

WATTEAU Antoine

Duv 33 360

↳ XPD 2000

UN ART DU VIOL



1. Watteau, *Satyre*, Paris, musée du Louvre

Michel R., **Posséder et détruire**, (Paris, Musée du Louvre, 10 avril – 10 juillet 2000)

THÈSE I

L'art d'Occident ne sait parler de sexe que sur un seul mode : la violence. Il vaudrait mieux dire le viol. L'obsession sexuelle de l'art occidental, c'est le viol. Traque, rapt, coït, avec usage de la force : à ce manège abrupt se réduit le système visuel de la poliorcétique amoureuse. L'indigence du discours est inversement proportionnelle au raffinement de la forme. On demeure stupéfait par l'aptitude des artistes à décliner avec brio un argumentaire aussi funeste. Et aussi tenace : de la Renaissance à la modernité, cette iconographie pulsionnelle a persévéré dans son être, sans altération profonde. On dira sans doute que l'on exagère. À tort. C'est que l'habitude nous rend aveugles. Le terrorisme des œuvres d'art, il est là : dans cette pratique d'intimidation qui nous réduit à coup de discours, de savoir et d'extase (l'histoire, le musée, le patrimoine, tout ce qui trame encore la religion de l'art¹), au réflexe pavlovien d'un regard sélectif, qui finit par ne plus rien voir. Qui ne désire plus rien que la cécité béate d'une doxa thuriféraire. Aussi faut-il ici recourir à de meilleures procédures pour présenter les œuvres sous une face moins solaire : le dispositif clinique d'une étude de cas. Et que l'usage d'un tel idiome soit fortement connoté par les relents douteux d'une psychiatrie répressive, sinon policière, Krafft-Ebing en tête, ne nous gêne pas. Ce n'est jamais que troquer une violence pour une autre (ô combien moins délétère...)

CAS N° 1

agression sexuelle avec circonstances aggravantes
(à l'insu de la victime) et tentative de viol présumée

Watteau : *Nympe et satyre*



Watteau, *Nympe et satyre*, Louvre

1 Il n'est pas sûr que le *Satyre* de Watteau soit un Jupiter travesti. Le dessin (fameux) du Louvre² est une étude pour le tableau du musée, longtemps dénommé (sans garantie) *Jupiter et Antiope*³. Le dieu se fait satyre afin d'étreindre la nymphe, dont illustre est la beauté. Suit, pour la malheureuse, un destin chaotique aux rebondissements surnuméraires. Ces débats iconographiques n'affectent guère la lecture de l'image. On doute seulement qu'il s'agisse même de satyre et de nymphe. Elle est, dans l'étal de ses chairs blanches, une marquise de salon, fardée, poudrée, coiffée comme à la cour. Il est humain, *trop* humain, pour renvoyer vraiment au bestiaire de la mythologie. Le tableau lui prête des cornes. Mais le dessin les oublie. Seuls des traits simiesques rappellent encore ses origines animales⁴. Pour le reste, il est *anthropomorphe*. C'est le principe même de son efficacité. Watteau le sait bien. Son personnage doit cristalliser l'identification : figure *projective*, et non péjorative.

2 Mais à *qui* s'identifiera-t-on ? Voyeur ou violeur ? Nul ne sait. Le geste est ambigu. L'individu soulève une étoffe pour dénuder sa proie. Mais *après* ? S'il est Jupiter, la suite est connue. Et s'il est anonyme, on devine qu'elle y ressemblera fort. Le satyre est par hypothèse (une hypothèse très antique) un être *sexuel*. Aussi la pulsion coïtale n'est-elle jamais loin de la pulsion scopique. Et l'on soupçonne que s'il découvre avec volupté le corps de la dormeuse, ce n'est pas pour en rester là : regard du prédateur avant la curée. Mais le viol oculaire, qui en annonce un autre, est *redoublé* par l'image, dont il est comme la métaphore. Watteau dévoile sa nymphe pour le spectateur avec les mêmes précautions que le satyre indiscret. D'où la fausse innocence d'un sommeil complaisant. La belle endormie a trouvé la pose qui l'*exhibe* au mieux : le bras ballant fait saillir le galbe du sein, la jambe étendue valorise la rondeur de la hanche. Le spectateur est *piégé* par l'insistance visuelle de cette attitude oblatrice : ce corps s'offre au tout-venant. Qui devient voyeur malgré lui (?). Violeur peut-être.

3 Plus *spectaculaire* encore est le dessin. C'est que le satyre y fait à lui seul tout le spectacle. Et pour cause : pas de nymphe. La vue se focalise sur le sujet du désir. Mais le désir n'a plus d'objet que la trace d'un linge. *Fétiche* : le tissu vaut pour la femme. Il sert d'adjuvant – d'aucuns diraient, d'aphrodisiaque – à ce que Freud nomme la poussée (*l'impetus*) de la libido (son énergie) : la violence de la pulsion⁵. Miracle de la synecdoque – le trope même du désir –, où la partie se prend pour le tout, et l'acteur pour la scène. Aussi n'est-il plus, dans sa reptation muette, qui ne dévoile



que... la blancheur du *papier* (faute de chair), tendu, vibrant, prêt à bondir, le muscle en alerte et le cheveu en bataille, qu'un Narcisse phallique en mal de chimères, dont se repaît, comme le faune mallarméen, son jumeau posthume, le manège furtif de ses jeux solitaires, où l'*ombre* importe plus que la proie, et l'*absente* que le bouquet⁶.

4 L'érotisme naît ici du *suspens*. Et le suspens naît de l'antithèse : dans ce hiatus invisible où se choquent les contraires. Tout le dispositif libidinal est régi chez Watteau par l'effet de *contraste* : entre la blancheur de la chair (féminine) et le hâle du muscle (viril), où se vérifie l'exotisme du primitif, qui a le même teint que la terre ou les bois, entre le sommeil de la nymphe et l'éveil du satyre, entre la mollesse de son abandon et la tension de son désir, entre la douceur du paysage (le ciel bleu) et la rudesse du fossé (la glèbe ocre), qui fait le devant du tableau. Ce dernier motif est on ne peut plus métaphorique. En posant son Antiope (ou *pseudo*) au bord du *vide*, le peintre insinue dans la mécanique de ses oppositions, qui est d'ambition démonstrative, la rhétorique moralisante, voire punitive, sinon puritaine, des lois de la pesanteur, où le *transport* amoureux devrait tout à Newton, et rien à l'Olympe. Suspens lapsaire : plus dure sera la chute...

5 L'érotisme culmine avec la profanation. *Ce dont il s'agit*, note Bataille, est de *profaner* la beauté : « D'abord en révélant les parties secrètes d'une femme, puis en y plaçant l'organe viril⁷. » Plus pure est la beauté, plus grande est la profanation, plus intense est l'érotisme. Entre le *pathos* virginal de la nymphe et la convoitise animale du désir, pas de compromis possible. Il s'agit de transgresser l'*humanité*⁸.



THÈSE II

L'art d'Occident, volontiers psychopathe, est d'essence misogyne. Dès lors qu'il y est question de lien sexuel, la femme y tient constamment le rôle du souffre-douleur : éternelle victime d'un procès permanent de réification qui la réduit souvent au statut de tropisme, sur le dernier degré de l'échelle des êtres, où elle est moins qu'un animal et moins qu'une chose (on en trouvera ci-après quelques exemples saisissants). Son imagerie fonctionne, au travers des siècles – trois ou quatre et plus –, comme une structure immobile qui reproduirait à sa manière (triste pastiche) les scènes cruelles du château de Silling, où l'on supplicie, chez Sade, les séquestrés de Sodome⁹. Mais cet univers chaotique de violence pulsionnelle n'a pas la grandeur funèbre du projet sadien, où le pouvoir absolu traduit en actes un absolu de la raison, qui fait (au moins pour nous) la preuve expérimentale de sa faillite historique¹⁰. Il n'est qu'un pré carré du fantasme, où s'ébrouent, à la faveur des sources littéraires, qui véhiculent obstinément leur Olympe rouillé, les obsessions douteuses d'une élite mâle. Art d'hommes, fait par des hommes, pour le désir des hommes. La littérature féministe a de longue date entrepris sur ce point une relecture implacable qui ruine à l'envi les alibis complaisants du discours traditionnel. Constat liminaire, constat salutaire : cet art est phallique. Mais il ne suffit pas de le dire.

CAS N° 2

rapt avec violences et tentative de viol présumée

Roussel : *Centaure et nymphe*

1 *Raptus*. Le terme latin est à double sens. Il a son registre littéral, ou physique : celui de l'enlèvement (le rapt), avec une connotation *sexuelle*, qui ne renvoie pas au genre de la victime, mais au désir du ravisseur. (On sous-entend que le rapt sera suivi d'autres outrages.) Mais le vocable assume également un registre métaphorique, ou spirituel, qui finit par contredire le précédent : celui de l'élévation (le ravissement), dont le caractère est nettement *sublimatoire* – ce transport est plus moral que sensuel –, même si la sexualité n'est jamais très loin (le *raptus* de l'extase évoque singulièrement celui du *coïtus*, qui passe par l'orgasme).

NOTES

UN ART DU VIOL

1. La formule renvoie naturellement au concept hégélien de *Kunstreligion*, concept central de l'idéalisme esthétique.
2. Pour une synthèse sur le dessin, cf. E. Morgan-Grasselli, cat. exp. *Watteau*, Paris, 1984, n° 65 p. 135-136.
3. Sur le tableau et son iconographie, voir en dernier lieu P. Rosenberg, *ibid.*, n° 36 p. 329-333.
4. Sur le réalisme du satyre, qui se dissocie de tous les classicismes, voir nos commentaires dans *Le beau idéal ou l'art du concept*, Paris, 1989, p. 25-26.
5. S. Freud, « Pulsions et destin des pulsions » (1915), *Métopsychoanalyse*, trad. fr. dir. par J. Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, 1968, p. 18.
6. Allusion mallarméenne.
7. G. Bataille, « La beauté », *L'érotisme* (1957), Paris, rééd. 1965, p. 159-160.
8. *Ibid.*, p. 160.
9. Sade, *Les cent vingt journées de Sodome ou l'école du libertinage*, *Œuvres I*, éd. M. Delon, Paris, 1990, p. 13 sq.
10. Où l'on rejoint la grande thèse de M. Horkheimer et Th. Adorno, « Juliette ou raison et morale », *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques* (1944), trad. fr. É. Kaufholz (1974), Paris, rééd. 1994, notamment p. 125-127.
11. Sur la répétition comme compulsion, notion clé de la problématique, le grand texte de Freud demeure « Au-delà du principe de plaisir » (1920), *Essais de psychanalyse*, trad. fr. S. Jankélévitch, Paris, rééd. 1968, 5, p. 43-54.
12. S. Freud, « Pulsions et destin des pulsions », *loc. cit.*, p. 34.
13. Sur Roussel et son évolution, voir les catalogues d'expositions récentes comme celles de Saint-Tropez (musée de l'Annonciade) et de Saint-Germain-en-Laye (musée du Prieuré), 1993 et 1994.
14. *Le centaure* est, avec *La bacchante*, le poème le plus célèbre de Guérin, mort prématurément (1810-1839), dont la vogue fut posthume.
15. On essaie de caractériser certains de ces procédés à propos de Michel-Ange, Signorelli et David (voir les séquences afférentes).
16. On renverra sur ce point à la séquence suivante de cet ouvrage.
17. Cf. G. Bazin, pour une bibliographie récente, *Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, V, Paris, 1992, n° 1448 p. 133-134. Voir aussi p. 20-21.
18. Voir la séquence ici même consacrée à Géricault.
19. M. Foucault, « L'hypothèse répressive », *La volonté de savoir (Histoire de la sexualité I)*, Paris, 1976, p. 25-67.
20. *Ibid.*, « *Scientia sexualis* », notamment p. 71-76.
21. *Ibid.*, « Le dispositif de sexualité », notamment p. 139-151. Sur l'iconographie de *Léda*, voir entre autres la synthèse classique d'E. R. Knauer, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1959, p. 5-35.
22. Sur la notion de *figural*, cf. J.-F. Lyotard, « Le parti pris du figural », *Discours, figure* (1971), Paris, rééd. 1985, p. 9-23.
23. Tite-Live, *Histoire romaine*, I, Livre I,

- chap. LVIII, éd. J. Bayet, trad. fr. G. Baillet, Paris, 1975, p. 93.
24. C. Monbeig-Goguel, *Vasari et son temps (Inventaire général des dessins italiens du Louvre I)*, Paris, 1972, n° 143 p. 120-121. Cf. *id.* (dir.), *Francesco Salviati ou la Bella Maniera (1510-1563)*, cat. exp., Paris, 1998, p. 298.
 25. M. Foucault, *La volonté de savoir, op. cit.*, p. 76-77. Cf. aussi « Sexualité et pouvoir » (1978), *Dits et écrits III (1976-1979)*, éd. D. Defert et F. Ewald, Paris, 1994, p. 556-557.
 26. G. Bataille, « La pléthore sexuelle et la mort », *L'érotisme, op. cit.*, p. 114-115.
 27. *Ibid.*, p. 115.
 28. *Ibid.*
 29. R. von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis*, éd. A. Moll, trad. fr. R. Lobstein (1950), Paris, rééd. 1999, II, p. 363-364 (*Observation 321*, d'après Kurt v. Sury, 1909).
 30. Cf. J. Wilde, « Notes on the Genesis of Michelangelo's Leda », D.J. Gordon éd., *Fritz Saxl (1890-1948) : A Volume of Memorial Essays from His Friends in England*, Londres, 1957, p. 270-280.
 - 31.
 32. P. Joannidès, *Inventaire des dessins de Michel-Ange au Louvre* (titre provisoire), à paraître, n° 33.
 33. L'allusion se réfère évidemment au viol de Temple Drake dans *Sanctuaire* (1931).
 34. G. Bataille, « La transgression », *L'érotisme, op. cit.*, p. 75.
 35. Cf. D. Schwarz, « Chronology », *Wiener Aktionismus I, Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus, 1960-1965*, Klagenfurt, 1988, p. 286.
 36. Cf. H. Klocker éd., *Wiener Aktionismus II, Der zertrümmerte Spiegel, 1960-1971*, Klagenfurt, 1989, p. 191, repr. p. 203-206.
 37. Il s'agit de l'action intitulée *Kunst und Revolution* (cf. H. Klocker, *op. cit.*, p. 138-139).
 38. Mühl emploie le terme de *Materialaktion*.
 39. La dernière séquence du présent ouvrage lui est consacrée.
 40. On aura reconnu le titre d'un ouvrage notoire de Pierre Klossowski, *Sade mon prochain*, Paris, 1947.

LE TROISIÈME SEXE

1. Platon, *Le banquet*, 189 e, *Œuvres complètes IV*, 2^e partie, éd. fr. L. Robin, Paris, 1976, p. 30.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*, 190, p. 30.
4. *Ibid.*, 190 b, p. 30.
5. *Ibid.*, 190 b-c, p. 31.
6. *Ibid.*, 190 d-e, p. 31.
7. *Ibid.*, 190 e-191, p. 32.
8. *Ibid.*, 191 e, p. 34.
9. *Ibid.*, 191 d, p. 33.
10. *Ibid.*, 191 d-e, p. 33-34.
11. *Ibid.*, 193, p. 36.
12. *Ibid.*, 193 c, p. 37.
13. À partir de 201 d, XXII-XXIV dans l'éd. fr. E. Chambry (1964), Paris, rééd. 1987, p. 62-74.
14. *Ibid.*, à partir de 212 c, XXII sq., p. 74 sq.

15. Cf. éd. fr. L. Robin, *op. cit.*, 191 d-e, p. 34.
16. Cf. C. Goguel-Monbeig, *Giorgio Vasari*, cat. exp. Paris, 1965, n° 35 p. 25-26.
17. Le texte original est cité par P. Barocchi, *Mostra di disegni del Vasari e della sua cerchia*, cat. exp., Florence, 1964, p. 44-46.
18. Cf. éd. fr. L. Robin, *op. cit.*, 189 e, p. 30.
19. Le dessin, que l'on rapproche d'un pendentif de la salle de bal de Fontainebleau, passe pour une réplique de celui que conserve l'École des Beaux-Arts, avec discussion de son autographie : cf. E. Brugerolles et D. Guillet, *Le dessin en France au XVI^e siècle*, cat. exp. Paris, 1994, n° 31 p. 88-90.
20. Le dessin du Louvre, *Apollon et les Muses*, est un projet de médaillon pour la *chambre des arts* à Ancy-le-Franc, que l'on attribue depuis Dimier à l'école de Primaticcio, avec Ruggiero de Ruggieri pour hypothétique auteur : cf. R. Bacou-S. Béguin, cat. exp. *L'école de Fontainebleau*, Paris, 1972, n° 133 p. 125 ; S. Béguin, « I pittori bolognesi a Fontainebleau », dans V. Fortunati Pietrantonio (dir.), *Pittura bolognese del '500*, Bologne, I, 1986, p. 247-248.
21. On se permettra de renvoyer, pour l'analyse de l'œuvre, à nos propres commentaires dans *Le beau idéal ou l'art du concept*, Paris, 1989, p. 137-138.
22. L'édition française du *Laocoon* de Lessing, qui promeut le cri (la laideur) contre le canon (l'antique), date de 1802.
23. Pour une synthèse récente sur ce corpus, voir le cat. exp. *Cézanne*, Paris, 1995, p. 496 sq.
24. Il est à peine besoin de rappeler, entre exemples multiples, les lettres fameuses à Émile Bernard (15 avril, 12 mai 1904), etc. : *Paul Cézanne. Correspondance*, éd. J. Rewald, Paris, 1978, p. 299-302.
25. On renverra, pour les œuvres de la période, au catalogue de L. Gowing, *Cézanne. Les années de jeunesse (1859-1872)*, Paris, 1988.
26. L'expression, qui est notoire, revient à Mario Praz (à propos de Canova).
27. On date le dessin du début de 1909 : cf. M. Richet, *Musée Picasso. Catalogue sommaire des collections*, II, n° 232 (avec références bibliographiques).
28. Y. Klein, « L'aventure monochrome », *Art et création*, n° 1, janvier-février 1968, repris dans J.-Y. Mock, cat. exp. *Yves Klein*, Paris, 1983, p. 176.
29. P. Restany, *Yves Klein le monochrome*, Paris, 1974, p. 18.
30. Y. Klein, « L'aventure monochrome », *loc. cit.*, p. 27.
31. Cf. Th. McEvelley, « Yves Klein conquistador du vide », dans J.-Y. Mock, *op. cit.*, p. 26.
32. *Ibid.*, p. 27-28.
33. Ces mots renvoient évidemment à l'espace de sensibilité picturale immatérielle que l'artiste ambitionne de créer : la formule, qui est sienne, résume avec force la démarche de Klein.
34. Y. Klein, « L'aventure monochrome », *loc. cit.*, p. 176.
35. *Ibid.*
36. *Ibid.*, p. 172.
37. On fait allusion bien sûr à l'ouvrage post-hégélien de Max Stirner, *L'unique et sa propriété* (Berlin, 1844), où triomphe la sacralisation de l'individu.

32

Le baptême de l'eunuque

Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc.

H. 0,174 ; L. 0,260

Paris, musée du Louvre,
département des Arts graphiques, RF 4691

BIBLIOGRAPHIE

Lugt, 1933, n° 1144 ; Benesch, 1955-1957, III, n° 488 ; Bacou, 1970, n° 229.

33

Abraham et Yahvé (?)

Plume et encre brune, lavis brun,
sur papier gris-brun.

H. 0,120 ; L. 0,123

Paris, musée du Louvre,
département des Arts graphiques, INV 22994

BIBLIOGRAPHIE

Lugt, 1933, n° 1107 ; Benesch, 1955-1957, V, n° 1056 ; Starcky, 1988, n° 71.

Ker Xavier ROUSSEL

Lorry-lès-Metz 1867-L'Etang-la-Ville 1944

2

Centaure

Gouache, aquarelle, crayon noir, rehauts de blanc, papier collé sur carton.

H. 0,236 ; L. 0,297

Signé des initiales, en bas à droite, au crayon noir : K. X. R.

Paris, musée du Louvre,
département des Arts graphiques, fonds du
musée d'Orsay, RF 40093

BIBLIOGRAPHIE

Legs Carle Dreyfus, Paris, Louvre, 1953, n° 291 ;
Lafargue, 1977, n° 85.

Francesco SALVIATI

Florence 1510-Rome 1563

4

Le viol de Lucrece

Plume et encre brune, lavis brun avec rehauts
de blanc sur pierre noire, mise au carreau.

H. 0,320 ; L. 0,233

Paris, musée du Louvre,
département des Arts graphiques, INV 8796

BIBLIOGRAPHIE

Monbeig Goguel, 1972, n° 143 ; Mortari, 1992, n° 493 ; Adelson, 1998, sous n° 120.

Luca SIGNORELLI

Cortone 1450-1523

12

Figures nues

(étude pour les fresques de la chapelle de San
Brizio au dôme d'Orvieto)

Pierre noire.

H. 0,295 ; L. 0,370

En bas à gauche monogramme de l'artiste, à la
plume. Au verso, traits à la pierre noire. Bande
horizontale rapportée dans la partie supérieure.

Paris, musée du Louvre,
département des Arts graphiques, INV 1794
recto

BIBLIOGRAPHIE

Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, 1952, n° 47 ;
Bacou, Bean, 1958, n° 6 ; Berenson 1961, I, p. 70 ;
II, n° 2509 H-3 ; Bacou, 1968, n° 10 ; Forlani
Tempesti, 1970, p. 82.

13

Hommes nus

(étude pour les fresques de la chapelle de San
Brizio au dôme d'Orvieto)

Pierre noire, mise au carreau.

H. 0,412 ; L. 0,266

Paris, musée du Louvre,
département des Arts graphiques, INV 1799

BIBLIOGRAPHIE

Paris, Louvre, Cabinet des dessins, 1952, n° 45 ;
Moriondo, 1953, n° 71 ; Berenson, 1961, I, p. 71 ;
II, n° 2509 H-7 ; Bacou, 1965, n° 29.

14

Homme nu de dos

(étude pour la *Flagellation* de San Crescentino
de Morra)

Pierre noire.

H. 0,412 ; L. 0,253

En haut à droite de la feuille le même motif est
repris en une petite esquisse.

Annoté en bas à droite, à la plume,
monogramme de l'artiste : L S.

Paris, musée du Louvre,
département des Arts graphiques, INV 1797

BIBLIOGRAPHIE

Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, 1952, n° 48 ;
Berenson, 1961, I, p. 72 ; II, n° 2509 H-5 ; Bacou,
Bean, 1959, n° 6 ; Bacou, 1965, n° 30.

15

Homme nu portant un cadavre

(étude pour les fresques de la chapelle de San
Brizio au dôme d'Orvieto)

Aquarelle jaune et rose à la pointe du pinceau,
lavis brun, pierre noire, rehauts de blanc sur
papier jaune.

H. 0,365 ; L. 0,225

Paris, musée du Louvre,
département des Arts graphiques, INV 1801

BIBLIOGRAPHIE

Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, 1952, n° 49 ;
Berenson, 1961, I, p. 67 ; II, n° 2509 H-2 ;
Martindale, 1961, p. 219 ; Scarpellini, 1964,
p. 133 ; Kemp, 1991, n° 165.

Giorgio VASARI

Arezzo 1511-Florence 1574

7

La chasse d'amour

Plume et encre brune, lavis brun sur pierre
noire.

H. 0,425 ; L. 0,290

Paris, musée du Louvre,
département des Arts graphiques, INV 2169

BIBLIOGRAPHIE

Barocchi, 1964, n° 93 ; Monbeig Goguel, 1965,
n° 35 ; Monbeig Goguel, 1972, n° 225.

Antoine WATTEAU

Valenciennes 1684-Nogent-sur-Marne 1721

1
Satyre

Trois crayons, estompe et mine de plomb sur
papier beige.

H. 0,244 ; L. 0,297

Paris, musée du Louvre,
département des Arts graphiques, INV 33360

BIBLIOGRAPHIE

Parker, Mathey, 1957, I, n° 515 ; Monnier, 1967,
n° 15 ; Morgan Grasselli, Rosenberg, 1984, n° 65 ;
Michel, 1989, n° 6 ; Rosenberg, Prat, 1996, II,
n° 375.