

Le toucher et la peinture Notes détachées sur quelques tableaux

Louis Marin

Toucher, s.m.,

C'est le plus étendu des cinq sens de nature qui est commun à tous les animaux. Il leur sert à connaître et à sentir les corps palpables. On est en peine de savoir si le sentiment de toucher réside sur la peau, ou dans les chairs et les nerfs. Le toucher est le sens qui se trompe le moins.

- se dit aussi en Musique de la manière de jouer les instruments;
- se dit aussi des violentes impressions que les corps font les uns sur les autres, qui se heurtent, qui blessent, qui offensent;
- se dit aussi de l'argent qu'on reçoit ou qu'on fait recevoir.
- se dit en plusieurs sortes d'arts. On dit... qu'un peintre... touche bien un arbre, un paysage pour dire qu'il réussit fort bien à les peindre.
- se dit proverbialement... au jeu des Echecs et des Dames. Dame touchée, dame jouée pour dire qu'on est obligé de jouer la pièce qu'on a touchée.

A. Furetière, *Dictionnaire Universel*, 1690.

On trouve dans le *Dictionnaire d'un langage perdu* la liste suivante:
un cygne,
un escargot,
un faucon,
un hérisson,
une hermine,
un serpent,
une tortue.

Pour tous les éléments de la liste, cet étrange bestiaire se réunit autour de la femme ou sur elle, par la grâce de l'allégorie du toucher. Parfois ici ou là, une légende nous donne à lire une raison: "*Sed Aranea nos superat tactu*", mais l'araignée nous surpasse par le toucher. Les vibrations de la toile avertissent l'araignée qu'une proie s'y est prise et l'insecte, d'accourir sans tarder: toile tissée d'un fin réseau régulier de fils, toile vibrante d'infimes mouvements désordonnés, piège qui capte les choses vivantes pour les offrir à la consommation de l'insecte industriel qui l'a construite; toile de peinture, instrument d'une savante "zoographie" pour un regard sensible aux plus délicates oscillations, aux plus subtiles architectures des lignes et des couleurs.

Quel trait partagé autorise dans un même ensemble nommé "toucher", les retrouvailles de l'escargot, du hérisson et de la tortue? Au moindre attouchement, l'escargot se retire dans sa coquille et la tortue, dans sa carapace; au moindre contact, le hérisson déploie ses piquants qui découragent de le prolonger: être touché, être au contact, mais le sensible est ici si fragile qu'il se dérobe aussitôt pour s'y refuser: il ne restera sous la main que pierre dure ou aiguilles blessantes au lieu de chair moelleuse. Rêver un regard au lieu d'un doigt et un tableau au lieu d'un escargot, d'un hérisson ou d'une tortue et l'on imaginera aisément ces oeuvres qu'il ne faut même pas effleurer de la vue si on veut vraiment les voir, les regarder seulement de loin ou obliquement, sinon elles se retirent dans leur secret pour ne laisser à leur surface que tâches inertes ou

CXIII.

TACTUS.

115.

Amori cuiusdam aulici Imperatrix Constantia nimis indulget. Aulicus multum mali sibi contrahit.



Das Fühlen.

Constantia kömmt in verdacht
der Hölle und dur' Föhlen bracht.

Tactus I. Wangner, sculps., Eichler, del., Hertel, excud. p. CXIII *Iconologia*, Cesare Ripa, Hertel, Augsburg, 1758-1760. Copyright Bibliothèque Royale de Belgique.

éclats blessants; ainsi des oeuvres du Titien dans son "ultima maniera" qui paraîtront à certains "condotte di colpi, tirate via di grosso et con macchie, di maniera che da presso non si possano vedere..."

Le faucon s'accroche à la main par ses serres, toucher encore mais presque blessure, et pourtant cette femme ne paraît pas en souffrir; c'est l'histoire que raconte *l'Iconologia* de Cesare Ripa, que je lirai dans l'édition publiée par Hertel en 1758-1760 à Augsbourg et illustrée par des dessins de Gottfried Eichler le jeune, gravés par Wangner, p. CXIII. **Tactus**: une jeune femme en élégant costume de chasseresse assise sous un treillage rococo dont l'oculus supérieur est tissé d'une toile d'araignée - elle guette sa proie à son bord - tient un faucon encapuchonné sur sa main. L'oiseau s'accroche à elle par ses serres. Elle sourit. Une balle danse au sommet d'un jet d'eau au centre de cette retraite. Délicieuse scène aristocratique. Mais une épouvantable histoire se découvre à l'arrière-plan. Un homme nu est assis, enchaîné sur une chaise couverte de pointes de fer et sous laquelle un feu ardent est attisé par le soufflet d'un bourreau. Deux autres, à coups de marteau, enfoncent une couronne sur sa tête et la fixent avec des clous. Un quatrième remue à l'aide d'un baton de la poix ou de l'huile en ébullition dans un chaudron. Un prince contemple la torture, assis sur son trône sur le parvis d'une majestueuse basilique. "**Tactus**; Amori cujusdam aulici Imperatrix Constantia nimis indulget. Aulicus multum mali contrahit". Légende latine: "A l'amour d'un courtisan, l'Impératrice Constance montre trop de complaisance. Le courtisan s'en attire mille maux". Que traduit ainsi la légende allemande: "Constance - pensait-on - avait trahi son royal époux, son amant soupçonné connu ainsi un horrible destin".

L'impératrice joue avec le faucon aveuglé qui lui griffe la main en attendant de s'élançer sur le malheureux oiseau qu'il lui rapportera dans son cabinet de verdure où l'assignée guette une autre proie. Elle tourne le dos à son amant supposé, couronné de pointes enfoncées dans sa chair assis sur une brûlante chaise hérissée de clous. Inconstante Constance, constante inconstance, la boule

Le toucher et la peinture. Notes détachées sur quelques tableaux

légère danse immobile à la pointe du jet d'eau: les caresses de jadis sont déchirures aujourd'hui, les doigts de la souveraine, serres d'oiseau de proie, et le délicat filet des chauds regards encouragés, piège de clous et de pointes. L'histoire du toucher, "sentimento del corpo" comme le dit Ripa, se conte dans le parcours de la douceur de la fourrure de l'hermine - caresse - aux blessures du faucon, du serpent, ou du hérisson et à la dévoration de l'araignée trop sensible au moindre contact. Si vous n'êtes pas araignée, faucon, serpent ou hérisson, soyez plutôt escargot ou tortue: agressivité du toucher sous la séduisante caresse, active passivité du toucher par rétraction du corps dans sa profondeur; inconstance et constance, insaisissable toucher, indiscernable espace de contact de deux sensibles, ni actif ni passif, et l'un et l'autre, profonde surface. Ainsi ce que l'on nomme une toile, un tableau, la peinture. L'œil n'écoute pas, sens trop noble, trop distant, il touche. La peinture que je regarde ne me voit pas: elle me touche.

Tous les animaux du bestiaire allégorique du toucher sont ainsi au contact d'un corps féminin. L'hésitation de l'auteur du *Dictionnaire...* est significative à propos de l'allégorie du cygne (p. 140), "attribut du toucher": "Dans une série des cinq sens gravée par Jacob de Backer, école anversoise 1560-1590 (Fig. dans Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and woodcuts*, Amsterdam, I, p. 52), le toucher y figure sous les apparences d'une femme nue et le cygne y est sans doute un souvenir de Léda. Femme nue, allégorie du toucher, mais à condition qu'un cygne apparaisse pour la toucher. Mais alors elle devient une Léda. Serait-ce donc que l'histoire de Léda est allégorie du toucher? A moins que Léda touchée par le cygne ne devienne telle que par "contact", dans l'oeuvre, des allégories des quatre autres sens.

Vers 1540 Titien peint à Rome, pour Ottavio Farnèse (petit-fils naturel du pape Paul III) une *Danaë*; un retour, après plus de vingt années, au récit mythologique. Panofsky nous explique que cette oeuvre visait un triple but: plaire à un jeune prince par la représen-



Titien, *Danaë*, Madrid, Prado.

tation d'un sujet érotique, rendre justice à un mythe classique dont nulle représentation antique n'était connue à la Renaissance et enfin jeter un défi à la *Léda* de Michel-Ange. Danaë, Léda; Titien, Michel-Ange. Dans les *Métamorphoses* d'Ovide, leur histoire à l'une et à l'autre n'est jamais contée, seulement évoquée. La première, fille du roi d'Argos, Acrisius, qui l'avait enfermée dans une tour de bronze pour la soustraire à tout contact avec un homme, enfanta néanmoins Persée qu'elle avait conçu de Jupiter sous la forme d'une pluie d'or; Léda, l'allusion dans Ovide est plus discrète encore, - était fille du Roi d'Étolie Thestios et épousa Tyndare dont elle eut plusieurs enfants; Zeus, amoureux d'elle, avait pris la forme d'un cygne pour consommer son union. Contact interdit à l'une dont le dieu triomphe sans quitter l'empyrée; contact obtenu pour l'autre, mais par déguisement zoomorphe; pluie d'or tombant de la nue, dans le sein; plumes immaculées caressant la plus tendre intimité. Les ruses de l'amour divin sont, dans les deux cas, métamorphoses du toucher pour s'accomplir. Si l'on en croit Tolnay, le carton de la *Léda* exécuté par Michel Ange pour le duc Alphonse d'Este vers 1530, fut suivi de celui du *Noli me tangere* en octobre 1531 pour le marchese del Vasto, et pour Bartolommeo Bettini, d'un autre, représentant *Vénus et Cupidon*, l'une des oeuvres les plus émouvantes qui aient jamais été consacrées au baiser et à la caresse. Le dieu te féconde par une caresse et tu ne le devines pas; le dieu ressuscité repousse la femme qui s'élançe vers lui pour l'embrasser; le petit dieu d'amour enjambe la déesse, pied posé au plus proche du sexe pour attirer de son bras la bouche divine à ses lèvres. Rosso Fiorentino a peint la *Léda* de Michel-Ange, somptueux corps présenté de profil qu'une torsion des reins trouble, la jambe gauche haut levée et appuyée sur le céleste oiseau, jambe droite qui s'écarte pour lui laisser la place, le cou flexueux du cygne se glisse entre les deux seins pour toucher du bec et pénétrer la bouche de la reine, yeux clos, tête inclinée comme sur un rêve et dans l'entre-jambe, une aile, comme une grande main de plumes, interdit à l'œil ce qu'elle caresse: gloire du toucher. Titien reprend dans sa *Danaë* de 1554 pour Philippe II d'Espagne "le type Léda" michelangelesque - pour parler en ce point le langage de Panofsky - auquel se référait la version d'Ottavio Farnèse, mais pour le "dé-

Le toucher et la peinture. Notes détachées sur quelques tableaux

michelangeliser". La fille du roi rougissante et heureuse s'abandonne: extase et langueur; jambes ouvertes mais point levées; les bras reposent, l'un sur l'oreiller vers un petit chien endormi, l'autre, qui paraît se substituer à la draperie jetée sur la cuisse droite dans la première version, couvre de la main le sexe: geste de *Venus pudica* dont la touche cache et montre. Yeux ouverts, elle "meurt" de plaisir à ce contact: la pluie d'or éclate en accents jaune - rouge des nuages ténébreux où se cache le dieu des dieux; la pluie d'or n'est point encore tombée - le montrerait suffisamment l'affreuse servante qui tend son tablier pour tenter d'en recevoir les pièces - et cependant Danaë est l'acmé de son plaisir. Avec la *Léda* du Rosso Fiorentino d'après Michel-Ange, l'œil se fond à la double caresse de l'aile sur le sexe et du bec dans la bouche. Le spectateur touche du regard ce que l'œil ne voit pas. Il partage le rêve et comme l'hallucination réelle de la reine endormie. Avec la (seconde) *Danaë* du Titien, le regard se perd entre les pièces d'or du désir divin en chute suspendue au-dessus du corps et la main du plaisir féminin posée dans l'ombre de l'entre-jambe. Entre désir et plaisir, l'œil, entre regard et contact; l'œil de la jouissance, pure très impure, du toucher de la peinture.

Ovide l'avait compris lorsqu'au début du Livre VI des *Métamorphoses* il conte le défi que la fille d'Idmon de Colophon avait lancé à Pallas, la déesse. Celle-là était une merveilleuse artiste, une extraordinaire tissandière si habile dans son art qu'"on voyait bien qu'elle avait reçu les leçons de Pallas". Mais la jeune imprudente ne veut point en convenir: "Qu'elle rivalise avec moi, dit-elle, il n'est rien à quoi vaincue, je ne me soumette". Pallas apparaît déguisée sous les traits d'une vieille femme qui l'avertit de son orgueil insensé et tente de la détourner du sacrilège. La jeune fille s'entête. Alors la déesse se révèle: "la fille de Jupiter relève le défi et sans plus s'attarder aux avertissements accepte, sans la différer, la lutte". Les deux métiers à tisser sont installés côte à côte; les deux artistes, divine et humaine, sont au travail, "les manches de leur robe retroussées jusqu'à la poitrine font mouvoir leurs mains savantes



Rosso Fiorentino d'après Michel-Ange, *Léda*, Londres, National Gallery.
Copyright Bibliothèque Royale de Belgique.

avec une application qui leur fait oublier la fatigue. Dans le tissu entre la pourpre sortie des cuves tyriennes et des tons plus foncés que séparent de légères nuances; tel l'arc qui, au choc de la pluie et des rayons du soleil dessine sa courbe immense et diaprée dans le ciel: alors que mille couleurs différentes y brillent, la transition elle-même entre elles échappe cependant à l'œil qui contemple ce spectacle, tant, au point de contact, elles se confondent; et pourtant, entre les plus éloignées, grande est la différence. Il s'y mêle, aux fils, l'or flexible; et, sur la toile, se déroule la représentation d'antiques histoires''. Admirable leçon de pure peinture dans les toiles qui se tissent de lignes de couleurs, à la fois distantes et mêlées par l'art industriel, au toucher de l'œil, indiscernables à leur contact, et cependant éloignées les unes des autres marquant leurs différences et captant par là, non seulement le regard des spectateurs, mais aussi les nobles et dangereuses figures des mythes qui viennent se prendre à leur réseau.

Pallas Athéna, comme il se doit, représente les dieux siégeant de chaque côté de Jupiter, sur l'Olympe. Toutefois "pour que celle qui lui dispute sa gloire comprenne par des exemples quel prix elle peut espérer de sa fureur audacieuse, aux quatre angles de la tapisserie, elle figure par surcroît quatre scènes de compétition, brillantes de leur coloris propre, distinctes de la première par les dimensions réduites des personnages": quatre châtiments divins par métamorphoses, Haimos et Rhodope, changés en montagnes, Gerana en grue, Antigone, fille de Laomédon en cigogne et les filles de Cinyras, dans les degrés de marbre du temple de leur père: sujet difficile que la figure d'une métamorphose, défi à la représentation puisque celle-ci doit, dans et par l'immobilité de ses formes, donner à voir le passage insensible de l'une à l'autre, le mélange informe dans la forme où un corps se perd dans la genèse d'un autre.

La fille d'Idmon son adversaire retrace de son côté les aventures coupables des dieux, déguisés, travestis en hommes, en bêtes ou en choses pour assouvir le désir sur les filles et les femmes des hommes, taureau, aigle, flamme, berger, serpent, bélier, étalon, oiseau, dauphin, paysan, épervier, grappe de raisin ou cheval et dans cette

Le toucher et la peinture. Notes détachées sur quelques tableaux

profusion d'images où "tous les personnages furent rendus sur la toile avec leur aspect propre comme fut rendu l'aspect des lieux", le spectateur trouve "Léda couchée sous les ailes d'un cygne" et „Jupiter changé en or, trompant Danaé." L'habile tissandière, convoquant Titien et Michel-Ange, à la métamorphose préfère l'accouplement, le rapt, l'enlèvement par les serres ou le griffes, le contact, la caresse, l'effleurement, le toucher, la rencontre dissimulée du dieu et de l'homme, la ruse des tout-puissants tendant les mille pièges des formes au corps féminin. Il n'est pas jusqu'à la bordure de la toile qui ne montre comme en un symbole visuel, l'art du toucher par contacts entretissés: "dans l'étroite bande qui l'encadre, des fleurs sont entrelacées aux tiges flexibles du lierre".

"A ce travail, ni Pallas ni la jalousie ne pouvaient rien reprendre". L'artiste humaine triomphe de la déesse. De fureur, la vierge divine déchire la toile de sa navette et frappe quatre fois au front la fille d'Idmon son adversaire. De rage, la malheureuse se pend. "Pallas cependant la prit en pitié... puis "conserve la vie, dit-elle, et pour t'enlever tout espoir dans l'avenir, je veux que la même peine soit prononcée contre ta race..." Après quoi, en s'éloignant, elle l'arrosa des suc d'une herbe consacrée à Hécate". Il ne reste plus qu'à donner le nom à l'infortunée Méonienne; le nom que le châtimement de la métamorphose réalise: "Arachné". "Et maintenant, araignée, elle tisse, comme jadis, sa toile": la toile de peinture texte tissu de lignes et de couleurs, à la gloire du toucher, "Aranea nos superat tactu", la toile-tableau où, comme jadis Arachné, Michel-Ange et Titien, l'un à l'autre affrontés, ainsi que Pallas et la fille d'Idmon, peignent Léda et Danaé, l'aile et le bec du cygne caressant un sexe et pénétrant une bouche, la pluie d'or éclatant dans le nuage divin et la main pudique qui en offre au corps pâmé, le plaisir.

Nous retrouvons la caresse du cygne de Léda et l'or de Danaë mais déplacés, dans le "pelotage" du corps prostitué et les espèces sonnantes et trébuchantes qui en permettent l'achat, dans cette gravure d'Urs Graff. Trois registres: derrière une table, à gauche, un



Urs Graff, *Allégorie de la Vanité*, Gravure.

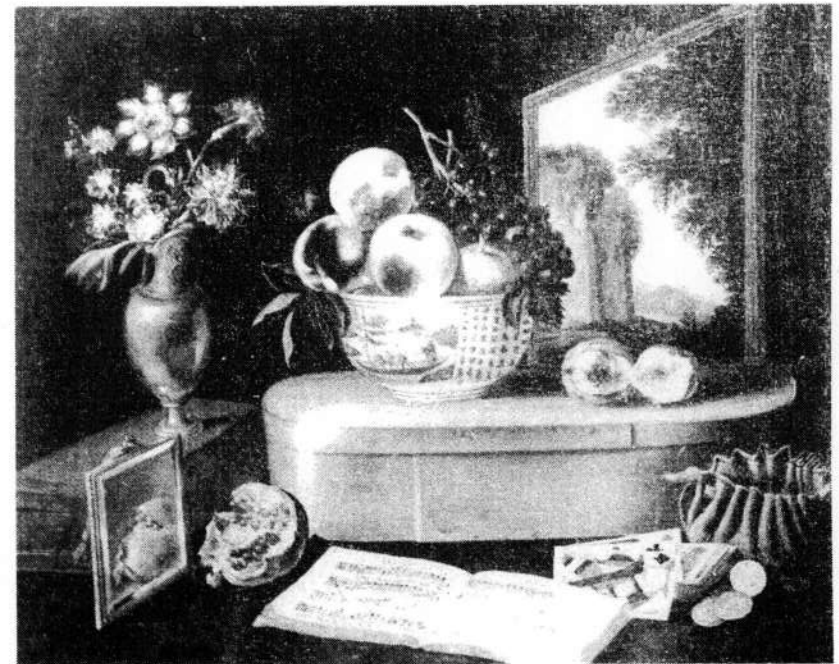
vieillard qui y a déposé un sac rempli d'écus, palpe d'une main de connaisseur le sein d'une femme de mauvaise vie qu'il pousse en avant de l'autre posée sur l'épaule. Celle-ci puise, de la main droite, des pièces de monnaie dans la bourse, qu'elle glisse de sa gauche dans la main d'un jeune chevalier à droite au couvre chef emplumé qui, de l'autre main, lui tâte la taille. La femme se partage entre les deux hommes, vend au vieillard la privauté d'une caresse appuyée pour s'offrir au jeune homme et se payer en plaisir. Corps touché par l'un et par l'autre, la femme touche l'argent de l'un qu'elle fait passer dans la main de l'autre; corps touché et échangé, elle s'échange entre deux caresses en touchant de l'argent: économie d'une parfaite équivalence, valeur d'usage et valeur d'échange, corps et monnaie, toucher en payant et être touché en recevant, achat et vente, commerce d'amour. Sur la table, devant ce jeu de corps et de mains et entre la bourse du vieux et la main tendue du damoiseau, un plat et ses fruits; à gauche, un gobelet, des jetons empilés sur un jeu de jaquet; puis un paquet de cartes, un livre, un vase d'orfèvrerie précieusement chantourné; et à droite, un luth: le goût, la vue, l'odorat et l'ouïe, une nature morte aux cinq sens où, de remarquable façon, grâce à la scène érotique qui est présentée au premier registre, nous découvrons les objets symboliques du toucher: jeux de cartes et de dés, jeux du hasard et de l'argent, inconstante fortune, heureuse occasion. Toucher au corps par la caresse, toucher de l'argent, toucher la bonne carte et touchant la bonne carte, toucher de l'argent et touchant de l'argent, toucher un corps à vendre. L'érotique de la caresse trouve son équivalence symbolique dans une économie du jeu c'est-à-dire dans une activité non productive, où ce n'est pas le travail qui rapporte de l'argent, mais l'occasion fortuite. D'où un troisième registre, le crâne funèbre tenant un fémur par les quatre dents qui lui restent et entouré à droite et à gauche d'une banderolle où se lit l'avertissement de la mort dans les plaisirs de mort, ceux de la chair et ceux des sens. Alors que les banderolles du registre supérieur, au-dessus des trois figures humaines, sont vides (le spectateur les voit, mais il n'y a rien à lire), au registre inférieur, elle donnent à lire lorsqu'il n'y a plus rien voir. Rien, sinon le symbole universel où se résume toute la symbolique du registre médian et en particu-

Le toucher et la peinture. Notes détachées sur quelques tableaux

lier, celle que l'argent et le jeu du hasard proposent comme équivalent général abstrait et imaginaire des corps érotiques, du désir et du plaisir que le toucher "réel" exhibe au regard. Le "sens" du toucher, c'est, en fin de compte, le symbolique - c'est-à-dire la mort -, à la fin *du* compte des allegories et des symboles qui en donnent à voir l'imaginaire.

Dans un coin d'un admirable tableau de Jacques Linard (1600-1645), la bourse déliée, quelques pièces de monnaie et un paquet de cartes à jouer: le toucher; un cahier de musique ouvert à la page d'une chanson dont on lit le titre "Grâces": l'ouïe; posé obliquement contre une boîte, un petit miroir où se reflète une grenade entamée: la vue. Sur la même boîte, un vase d'argent et un bouquet de fleurs: l'odorat; un coffret oblong porte un coupe "chinoise" remplie de pêches veloutées et une grappe de raisins noirs: le goût. Deux échos visuels et plastiques ouvrent une profondeur dans le silence de cette nature morte: à la grenade entamée, sur le coffret, auprès de la coupe de fruits, un fruit ouvert par le milieu; au miroir du premier plan gauche où la grenade trouve son reflet inversé, à l'arrière plan droit et selon une oblique inverse un tableau de paysage où deux petits personnages contemplant une falaise verticale couronnée de verdure: la "vue" deux ou trois fois redoublée, en abîme par le miroir, par le tableau dans le tableau, par le tableau comme miroir et par le miroir comme tableau; mais liés plastiquement et visuellement au miroir et au tableau, la grenade entamée comme par une morsure et cet autre fruit ouvert - un coing - posé à son aplomb; liées aussi, selon le rythme de composition, par le cahier de musique et le coffret aux cartes à jouer, à la bourse ouverte et aux pièces de monnaie: la grenade et le coing, médiateurs de la "vue" et du "toucher".

Pourquoi eux, qui, dans l'oeuvre longuement contemplée, participent aussi du goût, fruits mangeables et déjà mangés, de l'odorat, fruits ouverts dont le parfum s'échappe et même de l'ouïe par cette accolade de la partition où chante silencieusement la voix des



Jacques Linard, *Les cinq sens au paysage*, Strasbourg.

grâces ? Pourquoi eux, le fruit exotique et le fruit provincial ? La grenade, nous renseigne le *Dictionnaire d'un langage perdu*, c'est l'union, c'est l'Eglise, grains pressés comme fidèles dans la communauté d'une même enveloppe résistante qui les protège de l'extérieur, c'est la richesse d'une intimité partagée au contact étroit, c'est la charité surabondante où un fruit se multiplie en d'innombrables fruits portés dans son sein. La grenade, dans le tableau de Linard, joue avec son reflet dans le petit miroir: largement ouverte sur la table, déjà consommée, son reflet illusoire la referme sur sa plénitude tout en en découvrant seulement une partie. Elle sera toujours déjà "entamée" par la bouche du convive trop pressé qui l'a mordue, par le cadre du miroir qui, par son bord, coupe son image, par le tableau du peintre où, dans la représentation immobile, elle n'en finira pas d'être laissée béante au bord d'une table sans que jamais ne s'accomplisse le désir de goûter dans le plaisir où le fruit fondrait au bonheur d'un palais; proche et différente de la musique représentée à ses côtés par les griffures noires des notes et des paroles de la partition, car le spectateur, s'il le voulait, pourrait à la mesure de son attention leur donner une voix et un chant, les dire et les faire entendre. La grenade ouverte se propose à l'œil pour la jouissance, mais se dérobe à elle dans cette proposition même. Ainsi les cartes à jouer, le valet de pique qui glisse du paquet pour une donne, une "main", imaginaire et qui pourrait peut-être permettre de toucher les pièces de monnaie tirées de la bourse entr'ouverte et qui, le coup joué, iraient la remplir. Grenade ouverte à l'œil pour une jouissance refusée - intouchable -. Bourse ouverte pour un gain - intouchable -. Déception du toucher et du goût, dans la satisfaction même actuelle ou possible de la vue et de l'ouïe: vanité des sens sensibles, plénitude des sens de la pensée.

De la bourse du toucher s'échappent vers le bas les pièces d'argent dont les moyens d'appropriation sont ces cartes à jouer qui ne seront jamais touchées; mais s'échappe aussi vers le haut ce coing ouvert vers la coupe de fruits dont il est tombé, vers le tableau de paysage surtout, dont il interrompt un moment le bord inférieur. Le miroir coupait l'image du fruit exotique; le fruit campagnard

Le toucher et la peinture. Notes détachées sur quelques tableaux

“coupe” le tableau de peinture: il n’en offre qu’une partie: jeu de cache-cache des fruits ouverts sur leur intérieur avec les grands paradigmes de la vue; l’un montre à l’œil - spectateur du tableau de Linard - ce que jamais il n’aurait pu voir sans lui, un morceau de l’envers de la chose peinte; l’autre est caché, pour toujours, à cet œil dans une partie de sa représentation de peinture par l’endroit de la chose peinte devant lui mais qui montre son intérieur: ici, secret révélé; là, révélation dérobée, celle d’un morceau de peinture dans la peinture par la peinture de ce fruit dont la peinture montre le coeur: un coing. La symbolique du temps nous apprend de quelles valeurs il est chargé: l’union d’amour, le mariage consommé. C’est lui que le berger Corydon offre au bel Alexis: “Ipse ego cana legam tenera lanugine mala” dans une églogue de Virgile et la nouvelle mariée, au moment où elle allait entrer dans le lit nuptial, en mangeait un dont la chair parfumée lui permettait d’assurer à son époux tous les agréments du commerce d’amour. Coing ouvert comme un sexe accueillant, en attente de la caresse qu’il propose à l’œil entre tableau et miroir, entre pièces d’argent, cartes à jouer, bourse ouverte et fruits veloutés, raisins et fleurs. La boucle est bouclée, le tour accompli: ce que la gravure d’Urs Graff enseignait lourdement, la relation du toucher et de la mort, des formes et des gestes à la symbolique qu’ils portent dans les images des choses et à la terrifiante figure du symbolique où les uns et les autres sont pris, Jacques Linard l’offre à l’œil du spectateur en montrant les choses - à les toucher - et par là même, en lui interdisant à jamais d’y accéder. “Quelle vanité que la peinture qui attire d’admiration par la ressemblance des choses dont on n’admire point les originaux!”

L’Annonciation de Crivelli (1486) apparaît de prime abord un somptueux, un éblouissant exercice de style, “une démonstration du savoir-faire moderne”. La perspective y est magnifiée, à la fois construction de l’espace et des lieux que le tableau représente et construction du regard du spectateur réglé par le dispositif des orthogonales au plan de représentation et des parallèles tendant au



Crivelli, *Annonciation*, Londres, National Gallery.

point de fuite, équivalent figuratif et structural du point de vue que l'œil contemplateur occupe dans l'espace de vision. Et cependant, ici ou là, ce qu'il faudrait nommer des signes et peut-être plus que des signes, des signaux travaillent la démonstration géométrique et optique et son effet visuel, la monstration du monde vraisemblable et fictif de la peinture. Rayant les trois quarts du tableau, la longue diagonale du rayon divin ne parcourt pas l'espace profond et illusoire que la perspective a construit, mais la surface du plan de représentation dont le dispositif perspectif opère la dénégation; il rend visible contre la vue, contre la contemplation normée par raison de science ce que la vue elle-même rendait invisible, la quatrième paroi du cube scénographique; visible ou plutôt sensible, mais à quel sens ? A l'office de raison - pour parler le langage de Poussin - à l'œil de l'entendement géomètre et opticien ? Sans doute, et peut-être au delà de l'entendement, à la fine pointe de l'âme, puisque ce que cette ligne superbement abstraite signifie, n'est autre que le mystère religieux de l'Incarnation, de la conception virginale du Sauveur. Deux figures par leurs regards souligneraient cet autre sens; l'enfant oublié des adultes, à gauche, au sommet de l'escalier, qui perçoit à la dérobée l'instant où le rayon générateur pénètre dans la chambre de Marie par un petit orifice rond qui a pour seule justification de permettre cette pénétration; le personnage à longue robe situé sous l'arche triomphale du plan intermédiaire qui, les mains sur les yeux, reconnaît ou cherche à saisir, à arrêter par son regard la fulguration du trait mystérieux. Invisible mystère divin qui, excédant la raison, dénie ses constructions dont le tableau tout entier est cependant l'imperturbable application.

Un autre signe se manifeste, cette fois dans la partie supérieure, au rebord de l'entablement la loggia, ouverte au premier étage de la demeure de la Vierge, un paon ou plutôt sa queue ocellée non seulement débordé ce rebord, mais frôle, à le dépasser, la **surface du tableau** que nous regardons. Mille yeux (yeux d'Argus chargé par Junon de surveiller Jupiter, endormi par Mercure et tué par lui) viennent à la rencontre de notre œil, et de ce lieu de la surface peinte, nous regardent: symbole de la vanité des gloires du monde,

Le toucher et la peinture. Notes détachées sur quelques tableaux

mais aussi celui de la concorde conjugale, la symbolique religieuse et profane enfermée dans la queue de l'oiseau de Junon et ses ocelles, la polysémie de ses significations. Et sans doute, plus encore vanité de la représentation peinte dans son exaltation la plus somptueuse pour le regard. La représentation recèle une force divine qui rend présents les absents, écrivait Alberti: présence d'un regard absent du tableau.

Enfin, au premier plan, une courgette et une pomme posées, incongrues, sur la rampe du sol scénique. La pomme du péché de la première femme que Marie, la deuxième Eve, rédimera par le fruit béni de ses entrailles, ce fruit dont la semence mystérieuse, en cet instant même, est déposée en son sein. La courgette-concombre, elle, pointe *hors du plan de représentation*, elle pénètre dans l'espace "réel" du spectateur. Elle entre dans son œil: trompe l'œil, présence ou plutôt effet de présence, le comble de la représentation optique, à la limite du supportable. Notre regard pour répondre à cette intrusion de l'apparence dans son espace, en ce point se prolonge, s'accomplit et se résout dans le geste du toucher. Certes, nous ne tendons pas la main vers la courgette pour la palper - simple effet compulsif de réalité -. Le légume ne produit pas un effet de réel, mais un effet de présence par lequel en son trompe l'œil, il nous cherche et nous atteint en ce lieu de contemplation et de lecture que nous occupons, regard et œil contraints par le dispositif de représentation où la "chose" en trompe l'œil se trouve par ailleurs insérée "malgré tout emprisonnée par la fiction ambiante". La chose même là sur la toile, intransitive, suffisante à soi, opaque, étonnante, stupéfiant le regard, le provoquant jusqu'à l'annuler ou le neutraliser dans le toucher, en excès mimétique sans jamais concourir à la constitution de l'ordre de la ressemblance: en ce lieu de l'oeuvre peinte, obscène. La caresse érotique, le tact représenté dans son geste est devenu le geste même dans l'œil qui regarde: la vue renversée ou reversée en "être touché", mixte impur d'angoisse et de sidération.

Je ne peux m'empêcher de voir dans la courgette-concombre de Crivelli comme le signal de la transgression du mystère qui s'ac-

Louis Marin

complît à côté d'elle, comme si le peintre donnait à *toucher* l'invisible conception virginale sous la forme turgescentese gonflant hors du tableau, d'un phallus divin, animée de la force également divine de la peinture pénétrant dans l'œil du spectateur.

Louis MARIN

Liste des ouvrages consultés

- Arasse (Daniel), *Les primitifs d'Italie*, Famot, Genève, 1978.
- Arasse (Daniel) "La signification figurative chez Titien: remarques de théorie", in *Tiziano e Venezia*, Nerri Pozza, Bergstrom, (Ingmar), *Dutch Still-Life Painting*, London, 1956.
- Catalogues: *Vanitas, Il simbolismo del tempo*, Gal. Loenzelli, Bergamo, settembre 1981.
- Vier Ceuven Stilleven in Frankrijk*, Juli-september 1954, Museum Boymans Rotterdam.
- Faré (Michel), *La Nature morte en France*, P. Cailler, Genève, 1962.
- Grimal (Pierre), *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, P.U.F., Paris, 1951.
- Heckscher (William S;), "Recorded from DarkRecollection" in *De Artibus Opuscula XL, Essays in Honor of E. Panofsky*, ed. Millard Meiss, New York University Press, 1961.
- Hollstein (F.N.H.), *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, Amsterdam, 1950 et sq.
- id. *German Etchings, Engravings and Woodcuts*, Amsterdam, 1950 et sq.
- Marin (Louis), "Représentation et simulacre", *Critique*, Minuit juin-juillet 1978.
- id. "Notes sémiotiques sur trois natures mortes", *Revue d'Esthétique*, Klincksieck, Paris, n° 4, 1971.
- Ovide, *Métamorphoses*, trad. fse Chanonard, Garnier Flammarion, 1966.

Le toucher et la peinture. Notes détachées sur quelques tableaux

Panofsky (Erwin), *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford U.P. 1939.

Id. *Problems in Titian, mostly Iconographic*, New York, U.P., 1969.

Percheron Fersing (M.D.), *Vénus et Diane en France et en Italie 1528-1598*, thèse inéd., 1983.

Ripa (Cesare), *Iconologia*, ed. Hertel, Augsburg, 1758-1760, ed. Edward A. Maser, Dover, New York, 1971.

Seznec (Jean), *La survivance des dieux antiques*, Studies of the Warburg Institute, vol. XI, London, 1940.

Tervarent (Guy de), *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, Droz, Genève, 1958.

Tolnay (Charles), *Michelangelo*, III, Trad. fse, Flammarion, Paris, 1970.

Wilde (Johannes), *Venetian Art from Bellini to Titian*, Clarendon Press, Oxford, 1974.

Je remercie Roger Paultre de m'avoir ouvert généreusement les trésors de son savoir et de sa collection de livres d'emblèmes pour cette étude.