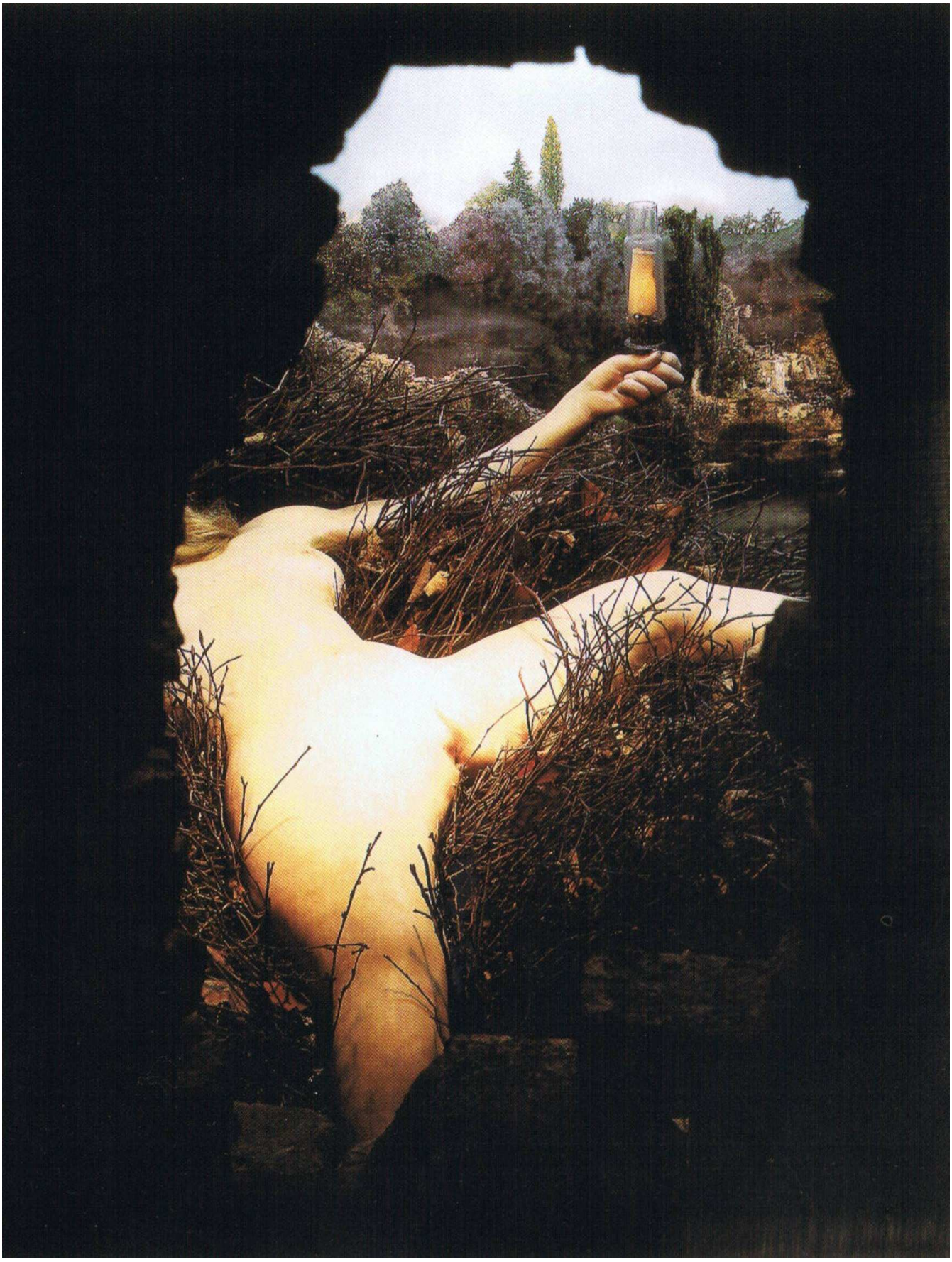
Le constat d'une désacralisation s'impose à Degas : les images du quotidien délogent le discours mythologique à l'aube du XXème siècle. Le bain de Nana remplace celui de Vénus dans les écrits de Zola. Les touches, les tracés du pastel, les frottements du pinceau de Degas s'affairent à donner une matérialité vivante et vibrante aux corps féminins, en affirmant une rupture avec l'esthétique néoclassique d'Ingres. Pourtant les dispositifs picturaux demeurent, les mises en scènes rejouent le voyeur et sa proie. Toujours. L'esthétique plastique se métamorphose, mais la mise en abîme reste : que l'on soit spectateur de Degas ou de Rubens, on n'en finit pas de voir la mythologie de la femme jouer avec les voiles et les gestes baroques. Le *Bordel de Barcelone,* que dis-je, *Les Demoiselles d'Avignon* que peint Picasso, malgré toutes les réécritures du corps, ne renferment-t-elles pas quelque chose du *Jugement de Pâris* où, celui qui regarde n'a plus qu'à choisir l'élue ? L'érotique de la peinture, voilà le fil rouge qui ouvre vers de nouvelles mythologies, de nouvelles transformations, des corps poussés jusque dans leurs retranchements, au creux de l'imaginaire du peintre, de l'artiste.

Ici entre en scène Duchamp. Avec son ironie exubérante, truculente, il est probablement avec Picasso et quelques autres, le XXème siècle en marche, celui qui bouleverse la peinture et les arts plastiques de manière profonde. Avec *LHOOQ*, 1919, le discours est pourtant léger, comique même. Le geste est anodin, pas vraiment réfléchi semble-t-il, entre imposture et geste pictural. La moustache-pastiche que trace le stylo sur une reproduction de Mona Lisa (cette icône-idole vincienne admise et désignée par l'histoire de l'art pour représenter l'aura de la peinture italienne) n'est probablement pas une gageure politique désirant marquer d'une empreinte indélébile la mise à mort de la peinture et de la référence mythologique. On est davantage du côté du canular. La Vénus au miroir de Rubens est avec Rauschenberg, on l'a vu, un motif « Pop », la *Joconde* de Léonard est avec Duchamp un motif Dada, susceptible de rire de lui-même. Il y a à la fois une parenté évidente et un fossé entre les deux gestes. L'un et l'autre font appel à la mémoire de

[760]. Paul-Armand Gette, *La peinture avec un point d'interrogation,* lecture-causerie donnée par l'artiste à la Galerie Rekow le 13 octobre 2001, p. 17.
[761]. Degas cité par Karine Marie *in Degas, Regards sur une œuvre,* Editions de l'amateur, Paris, 1997, p. 27.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



142. Etant donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage, 1946-1966, vue à travers la porte de l'installation.

l'histoire de la peinture occidentale, revivifiant diront certains, mortifiant diront d'autres, des toiles de maîtres. De cette double dynamique s'opère une apparition et une destruction du motif de référence, entre résurgence et mise à mort.

Recyclage du mythe pour obtenir une nouvelle image, c'est l'assemblage qui fait sens et projette la Vénus baroque vers l'esthétique moderne de Rauschenberg. Avec lui, l'œuvre appartient au registre du pictural et du rétinien, avec châssis, toile, figuration, matière, couleurs… La blague dont la *Joconde* fait les frais se positionne à l'opposé : pas de peinture *stricto sensu*. L'histoire de l'art l'a retenue comme les immatériels cadavres exquis des surréalistes. Mais non muséale elle aurait dû passer incognito, inaperçue, comme les déesses au bain dévoilées au détour d'un coup d'œil furtif…

LHOOQ de dire : *J'irai cracher sur vos tombes*[762] *et sur les reliquats de la peinture classique* ? L'œuvre de Duchamp est-elle si iconoclaste ? Irrévérencieuse ? N'est-elle que cela ? En quoi peut-elle être, contre toute attente, rapprochée des dispositifs picturaux de Rubens, des mythologies du regard et du tumulte baroque, prendre un autre sens ?

Toute esthétique créée par l'imaginaire, toute production sortie de l'atelier s'apprécie au vu de son contexte spatio-temporel mais entre filiation artistique et rupture, la frontière est poreuse :

> « Si vous n'essayez pas de comprendre ce regard, de retrouver dans tel tableau ancien ce qui a pu retenir le regard de tel artiste postérieur vous renoncez à toute part de 'histoire de l'art, à sa part la plus artistique. »[763]

Etant donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage (ill. 141 à 143). Etrange.
Cette femme nue surprise par le trou d'une porte n'a pas quelque chose d'une Suzanne épiée ? N'y a-t-il pas dans cette installation la répétition des dispositifs mis en place dans les mythologies du regard, leur iconographie renaissante et baroque?

A l'image des catégories nietzschéennes que l'on a plusieurs fois sollicitées pour éclairer l'analyse des mythes, plus les deux pôles se mélangent, plus la lecture est brouillée, plus l'esthétique se fait autre, riche et langagière, révélatrice de la complexité du monde que l'œil baroque voit en chacun de ses recoins. Duchamp

[762]. En référence au titre du roman de Boris Vian.
[763]. Daniel Arasse, *op. cit.,* p. 106.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

aussi est travaillé par ce mélange des genres[764]. Il y a ses rapides *ready-made* et sa Joconde moustachue d'un coup de crayon d'un côté ; il y a de l'autre une œuvre clandestine qui l'a hanté semble-t-il pendant ses vingt dernières années -comme Hélène pour Rubens- et dont seule sa femme connaissait l'existence. Un secret d'alcôve qui persiste pendant des années, un fantasme artistique consacré et dévoilé au féminin, c'est un peu la figure de la muse qui se trouve revivifiée. Au travail en secret vient s'ajouter l'énigme d'un titre qui laisse perplexe : *Etant donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*, 1946-66.

> « Marcel Duchamp, ce gourou du XXème siècle, est bien loin de Rubens, quoique son œuvre soit aussi fondée sur le désir. »[765]

C'est en effet par cet angle d'attaque que je vais pouvoir rapprocher en guise d'épilogue le baroque et le dada.

Les ready-made de Duchamp ont sans conteste marqué au fer rouge l'histoire des arts occidentaux, ouvrant la voie aux installations et à la vidéo. Pourtant Duchamp est d'abord un peintre, les manuels dédiés au cubisme citent souvent son *Nu descendant l'escalier*[766] 1912, on lui connaît aussi des peintures et des dessins de jeunesse moins novateurs, plus académiques. Lui aussi a eu son apprentissage. Le travail de Duchamp est souvent référencé, entre hommage et rupture, son œuvre porte la trace de ce qui l'a précédée, c'est ce qui l'a rend fascinante. *Etant donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* relève justement d'une production où l'on distingue quelques émanations encore persistantes du baroque.

Si le *Nu descendant l'escalier* s'adresse plus au champ rétinien, *Etant donnés* est sans doute plus animé par le fantôme de la pulsion scopique, où la fonction désirante de l'œil se trouve ravivée, où le fantasme voyeur et panoptique se réveille. Nous sommes en 1968, et l'œuvre résonne comme un témoignage posthume du baroque qui rôde encore ici et là.

---

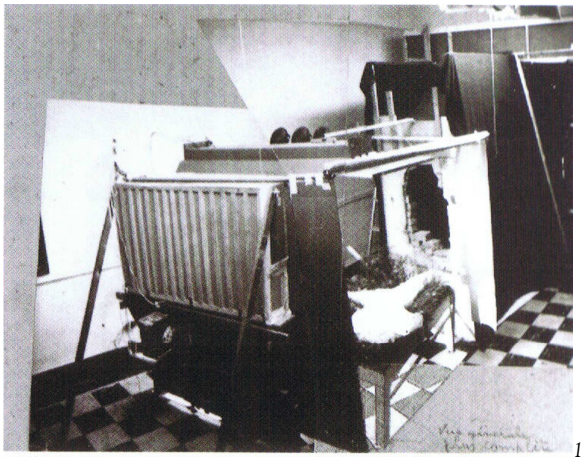
[764]. Mélange des genres artistiques, mélange artistique des genres… l'expression prend aussi tout son sens si l'on se rappelle le travestissement de Duchamp en *Rrose Sélavy*, photographié par Man Ray… *Duchamp en Rrose Sélavy*, vers 1920, photographie noir et blanc, Collection Arturo Schwartz, Milan.

[765]. Eric Darragon, *Rubens, Télérama hors série, op. cit.,* p. 29.

[766]. *Nu descendant l'escalier,* huile sur toile, 146 x 89 cm, Philadelphia Museum of Art. La peinture décompose, fragmente les mouvements de corps que Duchamp perçoit au sein d'une seule image. Entre abstraction et figuration, décomposition et vision unifiée, la question du temps en peinture est ici renégociée. Les plans-séquences se fondent en une seule image et l'expérience sera renouvelée avec le procédé photographique. Le corps de Duchamp descendant l'escalier donne l'impression de laisser les traces fantomatiques de son déplacement par le jeu du temps de pose et de surimpression des clichés.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

L'installation est faite de bric et de broc, riche en matériaux divers : vieille porte en bois, brique, cuir étendu sur un cadre métallique, velours, bois, brindilles, aluminium, fer, verre, plexiglas, linoléum, coton, ampoules électriques, lampe à gaz, moteur... Tout est réuni pour restituer un théâtre improbable, dissimulé derrière une porte en bois qui ne demande qu'à être voilée. Pardon : *violée,* lapsus.



143. Etant donnés... vu de dos

Toc toc toc, il y a quelqu'un ?

Le spectateur passe devant cette vieille porte, à deux battants mais sans poignée, enchâssée dans des montants de briques rouges... Si, et uniquement si le spectateur s'approche, il pourra voir par deux petits trous comme creusés par l'érosion à hauteur d'homme une scène d'un réalisme sidérant : c'est un coin de verdure, ce « frais refuge des nymphes » plusieurs fois rencontré dans la peinture mythologique, où une femme gît, là, sous nos yeux, nue, les cuisses écartées. D'emblée on pense à un viol, à l'évocation sadique. Le point de vue que nous propose le dispositif se focalise sur les zones sexuées du corps, cachant le visage, et donc l'identité. On pense alors à l'*Origine du monde*, sa vision fragmentée du sexe féminin, rejouant une des modalités du désir :

> « Le choix de l'autre s'effectue suivant des parties, des bouts de corps séparés de sa totalité. Ces éléments morcelés appellent et séduisent le sujet. »[767]

La référence semble incontournable d'autant plus que le tableau de Courbet constitue comme la *Joconde* une œuvre majeure retenue par l'histoire de la peinture européenne. Rupture et filiation.

> « Et le plus 'nu' des deux peut-être celui qui vient regarder, donner à voir qu'il voit. »[768]

[767]. Frédérique Malaval, *op. cit.,* p. 190.
[768]. Patrick Baudry, *in Nude or naked ?, op. cit.,* p. 46.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Tapi derrière le judas inversé de cette porte, on imagine ce qu'il est arrivé à cette femme, sans nécessairement penser que l'on réitère le regard mythologique mis en scène par Actéon et sa cohorte de voyeurs opportuns. Comme lui, nous ressentons fascination, stupéfaction, désordre, malaise, sensation forte provenant du champ scopique :

> « Si je m'approche, si je regarde de trop près, comme tu recommandes ailleurs,
> Tu m'assaillis,
> Tu m'empales,
> Tu m'énuclées l'œil,
> Tu m'aveugles,
> Tu m'éborgnes, Tu m'hospitalises avec ton goupillon à la noix
> ou à la con. »[769]

Ce poème de Duchamp est à l'image des mythologies du regard : il y a d'abord l'approche, le désir d'effleurer, de toucher des yeux. Après la pulsion assouvie, viennent les conséquences du regard porté sur un objet interdit : assailli, empalé, énuclée, aveuglé, éborgné… Les images suscitées par ces mots sont violentes et fortement évocatrices, parfaitement adéquates et applicables aux corps d'Actéon meurtri ou de Méduse décapité. Plus généralement, ces images parlent du rapport que la pensée mythologique et baroque entretient avec la nudité : objet de désir érotique, de convoitise sensuelle mais aussi de plaisir esthétique voire pictural et plastique pour Rubens, elle ne peut s'envisager sans son pôle funeste ou sans une ombre dionysiaque. Les mots de Duchamp sont enfin à mettre en parallèle avec son ultime œuvre, puisqu'il décrit en tous points l'expérience du spectateur face à *Etant donnés*. Oui il faut regarder de « trop près » pour voir ce qui se tapie derrière la porte. Oui ce que l'on voit à travers le judas nous saute aux yeux comme la meute de chien dévore Actéon. Oui, le dispositif mis en place nous fait rejouer le mythe, et la porte, nous séparant du corps gisant, c'est un peu la surface de la toile qui distingue l'espace fictionnel de l'espace spectatoriel. *Fenêtre sur cour*[770] devient ici *Fenêtre sur corps* : entre peur, questionnements, imaginaire et fascination, l'installation de Duchamp, résolument puissante, sollicite notre regard dans ce qu'il a de plus archaïque, entre le désir alterné d'ouvrir et de fermer les yeux, pour consommer l'image comme Pan ou s'en protéger comme Persée devant Méduse.

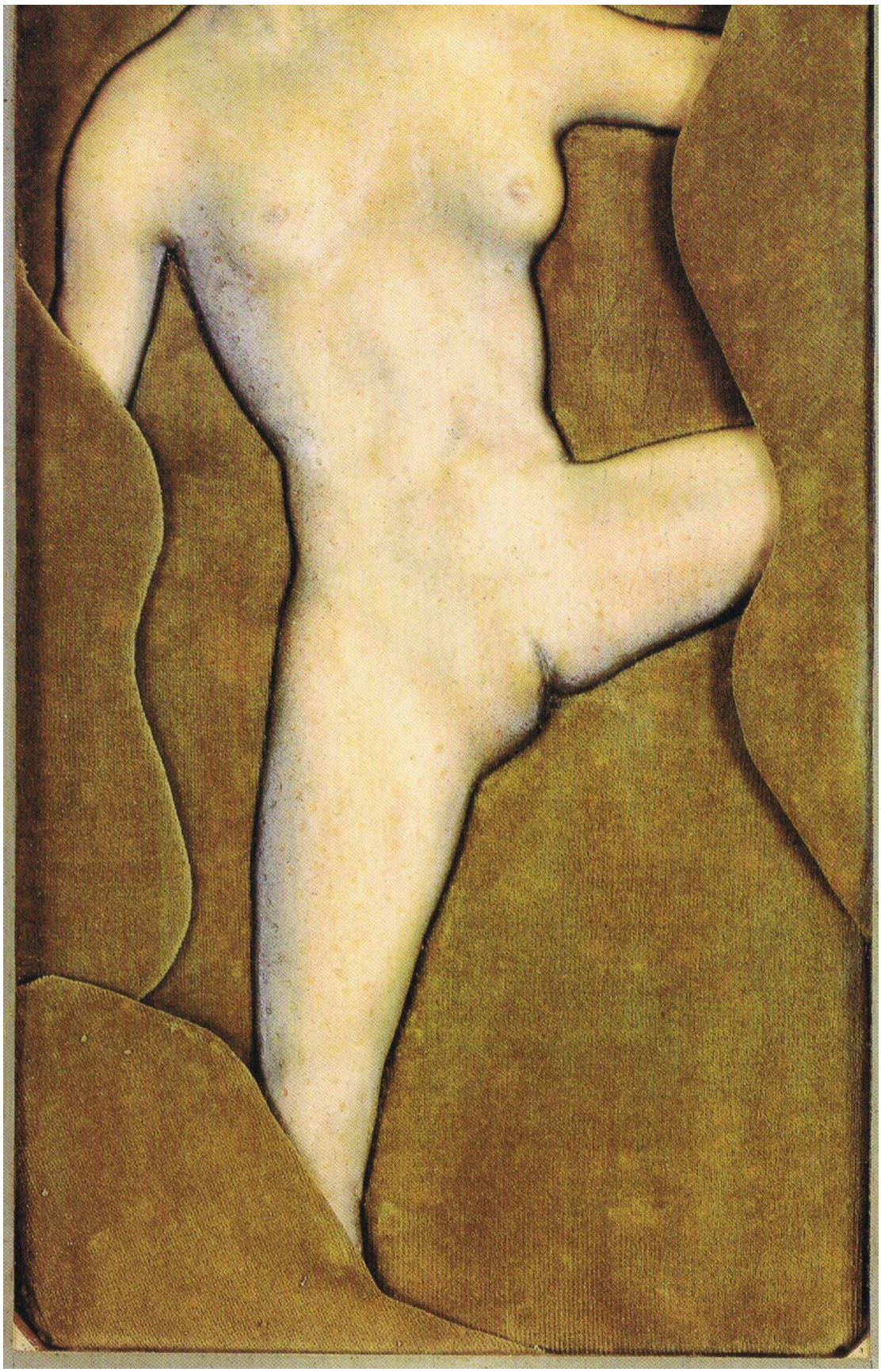
---

769. *Apolinère enameled,* 1916-17, Texte extrait d'un ready-made corrigé, publicité pour peinture Sapolin, 24.5 x 33.9 cm, Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arenberg Collection.

770. Film d'Alfred Hitchcock, *Rear window,* 1954. Du même auteur, dans *Psychose (Psycho),* 1960, il est aussi question de voyeur, plus machiavélique et maniaque, faisant un petit trou dans le mur de la chambre voisine pour pouvoir épier l'intimité d'une jeune femme avant de la tuer sous sa douche. Une vision renouvelée de la femme au bain !

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



144. Etant donnés : 1° la chute d'eau, 2°le gaz d'éclairage, 1848-1849
Duchamp
50 x 31cm, cuir peint sur plâtre
Modern Muselet, Stockholm

Avec Rubens et l'exigence des peintures de commande, le sexe est sans poils et derrière le voile aquatique ; avec Duchamp, il est épilé et l'on découvre la fente *(ill. 142 et 144)* :

> « Le phallus est représenté par le dais, le sexe féminin est signifié, suggéré par la fissure »[771].

La peau humaine trouve son équivalent plastique et métaphorique avec une fine couche de cuir ciré : l'effet réaliste et tactile est exalté par cette peau de bête qu'un mannequin en plastique ne pourrait produire. La recherche de la texture mate, de la teinte de l'incarnat donnée à ce simulacre de femme évoque aussi l'entreprise picturale de ses débuts, mais le corps obtenu est sans égal. Ni pictural, ni sculptural, ce corps paraît comme vitrifié, seul, confiné dans cette alcôve de paille, au sein de laquelle certains croient reconnaître, au fond, un paysage italien renaissant, peint en trompe l'œil. Maintenu en vie par je ne sais quel souffle moribond, à moins que ce ne soit par une douce rêverie, plongé dans le sommeil…

L'érotique de cette femme rejoint ce que croisions au tout commencement de l'étude avec l'évocation de Georges Bataille : la violence et la mort semblent indémêlables de la sexualité. Ici, l'enchâssement des trois formes de l'éros prend corps. La femme semble inerte mais étrangement, son bras est dressé et sa main tient avec fermeté une veilleuse à gaz allumée. De quoi nous parle cette flamme ? Là encore, difficile de ne donner qu'une seule explication, qu'une seule interprétation nécessairement trop rigide au vu de l'énigme qui réside dans cette œuvre.

Au risque de dénaturer la portée évocatrice de la lampe présente dans l'installation de Duchamp, je vais en cette fin d'étude la rapprocher d'une peinture de Rubens. Pas de peinture sans lumière, pas de Psyché sans sa lampe, pas de Caravage sans un éclat ciselant, pas de Duchamp sans sa lampe à gaz ou son bec Auer.

Cet objet de lumière revient plusieurs fois dans ses dernières productions, jumelé à la nudité d'un corps féminin. Dans une gravure de janvier 1968, *Le Bec Auer (ill.145)*, l'économie du tracé est sans équivoque : il s'agit bien de la même femme couchée dans son installation.

[771]. Frédérique Malaval, *op. cit.*, p. 161.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012



145. Le Bec Auer, 1968
Duchamp
50 x 32 cm, gravure sur papier
Collection Arturo Schwarz, Milan

Même corps, même posture, même lampe. Seulement cette fois, la femme n'est pas seule : la tête posée sur son ventre, couché face à elle, il y a cet homme que l'on distingue par ses quelques signes plastiques essentiels. Sa chevelure encrée, unique tache sombre du dessin, sorte de point nodal autour duquel se disperse le dessin, ses doigts entremêlés, ses bras pliés cachant l'identité de la femme : tout concourt à préserver l'anonymat et entretenir un halo de mystère autour de ce couple d'amants. Le manque de détails et de modelé, le non-achèvement des formes forcent le spectateur à se concentrer sur le peu qui est donné à voir. Les jambes de la femme ne se terminent pas, coupées par le cadre ou par la rupture du tracé, son second bras passe aux oubliettes, comme les traits de son visage d'ailleurs. Le sein se traduit par un arrondi et son sexe par l'évocation d'une petite fente, toujours cette fente. Son partenaire se soumet aussi aux tentatives d'effacement plastique, montrant par là que pour capter au mieux l'essence-même d'un motif, mieux vaut tenter d'ôter l'inutile et le superflu. Cette vision fractionnaire du corps aboutit à une vision unifiée, où le féminin et le masculin s'entremêlent, à l'image d'Hermaphrodite. Et l'érotique du motif gravé par Duchamp réside en partie dans cette étrangeté, où les deux corps, ne formant qu'une seule entité ne sont pas immédiatement identifiables.

Derrière la porte d'*Etant donnés*, l'homme a disparu. Envolé ! Comme Eros lorsqu'il aperçoit la lampe de Psyché. Et pourtant, il est de toute part, présent par son absence

pourrait-on dire, comme s'il avait laissé son empreinte. Palimpseste. Fantôme. Est-il parti ou pas encore arrivé ? Et si l'œil cannibale que l'on passe au travers du judas pour mieux voir portait précisément les traces de cette présence masculine dont on ne sait pas grand-chose si ce n'est que cet homme a étreint ou va étreindre cette femme.
La tache grisâtre qu'il laisse sur le ventre féminin dans la gravure, c'est un peu l'équivalent plastique de la forme du trou de la porte de bois au travers duquel on regarde le corps assoupi : plus on s'éloigne de ce trou tout en gardant l'œil sur le petit théâtre qui se cache derrière, plus on risque de se retrouver *focalisé* sur le ventre et le sexe de la femme, comme sur le dessin.

De la gravure à l'installation, un autre élément reste, c'est la lampe. Etrange lampe.

> « Dans la vie il y a tant de choses à réenflammer. »[772]

Dans l'imaginaire collectif, un petit feu qui brille au loin dans la nuit, c'est un signe de vie, une sensation de chaleur. La veilleuse s'enrichit d'images plus silencieuses, où elle se fait complice de la mise à nu du corps et de la psyché, comme un partenaire poétique et pictural. Dans l'installation de Duchamp, la lampe présente au côté du corps inerte parle et fait écho à l'iconographie de la flamme, des veilleuses et autres bougies. Ces flammes si salutaires pour l'œil rêveur ou avide d'images. Le corps semble inerte mais la flamme continue de brûler. Ce feu maintenu nous dit-il que cette femme nue gisant est juste évanouie, prise dans ce que l'on nomme la petite mort ? Métaphorise-t-il par son éclairage impudique notre regard indécent posé sur ce corps offert à la vue à la manière d'un *peep-show* ? Là encore, se rapprocher de la peinture peut nous apporter une lecture sur l'esthétique de Duchamp qui mêle ici le regard au désir ambigu et à l'érotique mortifère.

Dans *Psyché découvrant Eros endormi* de Rubens, la petite lampe a un rôle narratif, poétique, érotique. Narratif parce qu'elle nous raconte une histoire, poétique parce qu'elle se fait métaphore du langage pictural, la mise en lumière d'Eros mettant en abîme la mise en lumière du fait pictural ; et érotique parce qu'elle se charge de dénuder et de dire la pulsion désirante. Ces trois versants, aussi indémêlables que les trois versants de Vénus, sont semble-t-il présent dans *Etant donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*. Indéniablement, la vue de ce corps mi-gisant mi-jouissant est porteuse

[772]. Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle, op. cit.*, p. 67.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

de récit, d'une histoire dévoilée par bribes dont il nous revient de reconstituer les actes. L'interprétation est libre, aussi libre que le titre donné à l'œuvre, mais les grandes lignes de ce récit libère des images que l'on connaît maintenant. D'emblée le dispositif mis en place par Duchamp revivifie les acteurs des fables *ophtalmomythiques* les plus sollicitées dans l'iconographie de la peinture baroque : Diane et Actéon, Suzanne et les vieillards et plus généralement, toutes celles où l'œil désirant est obnubilé et fou… Cette nudité diaphane, c'est un peu celle de Syrinx, la porte de l'installation redit celle que violent les deux vieillards épris de Suzanne, la lampe rappelle celle de Psyché… Bref, toutes ces consonances, ces « survivances oculaires » font appel à la mémoire du mythe et à la persistance des fantasmes qu'il charrie.

J'ai ouvert cette étude des mythologies du regard sur une allégorie de la vue baroque. Par une construction en miroir (l'image est bien choisie), je la clos sur une œuvre plus contemporaine d'un point de vue historique, mais derrière laquelle s'agitent incognito les vieux démons de l'esthétique baroque. Comme un soubresaut qui n'est pas prêt de disparaître d'ailleurs.
Etant donné est une allégorie de la vue : tout est mis en place pour solliciter le regard dans sa fonction rétinienne et scopique, physiologique et désirante. Passer devant la porte sans s'apercevoir de rien, repérer ou non le trou, approcher ou non son œil pour satisfaire la curiosité, se laisser séduire ou non par l'érotique dionysiaque et mystérieuse… Tous ces gestes, en apparence contradictoires sont inhérents au regard : entre la cécité et la capture panoptique, on l'a vu, toute une palette de fantasmes s'offre à l'œil et à l'esprit. Mais ce qui demeure, c'est la persistance de l'évocation tactile. Les mythes du regard sont clairs : voir c'est avoir et toucher c'est posséder un peu plus. La peinture, dans ce qu'elle a de plus plastique, joue avec ce désir de toucher du spectateur, tout en le condamnant à l'illusoire. La touche, les couches de peintures successives, les glacis, les teintes ondoyantes de l'incarnat : tout concourt à ce que la main prenne le relais de la vue.

L'installation de Duchamp redit cela : le cuir en guise de peau, la pose que prend le corps, la proximité spatiale avec laquelle il s'offre à voir. Il est pourtant quelque chose qui demeure inviolable : la porte ne libère que quelques effluves du féminin, elle reste fermée. C'est un peu la métaphore de la surface de la toile : elle renferme en son sein une image qui ne demande qu'à imprimer l'œil et l'imaginaire de celui qui le regarde, mais reste imprenable. Elle suscite les fantasmes mais ne les réalise pas. Pour mieux les maintenir en éveil…

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Conjointement à la lampe que tient la femme, il y a donc une part d'ombre et cette dualité est inhérente à la peinture : à la lumière indécente, au dévoilement du corps, à la monstration limpide s'ajoute nécessairement un pan d'opacité. Sacré Pan d'opacité. Dans l'installation de Duchamp, la mise en abîme, opérée par l'ombre et la lumière et par le corps exposé-dérobé, s'offre à voir comme une modalité de l'autoréflexivité :

> « On pourrait se demander s'il n'y a pas pour toutes les créations de l'art humain une tendance invincible à produire dans certaines conditions, au sein-même de chaque art, une maquette réduite de sa structure ou un scénario de sa production. »[773]

C'est en cela qu'*Etant donnés* est une allégorie de la vue : elle n'est pas baroque au sens historique du terme, elle est baroque dans son esthétique du désir, naviguant entre les pôles apollinien et dionysiaque de l'érotique. Elle s'inscrit en rupture vis-à-vis de la peinture, tout en en revivifiant ses principes : derrière ce sexe exposé sans identité, il y a la peinture de Courbet, derrière ce nu gisant, se tapie l'érotique sadique de Sardanapale que peint Delacroix, derrière cette femme couchée sur un lit d'herbes sauvages, il y a les déesses de Cranach, derrière cet attrait pour la chair, il y a Rubens. Etre influencé, imprégné par l'histoire de l'art et ses artistes, mais sans peindre comme eux : il y a bien là une des clefs de lecture de l'œuvre de Duchamp. Tout est affaire de filiations et de cassures conjointes avec l'iconographie du nu et des mythologies du regard qu'il a suscitées, et cette posture, vis-à-vis du mythe est encore d'actualité dans le champ de la littérature et des arts plastiques. On finira alors avec Diane et son cortège de divinités équivalentes : d'Ovide à Klossowski, de Rubens à Paul-Armand Gette, la déesse au croissant de lune ne cesse d'exercer sa séduction. Elle se transforme, hante à chaque fois de nouveaux imaginaires, restituant aux archaïques mythologies du regard leurs valeurs poétiques, métaphysiques et picturales :

> « Réécriture du mythe, évocations de la déesse. [...] Le corps de la déesse est réinventé par les modèles féminins et ceux-ci muent en figures mythologiques. Expérience quasi animale de la mue. [...] Ainsi le mythe poursuit son œuvre, le sol grec féconde encore nos écritures et nos rêves.»[774]

[773]. Soko Phay-Vakalis, *op. cit.*, p. 53.
[774]. Jean-Pierre Mourey, *La mue des mythes*, rencontre avec Paul-Armand Gette, *op. cit.*, p. 10.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

ANNEXE

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Annexe

Sont retranscrites ici dix lettres de Rubens dont j'ai, dans mon texte, extrait et cité quelques fragments rapportés à la peinture ou à des évènements de sa vie. Les extraits parlant de ses peintures concernent quelques lignes tout au plus. On sait qu'il a correspondu avec Vélasquez, mais tout a disparu. Pour autant, il me semblait intéressant de montrer quelques lettres choisies (certaines sont tronquées quand elles manquent de clarté), puisqu'elles sont le reflet d'un homme complexe, dont on n'a pas cessé de parler dans cette thèse. Rubens est un homme épistolaire mais il parle peut de sa peinture. Du moins dans les lettres qui sont parvenues jusqu'à nous. Hélas, pas de traces écrites intimes autres qu'une correspondance adressée à des amis qu'il rencontre peu mais à qui il reste fidèle. Ses correspondances sont pour la majorité d'ordre politique et diplomatique, elles sont un document historique précieux, témoignage d'une Europe en évolution constante, où Rubens, ambassadeur officieux puis officiel joue un rôle certain dans les négociations de contrées en conflits latents ou effectifs, parfois d'une grande violence, se rendant tour à tour en Espagne, Angleterre, France, Flandre, Pays-Bas. De 1610 à 1620, ses lettres témoignent d'un homme qui construit sa réputation et sa vie politique, tout en peignant. Les commandes affluent et ne cesseront plus d'affluer d'ailleurs, sans doute à force de ténacité et d'audace d'un homme qui refuse de séparer, au nom d'une discipline intellectuelle, l'art et la politique. Rubens entreprend, toujours, ses lettres le montrent toujours en mouvement, envoyé ici et là pour telle ou telle mission, parfois las et fatigué. Alors ces correspondances ont un intérêt psychologique majeur, elles dévoilent Rubens autant que sa peinture, le montrant - même si l'on ne se confie pas en ce début de XVIIème siècle avec la liberté d'aujourd'hui- pris de doutes, de désolation mais aussi d'une certaine force de caractère. Le ton est cordial, le style est parfois pédant : tout fait sens. A la lecture de ces lettres, j'espère que vous apercevrez un peu plus cet homme qui a peint autant parce qu'il a su s'imposer dans les cours royales les plus défavorables et les séduire. Sans compter pour autant tout savoir de lui, c'est impossible. Oui ses peintures et sa correspondance font un seul bloc : chacune des pièces mises bout à bout vont bien finir par révéler quelque chose de lui qu'on ne soupçonnait pas.
Ce n'est que vers 1634 qu'il cesse ses affaires diplomatiques, se rendant désormais disponible pour sa nouvelle vie amoureuse, vie de famille et peinture.

**
* * *

Lettre de Rubens à Chieppio, secrétaire d'état du Duc de Mantoue, commanditaire de Rubens alors que celui-ci réside entre la Cour d'Espagne et l'Italie. Le peintre relate les mésaventures d'une commande et explique sa réticence à travailler en collaboration, chose qu'il ne cessera de faire pourtant, notamment avec Bruegel, Snyders et d'autres anonymes, mais un peu plus tard, le temps de changer d'avis…

Cher Monsieur,
Le sort ne veut pas que je sois content. Selon son habitude, il s'acharne à mêler de

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

l'amertume à toutes mes joies. Et il provoque des malheurs que les meilleurs soins du monde et toutes les précautions sont impuissants à prévoir et à empêcher, et dont les conséquences sont graves. Ne voila-t-il pas que les tableaux arrangés et emballés par moi-même, de la façon la plus minutieuse, en présence de S.A.S, sont sortis de leurs caisses chez M. Annibale Iberti, dans un état de putréfaction et de délabrement tel que je désespère de pouvoir les sauver. En effet, il ne s'agit pas d'un accident superficiel, d'une tache de moisissure facile à enlever ; les toiles elles-mêmes blindées, par des feuilles de fer blanc, roulées dans une double toile cirée, et calées dans les coffres de bois, sont corrompues et détruites par cette pluie torrentielle de vingt-cinq jours que nous avons subie et qui constitue un fait inouï en Espagne. Les couleurs s'écaillent. Elles se sont soulevées et, sous l'action de l'eau, elles ont formé des cloques irréparables en maints endroits. Il faudra se résoudre à les détacher au couteau et à repeindre, ensuite, sur la toile. [...]

Je dis ceci à V.S. non par ressentiment, mais à cause d'une proposition que m'a faite M. Annibale Iberti : il voudrait que je peigne, ici, en hâte, plusieurs toiles, avec la collaboration de peintres espagnols. J'obéirai, s'il le faut, mais sans approuver le moins du monde ce projet, vu le peu de temps qui me serait imparti, l'importance des restaurations à faire aux tableaux pourris, le talent approximatif et la nonchalance des artistes locaux, et aussi, car le fait importe beaucoup, le métier de ces gens-là qui diffère entièrement du mien. Le secret d'une telle aventure est, en outre, illusoire ; mes collaborateurs d'occasion le jetteront à tous les vents ; entre eux, ils se moqueront de mon travail et de mes retouches, mais au dehors ils s'attribueront le mérite des œuvres en question, surtout quand ils apprendront qu'elles sont destinées au Duc de Lerma, et par conséquent, qu'elles auront leur place dans une galerie publique. J'ajoute, pour ma part, très peu d'importance à cette affaire, et je n'en fais pas du tout une question d'amour-propre ; mais je suis persuadé que cette inélégante opération serait connue aussitôt ; la fraîcheur de la peinture, qu'elle soit l'œuvre des autres ou la mienne, nous trahirait en premier lieu, et le mélange des techniques aurait le même résultat. Vraiment je n'entreprendrai une telle affaire que forcé et contraint, car mon principe de toujours est de ne mêler mon effort à celui d'aucun autre peintre, quel que soit son génie. En outre, dans le cas qui nous occupe, je ne compromettrais en vain ma réputation, qui n'est pas inconnue des Espagnols, en signant des œuvres médiocres et indignes de moi.

Cependant si S.A.S. avait voulu m'en charger, j'aurais travaillé d'une façon également honorable pour Elle et pour moi, et j'aurais, j'en suis sûr, satisfait aussi le Duc de Lerma. Celui-ci n'ignore pas la bonne peinture ; au contraire, il y prend plaisir ; ne la fréquente-t-il pas chaque jour, en jouissant de ces splendides et nombreux Titien et Raphaël, dont le nombre et la qualité m'ont littéralement pétrifié quand je les ai vus au Palais du Roi, à l'Escurial et ailleurs ? (Quant aux tableaux modernes, il n'y en a pas un qui vaille la peine d'être regardé.)

J'ai raconté cette affaire à V.S. non pour me plaindre de lui, mais pour Lui montrer à quel point j'avais horreur de signer des œuvres indignes de moi et de S.A.S., qui, si V.S. Lui parle, comprendra certainement les raisons de ma répugnance.

De V.S., le très humble serviteur,

Pierre-Paul Rubens.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

P.-S.- Notre palefrenier Paul a succombé aujourd'hui à la lente action d'une fièvre tenace. Il avait reçu, à l'envi, les soins du corps et de l'âme.

Valladolid, 24 mai 1603.

* * *

Lettre de Rubens à Carleton, ambassadeur de Grande-Bretagne à La Haye. Rencontré dans les années 1620, il s'engage à troquer des pièces antiques douteuses ou de contrebande, aidé par ses rabatteurs, contre des peintures de Rubens, à l'heure où celui-ci souhaite enrichir son cabinet de curiosités, n'ayant rien ramené d'Italie. On dit que les marchandages furent épiques, à coups de pierres précieuses pour convaincre Rubens d'échanger ses tableaux. L'expertise des diamantaires d'Anvers laissent supposer que le collier qui a précipité les transactions n'était guère plus honnête que Carleton.

Très cher Monsieur,
Tant de gens m'avaient vanté la rareté de la collection d'antiques réunie par Votre Excellence, que je m'étais promis d'aller voir. Mais me voici importuné par toutes sortes d'affaires, si bien que j'ai dû renoncer à ce voyage. M. Gage cependant, avait cru comprendre que V.E. serait disposée à faire un échange entre quelques-uns de Ses marbres et quelques-unes de mes œuvres. Je suis trop amateur d'antiques pour n'être pas tout disposé à conclure un accord raisonnable, si, bien entendu, Elle n'a pas modifié Ses intentions.
Le meilleur truchement que je puisse souhaiter, pour faciliter notre accord, est certainement le porteur de cette lettre. V.E. voudra bien, j'espère, lui montrer Sa collection et lui permettre de prendre quelques notes afin qu'il puisse me renseigner. Quant à moi, j'enverrai à V.E. la liste des œuvres qui se trouvent dans mon atelier. Bref, nous entamerons, de la sorte, des négociations qui ne peuvent manquer de nous satisfaire l'un et l'autre.
Je me recommande de tout cœur aux bonnes pensées de V.E., et j'appelle sur Elle le bonheur et la joie du ciel.
De V.E., le très humble serviteur,

Pierre-Paul Rubens.

Anvers, le 17 mars 1618.

**

Rubens à Carleton, toujours au sujet de l'échange.

Très cher Monsieur,
Mon délégué m'annonce que V.E. est toujours d'avis de traiter avec moi dans l'affaire de Sa collection d'antiques.

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

J'ai la chance d'avoir actuellement chez moi quelques œuvres de premier ordre, les unes conservées jusqu'ici pour mon agrément personnel, les autres rachetées à mes amateurs, plus cher que je les avais vendues. Toutes, sans exception, sont à la disposition de V.E. ; les négociations rapides me sont très agréables ; j'aime que chacun se libère vis-à-vis de l'autre sans retard ; et pour dire vrai d'ailleurs, je suis tellement surchargé de commandes destinées les unes à des bâtiments publics et les autres à des galeries privées, que je ne pourrai pas, avant plusieurs années d'ici, prendre de nouveaux engagements.
Pour résumer, je dirai à V.E. que si Elle veut bien avoir confiance en moi comme j'ai confiance en Elle, l'affaire peut être considérée comme conclue, puisque je suis prêt à Lui donner les tableaux de ma main énumérés sur la liste ci-jointe et d'une valeur totale de si mille florins -prix normal et comptant- en échange des antiquités que V.E conserve chez Elle.

Je m'en remets d'ailleurs à ce que V.E. décidera avec M. François Pieterssen, mon représentant, et j'attendrai Ses décisions en me recommandant de tout cœur aux bonnes pensées de V.E., de qui je baise les mains.
De V.E., le serviteur très affectueux,

Pierre-Paul Rubens.

Anvers, le 28 avril 1618.

Liste des tableaux qui sot dans ma maison.
500 florins. *Un Prométhée lié sur le mont Caucase*, et dont un aigle fouille le foie de son bec. Peint de ma main, sauf l'aigle qui est de Snyders.
(H. 6 pieds – L. 8 pieds.)

600 florins. *Daniel parmi les lions*. Ceux-ci sont peints d'après nature. Peint entièrement par moi.
(H. 8 pieds – L. 12 pieds.)

600 florins. *Léopards peints d'après nature, avec des satyres et des nymphes*. Peint par moi-même, sauf un admirable paysage qui est d'un maître spécialiste.
(H. 9 pieds – L. 10 pieds.)

500 florins. *Léda avec le cygne d'amour*. Peint par moi.
(H. 7 pieds – L. 10 pieds.)

600 florins. *Une chasse*, commencée par un de mes disciples. Elle représente des cavaliers et des lions, et est peinte d'après un tableau que j'ai fait pour S.A.S. le Duc de Bavière. Je la reprendrai entièrement moi-même.
(H. 8 pieds – L. 11 pieds.)

300 florins. *Une Suzanne*, peinte par un de mes disciples et entièrement reprise par moi.
(H. 7 pieds – L. 5 pieds.)

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

**

Réponse de Carleton à Rubens, toujours au sujet de ce fameux échange.

Très cher et Illustre Monsieur,
Je reçois à l'instant une autre lettre de V.S., du 20 courant, celle-là, qui confirme Sa décision de procéder à nos échanges, pour autant qu'ils soient effectués aux conditions de V.S. Je suis quant à moi, tout disposé à souscrire à ces conditions. Les marbres sont en ordre et à la disposition de M. Pieterssen, qui peut se présenter pour les enlever quand il lui plaira. Je lui ferai remettre ce qui me reste des caisses d'Italie, et je ne manquerai pas de lui en fournir d'autres, pour compléter son emballage.
Des tableaux de V.S., j'espère vivement que les six premiers (*Prométhée, Léda, les Léopards, Daniel, Saint Pierre* et *Saint Sébastien*) seront complètement finis pour le 28 courant, comme convenu.
V.S. m'écrira, si Elle veut bien, le délai d'achèvement des trois tableaux, pour que je puisse prendre mes dispositions en conséquence. La Chasse, pour bien faire, devrait être le pendant de celle qui se trouve chez moi, et la Suzanne être assez belle pour exciter les vieillards. Je laisse à V.S. toute la liberté pour la petite toile, car je n'oublie pas qu'elle sera l'œuvre d'un homme de bien et d'honneur.
Affectueusement et bien dévoué à V.S.,

Dudley Carleton.

La Haye, 22 mai 1618.

* * *

Rubens à Pierre Dupuy, intellectuel français et bibliothécaire du roi, répondant à ses condoléances à la mort de sa première épouse. Pas question de peinture ici, pourtant il peint ; il décrit sa douleur.

Très cher Monsieur,
V.S. a raison de me rappeler que le destin n'épousa pas toujours nos passions, et qu'étant une manifestation de la volonté divine, il ne nous doit aucun compte de ses secrets. Il est maître suprême des choses, et nous n'avons qu'à nous plier à ses exigences et à lui obéir ; c'est pourquoi nous n'avons qu'à rendre notre esclavage aussi honorable et aussi supportable que possible.
Très raisonnablement, V.S. me recommande de compter sur le temps ; j'espère en effet, qu'il fera pour moi ce que devrait faire la raison. Je ne prétends pas atteindre un jour au stoïcisme et à l'impassibilité, et je ne peux pas croire, d'ailleurs, que des sentiments aussi naturels soient indignes d'un honnête homme.
Quant à moi, j'ai perdu une très bonne compagne, que je pouvais, que je devais raisonnablement aimer, car elle n'avait aucun des travers de son sexe ; elle n'était ni morose ni faible, mais si bonne, si honnête, si vertueuse que tout le monde l'aimait

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

pendant sa vie et la pleure depuis sa mort. Une telle perte me frappe jusqu'au fond de moi, et puisque le seul vrai remède à tous les maux est l'oubli, fils du temps, force m'est de mettre en lui tout mon espoir. Mais il me sera bien difficile de séparer ma douleur du souvenir que je garderai, ma vie durant, de cet être cher et respecté. Je crois qu'un voyage m'aiderait, qui m'arracherait à la vue de tout ce qui m'entoure et qui, fatalement, renouvelle ma douleur. Les nouveautés qui s'offrent aux yeux pendant que le pays change devant eux occupent l'imagination, si bien que les chagrins n'ont pas l'occasion de rebondir.
Je resterai jusqu'à la fin de mes jours de V.S. le très humble serviteur et Son obligé,

Pierre-Paul Rubens.

Anvers, 15 juillet 1926.

**

Rubens à Dupuy, deux ans plus tard, à propos de sa peinture.

Très cher Monsieur,
Les louanges de M. Morisot feraient de moi un autre Narcisse, si je ne savais pas qu'il faut attribuer à sa courtoisie tout ce qu'il dit de grand et de bon, et qu'il a voulu exercer son éloquence aux dépens d'un petit sujet. Ses vers sont réellement admirables et respirent une générosité qui est, aujourd'hui, un vrai anachronisme.
Si je me suis plaint, c'est, qu'à mon vif regret, ce beau poète qui m'a fait l'honneur de célébrer ainsi mes œuvres n'était pas tout à fait au courant des mille détails de mes sujets ; on ne peut guère les deviner, et il faut pour les connaître le commentaire de l'auteur lui-même. Je ne peux pour l'instant répondre à sa lettre, mais je le ferai volontiers à la première occasion. Je lui indiquerai les points qu'il a oubliés et ceux qu'il a changés ou expliqués *in alium sensum*. Il y en a très peu d'ailleurs, et je m'étonne même qu'il ait pu, en simple spectateur, pénétrer si loin dans l'analyse des sujets. Il est vrai que je ne trouve plus les arguments de mes tableaux tels que je les avais écrits, et ma mémoire sera peut-être plus infidèle que je le voudrais. Mais je ferai tout mon possible pour le satisfaire.
C'est avec plaisir que notre Ambassadeur revient en congés ; il y a longtemps qu'il sollicitait celui-ci. Je crois, toutefois, qu'il y aura bien des tergiversations avant qu'on lui désigne un successeur, ainsi qu'il le désire. Mais sa présence à Bruxelles vaincra, peut-être, la faible résistance de la Sérénissime Infante.
Sinon, rien de neuf. C'est pourquoi je termine ici, en baisant respectueusement les mains de V.S. et celles de Son frère.
De V.S. très illustre, le serviteur affectueux,

Pierre-Paul Rubens.

Anvers, 20 janvier 1628.

* * *

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Longue lettre de Rubens à Peiresc, son ami français, aixois, intellectuel de haut rang rencontré dans les années 1620, quand Rubens travaille pour Marie de Médicis, tout en continuant ses voyages diplomatiques et travaux pour la Cour d'Espagne.

Très cher Monsieur,
Il me semble que je n'ai rien appris de V. S. depuis mille années. Je viens de me rendre en Espagne, et c'est ce déplacement que la Sérénissime Infante m'a ordonné de faire à toute vitesse et sans rien dire à personne, qui a interrompu notre correspondance. On ne m'a pas autorisé à voir un seul ami, ni même le Chargé d'Affaires de Flandre, ni même l'Ambassadeur d'Espagne à Paris. Il m'a vraiment été pénible de traverser de la sorte une ville qui m'est chère sans pouvoir baiser les mains de Messieurs Dupuy et Saint-Ambroise ni de mes autres patrons, et je pourrais difficilement exprimer mon dépit en termes assez forts. Je ne prétends pas connaître les secrets d'Etat et je sais que le Roi d'Espagne avait ordonné que je fasse la route en poste, mais je suppose que le Sérénissime Infante, qui sait toutes mes obligations envers la Reine Mère de France [Marie de Médicis], craignait que je fusse retenu plusieurs jours à sa Cour.
Ici, comme partout ailleurs, je m'occupe de peindre, et j'ai déjà fini le portrait équestre de S.M. (Duc de Lerma). Il l'a beaucoup apprécié et il m'a paru connaître parfaitement les choses de la peinture.
J'ai, d'ailleurs, l'impression que c'est un prince très éminent. Je le connais pour l'avoir un peu pratiqué, car je loge au Palais, et quotidiennement il me rend visite ; j'ai fait, en outre, les portraits des membres de la Famille Royale, à la demande de la Sérénissime Infante. Tout le monde s'y est prêté de bon cœur.
Ma Souveraine m'a permis de revenir en Flandre par l'Italie, et s'il plaît à Dieu, je profiterai du voyage de la Reine de Hongrie et de la traversée qu'elle fera, en mars prochain, de Barcelone à Gênes.
De V.S. très illustre, le fidèle serviteur,

Pierre-Paul Rubens.

Madrid, 2 décembre 1628.

**

Rubens à Peiresc, après quelques années d'interruption de correspondance, parlant de sa nouvelle vie amoureuse et picturale, à l'heure où il termine sa vie diplomatique.

Très cher Monsieur et Ami,
Depuis trois ans, grâce à Dieu, j'ai renoncé d'une âme tranquille à tout ce qui n'est pas ma profession. Je dois être très reconnaissant au sort qui m'a permis de dire, sans faux orgueil, que mes missions et mes voyages d'Espagne et d'Angleterre m'ont très bien réussi, que j'ai mené à bien des négociations difficiles, et donné pleine satisfaction non seulement à es chefs, mais aussi à mes adversaires.
J'ajouterai que les transactions secrètes concernant la fuite de la Reine Mère et du Duc d'Orléans -tractations qui ont abouti à l'autorisation de trouver un asile ici- m'ont été confiées à moi seul, si bien que je pourrais fournir à un historien des

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

renseignements précis et véridiques, bien différents de ceux auxquels on attache foi généralement. Ainsi je me suis trouvé dans un vrai labyrinthe, en proie à l'obsession perpétuelle, éloigné de chez moi pendant neuf mois consécutifs, et toujours de servie à la Cour. Je possédais, il est vrai, toute la confiance de la Sérénissime Infante et des premiers ministres du Roi, et j'avais su conquérir aussi les bonnes grâces de mes partenaires étrangers. C'est alors que je me suis résolu à m'arracher à cette situation, à briser le nœud d'or de l'ambition, et à reprendre ma liberté, trouvant qu'il faut savoir de la sorte se retirer à la montée et non à la descente. Je me suis donc, à l'occasion d'un court voyage secret, jeté aux pieds de S.A., et je l'ai suppliée, en récompense de mes fatigues, de m'exempter de nouvelles missions.

Aujourd'hui je vis paisiblement, grâce à Dieu, avec ma femme et mes fils et je n'ai d'autre occasion que de jouir de ma retraite. J'ai décidé de me remarier car je ne me trouvais pas encore mûr pour la continence et le célibat ; d'ailleurs, s'il est juste de donner la première place à la mortification, *fruimur licita voluptate cum gratiarum actione*. J'ai pris une femme jeune, de parents honnêtes mais bourgeois, bien qu'on eût cherché de toutes parts à me persuader de faire mon choix à la Cour. Je désirais une femme qui ne rougirait pas en me voyant prendre mes pinceaux ; pour tout dire, j'aime trop la liberté et j'aurais trouvé trop dur de la perdre en échange des baisers d'une vieille femme.

[...]

Pour moi, je n'ai jamais négligé, au courant de mes voyages, d'observer et d'étudier les antiquités des collections publiques et privées, et d'acheter des objets curieux à deniers comptants ; j'ai conservé, d'autre part, les plus beaux camées et les plus rares médailles de la collection que j'ai vendue au Duc de Buckingham, si bien que je possède encore une belle série d'antiquités. J'en parlerai un jour à V.S., quand je serai moins bousculé.

[...]

Son très fidèle et affectueux serviteur,

Pierre-Paul Rubens.

Anvers, 18 décembre 1634.

**

A Peiresc encore, Rubens parle de l'état de guerre qui règne entre l'Espagne et la France, et dont il se sent otage, malgré son retrait de la vie diplomatique. Complications politiques, on le dit francophobe et on l'accuse de prendre partie pour l'Espagne. Après avoir commencé la lettre en se défendant d'avoir « extorqué des sommes énormes à la France grâce à ses estampes », il continue d'un ton plus léger sur son goût pour l'antique et pour les sciences de l'optique.

J'ai reçu, il y a quelques jours, la caissette d'empreintes que V.S. avait bien voulu m'envoyer. Elle était encore en très bon état, et elle m'a fortement réjoui, car elle était pleine de choses rares et dignes d'un minutieux examen. J'estime d'ailleurs qu'il faut avoir un cerveau plus profond que le mien pour pouvoir comprendre leur vraie signification. Il est certain que le grand vase en verre est un monument très remarquable de l'art antique, mais je n'ai pu, jusqu'ici, en deviner le sujet. Le Troyen

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

du fond, coiffé d'une mitre à volets est peut-être Pâris ; il est pensif, en effet, et ressemble à Harpocrate ; le doigt sur la bouche, on le devine amoureux et l'âme préoccupée par quelque important secret. Mais dans le restant de la composition, je ne vois rien qui puisse corroborer mon interprétation, toutes les figures étant nues comme celles des dieux et des héros, sauf un jeune homme qui semble attirer une femme [...].

Quant aux observations sur la façon très nette dont les yeux de V.S. perçoivent les objets, elles me donnent l'impression que le phénomène est plus curieux quand il s'agit des lignes et des contours des objets que de leurs couleurs. Mais je ne suis pas aussi expert en cette matière que V.S. le pense et je ne crois pas que mes observations seraient dignes d'être rédigées. Pourtant je dirai toujours très volontiers ce qui me viendra à l'esprit à ce sujet, fut-ce pour prouver mon ignorance.

Je lui baise les mains très humblement, et je me recommande à Ses bonnes grâces, en restant, de V.S. très illustre, l'humble et fidèle serviteur,

Pierre-Paul Rubens.

Anvers, 16 août 1635.

* * *

Rubens à François Junius, ami érudit humaniste qu'il a rencontré à Londres, dans les années 1630, lors de ses séjours diplomatiques. Il y parle d'un traité de peinture et des peintres italiens qu'il admire.

Monsieur,

V.E. aura sans doute été fort surprise de rester aussi longtemps sans nouvelle de moi et sans que je Lui accuse réception de son livre.

En vérité, je trouve que V.E. a rendu à l'art de la peinture le plus éminent service, en examinant avec une aussi grande patience les trésors immenses de l'antiquité, et en les classant ensuite, avec un ordre aussi parfait. Car le livre de V.E., pour le dire en un mot, est un admirable recueil de tous les exemples, des toutes les sentences et de tous les préceptes de l'art de la peinture inspirés aux anciens, et qu'ils ont semés, de toutes parts, dans les livres qui, heureusement, sont arrivés jusqu'à nous. Aussi, suis-je d'avis que le titre de l'ouvrage de V.E., *de Pictura Veterum*, s'applique tout à fait à cet ensemble de conseils, de règles, de lois, d'exemples qui nous permettent de nous rendre compte de la question, et que V.E. a su ordonner avec une érudition rare, dans une langue impeccable, et en menant son travail à bien, avec son grand souci de perfection, jusque dans ses moindres recoins.

Mais puisque les leçons des anciens sont mises, aujourd'hui, à la disposition de chacun, et puisque chacun peut, au gré de sa fantaisie, leur obéir plus ou moins fidèlement, je voudrais bien, que quelqu'un s'applique avec autant de passion à faire un traité des peintures italiennes, dont les originaux sont encore exposés en public et peuvent être étudiés de près. Car on comprend plus aisément ce qui tombe sous le sens ; ces choses-là s'imposent davantage à nous et requièrent un examen plus minutieux, puisqu'elles fournissent une matière plus abondante à notre curiosité, que celles qui sont seulement du domaine de l'imagination et ne se présentent à nous que

dans l'ombre de paroles mystérieuses ; celles-ci, vainement et à trois reprises, on cherche à les pénétrer (comme Orphée pour celles d'Eurydice) : elles échappent toujours et déjouent nos espoirs. J'en parle en connaissance de cause. Combien de peintres en effet, qui voudraient se représenter une œuvre d'Apelle ou de Thémante d'après les récits de Pline ou d'autres auteurs anciens, arriveraient à ressusciter quelque chose qui soit digne d'être admiré, et digne aussi de la majesté des anciens ? Chacun, selon son talent, aura l'indulgence de confondre des médiocrités avec des merveilles, et insultera les mânes de ces grands maîtres pour lesquels j'ai le plus grand respect et dont j'adore les dernières œuvres, sans avoir l'audace de me comparer à eux, fut-ce en rêve.

Pour en finir, je me recommande de tout cœur aux bonnes grâces de V.E., en La remerciant de l'honneur et de l'amitié qu'Elle a bien voulu me faire en m'offrant Son livre, et je reste pour toujours,

De V.E., le serviteur fidèle et affectueux,

Pierre-Paul Rubens.

Anvers, en triple hâte, 1er août 1637.

* * *

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

ICONOGRAPHIE

1. Allégorie de la vue, 1617
Rubens et Jan Bruegel
65 x 109 cm, huile sur bois
Museo del Prado, Madrid

2. Diane et ses nymphes surprises dans leur bain par Actéon, 1559
Titien
185 x 202 cm, huile sur toile
National Gallery of Scotland, Londres

3. Diane au bain, 1634
Rembrandt
73,5 x 93,5 cm, huile su toile
Museum Wissembourg Anholt

4. Diane et ses compagnes surprises par des satyres, 1638-1639
Rubens
128 x 314cm, huile sur toile
Museo del Prado, Madrid

5. Le bain de Diane, 1742
Boucher
56 x 73 cm, huile sur toile
Musée du Louvre, Paris

6. Le Retour de Diane de la chasse, 1617
Rubens
136 x 184 cm, huile sur toile
Gemäldegalerie Alte Meiser, Dresde

7. Diane et ses nymphes chassant Actéon, vers 1636 ?
Rubens
20 x 40 cm, huile sur bois
Museo del Prado, Madrid

8. *La mort d'Actéon*, non daté, vers 1630 ?
Rubens
15 x 30 cm, huile sur bois
Museo del Prado, Madrid

9. Pan et Syrinx, 1617-1619
Rubens
40 x 61 cm, huile sur bois
Staatliche Museen, Kassel

10. Paysage avec Pan et Syrinx, vers 1617
Rubens et Jan Bruegel
59 x 94 cm, huile sur bois
National Gallery, Londres

11. Pan et Syrinx, 1636 ou 1637
Rubens
26 x 26,4 cm, huile sur bois
Musée Bonnat, Bayonne

12. Venus Frigida, 1609-1614
Rubens
142 x 184 cm, huile sur bois
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers

13. Suzanne au bain, entre 1636 et 1647, *ensemble et détail*
Rembrandt
47,2 x 38,5 cm, huile sur bois
Mauritshuis, La Haye

14. Suzanne au bain, 1550
Tintoret
167 x 238 cm, huile sur toile
Musée du Louvre, Paris

15. Suzanne et les vieillards, 1555
Tintoret
146,5 x 194,6 cm, huile sur toile
Kunsthistorishes Museum, Vienne

16. Suzanne et les vieillards, 1609
Rubens
94 x 66 cm, huile sur toile
Villa Borghese, Rome

17. Suzanne et les vieillards, vers 1609
Attribué à Rubens
124 x 163 cm, huile sur toile
Musée de l'Ermitage, Saint –Pétersbourg

18. Suzanne au bain, non daté, vers 1610 ?
Rubens
246 x 177 cm, huile sur toile
Galleria Sabauda, Turin

19. Suzanne au bain, vers 1636
Rubens
134 x 194, huile sur toile
Alte Pinakothek, Munich

20. La femme et la mort, vers 1517
Hans Baldung Grien
31 x 19 cm, huile sur bois
Kunstmuseum Basel, Bâle

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

21. Suzanne au bain, 1647
Rembrandt
76,6 x 92,8 cm, huile sur bois
Staatliche Museen, Berlin

22. Diane et ses nymphes, détail, vers 1615
Rubens
277 x 192 cm, huile sur toile
Paul Getty Museum, Los Angeles

23. L'incrédulité de Saint Thomas, 1602
Caravage
107 x 146 cm, huile sur toile
Schloss Sans-souci, Potsdam

24. Samson aveuglé par les philistins, vers 1636
Rembrandt
206 x 276 cm, huile sur toile
Stadelsches Kunstinstitut, Frankfort

25. Le martyre de Sainte Lucie, détail, non daté
Rubens
30 x 46 cm, huile sur toile
Musée des Beaux Arts, Quimper

26. *Le martyre de Sainte Agathe*, détail, non daté
Rubens
Lavis sur papier, 19 x 14 cm
Musée du Louvre, Paris

27. L'aveuglement de Samson, 1609-1610
Rubens
40 x 60 cm, huile sur bois
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

28. Bœuf écorché, 1655
Rembrandt
94 x 67 cm, huile sur bois
Musée du Louvre, Paris

29. Samson aveuglé, 1912
Lovis Corinth
130 x 105 cm, huile sur toile
Collection particulière, en dépôt au Staatliche Museum, Berlin

30. Deux plans successifs (plan 11 et 12) du *Chien andalou, 1929*
Buñuel et Dali

31. Le Jugement de Pâris, 1599-1601
Rubens
134 x 174 cm, huile sur bois
National Gallery, Londres

32. Le jugement de Pâris, 1632-1635
Rubens
145 x 194 cm, huile sur bois
National Gallery, Londres

33. Le Jugements de Pâris, 1639-1640
Rubens
199 x 379 cm, huile sur toile
Museo del Prado, Madrid

34. Tête de Méduse, 1616-1618, détail
Rubens, Bruegel et Snyders
68 x 118cm, huile sur bois
Kunsthistorisches Museum, Vienne

35. Tête de Méduse, 1598-1599
Caravage
60 x 55 cm, huile sur bois
Galleria degli Uffizi, Florence

36. *David et Goliath,* 1597-1598
Caravage
116 x 91 cm, huile sur toile
Museo del Prado, Madrid

37. David tenant la tête de Goliath, 1605-1606
Caravage
125 x 100 cm, huile sur toile
Galleria Borghèse, Rome

38. L'extase de Marie-Madeleine, détail de l'illustration 49

39. Les Miracles de saint Ignace de Loyola, 1618-1619
Rubens
535 x 395 cm, huile sur toile
Kunsthistorisches Museum, Vienne

40. L'Erection de la croix, détail du panneau central, 1610-1611
Rubens,
462 x 300 cm, huile sur bois,
Cathédrale d'Anvers

41. La Déploration sur le Christ mort, 1614
Rubens
40,5 x 52,5 cm, huile sur bois
Kunsthistorisches Museum, Vienne

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

42. Bethsabée tenant une lettre, vers 1654
Rembrandt
142 x 142 cm, huile sur toile
Musée du Louvre, Paris

43. Bethsabée au bain, 1636
Rubens
175 x 126 cm, huile sur toile
Gemäldegalerie, Dresde

44. La petite Pelisse, 1635-1640
Rubens
176 x 83 cm, huile sur bois
Kunsthistorisches Museum, Vienne

45. Hélène Fourment au carrosse, vers 1635
Rubens
195 x 132 cm, huile sur toile
Musée du Louvre, Paris

46. Les Trois Grâces, vers 1638-1640
Rubens
221 x 181 cm, huile sur toile
Museo del Prado, Madrid

47. Les Trois Grâces, 1504-1505
Raphaël
17 x 17 cm, Huile sur bois
Musée de Condé, Chantilly

48. Vénus Anadyomène, 1520
Titien
57 x 75 cm, huile sur toile
National Galleries of Scotland, Edimbourg

49. Extase de Marie-Madeleine, vers 1619
Rubens
295 x 220 cm, huile sur toile
Musée des Beaux Arts, Lille

50. Etude pour Nymphe surprise, 1860
Manet
35,5 x 45 cm, huile sur bois
Nasjonalgalleriet, Oslo

51. Nymphe surprise, 1860-1861
Manet
146 x 114 cm, huile sur bois
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

52. Le déjeuner sur l'herbe, 1863
Manet
264 x 208 cm, huile sur toile
Musée d'Orsay, Paris

53. Olympia, 1863
Manet
130 x 190 cm, huile sur toile
Musée d'Orsay, Paris

54. La moderne Olympia, 1873-74
Cézanne
46 x 55 cm, huile sur toile
Musée d'Orsay, Paris

55. Bethsabée, 1885-90
Cézanne
29 x 25 cm, huile sur toile
Musée Granet, Aix en Provence

56. L'incrédulité d Saint Thomas, 1614
Rubens
142 x 123 cm, huile sur bois
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers

57. Orphée et Eurydice, 1636-38
Rubens
194 x 245 cm, huile sur toile
Museo del Prado, Madrid

58. Argos Panoptès, première moitié du XVIème siècle
Attribué à Pinturicchio
Fresque
Sienne

59. Mercure tuant Argos, vers 1630
Rubens
63 x 87,5 cm, huile sur toile
Gemäldegalerie Alte Meiser, Dresde

60. *Mercure tuant Argos,* 1636-1638
Rubens
179 x 297 cm, huile sur toile
Museo Nacional del Prado, Madrid

61. La mort d'Argos, vers 1611
Rubens
249 x 296 cm, huile sur toile
Wallraf-Richartz-Museum, Cologne

62. *Psyché et Eros,* 1612-1615
Rubens
Huile sur toile
Collection particulière

63. Psyché découvrant Eros endormi, 1636-1637
Rubens
23 x 25 cm, huile sur bois
Musée Bonnat, Bayonne

64. Madeleine pénitente à la flamme filante, vers 1640
Georges de la Tour
118 x 90 cm, huile sur toile
Los Angeles County Museum of Art

65. Saint Joseph charpentier, vers 1640
Georges de la Tour
137 x 101 cm, huile sur toile
Musée du Louvre, Paris

66. Triptyque de la *Descente de croix*, 1612-1614
Rubens
420 x 150 cm (chaque panneau), huile sur bois
Cathédrale d'Anvers

67. *Samson et Dalila*, vers 1609-1610
Rubens
205 x 185 cm, huile sur bois
National Gallery, Londres

68. *L'adoration des bergers,* 1608, détail
Rubens
300 x 192 cm, huile sur toile
Pinacoteca Civica, Fermo

69. Détail de l'illustration 46

70. *Couple s'embrassant*, vers 1620 (?)
Rubens
Pierre noire et lavis
Museum of Fine Arts, Budapest

71. *Andromède,* 1638
Rubens
189 x 194 cm, huile sur bois
Gemäldegalerie, Berlin

72. *L'origine du monde*, 1863
Courbet
46 x 55cm, huile sur toile
Musée d'Orsay, Paris

73. *Psyché et Amour,* 1589
Jacopo Zucchi
173 x 130 cm, huile sur toile
Galleria Borghèse, Rome

74. *Psyché découvrant Eros endormi,* 1636-1637
Rubens
23 x 25 cm, huile sur bois
Musée Bonnat, Bayonne

75. *Judith et Holopherne*, 1598
Caravage
145 x 195 cm, huile sur toile
Galleria Barberini, Rome

76. *Judith tranchant la tête d'Holopherne*, 1620
Artemisia Gentileschi
199 x 162 cm, huile sur toile
Galleria degli Uffizi, Florence

77. *Judith avec la tête d'Holopherne*, 1620-1622
Rubens
113 x 89 cm, huile sur toile
Galleria degli Uffizi, Florence

78. *Angélique et l'ermite*, 1626-1628
Rubens
43x 66 cm, huile sur bois
Kunsthistorisches Museum, Vienne

79. *Vénus et Cupidon* d'après Titien, vers 1606-1611
Rubens
137 x 111 cm, huile sur bois
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

80. *La toilette de Vénus*, 1612-15
Rubens
98 x 124 cm, huile sur bois
Collection du Prince de Liechtenstein, Vienne

81. *Vénus au miroir*, 1651
Velasquez
177 x 122,5 cm, huile sur toile
National Gallérie, Londres

82. *Mars et Vénus nus, surpris par Vulcain*, 1551
Tintoret
135 x 198 cm, huile sur toile
Alte Pinakothek, Munich

83 a. *La toilette de Vénus*, 1612-1615
Détail de l'illustration 80
83 b. *Vénus et Cupidon* d'après Titien, vers 1606-1611
Détail de l'illustration 79

84. *Persimmon,* 1964
Rauschenberg
167 x 127 cm, huile sur toile et encre sérigraphique
Collection Jean-Christophe Castelli, New York

85. *Tracer*, 1963-1964
Rauschenberg
213 x 152 cm, huile et sérigraphie sur toile
The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City

86. *Narcisse*, 1494-1496
Caravage
110 x 92 cm, huile sur toile
Galleria Corsini, Rome

87. *Narcisse*, vers 1636
Rubens
28 x 27,5 cm, huile sur bois
Boymans Museum, Rotterdam

88. *La chute d'Icare*, 1636
Rubens
28 x 27,5 cm, huile sur bois
Musées Royaux des Beaux Arts, Bruxelles

89. *La chute de Phaéton*, 1636, ensemble et détail
Rubens
28 x 27,5 cm, huile sur bois
Musées Royaux des Beaux Arts, Bruxelles

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

90. Suzanne et les vieillards, d'après Rubens, non daté
Atelier de Rubens
Gravure sur bois
Palais des Beaux Arts, Lille

91. Suzanne et les vieillards, vers 161O
Rubens
198 x 218 cm, huile sur bois
Museo Real Academia de San Fernando, Madrid

92. Petit Bacchus malade, 1594
Caravage
66 x 52 cm, huile sur toile
Galleria Borghèse

93. *Bacchus*, 1593-1597
Caravage
85 x 95 cm, huile sur toile
Galleria degli Uffizi, Florence

94. Sous la tonnelle de chèvrefeuille, 1610
Rubens
174 x 143 cm, huile sur toile
Alte Pinakothek, Munich

95. Le Jardin de l'amour, vers 1630
Rubens
198 x 283 cm, huile sur bois
Museo del Prado, Madrid

96. La fête de Vénus, détail, vers 1632-1635
Rubens
217 x 350 cm, huile sur toile
Kunsthistorisches Museum, Vienne

97. Autoportrait, 1626
Rubens
86 x 62,5 cm, huile sur bois
The Royal Collection, Windsor Castle

98. Autoportrait, vers 1630
Rubens
Pierre noire rehaussée de craie blanche
The Royal Library, Windsor Castle

99. Rubens, sa femme et leur fils, 1639
Rubens
204 x 159 cm, huile sur toile
Metropolitan Museum of Art, New York

100. Le Printemps, vers 1480
Botticelli
203 X 314 cm, Peinture sur bois, détrempe
Galleria degli Uffizi, Florence

101. Mercure et les Trois Grâces, 1576-1578
Tintoret
146 x 176 cm, huile sur toile
Palazzo Ducale, Venise

102a. Les Trois Grâces, vers 1610
Rubens
46 x 34 cm, huile sur bois
Palazzo Pitti, Florence
102b. *L'Instruction de Marie*, détail, 1622-1625
Rubens
295 x 314 cm, huile sur toile
Musée du Louvre, Paris
102c. *Les Trois Grâces,* 1638
Rubens
212 x 181 cm, huile sur toile
Museo del Prado, Madrid

103. Leda au cygne, 1880-1882
Cézanne
60 x 75 cm, huile sur toile
Barnes Foundation, Merion, Pennsylvanie

104. Léda au cygne, d'après Michel-Ange, vers 1598-1600
Rubens
122 x 82 cm, huile sur bois
Gemäldegalerie, Dresde

105. L'enlèvement de Ganymède, 1635
Rembrandt
177 x 129 cm, huile sur toile
Gemäldegalerie, Dresde

106. L'enlèvement de Ganymède, 1636
Rubens
181 x 87 cm, huile sur toile
Museo del Prado, Madrid

107. L'enlèvement de Ganymède, 1611-1612
Rubens
203 x 203 cm, huile sur toile
Palais Schwartzenberg, Vienne

108. Prométhée lié sur le mont Caucase, 1612
Rubens et Snyders
243 x 208 cm, huile sur toile
Philadelphia Museum of Art, Philadelphie

109. Saturne dévorant ses enfants,1636-1637
Rubens
180 x 87 cm, huile sur toile
Museo del Prado, Madrid

110. Allégorie de la vue, 1617, détail de l'illustration 1

111. Bacchanales, vers 1615-1617
Rubens
91 x 107 cm, huile sur toile
Musée Pouchkine, Moscou

112. *Satyre,* date inconnue
Attribué à Rubens
45 x 37 cm, gouache et aquarelle sur papier
Musée du Louvre, Paris

113. Pan au repos, vers 1610
Rubens
30,9 x 49,3 cm, fusain, sanguine, lavis et gouache
National Gallery of Art, Washington

114. Deux satyres, 1618-1619
Rubens
76 x 66 cm, huile sur bois
Alte Pinakothek, Munich

115. La marche du Silène, entre 1617 et 1626
Rubens
205 x 211 cm, huile sur bois
Alte Pinakothek, Munich

116. Bacchanales, vers 1609 ?
Rubens
137 x 184 cm, huile sur toile
National Gallery, Londres

117. Bacchus ivre, entre 1630 et 1640
Rubens
191 x 161 cm, huile sur toile
L'Ermitage, Saint-Pétersbourg

118. Anamorphose de Rubens, vers 1655
Domenico Piola
47 x 37 cm, huile sur bois
Musée des Beaux Arts, Rouen

119 à 121. L'arrivée de Marie de Médicis à Marseille, 1621-1625
Rubens
394 x 295 cm, huile sur toile
Musée du Louvre, Paris

122. *Les joies de l'inondation*, 1910
Louis Béroud
65 x 92 cm, huile sur toile
Musée du Louvre, Paris

123. A la gloire de Rubens, 1905
Louis Béroud
254 x 189 cm, huile sur toile
Musée du Louvre, Paris

124. Les Trois Grâces, détail de l'illustration 47

125. Portrait équestre du Duc de Lerma, 1603
Rubens
283 x 200 cm, huile sur toile
Museo del Prado, Madrid

126. Hercule et le lion, planche V, vers 1610
Extraite de la *Théorie de la figure humaine*
Rubens
Gravure, eau forte

127. Samson broyant les mâchoires du lion, vers 1630
Rubens
226 x 265 cm, huile sur toile
Collection Villar Mir, Madrid

128. Samson et Dalila, détail de l'illustration 67, 1609-1610
Rubens
185 x 205 cm, huile sur bois
National Gallery Londres

129. Chasse au tigre, 1616
Rubens
256 x 324 cm, huile sur toile
Musée des Beaux Arts de Rennes

130. L'enlèvement des filles de Leucippe, 1618-1620
Rubens
224 x 210 cm, huile sur toile
Alte Pinakothek, Munich

131. La mort de Sardanapale, 1827
Delacroix
392 x 496 cm, huile sur toile
Musée du Louvre, Paris

132. La lutte d'amour, vers 1880
Cézanne
Huile sur toile
The National Gallery of Art, Washington

133. Les grandes Baigneuses, 1906
Cézanne
208 x 251 cm, huile sur toile
The Philadelphia Metropolitan Museum of Art, Philadelphie

134. Zeus et Io, 1531
Corrège
163 x 71 cm, huile sur toile
Kunsthistorisches Museum, Vienne

135a. Détail de l'illustration 87
135b. Détail de l'illustration 46
135c. Détail de l'illustration 59
135d. Détail de l'illustration 61
135e. Détail de l'illustration 32

136. La prise de Juliers, 1622-1625
Rubens
295 x 394 cm, huile sur toile
Musée du Louvre, Paris

137. Scène d'enlèvement, 1616
Rubens ou un élève
27 x 29 cm, huile sur bois
Nasjonalgalleriet, Oslo

138. David décapitant Goliath, vers 1616
Rubens
123 x 99 cm, huile sur bois
Norton Simon Museum, Pasadena

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

139. Daphné et Apollon, 1636
Rubens
27 x 26 cm, huile sur bois
Musée Bonnat, Bayonne

140. Suzanne et les vieillards, 1610
Artemisia Gentileschi
170 x 119 cm, huile sur toile
Collection Schönborn, Pommersfelden, New York

141 à 143. Etant donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage, 1946-1966
Marcel Duchamp
242 x 178 x 124 cm, assemblage : bois, briques, cuir, brindilles, plexiglas, linoléum, coton, ampoules, lampe à gaz...
Philadelphia Museum of Art, Philadelphie

144. Etant donnés : 1° la chute d'eau, 2°le gaz d'éclairage, 1848-1849
Duchamp
50 x 31cm, cuir peint sur plâtre
Modern Muselet, Stockholm

145. Le Bec Auer, 1968
Duchamp
50 x 32 cm, gravure sur papier
Collection Arturo Schwarz, Milan

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Index 1

Figurent dans l'index 1 les auteurs, artistes classiques et modernes, cités ou évoqués.

Figurent dans l'index 2 les auteurs et chercheurs contemporains, cités ou évoqués.

A

ALBERTI, Leon Battista, 56, 61, 132, 134, 136, 276, 281, 306, 308, 319, 328, 424, 461, 527
APOLLODORE, 110, 230, 451, 526
APULLEE, 11, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 235, 392, 526

B

BACON, Francis (1561-1626), 351, 391
BACON, Francis (1909-1992), 351, 391
BALDUNG GRIEN, Hans, 101, 102, 114, 516
BALZAC, Honoré de, 370, 526, 528
BAUDELAIRE Charles, 27, 43, 54, 146, 151, 167, 175, 217, 244, 251, 267, 280, 319, 320, 329, 335, 351, 354, 366, 402, 404, 405, 411, 413, 415, 457, 463, 467, 526, 527
BAUDELAIRE, Charles, 27, 43, 54, 146, 151, 167, 175, 217, 244, 251, 267, 280, 319, 320, 329, 335, 351, 354, 366, 402, 404, 405, 411, 413, 415, 457, 463, 467, 526, 527
BENTHAM, Jeremy, 221, 225, 526
BEROUD, Louis, 422, 423, 521
BONNARD, Pierre, 99
BOTTICELLI Sandro, 8, 24, 35, 142, 143, 187, 188, 190, 192, 311, 365, 366, 367, 368, 370, 425, 483, 484, 520
BOTTICELLI, Sandro, 8, 24, 35, 142, 143, 187, 188, 190, 192, 311, 365, 366, 367, 368, 370, 425, 483, 484, 520
BOUCHER, François, 54, 65, 67, 181, 196, 516, 529
BOUGUEREAU, William, 266, 461
BRANTÔME, Pierre de Bourdeille, dit, 425, 526
BRONZINO, Angelo di Cosimo, dit, 311
BRUEGEL, Jan, 12, 13, 14, 77, 78, 79, 145, 148, 154, 183, 285, 304, 392, 506, 516, 517
BUÑUEL, Luis, 118, 125, 126, 127, 517, 527

C

CARAVAGE Michelangelo Merisi dit, 27, 38, 43, 113, 125, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 164, 167, 187, 286, 288, 289, 330, 331, 332, 333, 335, 344, 345, 350, 351, 352, 353, 375, 395, 473, 486, 488, 500, 517, 519, 520, 529
CARAVAGE, Michelangelo Merisi, dit, 27, 38, 43, 113, 125, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 164, 167, 187, 286, 288, 289, 330, 331, 332, 333, 335, 344, 345, 350, 351, 352, 353, 375, 395, 473, 486, 488, 500, 517, 519, 520, 529
CEZANNE, Paul, 7, 8, 43, 54, 129, 164, 178, 195, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 239, 246, 249, 255, 266, 359, 361, 375, 376, 421, 454, 458, 459, 460, 461, 463, 464, 518, 520, 521, 527, 529
COCTEAU, Jean, 408, 409
CORINTH, Lovis, 122, 124, 125, 517
CORREGE, Antonio Allegri, dit, 462, 463, 521
COURBET, Gustave, 178, 193, 199, 275, 279, 280, 281, 354, 458, 497, 504, 519

D

DALÍ, Salvador, 125, 126, 127, 517, 527
DANTE ALIGHIERI, 250, 526
DEGAS, Edgar, 99, 458, 493, 529
DELACROIX, Eugène, 8, 27, 421, 454, 455, 456, 457, 504, 521
DELLA FRANCESCA, Piero, 291, 350, 405, 529
DIDEROT, Denis, 25, 26, 104, 105, 106, 107, 162, 274, 278, 292, 296, 453, 527
DUCHAMP, Marcel, 15, 44, 321, 492, 493, 495, 496, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 522, 529
DÜRER, Albrecht, 27, 33, 239, 426, 427, 529

F

FREARD, Roland, 411, 528
FREUD, Sigmund, 10, 139, 141, 528
FROMENTIN, Eugène, 172, 181, 182, 528

G

GALILEE, Galileo Galilei, dit, 16, 23, 63, 69, 255, 307, 340, 341, 527
GAUTIER, Théophile, 275
GENTILESCHI, Artemisia, 287, 288, 289, 486, 487, 488, 519, 522, 526, 529
GIORGIONE, Giorgio Barbarelli, dit, 367
GOETHE, 471
GOYA, Francisco de, 27, 178

H

HITCHCOCK, Alfred, 498

I

INGRES, Jean Auguste Dominique, 209, 291, 319, 320, 415, 493

L

L'ARIOSTE, 294, 295, 296, 526
LA TOUR, Georges de, 242, 255
LACAN Jacques, 6, 9, 10, 11, 13, 15, 25, 35, 42, 43, 46, 49, 50,

54, 85, 99, 100, 106, 107, 109, 115, 122, 125, 128, 141, 166, 171, 175, 180, 192, 195, 201, 225, 226, 234, 240, 241, 251, 270, 271, 274, 278, 282, 288, 297, 305, 328, 329, 330, 338, 343, 353, 356, 357, 406, 421, 484, 489, 527, 528
LAMARTINE, Alphonse de, 480, 526
LAUTREAMONT, Isidore Ducasse, dit, 43, 101, 133, 242, 293, 383, 416, 526
LE BRUN, Charles, 440, 441, 528
LEONARD DE VINCI, 16, 18, 23, 27, 32, 128, 129, 138, 181, 280, 281, 303, 304, 306, 308, 312, 325, 378, 424, 426, 474

M

MAN RAY, 320, 496
MANET, Edouard, 7, 43, 52, 54, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 208, 280, 349, 421, 459, 518, 528
MAUPASSANT, Guy de, 201
MAROT, Clément, 427, 428, 526
MATISSE, Henri, 54
MICHEL-ANGE, Michelangelo Buonarroti, dit, 27, 231, 375, 377
MUSSET, Alfred de, 404, 405

N

NIETZSCHE, Friedrich, 6, 35, 51, 211, 216, 217, 248, 269, 270, 292, 327, 329, 339, 392, 399, 419, 526

O

OVIDE, 20, 39, 53, 54, 55, 56, 59, 60, 63, 71, 74, 75, 77, 79, 86, 110, 131, 141, 144, 146, 185, 211, 228, 230, 232, 331, 333, 336, 337, 342, 344, 371, 373, 375, 380, 384, 392, 416, 479, 481, 504, 526

P

PIOLA, Domenico, 406, 407, 408, 409, 521
PICASSO, Pablo, 493
PLATON, 141, 221, 222, 247, 290, 426, 526
POLYCLETE, 188, 425, 426

R

RAPHAËL, Raffaello Sanzio, dit, 27, 28, 143, 186, 187, 188, 283, 368, 372, 425, 464, 507, 518
RAUSCHENBERG, Robert, 8, 43, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 493, 495, 519, 528
REMBRANDT, 15, 26, 27, 31, 43, 56, 58, 59, 60, 86, 88, 89, 90, 92, 95, 99, 103, 104, 105, 106, 115, 116, 119, 123, 125, 128, 164, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 178, 196, 197, 202, 213, 296, 325, 346, 347, 349, 360, 361, 381, 384, 424, 516, 517, 518, 520, 528, 529
RENOIR, Auguste, 266, 458, 529
RIMBAUD, Arthur, 5, 43, 128, 292, 396, 456, 527
RONSARD, Pierre de, 190, 256, 427, 428, 480, 526

S

SADE, Donatien Alphonse François dit comte de, 146, 162, 455
SNYDERS, Frans, 148, 386, 387, 506, 509, 517, 520

T

TINTORET, Jacopo Robusti, dit, 38, 86, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 99, 103, 106, 145, 172, 177, 202, 267, 283, 316, 317, 318, 346, 347, 367, 368, 369, 516, 519, 520
TITIEN, Tiziano Vecellio, dit, 24, 27, 35, 38, 55, 56, 57, 58, 59, 63, 73, 134, 143, 172, 190, 191, 192, 193, 194, 266, 283, 285, 310, 311, 318, 319, 359, 367, 368, 372, 484, 507, 516, 518, 519, 528

V

VAN EYCK, Jan, 304, 315
VELASQUEZ, Diego, 315, 519
VERMEER, Jan, 167
VERONESE, Paolo, 172, 197, 313
VIRGILE, 211, 212, 526

W

WÖLFFLIN, Heinrich, 28, 29, 43, 264, 366, 368, 413, 429, 430, 528

Z

ZUCCHI, Jacopo, 283, 284, 285, 288, 289, 290, 291, 293, 519

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

Index 2

A

ARASSE, Daniel, 39, 42, 43, 44, 45, 110, 177, 180, 193, 195, 200, 251, 268, 317, 434, 495, 527
ARROUYE, Jean, 210, 458, 527

B

BACHELARD, Gaston, 7, 9, 11, 19, 39, 43, 105, 237, 242, 243, 244, 251, 254, 255, 256, 257, 260, 288, 289, 297, 337, 339, 345, 346, 347, 349, 352, 354, 380, 382, 385, 463, 464, 466, 467, 502, 527
BATAILLE, Georges, 6, 19, 61, 63, 85, 86, 87, 104, 109, 125, 141, 146, 202, 219, 221, 224, 225, 246, 257, 280, 281, 391, 392, 394, 395, 402, 411, 412, 419, 420, 441, 449, 455, 456, 457, 458, 500, 527
BELTZUNG, Alain, 24, 114, 130, 222, 253, 254, 256, 360, 402, 415, 472, 482, 527
BENJAMIN, Walter, 240, 257, 321, 527
BONAFOUX, Pascal, 256, 300, 303, 354, 356, 527
BUCI-GLUCKSMANN, Christine, 18, 23, 43, 163, 167, 255, 264, 332, 333, 338, 366, 372, 394, 417, 473, 474, 476, 477, 481, 489, 527
BUKDAHL, Else Marie, 69, 341, 374
BUYDENS, 31, 32, 112, 237, 244, 293, 343, 527

C

CLARK, Kenneth, 162, 167, 192, 266, 274, 275, 372, 400, 527

D

DADOUN, Roger, 278, 391
DAMISCH, Hubert, 139, 476, 528
DELASSUS, Jean-Marie, 22, 252, 253, 473, 527
DELEUZE, Gilles, 7, 11, 24, 37, 135, 178, 264, 265, 268, 269, 282, 317, 422, 439, 527
DIDI-HUBERMAN, Georges, 24, 41, 42, 43, 190, 265, 266, 269, 270, 276, 454, 459, 471, 484, 524, 525, 528

F

FOUCAULT, Michel, 13, 200, 201, 220, 225, 459, 524, 528
FRIED, Mickael, 25, 26, 52, 105, 106, 292, 528

G

GAILLARD, Françoise, 280, 281
GETTE, Paul-Armand, 37, 44, 45, 161, 187, 189, 493, 504, 527

H

HUOT, Hervé, 10, 64, 81, 83, 104, 118, 128, 528

K

KELEN, Jacqueline, 65, 75, 528
KLOSSOWSKI, Pierre, 53, 504

L

LACAN, Jacques, 6, 9, 10, 11, 13, 15, 25, 35, 42, 43, 46, 49, 50, 54, 85, 99, 100, 106, 107, 109, 115, 122, 125, 128, 141, 166, 171, 175, 180, 192, 195, 201, 225, 226, 234, 240, 241, 251, 270, 271, 274, 278, 282, 288, 297, 305, 328, 329, 330, 338, 343, 353, 356, 357, 406, 421, 484, 489, 527, 528
LAFARGUE, Bernard, 37, 38, 132, 275, 373, 398, 476, 528
LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, 41, 162, 169, 185, 187, 240, 241, 269, 285, 391, 414, 423, 424, 427, 429, 524, 526, 529
LE BOT, Marc, 16, 34, 49, 104, 107, 111, 119, 120, 149, 171, 293, 309, 332, 379, 526, 529
LE FOLL, Joséphine, 90, 168, 528
LELOUP, Jean-Yves, 154, 248, 249, 528
LORAUX, Nicole, 72, 73, 110, 139, 529

M

MALAVAL, Frédérique, 52, 139, 149, 165, 217, 250, 252, 257, 278, 374, 497, 500, 528
MERLEAU-PONTY, Maurice, 16, 111, 120, 297, 308, 320, 332, 353, 483, 528
MOUREY, Jean-Pierre, 3, 4, 44, 109, 120, 121, 246, 469, 471, 504, 526, 528, 529
MURAY, Philippe, 136, 241, 266, 413, 529

O

ORS, Eugenio d', 18, 28, 29, 32, 188, 264, 265, 302, 398, 477, 528

P

PANOFSKY, Erwin, 45, 56, 58, 63, 137, 142, 187, 290, 291, 312, 476, 528
PELEGRIN, Benito, 17, 18, 240, 415, 423, 464, 528

R

RAUSCHENBERG, Robert, 8, 43, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 493, 495, 520, 528
ROUSSET, Jean, 69, 374

T

TOURNIER, Michel, 19, 32, 278, 352, 353, 525, 527

V

VALABREGA, Jean-Paul, 40, 51, 151, 215, 217, 293, 327, 342, 351, 474, 476, 529
VARGA, Suzanne, 44, 79, 101, 135, 146, 187, 192, 196, 215, 225, 247, 271, 325, 337, 370, 529

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

BIBLIOGRAPHIE

Littérature, sources antiques et bibliques :

La Bible, Ancien Testament, tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1995

La Bible de Jérusalem, Edition du Chêne, Paris, 1998

Apollodore, *Bibliothèque*, Les Belles Lettres, Paris, 1991

Apulée, *Les Métamorphoses*, Les Belles Lettres, Paris, 2000

Ovide, *Les Métamorphoses*, Les Belles Lettres, Paris, 1985

Les Héroïdes, Les Belles Lettres, Paris, 1961

Virgile, *Bucoliques, Géorgiques*, Gallimard, Paris, 1997

-XIVème siècle :

Dante, *La Divine Comédie*, traduction Jacqueline Risset, Flammarion, Paris, 1992

-XVIème siècle :

L'Arioste, *Roland furieux*, Livre I (Chants I- XX), Les Belles Lettres, Paris, 1998

Brantôme, *Les Dames galantes*, Garnier, Paris, 1967

Marot, Clément, *Blasons et Contre-blasons anatomiques du corps féminin*, présentés par Pascal Quignard, Gallimard, Paris, 1982

Ronsard, Pierre de, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1959

-XVIIème siècle :

Acte d'un procès pour viol en 1612, Procès d'Artemisia Gentileschi contre Agostino Tassi, avec des textes de Roland Barthes, Paris des femmes, Paris, 1984

Rubens, *Correspondance,* tomes I et II, Editions du Sandre, l'Harmattan, Paris, 2005

Lettre inédites de Rubens, publiées d'après ses autographes, Imprimerie M. Hayez, Bruxelles, 1840

Théorie de la figure humaine, présentée par Nadeije Laneyrie-Dagen, Editions Rue d'ULM, Paris, 2003

-XIXème siècle :

Anthologie de la littérature française, XIXème siècle, Larousse, Paris, 1994

Balzac, Honoré de, *Le Chef d'œuvre inconnu,* précédé de *La Peinture incarnée*, Georges Didi-Huberman, Minuit, Paris, 1995

Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, Seuil, Paris, 1965

Bentham, Jeremy, *Le panoptique, L'œil du pouvoir*, suivi d'un entretien avec Michel Foucault, Belfond, Paris, 1977

Lamartine, Alphonse de, *Méditations poétiques, Œuvres complètes,* Gallimard, Paris, 2001

Lautréamont, *Œuvres complètes*, Flammarion, Paris, 1990

Nietzsche Friedrich, *Dithyrambes de Dionysos*, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1974

La vision dionysiaque du monde, Allia, Paris, 2004

Rimbaud, Arthur, *Les Illuminations et autres poèmes, in Arthur Rimbaud, ses plus beaux poèmes,* J.C. Lattès, Paris, 1991

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

-XXème siècle :

Bachelard, Gaston, *La flamme d'une chandelle*, PUF, Paris, 1961

L'eau et les rêves, livre de poche, Paris, 1942

L'Air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement, José Corti, 1982

Bataille, Georges, *L'érotisme*, *Œuvres complètes*, tome X, Gallimard, Paris, 1987

Les larmes d'Eros, *Œuvres complètes*, tome X, Gallimard, Paris, 1987

Gette, Paul-Armand, *La peinture avec un point d'interrogation*, 2002, lecture-causerie donnée par l'artiste à la Galerie Rekow le 13 octobre 2001

Réflexion sur le hors-scène, Clermont-Ferrand, 1995 et un texte lu le 1er avril 2004 à la Galerie d'Art Contemporain de Besançon, à l'occasion de l'exposition *Ecrits d'artistes* et publié à l'occasion de l'exposition *Peintures à Histoires*, mars 2005, Musée des Beaux-arts et d'Archéologie de Besançon

Klossowski, Pierre, *Le bain de Diane*, Gallimard, Paris, 1992

Tournier, Michel, *Le Roi des aulnes*, Gallimard, Paris, 1970

Et un film, *Un chien andalou,* Salvador Dali et Luis Buñuel, FIS, réédition décembre 2004

Esthétique, traités de peintures, essais et autres textes philosophiques :

Alberti, Leon Battista, *De la peinture*, Macula, Paris, 1992

Arasse, Daniel, *On n'y voit rien*, Denoël, Paris, 2005

Arrouye, Jean, Coutagne, Denis et autres auteurs, *Une œuvre de Cézanne*, B. Muntaner, Marseille, 2000

Baltrusaïtis Jurgis, *Anamorphoses, Les perspectives dépravées*, Flammarion, Paris, 1984

Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, Seuil, Paris, 1985

Beltzung, Alain, *Traité du regard*, Albin Michel, Paris, 1998

Benjamin, Walter, *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*, Allia, Paris, 2003

Bernard, Emile et autres auteurs, *Conversations avec Cézanne,* Macula, Paris, 1978

Buci-Glucksmann, Christine, *La folie du voir de l'esthétique baroque*, Galilée, Paris, 1986

Esthétique de l'éphémère, Galilée, Paris, 2003

et autres auteurs, *Puissance du baroque,* Galilée, Paris, 1996

Buydens, Mireille, *L'image dans le miroir,* La lettre volée, Bruxelles, 1998

Clark, Kenneth, *Le nu I & II,* Hachette, Paris, 1998

Cléro, Jean-Pierre, *Le vocabulaire de Lacan*, Ellipses, Paris, 2002

Deleuze, Gilles, *Le Pli*, Editions de Minuit, Paris, 1988

Delassus, Jean-Marie, *Psychanalyse de la naissance*, Dunod, Paris, 2005

De Vinci, Léonard, *Eloge de l'œil*, L'Arche éditeur, Paris, 2001

Diderot, Denis, *Salon de 1765,* Œuvres complètes, Hermann, Paris, 1984

Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante*, Editions de Minuit, Paris, 2002

Phasmes, Essais sur l'apparition, Ed. de Minuit, Paris, 1998

La peinture incarnée, suivi de *Le Chef d'œuvre* inconnu d'Honoré Balzac, Ed. de Minuit, Paris, 1995

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012

D'Ors, Eugenio, *Du Baroque*, Gallimard, Paris, 2000

Foucault, Michel, *La peinture de Manet*, Seuil, Paris, 2004

Dits et écrits, tome II, Gallimard, Paris, 1994

Fréart, Roland, *Idée de la perfection de la peinture*, réédition de 1662, Minkoff Reprint, Genève, 1973

Fried, Michael, *La place du spectateur*, Gallimard, Paris, 1990

Fromentin, Eugène, *Rubens et Rembrandt*, Editions complexe, Bruxelles, 1991

Huot, Hervé, *Du sujet à l'image, une histoire de l'œil chez Freud*, Ed. Universitaires, Paris, 1987

Lacan, Jacques, *Le séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1986

Le séminaire, Livre VIII, *Le transfert*, Seuil, Paris, 1991

Le séminaire, Livre XI, *Les quatre concepts de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1973

Le séminaire, Livre XX, *Encore*, Seuil, Paris, 1975

Lafargue, Bernard et autres auteurs, *Nude or naked ? Figures de l'art n°4*, Eurédit éditeur, Mont-de-Marsan, 1999

Laneyrie-Dagen, Nadeije, *L'invention du corps*, Flammarion, Paris, 1997

Lascault, Gilbert, *Figurées, défigurées, Petit vocabulaire de la féminité représentée*, Félin, Paris, 2008

Le Bot, Marc, *L'œil du peintre*, Gallimard, Paris, 1982

Le Brun, Charles, *L'expression des passions et autres conférences*, Dédale, Paris, 1994

Malaval Frédérique, *Les figures d'Eros et de Thanatos*, L'Harmattan, Paris, 2003

Merleau-Ponty, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964

Mourey, Jean-Pierre, *Le vif de la sensation*, Université Jean Monnet, Saint Etienne, 1993

Panofsky, Erwin, *Essais d'iconologie*, Gallimard, Paris, 1967

Le Titien, Questions d'iconologie, Hazan, Paris, 1989

Pelegrin, Benito, *Figurations de l'infini*, Seuil, Paris, 2000

Phay-Vakalis Soko, *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter*, l'Harmattan, Paris, 2001

Rauschenberg, *In the gap between, Entretiens accordés à Emmanuelle Lequeux,* Archibooks, Paris, 2005

Wölfflin, Heinrich, *Renaissance et baroque*, Gérard Monfort Ed. Paris, 1997

Zabunyan, Elvan et autres auteurs, *Cachez ce sexe que je ne saurais voir*, Editions Dis voir, Paris, 2003

Mythologies et thèmes étudiés :

Bonafoux, Pascal, *L'autoportrait au XXème siècle, Moi, Je, par soi-même*, Diane de Selliers, Paris, 2004

De Capoa, Chiara, *L'ancien Testament,* Repères iconographiques, Hazan, 2003

Cavicchiolo, Sonia, *Eros et Psyché*, Flammarion, Paris, 2002

Damisch, Hubert, *Le Jugement de Pâris,* Flammarion, Paris, 1992

Dax, Lionel, *Les lascives*, Editions de l'amateur, Paris, 2003

Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus, nudité, rêve, cruauté*, Gallimard, Paris, 1999

Grant, Mickaël/Hazel, John, *Dictionnaire de la mythologie*, Marabout, Paris, 1999

Huxley, Francis, *L'œil, mythes et métamorphoses*, Seuil, Paris, 1992

Kelen, Jacqueline, *La déesse nue*, Seuil, Paris, 2000

Le Foll, Joséphine, *Suzanne et les vieillards*, Desclée de Brouwer, Paris, 2002

Leloup, Jean-Yves, *L'Icône, une école du regard*, Ed. Le Pommier, Paris, 2000

Loraux, Nicole, *Les expériences de Tirésias, le féminin et l'homme grec*, Gallimard, Paris, 1989

Maillet, Arnaud, *Le miroir noir, Enquête sur le côté obscur du reflet*, Editions Kargo & l'Eclat, Paris, 2005

Markale, Jean ; Riout, Denys, *Les nuages et leur symbolique*, Albain Michel, Paris, 1995

Marnhac, Anne de, *Femmes au bain,* Berger-Levrault, Paris, 1986

Mourey, Jean-Pierre, *La mue des mythes*, Cahiers de la serre n°47, Saint Etienne, 1997
Noireau, Christiane, *Psyché*, Editions du regard, Paris, 1998
Nothomb, Paul, *Ça ou l'histoire de la pomme,* Phébus, Paris, 2003
Raux, Sophie, *Samson et Dalila dans la peinture baroque septentrionale*, Graphè n°13, Villeneuve d'Asq, 2004, p. 131-157
Sölle, Dorothée, *Les femmes célèbres de la Bible,* Bibliothèque des arts, Paris-Lausanne, 1993
Valabrega, Jean-Paul, *Les mythes, conteurs de l'inconscient*, Payot et rivages, Paris, 2001
Varga, Suzanne, *L'amour des mythes, les mythes de l'amour*, Artois presse université, Arras, 1998

Monographies des peintres étudiés :

Alpers, Svetlana, *La création de Rubens*, Gallimard, Paris, 1996
Ballas, Guila, *Cézanne, baigneurs, baigneuses*, Adam-Biro, Paris, 1999
Bissel, R. Ward, *Artemisia Gentileschi and the authority of art, Critical reading and catalogue raisonné*, The Pennsylvania State University, 1999
Boucher, François, *Rubens,* Editions Le Musée Personnel, Paris, 1975
Laneyrie-Dagen, Nadeije, *Rubens,* Hazan, Paris, 2003
La peinture flamande au Prado, sous la direction d'A. Balis, Albin Michel, Paris, 1989
Le Bot, Marc, *Rembrandt,* Flammarion, Paris, 1990
Marie, Karine, *Degas, Regards sur une œuvre*, Editions de l'amateur, Paris, 1997
Marini, Francesca sous la direction de, *Caravage,* Flammarion, Paris, 2006
Mink, Janis, *Duchamp,* Taschen, Paris, 2000
Muray, Philippe, *La gloire de Rubens,* Grasset, Paris, 1991
Néret, Gilles, *Rubens,* Taschen, Paris, 2005
Renoir, peintre du bonheur, Taschen, Paris, 2001
Réunion des musées nationaux, *Rubens*, Catalogue d'exposition de Lille, Paris, 2004
Rubens, La peinture au corps à corps, Télérama hors série, Nadeije Laneyrie-Dagen, Jacques Tournier, Gilles Macassar, Alain Tapié, Mars 2004
Scribner, Charles, *Rubens*, Ars Mundi, Paris, 1990

Ouvrages généralistes :

Ferrier, Jean-Louis, *L'aventure de l'art au XXème siècle,* Chêne, Paris, 1999
Stukenbrock, Christiane, *Mille chefs d'œuvre de la peinture européenne du XIII au XIXème siècle,* Könemann, Paris, 2000

tel-00665930, version 1 - 3 Feb 2012