

Le désir féminin
ou l'impensable de la création

De Fragonard à Bill Viola

Histoires et Idées des Arts

Collection dirigée par Giovanni Joppolo

Cette collection accueille des essais chronologiques, des monographies et des traités d'historiens, critiques et artistes d'hier et d'aujourd'hui. À la croisée de l'histoire et de l'esthétique, elle se propose de répondre à l'attente d'un public qui veut en savoir plus sur les multiples courants, tendances, mouvements, groupes, sensibilités et personnalités qui construisent le grand récit de l'histoire de l'art, là où les moyens et les choix expressifs adoptés se conjuguent avec les concepts et les options philosophiques qui depuis toujours nourrissent l'art en profondeur.

Déjà parus

Isabelle DOLEVICZENI-LE PAPE, *L'esthétique du deuil dans l'art allemand contemporain. Du rite à l'épreuve*, 2009.

Dominique DEMARTINI, *Le processus de création picturale. Analyse phénoménologique*, 2009.

Aline DALLIER-POPPER, *Art, féminisme, post-féminisme. Un parcours de critique d'art*, 2009.

Nathalie PADILLA, *L'esthétique du sublime dans les peintures shakespeariennes d'Henry Füssli (1741-1825)*, 2009.

Jean-Claude CHIROLLET, *Heinrich Wölfflin. Comment photographier les sculptures 1896, 1897, 1915. Présentation, traduction et notes suivies du fac-similé des textes en allemand de Heinrich Wölfflin*, 2008.

Mathilde ROMAN, *Art vidéo et mise en scène de soi*, 2008.

Jean-Marc LEVY, *Médecins et malades dans la peinture européenne du XVII^e siècle (Tomes I et II)*, 2007.

Stéphane LAURENT, *Le rayonnement de Gustave COURBET*, 2007.

Catherine GARCIA, *Remedios Varo, peintre surréaliste*, 2007.

OLIVIER DESHAYES

Le désir féminin
ou l'impensable de la création

De Fragonard à Bill Viola

L'HARMATTAN

© L'HARMATTAN, 2009

5-7, rue de l'École-Polytechnique ; 75005 Paris

<http://www.librairieharmattan.com>
diffusion.harmattan@wanadoo.fr
harmattan1@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-296-11059-5
EAN : 9782296110595

AVANT-PROPOS

Logique du désir et structure triangulaire

Le lecteur ne trouvera là ni thèse ni florilège mais un parcours personnel subjectivement revendiqué, forcément lacunaire et parfaitement assumé. Loin d'être consensuel, il reflète une réflexion redevable à Jacques Lacan dont l'œuvre a éclairé d'un bout à l'autre le projet de penser conjointement la peinture, le regard et le sujet désirant. Même s'il n'apparaît pas souvent expressément, sa pensée s'inscrit en filigrane dans les développements des différents chapitres. Il doit beaucoup également à René Girard dont *Mensonge romantique et vérité romanesque* a été déterminant pour l'approche méthodologique suivie ici. La « logique du désir triangulaire » est une hypothèse que j'ai empruntée à René Girard en en déplaçant les données afin de l'adapter à ce qui m'apparaît comme un concept opératoire au service d'une esthétique novatrice. La structure triangulaire, chez l'auteur de *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, retient le sujet, l'objet de son désir et un tiers (appelé aussi médiateur). Ce dernier, véritable trouble-fête, désigne en réalité cet objet au sujet lui-même. Une telle conception bat en brèche l'idée d'un sujet autonome, libre de ses choix et surtout capable de désirer par lui seul. L'illusion romantique s'effondre au profit d'une « vérité romanesque » que l'auteur développe non sans avoir dénoncé la tromperie des approches philosophiques et esthétiques. « Subjectivismes et objectivismes, romantismes et réalismes, individualismes et scientismes, idéalismes et positivismes s'opposent en apparence mais s'accordent, secrètement, pour dissimuler la présence du médiateur. Tous ces dogmes sont la traduction esthétique ou philosophique de visions du monde propres à la médiation interne. Ils relèvent tous, plus ou moins directement, de ce mensonge qu'est le désir spontané. Ils défendent tous une illusion d'autonomie à laquelle l'homme moderne est passionnément attaché¹. » Notre structure triangulaire est différente ; notre objet d'étude également. Écriture, peinture, vidéo, toutes convoquent des *images de femmes*, toutes sont innervées de cet imaginaire lié à l'époque qui les a vu naître autant qu'à leur créateur. *Image, regard et sujet désirant* : telles sont les composantes majeures de cette triangulation dont l'enjeu n'est pas tant la femme que son désir. *Désirs de femmes* ? Assurément, mais comment en rendre compte, comme faire pour démêler ce que l'histoire de l'art s'acharne à ne pas vouloir reconnaître, confiant aux artistes le soin de couvrir d'un voile pudique l'innommable ou, au

contraire, de le dénoncer comme un signe maléfique ou pathologique ? Il n'empêche : malgré, ou peut-être grâce à cet évitement continu, à ce déni permanent, quelque chose de la femme désirante se murmure ou s'énonce, se crie ou se hurle à travers la création. C'est ce que cet essai tente de mettre en lumière en analysant des procédures inédites dans lesquelles le regard est traité sur un mode évidemment majeur.

*Pourquoi un tel parti pris esthétique qui mêle allègrement de Troy, Boucher, les frères Goncourt, Fragonard, Courbet mais aussi Manet, Gervex et Maupassant ? Ou encore Huysmans, Van Dongen, Proust, Boldini, Vlaminck, Rustin, Moreau, Picasso et Bill Viola ? Pourquoi avoir retenu ces écrivains, ces artistes et ce vidéaste plasticien ? Qu'ont-ils en commun malgré leurs différences apparentes ? Qui s'intéresse encore aujourd'hui aux frères Goncourt comme critiques d'art ? Quel intérêt avons-nous à revenir à Gervex, peintre pompier s'il en fut, ou à Boldini, « le plus parisien des Italiens », le peintre *fin de siècle* le plus superficiel aussi ? Moreau a-t-il, quant à lui, toute sa place au sein d'une histoire de l'art soucieuse de proposer un large éventail des sensibilités artistiques des différentes époques qu'elle est censée représenter ?*

Pourquoi leurs œuvres plutôt que celles d'autres artistes dont les normes esthétiques auraient été sans doute plus conformes aux goûts du moment – je pense à Francis Bacon, à Lucian Freud ou encore à Orlan ? À l'instar du *Musée imaginaire* de Malraux, ce sont elles qui m'ont choisi plutôt que je ne les ai imposées. Elles m'ont habité durant la rédaction de cet essai et coexistent indépendamment de leur époque, de leur appartenance stylistique, de leur facture, de leur notoriété. Mais leur présence commune raconte une histoire de l'art tout autant qu'une *aventure du Regard* où se dévoilent des *images insolites du désir féminin*. Des regards devrais-je écrire, au pluriel, des désirs féminins également car les uns comme les autres se déclinent dans leurs différences et leurs singularités. Le corpus iconographique peut donc paraître étonnant au premier abord, les esthétiques qui s'y rattachent pareillement disparates. Le marivaudage et la grâce chers à Fragonard côtoient le délabrement tant physique que psychique des créatures de Rustin. Presque trois siècles les séparent. Or ce livre les associe dans un même souci : repenser le désir à travers les stéréotypes qui en furent le terreau. Non pour en créer de nouveaux ou inventer d'autres instances normatives, mais pour saisir la complémentarité de ces images que rien *a priori* ne rassemblait. Mais il y a aussi autre chose : peindre et, plus

généralement, représenter le désir *a fortiori* féminin ne va pas de soi. Si Courbet y parvient magistralement avec *L'Origine du monde*, combien d'autres, toujours célèbres ou tombés dans l'oubli, ont échoué dans cette tentative. Combien ont basculé dans une sacralisation du féminin là où il s'agissait d'en délimiter l'intime territoire. Combien ont érigé le corps de la femme en divinité alors qu'il était question de rendre compte de *son* désir. Dans ces enjeux se trouvait pourtant l'une des vraies questions de la modernité qu'annonçait la fin du XIX^e siècle et qu'allaient pleinement consacrer les deux siècles suivants. Aporie pour les uns – il me revient en mémoire le ratage magistral, sous des apparences flatteuses, des portraits mondains d'un Van Dongen ou celui, plus évident encore, d'un Boldini. Tentative réussie pour d'autres – je pense à Manet, Picasso ou Viola pour n'en citer que trois. Quoi qu'il en soit, pareil défi se décline toujours à la lisière d'une écriture artistique qui, non contente de rendre un culte ambigu à la peinture, se permet le luxe de mettre en question le statut de l'image en en proposant une nouvelle économie.

J'ai enfin volontairement délaissé les significations circonstanciées de la vie de tel et tel créateur, de même que je n'ai pas porté d'attention à la dimension psycho-biographique de ces derniers. Picasso apporte, sur ces points, une remarque dont le bon sens apparent ne doit pas masquer la portée de sa position et, finalement, sa réelle pertinence. « Le moi intérieur, dit-il, il est forcément dans ma toile, puisque c'est moi qui la fais. Je n'ai pas besoin de me tourmenter pour ça. Quoi que je fasse il y sera. Il n'y sera même que trop... Le problème, c'est le reste² ! » Si, d'autre part, je me suis volontairement affranchi des typologies stylistiques courantes de l'histoire de l'art autant que de la chronologie, je n'ai pas renoncé en revanche à introduire dans mon texte des paroles ou des écrits d'artistes y compris d'écrivains quand ceux-ci éclairaient significativement mon propos. Trop souvent peu pris au sérieux par la critique contemporaine, ils méritent pourtant l'attention car ils engagent généralement une réflexion particulièrement convaincante.

Si, comme l'affirme Lacan, parler d'amour est en soi une jouissance, parler de peinture en est une également. Sinon pourquoi passerions-nous notre temps à interroger les icônes, à questionner sans cesse les représentations, à engager un dialogue ininterrompu avec les images ? Pour rendre compte de quelque chose qui se passe là, sous nos yeux, dans l'évidence du voir. Pour être le témoin de ce qu'aucune

autre forme de la création ne peut révéler aussi clairement. Mais témoin de quoi précisément ? Dans le domaine judiciaire, le témoin est expressément invité à dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité. La formule a fait florès. Oui, mais quelle vérité, ou plus exactement quelle vérité du sujet ? Lacan l'explique volontiers : « [...] en fait, ce qui est recherché et plus qu'en tout autre dans le témoignage juridique, c'est de quoi pouvoir juger de ce qu'il en est de sa jouissance. Le but, c'est que la jouissance s'avoue, et justement en ceci qu'elle peut être inavouable. La vérité cherchée est celle-là, en regard de la loi qui règle la jouissance³. » Or, la jouissance du sujet se confond ou, plus exactement, s'accorde avec celle de la peinture dans un jeu spéculaire inédit. Par sujet, je n'entends pas simplement parler de l'artiste mais de celui à qui l'œuvre est destinée. Dans cette triangulation, l'omniprésence du motif féminin – femme fatale, créature dévoreuse d'hommes, victime ou héroïne hallucinée – renvoie à l'évidence du « désir dont se soutient le fantasme » selon la terminologie lacanienne. Lieu de l'impensable, le désir féminin ne peut que s'affirmer de manière radicalement différente. Tant et si bien que l'on trouvera dans les lignes qui suivent une réflexion sur une création qui n'a de cesse de le colmater et de combler par là même l'angoisse qu'il génère. Ce livre est donc une tentative, peut-être illusoire, de le penser différemment et de lui redonner une place qu'il n'a jamais eu dans le champ de la critique d'art, de l'espace social mais surtout de ce qui fait l'essentiel de cet essai, celui de l'image. Il y eut bien pourtant quelques tentatives et quelques précédents. Pour mémoire, je n'en citerai que deux. Or ils sont significatifs de l'impasse dans laquelle ils (s') engagent. Dans *Érotique voilée* Man Ray s'était essayé dès 1933 dans le domaine de la photographie à jouer sur l'ambiguïté fondamentale des sexes. Mais le désir de la jeune femme au corps androgyne était définitivement détourné par la manivelle-phallus d'une roue d'imprimerie visible au premier plan, dotant le modèle de ce célèbre cliché d'un sexe opposé qui n'a sans doute jamais été ni souhaité ni voulu. Plus radicale, Lynda Benglis, fière et provocatrice, se mettait elle-même en scène en 1974 dans un *Autoportrait* nu hypersexy, brandissant au niveau de son sexe un godemiché à la taille démesurée. Subi ou revendiqué, l'objet de désir dans les deux cas reste éminemment phallique. En référence à la théorie lacanienne et à la clinique de ma pratique, ce n'est évidemment pas entièrement sur cet objet que se porte le fantasme féminin. Construire une image sur cet unique objet de désir n'est-ce pas

méconnaître que *l'avoir* non seulement ne figure ni un manque ni une perte, mais relève également d'une mystification ? Le désir au féminin comme sa jouissance ne s'écrivent-ils pas sur un registre radicalement « Autre » (Lacan) ? C'est à cette question que tente de répondre en partie cet écrit.

I / L'ALLÉGORIE DU REGARD

1. Boucher ou les promesses d'un érotisme des Lumières

La *peinture*, la *femme* et le *regard*. Quelle énigme les lie ? Quels rapports entretiennent-ils au regard de l'esthétique ? De quelle économie érotique dessinent-ils les contours ? En quoi les trois occurrences livrées ensemble dans l'univers de la création posent-elles d'emblée la question majeure du statut du spectateur ? Dans quelle mesure leur dépendance mutuelle ne requiert-elle pas une logique figurative habile à subvertir des habitudes d'ordre visuel, conceptuel, intellectuel et culturel ? Triade impossible, elle affirme la splendeur de l'image, son rayonnement et son omniprésence tout au long de l'histoire de l'art mais, ce faisant, elle inscrit également son imposture. Non que l'image se donne comme la simple illustration d'un fantasme, mais parce qu'en structurant l'espace et la circulation du regard, elle ne se désigne pas moins comme un objet captieux, dont le spectateur doit se déprendre sous peine d'être figé par son *effet médusant*. Pris dans les rets d'une logique d'érotisation mortifère, le regard ne se heurte pas à la représentation du visible, pas plus qu'il ne se perd aux confins de l'invisible. Il fait plus sûrement la douloureuse expérience d'un espace infigurable qu'il tente d'appréhender au mieux. Or l'entreprise se révèle aussi démesurée qu'inutile. Car, qui mieux que le spectateur lui-même à qui l'œuvre est promise peut endosser le rôle de la victime consentante, du voyeur malgré lui ? Est-il meilleure incarnation d'un regard pénétrant qu'en la personne mythique d'Actéon, justement coupable d'avoir violé l'intimité de Diane au bain ? Sa fin cruelle prouve suffisamment les conditions qui rendent périlleux l'exercice du regard. Et comment ne pas y déceler le paradigme qui marque *fatalement* celui-là même qui regarde ? Actéon prisonnier de son regard jusqu'à en périr ? Tel quel, le mythe esquisse la fascination mortelle et prodigieuse que le regard exerce sur l'innocent spectateur, condamné malgré lui. C'est là un fait lourd de conséquences. La sentence sera sans appel. Il y a plus. Actéon scelle son destin funeste non seulement en transgressant les conditions communes du visible, mais aussi parce que le champ où s'exerce la puissance de son regard s'offre tel un espace désirant, saturé de la présence d'un corps nu féminin qui se sait regardé. La sanction ne se fait pas attendre, qui confronte brutalement l'homme au lieu du manque, à l'angoisse de castration et le réduit finalement à sa *passion dévorante*. Tout est dit. Où plutôt rien n'est joué, rien que le théâtre cruel de l'inconscient qui désigne l'impossible

place d'un spectateur/voyeur, plus tout à fait innocent – l'a-t-il jamais été ? –, au sein d'une scène où se joue, en pure perte, son désir resté sans réponse faute d'avoir pu rencontrer le désir de l'Autre. C'est dire si l'aventure est périlleuse, mais est-elle toujours vouée à l'échec comme semblent l'indiquer définitivement la métamorphose d'Actéon en cerf et la fin tragique du chasseur déchiqueté par ses propres chiens ? Paraphrasant Victor Hugo, serions-nous tentés d'affirmer que « voir, c'est dévorer⁴ » et, *a fortiori*, se dévorer, voire être dévoré ? La fable d'Ovide incontestablement est instructive, qui retient de la vision un versant propre à exacerber le désir du jeune prince, d'une part, et conserve au spectacle contemplé la transgression d'un interdit fondamental qui en règle le verdict mortel, d'autre part. Actéon fut entraîné par le destin. Ce fut « un coup du sort, non un crime : y avait-il, en effet, du crime dans l'erreur⁵ ? s'interroge Ovide qui ajoute que la déesse, se baignant dans les eaux claires et transparentes de la fontaine de la vallée de Gargaphié, fut « surprise sans vêtements⁶ » par l'indiscret. Tant et si bien que son teint s'empourpra. « Ce fut seulement lorsque tant de blessures eurent mis fin à [la] vie [d'Actéon] que fut rassasiée, dit-on, la colère de Diane au carquois⁷. » Mais à ne retenir de la fable que sa composante purement textuelle, on évacuerait la dimension éminemment subjective de l'aventure oculaire qui fait de Diane et des nymphes ses compagnes des proies faciles jetées en pâture à l'œil vorace d'un chasseur moins ingénu qu'il n'y paraît. *A contrario*, s'il importe de considérer le *trouble* de la déesse comme l'élément déterminant du dispositif visuel de la légende, il convient également de se souvenir qu'à son tour, la fille de Jupiter et de Léto est une vierge, elle-même chasserresse, qui ne se laisse pas approcher des hommes. Offensée, elle est surprise involontairement, semble-t-il, par un homme que le spectacle de la déesse nue remplit lui aussi d'*effroi*. La tyrannie des regards, à l'affût de quelque satisfaction libidinale, se doublerait-elle d'une altérité aussi radicale qu'insupportable pour les deux protagonistes pris au piège d'une mise en scène perverse ? Pour le dire autrement, la rencontre manquée de Diane et d'Actéon ne pousse-t-elle pas jusqu'à ses ultimes conséquences une impossibilité à se connaître ? C'est-à-dire à reconnaître son propre désir dans le désir de l'Autre, et à lui donner une réponse qui ne soit inscrite ni sur le registre du voyeurisme ni sur celui d'une pudeur outrée, ou prétendue telle, marquée du sceau de la mort ? Ces constatations imposent de corriger quelque peu une lecture univoque faisant de Diane la seule victime

atteinte dans sa virginale dignité d'une part, et d'Actéon un voyeur malgré lui d'autre part. L'épisode relaté par Ovide, l'une des plus féroces *métamorphoses* du recueil, prend ici une évidence sexuelle qu'il est difficile d'ignorer par le fait même que se révèle l'insoutenable regard au cœur de l'intime et de son dévoilement. Car ce dont il est question est sans doute moins le brusque changement du statut de l'observateur qui, d'une position de témoin – actif ? – glisse vers celle de victime – passive ? –, que l'irréductible différence du visible et du vu, du regard et de son *éblouissement*.

Le spectacle, que le voyeur se fait fort de pénétrer, ne présente qu'une surface réfléchissante, impuissante à lui offrir ce pour quoi son désir le conduit, toujours prompte, en revanche, à le prendre au piège d'un envoûtement dont il ne peut soutenir l'effet médusant.

Reconnaître, comme le fait Jacques Lacan, la seule vérité dans le désir du sujet prend un relief particulier en ce que le désir de l'Autre, qui est là manifestement visé, butte sur une fin de non-recevoir. Bien plus. Si l'objet du désir se soustrait à la vue autant qu'à la possession, c'est en ce qu'il a partie liée avec la sublime *beauté* du corps féminin révélé dans sa plus pure nudité et dont la fonction, rappelle encore J. Lacan à propos de la tragédie, est bel et bien de s'ériger telle une « barrière extrême » « interdi[sant] l'accès à une horreur fondamentale⁸. »

« Car il n'est point de regard qui n'attende de réponse de l'être auquel il s'adresse. » Walter Benjamin, *Essais 2*.

À l'origine, ce qui est regardé ne se donne nullement à voir et l'on chercherait en vain dans le texte d'Ovide les indices accréditant cette thèse. Toutefois, il est difficile d'imaginer que la pulsion scopique éminemment active s'abîme sur un objet toujours fuyant. Sans établir de paradoxe, nous pouvons néanmoins suggérer l'hypothèse suivante. Si la position du voyeur est rendue possible dans la fable du poète latin, c'est en ce qu'elle s'accorde avec la trouble satisfaction d'y rencontrer un sujet qui réponde, d'une manière ou d'une autre, à l'insistance de son regard et qui, manifestement ou implicitement, se sachant regardé, *s'offre à la jouissance du voyeur*. De sorte que, si la réciprocité des regards n'est pas de mise, le spectacle livré à la passion du voyeur ne l'est jamais de façon totalement innocente et garde à jamais ce parfum envoûtant et délicieusement ambigu propre aux meilleurs scénarios érotiques. Sans s'affranchir des contraintes du sens originel du mythe

d'Actéon, l'esthétique des XVI^e et XVII^e siècles, sous couvert de célébrer la pudeur de Diane, intègre le spectateur à la représentation elle-même, faisant de ce dernier un voyeur à l'abri de toutes représailles. Véritable mise en abyme, la création appelle ainsi le spectateur à partager l'émoi du jeune prince sans risquer aucun danger. La transgression est dès lors permise qui, amputée de son corollaire, l'inévitable sanction appelant tout franchissement des interdits, joue la carte d'une insouciance et totale impunité. Moins préoccupé des convenances, l'art du Siècle des lumières infléchit l'économie de la représentation vers un jeu plus subtil qui, non seulement intègre une dimension érotique plus précise et mieux définie, mais dessine également un autre rapport de forces au sein duquel masculin et féminin se distribuent différemment. En aucun cas, il ne s'agit de changer le cours de la fable, mais la représentation fait apparaître un fait nouveau : la chaste déesse, réputée farouche à toute approche masculine et rebelle à toute infraction au vœu de sa virginité, n'est plus aussi hostile à son *agresseur*. Et c'est presque avec un dépit qu'on n'ose qualifier d'amoureux et, peut-être même à regret, qu'elle le fait mettre en fuite dans un tableau peint par Jean-François de Troy en 1734. Cette toile, intitulée *Diane surprise par Actéon*, a ceci de remarquable que les corps de la déesse et des nymphes qui l'entourent s'offrent comme des figurations sinon explicitement sexuelles, du moins fortement suggestives. Si le corps acquiert ici un langage, c'est assurément celui du désir dont les chairs épanouies expriment la voluptueuse plénitude. L'on ne sera pas surpris dans ces conditions de constater que toute l'organisation du tableau soit fondée sur une esthétique proprement théâtrale. La gestuelle de Diane tout particulièrement indique à l'envi son regret de voir s'enfuir le bel Actéon métamorphosé en cerf et que ses chiens poursuivent déjà de leur férocité. Tout montre, dans ce simulacre singeant la vengeance d'une des figures les plus épiées de la mythologie, un autre type de fantasme. Non plus le *corps interdit* marqué du sceau virginal. Mais un corps charnel, séducteur et sensuel qui, par le biais d'un déplacement scopique, relève déjà d'une *esthétique de boudoir* sous laquelle affleurent les prémisses du libertinage. Singulier renversement que de Troy (1679-1752), contemporain de François Boucher, a parfaitement opéré non seulement dans cette toile emblématique, mais également dans tout son œuvre peint ! Pareil retournement oblige là encore à nous interroger sur les possibilités qu'une telle fable offre à l'interprétation,

jusque dans ses exploitations les plus contraires à l'œuvre originelle. En l'espace de deux siècles et demi *l'aventure du corps féminin*, qui ne devait pas être vu sauf à être partiellement dévoilé dans les conditions précises d'une figuration assujettie à de puissants interdits visuels, peut-elle s'accorder une certaine liberté, rendant manifeste une *représentation de la féminité*. Nonobstant, Vénus ne supprime pas Diane. Mais en les associant étroitement, la peinture les fait surgir paradoxalement comme deux entités réciproques, sinon interchangeables. À l'apogée de son talent, François Boucher (1703-1770) n'expose-t-il pas au Salon de 1742 un *Repos de Diane* (actuellement intitulé *Diane au bain*) et son pendant, le *Repos de Vénus*, deux œuvres formant une paire, de dimensions identiques de surcroît ? Du frigidarium à l'alcôve, de la chasteté à la débauche, il n'est pas de cheminement plus singulier où le féminin, le plus souvent enfermé en des images régies par l'occultation, trouve à s'épanouir en des figurations tout entières fondées sur l'ostentation. Autant de scènes galantes, de comédies d'amour, d'érotisme travesti qui permettent d'observer l'exaltation de la beauté féminine, dont les tableaux libertins du XVIII^e siècle constituent la postérité. Significativement, le *plaisir* y trouve sa place et sans doute aussi sa meilleure expression. Or le plaisir, longtemps tenu en bride au seul profit de valeurs morales censément plus aptes à garantir le sérieux de l'entreprise artistique, se caractérise par sa nouveauté dans le champ de la peinture. Plaisir pervers dans des scénarios faussement ingénus chez Greuze, domestique chez Chardin, élégiaque et ambigu chez Watteau, subtilement érotique chez Boucher, sensuel chez Lépicié, brillamment social chez Largillière, licencieux chez Fragonard, tous déclinent, chacun à sa façon, cette nouvelle donne qui envahit la peinture des Lumières. Nous frappe ici d'emblée l'éblouissante impression d'ensemble de ces artistes qui n'hésitent pas à donner le goût de la chair, dépassant parfois les limites de l'intime et, pour les plus hardis d'entre eux, saisissant les corps dans le moment atemporel de la souveraineté du désir. Nous y reviendrons. La nouveauté cependant ne nous paraît pas tenir au seul surgissement du désir assorti des spasmes du plaisir, mais aux conditions mêmes de son émergence. Cette force vitale, que canalisait tant bien que mal la censure des siècles précédents, n'en travaillait pas moins secrètement l'espace de la représentation, attendant pour se faire jour les conditions favorables à son frayage. Or cette mutation, qui modifie en profondeur les

conceptions artistiques du temps, ne doit pas être confondue avec une dépravation des mœurs et une décadence du goût. Trop subjectives pour n'être pas suspectes, semblables appréciations portent un jugement de valeur en soi contestable qui méconnaît le terreau dans lequel s'enracine ce qu'il est convenu d'appeler le goût français. Non pas une prétendue dissolution de la société dont l'art du XVIII^e siècle serait la chambre d'enregistrement, mais l'invention d'un langage obsédé par la question de la visibilité. En opérant une libération du regard par la promesse du plaisir que cette peinture appelle, l'économie de la représentation parvient à créer son espace propre au sein duquel le spectateur peut enfin prendre place. On comprend de quelle manière ce dernier peut jouir de son statut de voyeur sans encourir les foudres de la censure. Tout l'invite en effet à assumer ce nouveau rôle sans culpabilité ni remords car ce qui est proposé à la contemplation de l'œil se révèle toujours *en deçà* du visible. Et l'imagination a tôt fait de donner une conclusion aux badineries de bergers et de bergères en d'aimables paysages bucoliques, d'achever les amours des dieux sur d'improbable Olympe, d'anticiper le repos des fermiers sur fond de décors champêtres ou encore de prédire la manière dont se terminera tel jeu d'enfants. Le sous-entendu sexuel n'est pas contestable, mais l'explicite ne fait pas partie du dispositif visuel. Celui-ci se contente de délivrer, sous une apparente innocence, des scénarios variés, souvent réduits à leur plus grande simplicité, appelant à être complétés. Qu'on en juge : *Le Sommeil interrompu* (1750), *L'Agréable Leçon* (1750), *le Repos des bergers*, *L'Heureux Pêcheur* (1759), *Le pasteur complaisant* (1738) donnent libre cours à la fantaisie de l'imagination autant que *La Bonne Aventure* (1738), *Le Nid* (vers 1750), *Le Berger récompensé*, *La Belle cuisinière* (vers 1734) ou encore *Pensent-ils au raisin ?* (1747). Autant de peintures, de gravures, de tapisseries, de sanguines de François Boucher où il serait vain de chercher une quelconque veine héroïque ou pathétique. En eux-mêmes, les titres des œuvres sont déjà révélateurs ; ils annoncent, en un répertoire de formules éprouvées, quelque aventure dans le genre galant, insistant plus ou moins sur l'intrigue sentimentale. Modèles d'intelligence visuelle, ces œuvres, pour ne citer qu'elles, teintées d'un érotisme à peine déguisé, suffiraient à justifier ce sens du divertissement tant apprécié à l'époque. Le « peintre des Grâces », selon le mot de Gaspard de Sireul, réussit le tour de force d'inventer un nouveau genre avant la lettre : *l'art de ne rien montrer*. Un comble pour un peintre ! C'est en effet en ayant

recours à l'allusion et au sous-entendu plutôt qu'à la description sur un mode direct, que Boucher crée un univers décoratif aux sujets si minces, à l'action si ténue qu'il passe aujourd'hui pour être l'artiste de l'idylle pastorale. D'aimables garçons se livrent en toute fausse innocence à des jeux de séduction dont la témérité ne semble pas effaroucher celles qui en sont l'objet. Le genre est plaisant ; une certaine liberté de ton exclut tout effet dramatique ; l'atmosphère est celle d'une nature artificielle peuplée de bergères d'opéra et de moutons « savonnés » (Th. Gautier). Dans un registre différent, mais assez proche par l'esprit, l'on trouve également chez Boucher de nombreuses mythologies galantes sur des Olympes idéalisés, animés de voluptueuses déesses toutes aussi improbables. Ajoutons à cela un manque manifeste de caractérisation des personnages, une faculté d'invention et de renouvellement qui finit fatalement par s'épuiser tout au long de l'existence de l'artiste, et voilà Boucher relégué au nombre des peintres de mièvreries. C'est assurément mal connaître celui qui, avec Greuze et Fragonard, touche au cœur même du rapport de l'homme au sexuel, soit l'impérieuse expression pulsionnelle régie par l'automatisme de répétition. C'est dans l'insistance de la chaîne signifiante, à travers des scénarios dans lesquels il y a, selon nous, autant de gravité que de coquetterie, qu'il faut reconnaître au peintre de la Pompadour le mérite d'avoir infléchi l'érotisme. Non pas vers un libertinage des mœurs, mais bien plutôt vers cette dimension sexuelle essentielle à qui veut bien déchiffrer autre chose que la simple expression licencieuse de son génie pictural, trop décoratif pour ne pas susciter de légitimes suspicions. Car ce que Boucher donne en pâture à l'œil, c'est la possibilité de compléter des historiettes avec une facilité confondante, déroband par là même ce que des représentations trop crues ou trop violentes auraient d'insupportable. Comment aborder la problématique du sexuel *et* du regard en tant que question posée à l'image ? Le peintre semble avoir trouvé là une réponse possible en inventant une esthétique qui devance précisément le regard du spectateur, en instaurant un érotisme aux conclusions prévisibles, dissimulant dans l'étendue de la représentation ce que la sexualité a de profondément agressif et d'inexorablement mortifère. L'algèbre du plaisir que d'aucuns se plaisent à déceler chez Boucher se révèle *in fine* l'envers de la mort, irréprésentable, et le verso de la brutalité, inconcevable. Tout l'effort de cette peinture aux accents rococo ne dit-il pas la volonté d'effacer les indices de la violence inhérente à la

sexualité et à la mort, toutes deux intimement liées à l'exercice du regard ? En d'autres termes, cet art aux accents si charmants, paré des séductions du XVIII^e siècle, ne plaide-t-il pas la cause de *l'esquive*, redoutablement efficace en ce qu'elle préserve d'une confrontation qui, à coup sûr, mettrait en danger le spectateur dans sa relation au visible ? Tout n'est-il pas mis en œuvre pour que non seulement il ne s'attarde pas dans les coulisses de l'image, mais qu'il s'adonne sans retenue au plaisir scopique dans les limites que celle-ci lui impose ? Tel semble le stratagème de Boucher, plus perspicace qu'il n'y paraît, dont les pastorales et autres scènes galantes font écran moins à l'invisible qu'au terrible et dangereux face à face. Prendre un malicieux plaisir à résoudre des énigmes simplistes sous la forme d'allusions grivoises n'est pas une tâche futile, mais une entreprise salvatrice. Nous y insistons parce que nous croyons pouvoir soutenir que la *stratégie d'évitement* est la clé de voûte de la représentation chez François Boucher. Ce qui se joue en effet n'est rien moins que l'ombre portée de la mort liée à la sexualité dans son expression la plus violente et que l'œuvre a pour mission non d'annuler – chose impossible –, mais de rendre méconnaissable sous les masques les plus riants et les plus superficiels. Incontestablement, le charme opère. Le pari est réussi.

Boucher, nous ne pouvons que le constater, n'est pas un peintre des passions. Ce qui ne signifie nullement qu'il n'ait pas, en certaines occasions, été tenté de transgresser les règles de son propre système. Comme en témoignent ces deux *Odalisques*, l'une *brune*, l'autre *blonde*, respectivement conservées à Paris et à Munich. Celle du Louvre semble avoir été peinte en 1743 tandis que celle de l'Alte Pinakothek est datée très sûrement de 1752. Censée représenter l'une des quatre sœurs O'Murphy, *L'Odalisque blonde* aurait été la maîtresse de Louis XV pendant quelque temps alors que *L'Odalisque brune* a longtemps passé pour être tour à tour Mme de Pompadour, Victoire O'Murphy, Mlle de Saint-Gratien, enfin Mme Boucher elle-même. Ces hypothèses concernant l'une et l'autre paraissent maintenant avoir été totalement abandonnées. Quoi qu'il en soit, ces figures voluptueuses déclinent les nuances d'un érotisme sans ambiguïté et livrent aux désirs du spectateur leur corps, mollement abandonnés sur quelque sofa moelleux encombré de coussins et d'étoffes froissées, le tout baigné dans une vague atmosphère orientale. Il est difficile de parler ici de voyeur tant l'érotique des nus s'offre comme un dispositif visant avant tout à soutenir ce qu'il en est du désir de celui à qui elle est offerte.

Comme lui sont également promises les deux femmes représentées en des poses volontiers impudiques. Tout dans ces œuvres – attitude engageante, nudité partielle, rendu des carnations, désordre des draperies, brio de la facture, raffinement des couleurs, harmonie contrastée, – tout signifie la poésie de la chair, l'appel à la caresse, fût-elle du regard, l'abandon à la volupté. Voici ce que dit Casanova, contemporain de Boucher, d'une petite copie de *L'Odalisque brune* :

« J'ai dépensé six louis pour la faire peindre toute nue d'après nature par un peintre allemand qui la fit vivante. Elle était couchée sur le ventre, s'appuyant de ses bras et de sa gorge sur un oreiller, et tenant sa tête comme si elle était couchée sur son dos. L'habile artiste avait dessiné ses jambes et ses cuisses de façon que *l'œil ne pouvait pas désirer de voir davantage*⁹. » Comment mieux exprimer les limites extrêmes atteintes par Boucher où l'œil repu ne peut aller plus loin dans cette région du visible manifestement impudique ou, à tout le moins, ouvertement provocatrice ? Le fait est que l'érotisme ne serait pas de mise dans ces deux œuvres s'il n'atteignait au paroxysme, ne pouvant justement aller au-delà de ce seuil sous peine de passer sur le registre de la pornographie. Ce n'est évidemment pas le cas, Boucher se gardant de rompre la magie qu'il a su créer.

Il est dans tout l'œuvre peint de ce dernier d'autres toiles également significatives en ce qu'elles posent la question de *ce que regarder veut dire* en incluant un tiers – serait-ce le double du spectateur ? – dans des scènes gentiment libertines où pointe un érotisme de bon aloi. Encore une fois, il y a lieu de se demander ce que cache semblable représentation. Que masquent de tels scénarios ? Que dissimulent-ils ? Sinon cette dimension mortelle qu'un œil finement exercé peut difficilement ne pas déceler dans cette peinture ? *Le pasteur galant*, *Les Amants surpris*, la *Pastorale d'automne* (1749), *La surprise* (vers 1723), *Renaud et Armide* (1734), *Dame attachant sa jarrettière et sa servante* (1742), *Le fleuve Scamandre*, *Vertumne et Pomone (La Terre)* (1749), *Sylvie soulageant Phyllis d'une piqûre d'abeille* (1755), *Aminte reprenant connaissance dans les bras de Sylvie* (1756), etc. sont autant de peintures dans lesquelles intervient ce tiers voyeur de manière variée. Complice des protagonistes ou simple témoin complaisant, il peut se faire plus insistant jusqu'à rompre la tranquillité d'une scène dans laquelle sa survenue est vécue comme une intrusion indésirable, voire comme une agression. Enfin, il est d'autres images dans lesquelles l'artiste se plaît à brouiller les pistes ; où le jeu

croisé des regards fait prendre l'ombre pour la proie ; où le spectateur naïf croit tenir à bon compte une explication évidemment insuffisante. Nous pouvons rattacher sans peine dans cette dernière catégorie *La Surprise*.

Une jeune femme, assise sur un sofa, flanquée d'un chat et d'une petite fille, présente un léger mouvement de recul devant l'apparition soudaine d'un homme se découpant dans l'encadrement d'une large ouverture (peut-être une loggia), donnant sur un ciel que ponctuent çà et là quelques rares nuages. Soulevant une lourde tenture, l'intrus semble faire fuir le chat des mains de sa maîtresse tandis que la petite fille, étonnée, interroge autant par le regard que par la gestuelle la jeune femme dont le corsage découvre un sein et laisse deviner le second par la transparence de l'étoffe vaporeuse. De manière significative, la main gauche de l'enfant se situe à l'endroit exact du sexe de la femme, l'indiquant et le recouvrant comme pour en interdire l'accès. La droite paraît désigner l'homme lui-même. La jeune femme regarde cet homme dont la présence ne l'effraie nullement. Or la pourpre qui envahit ses joues ne nuance-t-elle pas cette comédie où l'intrus n'est autre que l'amant attendu et désiré ? S'il y a surprise, comme l'indique le titre de l'œuvre, c'est assurément celle de la petite fille naïve qui comprend avec un étonnement mêlé d'effroi toute la charge érotique qui lie les deux adultes. Le félin – la seule des quatre figures du tableau à nous fixer de son regard perçant – a parfaitement saisi le scénario, qui laisse opportunément la place à son rival devant lequel il n'a aucune chance de lutter. Tel est surpris qui croyait surprendre : le spectateur en est pour ses frais, qui pensait assister à la classique intrusion d'une présence inopportune dans un espace intime. Soit le masculin au sein du féminin. S'il n'est pas étonnant que d'aucuns comparent cette toile avec *Nymphe et satyre (Jupiter et Antiope ?)* du même artiste avec laquelle elle peut s'apparenter – l'intrus de *La Surprise* apparaît penché de la même façon dans une composition et un éclairage somme toute identiques –, les similitudes s'arrêtent là. Car l'homme qui surgit pour pénétrer dans la pièce ne le fait pas sans le consentement de la jeune femme ni vraiment à son insu. *Surprise n'est pas effraction*. La dimension privée de la scène ne fait que vaciller pour laisser place à une autre intimité qui fait rougir sa partenaire. Autre théâtre, autre complicité à laquelle nous ne sommes pas invités à prendre part, sinon par l'imagination.

Du reste, il n'est pas anodin de remarquer que *La Surprise* est un tableau énigmatique au sens où, dès son apparition sur les catalogues au XVIII^e siècle, aucun commentateur n'a pu décrire son sujet ! Rien d'étonnant dans la mesure où le vrai sujet de la toile se situe en dehors de la représentation, exporté dans une exterritorialité difficilement accessible, sauf à s'aventurer dans les méandres de l'interprétation. Si, comme je le crois, ce que Boucher donne à voir n'est pas dans le tableau lui-même, ce n'est pas parce qu'il n'y est plus – un espace intime interrompu par quelque satire moderne – mais bien qu'il n'y est pas encore – un lieu où le désir se conjugue au plaisir. De ce fait, l'artiste pose la question essentielle de savoir s'il est possible de *peindre le désir*.

Tout son œuvre ne dit pas autre chose que cette interrogation sans fin, fondamentale s'il en est, que met également en scène de manière subtile *Renaud et Armide*, épisode extrait de *La Jérusalem délivrée* (1580) du Tasse. La passion des deux protagonistes est épiée par deux messagers dont on ne perçoit que les visages casqués entre deux colonnes ; une tenture qui descend de la partie haute d'une architecture massive masque en effet leur présence aussi bien aux deux amoureux entourés de *putti* qu'au spectateur. Si l'érotisme de la scène qualifie Armide comme objet désirant – et désiré – aux yeux de Renaud, les deux observateurs ne le savent que trop qui, non contents de jouir du spectacle de la jeune Sarrasine passablement dévêtue, en oublieraient leur mission : rendre le noble Renaud à sa liberté, à son devoir, à sa juste cause. Autrement dit, contribuer, avec le général Godefroy de Bouillon, à reprendre Jérusalem des mains des Sarrasins. Charles et Ubalde, c'est leur nom, ne doivent effectivement leur présence qu'au fait de délivrer le jeune homme de sa propre passion et de l'emprise de celle qui le retient en son pouvoir. Relisons Le Tasse : « Voici que *leur regard plongeant au cœur du feuillage*, ils voient, ou croient voir, oui c'est bien l'amant et sa maîtresse qu'ils voient allongés, lui dans ses bras, elle dans l'herbe. Sa robe est ouverte sur sa poitrine nue et sa chevelure dénouée flotte au vent tiède ; elle languit de désir et la sueur rehausse de ses perles l'éclat de son visage embrasé : tel un rayon dans l'onde, un sourire lascif brille et frémit dans ses yeux humides. [...] De leur cachette *les deux guerriers observent leurs ébats amoureux*¹⁰. » Le devoir contre la volupté, la loi contre l'amour, la noble morale guerrière contre l'abandon païen. Tels sont les termes du dilemme auquel doivent mettre fin les deux croisés attendant le

moment opportun pour intervenir. Armide une fois partie, les deux guerriers sortent de leur cachette et rappellent Renaud à ses obligations. Du reste, comme si le danger qu'encourraient Renaud et le spectateur ne leur était pas suffisamment signifié, Boucher prend le soin de peindre au premier plan le bouclier de Renaud sur lequel figure la tête effroyable de Méduse entourée de serpents. La leçon est à méditer. La représentation du corps, fût-il éloquent, qui hante toute l'histoire de la peinture s'inscrit dans une véritable *dialectique du regard* marquée à tout jamais par l'effroi qu'inspire l'angoisse de cette vision. Lourd d'une efficacité dramatique, l'emblème de Gorgone signifie le terrible *aveuglement* et le danger de la *castration* pour celui qui oserait braver l'interdit de la vision. Nul mieux que Jean Clair n'a dégagé la signification des rapports qu'entretient la figure mythique avec l'inconscient, qui ne désigne, selon lui, que « le sexe, en tant qu'il est *sectus*, séparation. [Gorgone] figure l'horreur et le pouvoir du sectionnement, du tronçonnement qui, au lieu d'entraîner la mort, entraîne une survie de l'organe sectionné¹¹. » Et d'ajouter : « Le face à face méduséen est un jeu de miroir dont l'enjeu est mortel. Il offre la jouissance d'un voir pur, d'un voir où l'on voit sans savoir ce qu'on voit, mais cette découverte se monnaie de l'horreur d'être vu¹² [...]. » La fascination qu'exerce l'objet regardé se paierait du lourd tribut de la mutilation symbolique ; pour celui qui en est sous le charme, sa mise en danger tiendrait à ce retournement du regard sur lui-même – prix du voir devenu savoir. Telle est précisément la situation dans laquelle Armide plonge par ses pouvoirs magiques le fils de Berthold, le fier adolescent. Sous son emprise, il n'est plus qu'un être sans aucune volonté. Aussi, pour conjurer ce regard amoureux autant que tyrannique et anéantir l'attachement érotique qui l'unit à la magicienne, Ubalde présente au héros un bouclier de diamant dans les reflets duquel l'amoureux va se révéler à ses propres yeux, ici à sa propre conscience, rentrer en possession de lui-même et recouvrer son salut *in fine*. En attendant la délivrance, la magie du regard livre Renaud sans défense à la passion du visible et aux enchantements d'Armide dont il deviendra prisonnier. On remarque que le désenvoûtement qui signe sa libération et son départ du palais, il le doit aussi à un regard, prompt à lui révéler le trompe-l'œil dont il fut et l'objet et la victime.

Assurément, Boucher a parfaitement compris les enjeux d'une *économie du regard*. On s'est médiocrement interrogé sur la stratégie de l'artiste à placer au cœur de ses toiles des nus féminins qui