

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 dépendre 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 dévorer » 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'erreur ? 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 vêtements » 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 carquois. » 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 Léo 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 fondamentale. »

« *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 répond, 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

déesse 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, dérochant 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, irreprésentable, 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*. »

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*. » 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 sectionné ». 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 vu [...]. » 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 expriment le désir comme l'inscription même d'une dynamique de la représentation. En ce sens, a-t-on assez mesuré ce qu'il en était de cette fascination devant la fonction de la jouissance précisément travestie en désir ? La difficulté tient, entre autres, au fait qu'il est toujours des auteurs pour rappeler que Boucher fut avant tout un décorateur et, qu'à ce titre, il usa et abusa d'un certain nombre de formules qui le desservirent comme peintre. Il n'est pas faux de rappeler que l'artiste, protégé de la favorite de Louis XV, réalisa de très nombreux décors pour Versailles, Marly et Bellevue et qu'en 1742, il assura la charge de décorateur de l'Opéra. Mais je ne pense pas que la thèse d'un Boucher uniquement peintre de décors, artisan valeureux cédant aux exigences des commanditaires soit plausible, même si d'aucuns ont raison de mentionner que les œuvres où l'artiste s'exprime de la façon la plus personnelle restent les plus inventives et les plus pertinentes. Il n'empêche. Dans les différentes variations du nu féminin, le peintre semble bien moins traquer le ressort (à peine) caché de l'œuvre (que le spectateur n'a aucun mal à identifier) que jouer avec ce sentiment de malaise devant l'indicible qui se dissimule derrière la

séduction de l'image. Plier le corps à l'ordre du désirable n'a-t-il pas valeur d'avertissement ? Non qu'il faille considérer le corps comme un sujet. En ce sens, les figures féminines de Boucher sont interchangeables. Mais simplement parce que notre regard est lié à la révélation de leur dimension charnelle. Lorsque cette compréhension renvoie à l'effroi du sexe féminin, dont parle toute sa peinture en définitive, il a recours à des scénarios habiles non pas à l'étouffer – la chose est impossible –, mais à en contenir les effets.

De ce point de vue, *Dame attachant sa jarrettière, et sa servante* de 1747 donne à l'artiste l'opportunité non seulement de réaliser un admirable morceau de peinture, mais aussi de faire valoir son talent de metteur en scène pour détourner ce que cette découverte aurait de trop violent, sinon dans son concept du moins dans sa représentation. De quoi s'agit-il ? D'une banale scène domestique en apparence, mettant en présence une jeune femme s'habillant aidée par sa servante. La première est vue de face, assise sur le rebord d'une chaise, jambes écartées, ajustant sa jarrettière rose au-dessus de son genou, jupon largement relevé ; la seconde est représentée debout, vue de dos, tenant d'une main la coiffe que portera probablement sa maîtresse. Les deux protagonistes se regardent pendant que l'une s'habille tandis que l'autre l'assiste ; l'une semble répondre du regard à la question muette de l'autre, ce que paraissent indiquer le mouvement du corps, le geste du bras, enfin le port de tête légèrement incliné : la petite coiffe qu'elle lui montre semble l'objet de cette interrogation matinale. L'intérieur, sans être luxueux, fait partie de ces appartements bourgeois que l'artiste se plaît à détailler. Bibelots, meubles, étoffes, il n'est pas jusqu'aux plus petits détails décoratifs de l'ameublement intérieur qui ne soient précisés avec délicatesse. Tout cela conférerait à ce charmant épisode le qualificatif de *scène de genre* si la présence d'un chat couché entre les pieds de la jeune femme n'en troublait le cours. Entre ses jambes, ou mieux entre ses cuisses devrions-nous écrire, car le gentil félin qui joue ingénument avec une pelote de fil se trouve exactement placé sous son jupon relevé, là où l'œil du spectateur n'oserait aller s'aventurer sous peine d'encourir les dangers d'un regard délibérément voyeur. Or ce chat – seule figure du tableau à nous fixer de son expression enjouée – par la délégation que l'œuvre lui confère, n'est-il pas l'œil même du peintre comme celui du spectateur ?

Cette vision impossible, je veux dire impensable, Boucher nous la livre par animal interposé dans une situation qui n'a évidemment rien d'innocent ni de fortuit. Par le regard qu'il nous jette, le chat nous invite à nous introduire dans l'espace du tableau, à prendre part à son jeu comme à partager par procuration ce que lui seul a le privilège de voir. Ce qu'il nous faut soutenir, c'est le mensonge d'une peinture qui prétend se réduire tout entière à une pointe d'érotisme qui se glisse dans la légèreté de ses scénarios et qu'il faudrait accepter comme argent comptant. C'est d'évidence prendre l'ombre pour la proie.

Et conforter du même coup le spectateur qui pense avoir fait le tour de la question une fois repérés les indices qui lui permettront de résoudre avec une confondante facilité l'allusion grivoise qui s'y trouve à coup sûr. Il n'y a pas lieu de s'en contenter. Dans la lisibilité même de ce qui est donné à voir se révèlent en fine transparence d'autres signes qui dépassent de loin la dimension licencieuse des toiles de Boucher. Soit un *irreprésentable* que l'artiste, par toutes sortes de subterfuges, ne fait que suggérer tant la charge de cet *impensable de la représentation* peut se révéler effroyable à celui qui prendrait le risque de le provoquer en un face à face aussi dangereux qu'inégal.

Il est d'autres dispositifs optiques qui, dans la production picturale du même artiste, se prêtent à une lecture identique. *Vertumne et Pomone (La Terre)* est de ceux-là. À l'origine, ce dessus de porte, peint pour le château royal de La Muette près du bois de Boulogne, faisait partie d'un ensemble de quatre panneaux dont deux d'entre eux ne nous sont jamais parvenus. Signé et daté (1749), le tableau relate un épisode des *Métamorphoses* d'Ovide où Vertumne, dieu des vergers et du vin, séduit la nymphe Pomone en prenant successivement l'apparence d'un laboureur, d'un vigneron, d'un moissonneur, d'un pêcheur, d'un soldat, enfin d'une vieille femme. Après tant d'artistes avant lui, Boucher a choisi de représenter la rencontre de Pomone et de Vertumne dans sa dernière métamorphose. Aussi ne déroge-t-il en rien à la tradition de ses prédécesseurs et s'il faut chercher les traces de son originalité dans le traitement du sujet, ce n'est pas dans cette filiation classique quelque peu rebattue. Transposant la scène sous quelques frondaisons d'un parc dont on aperçoit sur la gauche une fontaine, l'artiste représente sous un ciel d'orage menaçant la belle et jeune Pomone, dont la tunique découvre largement la poitrine et une partie des jambes, écoutant sans méfiance le discours amoureux du dieu déguisé. L'air ambigu qui se lit sur le visage de la nymphe, son attitude presque lovée au creux du dieu métamorphosé dont les bras l'entourent déjà, la présence dans la partie inférieure droite de la toile d'un amour tenant un masque dirigé vers le couple, enfin l'image d'un bouc ou d'un satyre sculptée sur une vasque sont autant de signes aisés à décrypter. Avec ces allusions à peine déguisées, il n'est pas difficile de comprendre que ce qui se joue sous nos yeux sont des préludes amoureux, prétendument masqués non pas à cause des impératifs qu'exige la fable antique et qui en garantiraient la vraisemblance, mais grâce à eux. L'érotisme du XVIII^e siècle se fonde tout entier sur l'*art des préliminaires*, différant la satisfaction du désir. Car, enfin, la mise en scène ne trompe personne, pas plus le spectateur que Pomone elle-même dont tout dans l'attitude dénote cette complicité avec celui dont elle a déjà déjoué les plans et compris les ruses. Si Ovide prend le soin de préciser que Pomone « n'a aucun goût pour les jeux de Vénus », il ajoute par ailleurs qu'« en la félicitant, [Vertumne métamorphosé] lui donna quelques baisers que jamais une vraie femme n'aurait donnés » sans que Pomone s'en émeuve le moins du monde, elle qui pourtant appréhende la grossièreté des paysans et interdit l'accès de ses vergers aux hommes dont elle n'apprécie pas la compagnie. De qui

se joue-t-on sous ces masques divers ? Qui est dupe de qui ? La fin de la fable n'était-elle pas prévisible ? Après avoir en vain disserté sur les bienfaits de l'amour et de ses vertus et narré la tragique histoire d'Iphis se suicidant d'amour pour la belle mais inflexible Anaxarété, le dieu à court d'arguments recouvre son apparence de jeune homme. « Il apparut à Pomone comme le soleil éclatant quand il a percé les nuages et brille à nouveau sans obstacle. Il s'apprête à la violenter, mais il n'est nul besoin de violence car la nymphe est *captive de l'image* divine et partage sa blessure d'amour. » Tout serait fin heureuse, n'était dans la toile de Boucher en arrière plan et comme en filigrane la présence énigmatique d'une Sphinge. À peine visible, elle s'impose dans un contexte où l'on ne l'attend pas. Elle a beau se cacher sous un important *repentir* du peintre, on ne l'en pressent pas moins. Autant dire que l'opération de recouvrement dont elle a été l'objet a voilé, sans l'effacer tout à fait, cette mystérieuse figure. À l'instar de Méduse, elle est une création maléfique et dangereuse. Ses relations aux hommes restent des plus ambiguës ; elle n'hésite pas à les dévorer s'ils ne peuvent répondre à ses énigmes. On en trouvera l'écho dans l'épisode célèbre d'Œdipe. Il n'est pas impossible que la Sphinge, présente dans la toile de Boucher (absente des *Métamorphoses* d'Ovide), s'ouvre à un processus imaginaire qui renvoie à la castration dont la représentation ne peut rendre compte, sauf précisément à ériger la Sphinge en fétiche. La présence de l'animal monstrueux est d'abord une question posée à la castration qui traverse l'œuvre sur les registres du symbolique et de l'imaginaire. Mi-femme, mi-animal, la Sphinge n'inaugure-t-elle pas ici la dimension phallique du corps féminin ? Sa menace ? Sa puissance ? Son danger ? En d'autres termes, la Sphinge ne prend son sens que de prendre place au lieu du manque. L'idéalisation de Pomone, quant à elle, toute de grâce et de volupté, ne doit pas nous tromper ; elle permet de rendre plus supportable le sentiment d'horreur devant cet irreprésentable du sexe féminin. Et tous les efforts du peintre tendent vers un seul dessein : ne jamais produire la littéralité de ce qui le hante. C'est l'une des raisons pour lesquelles réduire Boucher à ne se prêter qu'aux jeux de l'amour, au triomphe de la volupté, bref à un agrément visuel où l'érotisme le dispute à l'aimable, c'est de toute évidence ne pas saisir que sous ce programme iconographique la nudité ne se donne jamais à voir librement. En effet, la scénographie atténuée toujours la portée du désir, soit qu'elle le renvoie *sine die* soit qu'elle fasse planer sur lui une ombre menaçante. La vérité du corps nu chez Boucher, ce ne sont pas que rondeurs des chairs et beautés provocantes livrées aux seuls plaisirs de regards concupiscent. Pas plus que sa peinture ne peut se définir à l'unique aune du rococo, même si ce dernier fut une tentative utopique et désespérée, mais rigoureusement nécessaire à certains artistes dont Boucher fut du nombre. Plus profondément, *l'obscène fait image* chez Boucher. Non à cause des fruits défendus que sa production picturale met en scène de manière récurrente, mais parce que ce qui se joue d'essentiel est ailleurs. Et cet ailleurs n'est pas représentable, pas même pensable, sauf à le déguiser sous les catégories actuellement dévalorisées du joli, de l'exquis, de la grâce et de la légèreté. Qui eût cru, chez ce très grand artiste ennemi de la

gravité, du lyrisme et du pathos, qu'il inscrivît un irréprésentable au cœur de la création ? Ce n'est pas le moindre mérite de Boucher que d'avoir tracé des chemins inédits au regard, habituellement plus avide de jouir du spectacle érotique de quelque Lédà aux prises avec Jupiter métamorphosé en cygne, que d'être confronté, ne serait-ce que secondairement et de façon confuse, à la dimension potentiellement castratrice de la femme. L'on pourra toujours objecter qu'il ne s'agit que de peinture, que la femme n'est que représentée et que le versant castrateur n'est que suggéré. Il n'empêche. Ce dernier se rapporte à un complexe (S. Freud), autrement dit à une formation en grande partie inconsciente là où J. Lacan définit la castration comme une opération symbolique déterminante pour la future structuration du sujet, dans la mesure où elle conditionne la soumission de ce même sujet au signifiant. Bien plus. Par la perte qu'elle instaure, elle définit un *objet a*, à jamais perdu, condition essentielle à la mise en place du fantasme et, conséquemment, du désir. Enfin, si « l'effet de castration » a une portée imaginaire, il se distingue aussi par ses résonances symboliques dans la mesure où l'Autre est instauré comme lieu du manque.

À l'intersection du regard, du désir et de la peinture, Boucher institue un espace singulier relevant autant d'un ordre de la représentation que d'une économie psychique. Du reste, si la jouissance scopique supposée attachée à ses tableaux n'est jamais pleine et entière – il reste toujours une certaine retenue y compris dans ses productions les plus licencieuses –, il faut peut-être en attribuer la raison au fait que le regard, d'abord charmé, est très rapidement pénétré et saisi par cet innommable que tous les efforts du peintre tentent de placer sous le signe de la beauté charnelle. Comment imaginer, en effet, que *Vénus se parant des attributs de Junon* ou *Le Sommeil de Vénus* puissent se définir autrement que par un idéal esthétique propre à satisfaire ce que les visiteurs de Jacquemart-André à Paris sont venus chercher ? Soit conforter leurs idées reçues et leur regard sur des peintures d'un XVIII^e siècle idéalisé, rendant compte d'une esthétique de boudoir, âge d'or perdu où les bergers faisaient la cour aux bergères dans des décors aussi somptueux qu'irréels, où les déesses, enfin, pouvaient faire valoir leur nudité grâce aux fables d'une mythologie complaisante dont Boucher fut l'un des plus subtils interprètes en son temps. Non que sa peinture soit facile. Elle renvoie toujours la réalisation du désir dans d'autres lieux, mais par-delà sa virtuosité et le charme qu'elle opère indéniablement, se dresse en toile de fond le mystère du féminin, à jamais irrésolu, sous les apparences les plus gracieuses sans aucun doute, les plus sensuelles aussi, les plus désirables assurément. À cet égard, Germain Bazin a raison d'attribuer à Boucher un style « *efféminé* », ajoutant que « ses grâces *maniérées* correspondent bien au style rococo ». Mais il faut entendre, ici, qu'au centre de ses peintures, où abondent les nudités de l'Olympe autour desquelles virevoltent de tumultueuses draperies, où foisonnent de jeunes bergères appartenant à des pastorales très « dix-huitième », ce qui *fait signe*, c'est la *femme*, à laquelle le peintre a accordé sa *manière*, artificielle et enchanteresse. Mieux, à laquelle il a imprimé son style,

précieux et fantaisiste. Ce sont précisément ces qualités qui lui assureront un immense succès durant le Siècle des lumières ; ce sont elles aussi qui lui vaudront une réelle indifférence durant le siècle suivant et jusqu'au XXI^e, qui semble plus apprécier ses dessins que ses peintures. Peut-être convient-il d'en attribuer la raison à la sensibilité contemporaine, davantage portée sur les essais préparatoires, les aperçus, les esquisses libres que sur les œuvres achevées dont le *fini* rebute et dont le beau métier ne fascine plus guère. Actuellement les goûts semblent privilégier le sentiment de la spontanéité, de l'improvisation géniale, de la facture menée avec brio, autant de qualités paraissant absentes de l'œuvre finale. Henri Focillon le remarquait dès 1935 : « Un trait, une tache nous laissent deviner tout l'avenir d'une œuvre excellente, et nous la sentons terminée bien mieux que lorsqu'elle l'est en effet. »

Il faudra tout l'enthousiasme et la passion de Théophile Thoré (alias William Burger), des frères Goncourt et du second Empire pour que renaisse l'intérêt d'une peinture qui est avant tout un « hymne à la femme ». Il n'est pas contestable que l'artiste ait créé un « type féminin » dans lequel n'intervient nulle émotion, mais où s'exprime, en des harmonies raffinées de couleurs pâles, de formes gracieuses et de lumières caressantes, une sensualité des chairs, une volupté des corps. Faut-il pour autant affirmer avec Yves Bottineau¹ la dualité du nu féminin, érotique malgré lui ou, si l'on préfère, innocemment voluptueux ? La thèse paraît douteuse, sinon contestable. Peut-être faudrait-il surtout mentionner que son statut le porte à l'extrême ambiguïté. Que loin d'être ingénu, le nu revêt parfois une fausse pudeur que la situation ne réclame pas toujours, ou se livre sans voiles quand les circonstances au contraire l'exigeraient, et sollicite dans tous les cas d'être regardé. Tel qu'il s'affirme en des scénographies bien réglées, le laisser-voir appelle l'impudicité. Si les corps sont troublés autant que troublants, c'est qu'ils se savent scrutés par l'œil et investis par les fantasmes qu'ils suscitent. Le jeu pervers auquel s'adonne le spectateur est autant celui du peintre, ce qui en dit long sur la stratégie de Boucher. On ne saurait assez répéter à ce propos que le système de représentation qu'il met au point durant sa carrière n'a que peu à voir avec un univers dont la franchise n'aurait d'égal que la lisibilité. Si claire que soit sa peinture, si galants ses jeux voluptueux, si fantaisistes ses mythologies, Boucher confère au nu féminin, à la fois objet et sujet du désir, une charge érotique si intense qu'on peut difficilement le prendre pour ce qu'il n'est pas : une beauté purement contemplative. Le féminin sous les pinceaux de l'artiste devient corps du délit, objet de convoitise, provocation charnelle. Aussi, prétendre que la pose suggestive de certains modèles relève *avant tout* d'études et d'académies servant à préparer les toiles de Boucher est une erreur regrettable. C'est, dans tous les cas, amortir le choc visuel et émotionnel que ces nus ne peuvent manquer de provoquer par un argument fallacieux – donner la priorité à la convention du nu et à l'étude de la structure des corps –, et ne pas rendre justice à leur auteur. Du reste l'un n'empêche pas l'autre. Mais la charge de provocation du nu sert

prioritairement un dessein, celui de faire naître un univers pictural qui rend palpable la chair et le sang. Et non l'inverse. Autrement dit, l'érotisme subtil des naïades et autres néréïdes n'est pas secondaire ; son intérêt ne se constitue pas comme un supplément d'agrément. Il est premier et, comme tel, immédiatement perçu avant même que le sujet du tableau ne soit décrypté et reconnu. Le statut de l'image chez Boucher procède d'une esthétique subversive dont la valeur tient davantage à l'atmosphère sensuelle qui s'en dégage qu'au sens de la représentation et à ses signifiés. À cet égard, sa production graphique de plus de deux mille dessins atteste, sans doute mieux encore que son œuvre peint, cette connivence entre l'artiste et son modèle. Connivence et/ou intimité, dont les développements plastiques tout au long de sa vie, rappelle Georges Brunel¹⁰, sont le résultat d'une lutte constante entre le réalisme d'observation et la recherche tendant vers la stylisation. « L'art de Boucher nous est livré, dans ses profonds secrets, par ses dessins, et peut-être plus que tout le reste, par ses dessins de femmes¹¹. » La remarque est pertinente, mais elle ne doit faire oublier, sous couvert de la dimension poétique et sensible des dessins que l'artiste a portée à son apogée, que se trame un désir trouble. Moins celui de l'artiste que celui de la création, dont l'enjeu est bien d'atteindre un impossible de la représentation dont la femme est l'épicentre. Peindre la femme au XVIII^e siècle : une gageure ? Posée de cette manière, et concernant Boucher, la question mérite assurément réflexion. Son indéniable succès jusque dans les années 1750 n'est pas dû qu'au soutien puissant de Mme de Pompadour. Il se fonde sur l'attente d'une société éprise d'une esthétique libérée des contraintes classiques qui la placent sous le signe des strictes convenances de la figuration. Semblable rigueur devait appeler un régime plus souple et conduire les artistes de l'époque à proposer d'autres univers picturaux. Avec sa virtuosité et sa richesse d'invention, Boucher, dès son retour d'Italie vers 1731, élabore un type féminin inédit, plus conforme à la nouvelle sensibilité du moment. Cette femme, qu'est-elle vraiment ? Elle sera la déesse de l'amour dans *Vénus demande à Vulcain des armes pour Énée* (1732, Paris, Musée du Louvre) ; elle sera encore cette éternelle amoureuse, ainsi que le veut la légende, dans la grande toile du Musée des Beaux-Arts de Nancy, *Aurore et Céphale* (vers 1733). Dans les deux cas, les œuvres ont beaucoup fait pour la renommée du jeune peintre. Dans la première, tout y semble d'une nouveauté anticonformiste tant par la facture ample et visible, le coloris distribué par éclats aux tonalités parfois acides, que par l'ensemble des masses dont la répartition dans l'espace de la toile fait valoir un sens déjà très sûr de la composition. Dans la seconde, les qualités plastiques ne sont pas moins visibles. Le parfait enchaînement des parties entre elles, le jeu des courbes auxquelles répondent des contre-courbes, la gamme colorée non moins surprenante, la touche en pâte également présente, tout dénote là aussi une vue d'ensemble qui ne doit rien à l'académisme de l'époque. Boucher y exerce son imagination avec une liberté et une telle originalité que les deux tableaux, conçus pour être des pendants, témoignent sans conteste de la valeur du jeune artiste. Il n'est pas nécessaire de s'attarder

sur ces remarques générales, et néanmoins nécessaires, car les observations qu'elles appellent ont déjà été faites par d'autres avant nous. On se bornera à souligner ce qui intéresse directement notre sujet : l'apparition d'un canon féminin qui évoluera, mais qui annonce déjà une prédilection pour des nus résolument sensuels. Le corps légèrement tassé de Vénus assise sur un nuage, désignant d'un geste las les armes qu'elle sollicite pour son fils illégitime auprès de son époux trompé, la sensualité de la nymphe dont la pose cambrée inaugure une véritable trouvaille dont Boucher fera sa signature pour les années à venir, il n'est pas jusqu'aux carnations de la déesse de l'amour qui ne soient traitées avec délicatesse. Celle-ci n'interdit nullement au peintre, cependant, de lui imprimer ces quelques défauts qui en font le charme et la séduction. Pouvait-on mieux exprimer le fait que la perfection recèle toujours en elle quelque chose d'aliénant ? Ainsi, des jambes un peu lourdes, aux jointures marquées par les plis de la chair et un ventre par trop rebondi font écho au tracé délicat de la poitrine parfaitement dessinée et au galbe sensuel du cou et des épaules.

Restant dans le registre du « grand genre » dans lequel la peinture mythologique classique occupe une place majeure, ce même type féminin se retrouve dans une œuvre de jeunesse difficile à dater, peut-être réalisée lors du séjour de l'artiste à Rome ou peu après. Quoi qu'il en soit, l'*Hercule et Omphale* du Musée Pouchkine à Moscou fait l'objet de la part du peintre d'une interprétation qui tranche nettement avec les deux toiles précédentes. De petites dimensions (90 x 74 cm), elle ne représente pas la traditionnelle scène dans laquelle le héros file la laine au pied d'Omphale. Du reste la quenouille et le fuseau sont désormais aux mains d'un *putto*, tandis qu'un autre soulève la peau de lion, emblème d'Hercule. Désarmé, sans être vaincu, le demi-dieu étreint fogueusement Omphale. Toute la passion de la scène, ici sans équivoque, est donnée par le baiser impétueux qui unit la reine de Lydie à son esclave, de même que par les « jambes croisées » des deux protagonistes, à lire comme une convention picturale qui en dit long sur les promesses de félicité. Mais a-t-on prêté suffisamment attention à la main gauche d'Hercule saisissant dans un geste sensuel, rapide et sûr, le sein d'Omphale ? S'il existe un « érotisme des corps » (G. Bataille), il est tout entier dans cette main, par-delà les nudités, le baiser et l'étreinte passionnée. Non que ces derniers n'y participent pas de façon intense, mais ils sont subordonnés à cette main qui palpe, malaxe, pétrit un sein charnu, tandis que l'autre caresse et rapproche sûrement à lui le corps de la jeune femme. Les carnations féminines sont traitées dans des harmonies tonales comparables à celles des deux tableaux précédents. L'utilisation de la lumière et de l'ombre pour structurer l'espace se retrouve ici également. La couleur est parfois posée par touches et par traits prononcés, dans les draperies du lit notamment, mais aussi dans celles qui s'enroulent autour de cordes, dans la partie supérieure du tableau, formant ainsi un baldaquin abritant les deux amants. Si une parenté de style peut être légitimement avancée, le traitement du sujet, en revanche, est

inhabituel chez un peintre qui reste toujours *en deçà de l'explicite*, laissant planer doutes et interrogations, certes peu de temps, sur l'issue à donner aux scènes figurées. Cette incursion dans un domaine où l'allusif le cède à une vision qui, sans être pornographique, est très ouvertement explicite, est rare chez un artiste plus connu pour donner dans le gracieux et la sensibilité, deux qualités dont les frères Goncourt se feront l'écho un siècle plus tard. À la mythologie galante de la toile du Louvre et de celle de Nancy, une autre lecture est proposée pour *Hercule et Omphale* : une mise à nu qu'il faut entendre comme les prémisses d'une violence élémentaire inscrite au cœur de l'érotisme. Dans une tradition académique garante des valeurs d'une société qu'elle entendait servir fidèlement, que cherchait Boucher en interprétant aussi librement un sujet dont il aurait pu exploiter l'épisode le plus convenu, comme l'avaient fait ses prédécesseurs avant lui ? L'avis de G. Brunel est intéressant, qui suppose à l'artiste, alors âgé de trente ans seulement, la volonté de se faire remarquer et de s'imposer dans la peinture d'histoire, dont la mythologie fait partie, le préparant ainsi à une grande carrière³⁶. La thèse est d'autant plus crédible qu'à cette époque Boucher ne reçoit encore aucune commande de la Maison royale. Quant à son ascension, elle fut longue et laborieuse, contre toute attente. Elle n'explique pas cependant pour quelles raisons l'artiste mobilise la fertilité de son invention alliée à un métier déjà très assuré pour donner cette version originale, qui délaisse résolument une sensualité lascive et alanguie au profit d'un érotisme dont la charge de violence est ici manifeste. Elle ne dit pas pourquoi un seuil a été franchi, un interdit peut-être transgressé. Elle ne nous renseigne pas, enfin, sur ce mouvement qui excède les limites de la bienséance picturale et atteint ce point de basculement qu'on ne retrouvera plus chez Boucher. En bref, comment rendre compte de cette peinture atypique dans l'œuvre de l'artiste, qui transforme la poétique de la vision en *érotique du regard* ? Le statut du visible, d'ordinaire accordé à un manque à voir, qui permet d'inclure le regard du spectateur dans une stratégie de la représentation, relève dans le cas présent d'une logique d'exclusion, maintenant ce même spectateur à distance, le renvoyant peut-être à quelque fantasme de scène originaire. D'où sans doute cette logique de la surface qui préside au tableau et impose un regard fasciné en même temps que distancé. À l'instar d'une « écriture du désir » (M. Thévoz), il existe à n'en pas douter une *peinture du désir*. Mais l'étreinte passionnée d'Hercule et d'Omphale se rapporte-t-elle plus au désir qu'à la peinture, au point d'affoler les composantes sexuelles de la pulsion scopique ? Ce faisant, le désir de voir, qui expose logiquement l'observateur à un certain nombre de risques, est indissociable du sentiment d'interdit qui s'attache au regard. Or dans cette toile, si le désir prime, qu'en est-il de la peinture et, *a fortiori*, du désir de la peinture lui-même ? Entre *peinture du désir* et *désir de peinture*, le travail de l'artiste semble ici hésiter. On connaissait de son œuvre peint le *triomphe des corps*, on n'en soupçonnait pas la *fascination de la chair*. Du moins cet exemple unique en fournit-il une preuve. Preuve ténue certes, qui ne saurait s'appliquer au reste de sa production. Boucher s'est en effet toujours gardé de faire valoir un vérisme qui serait sans

doute apparu aux yeux de ses contemporains comme un style dépassant les limites de la convenance. Le recours exceptionnel à une érotique lourdement appuyée ne peut néanmoins être négligé, ne serait-ce que parce que cet inconcevable est porté par un excès que trahissent autant la violence du désir que la transgression, ici à l'œuvre.

La *chair*, que G. Bataille plaçait naguère au centre de sa démonstration sur la violence de l'érotisme, en serait-elle la cause ? Serait-ce elle qui, travaillant profondément la toile de Boucher, favoriserait un type de représentation dépassant les limites d'une certaine décence propre à la peinture d'histoire ? De telle sorte que s'imposerait à l'artiste, de manière plus ou moins consciente, cette nécessité intrinsèque d'enfreindre *l'interdit de la peinture* ? Ce n'est pas faire preuve d'un excès d'audace que de rappeler, toujours en suivant les voies prometteuses de *L'Érotisme* de Bataille, que non seulement la transgression dépasse l'interdit mais ne le supprime pas, d'une part, mais que tout interdit appelle sa violation, d'autre part. Dans le cas qui nous occupe, ces deux remarques sont essentielles. N'effaçant pas l'interdit, *Hercule et Omphale* restera bel et bien un exemple unique dans la carrière de l'artiste. Ce qui tendrait à prouver que la censure joua son rôle à plein tout au long de la vie de Boucher. Bien plus. Le maintien de l'interdit auquel il ne sera plus dérogé par la suite ne fut possible que dans la mesure où l'interdit fut une première (et unique) fois enfreint. Condition *sine qua non* pour que Boucher puisse imposer un style – son style –, original et nouveau, en rupture avec le passé. Il fallut cet écart nécessaire, cette dérive obligée, cette loi bafouée pour qu'advienne un artiste dans toute sa liberté d'invention, capable de créer un style propre, délaissant définitivement la chair et ses dangers pour ne retenir que les corps et leurs plaisirs. Une chose demeure obscure cependant. Si ce qu'il est convenu d'appeler la convenance, la bienséance, voire la décence sont autant d'arguments parfaitement recevables pour l'époque, ils ne le sont pleinement que dans la mesure où ils se définissent comme des lieux communs propres au XVIII^e siècle. Il serait tentant d'associer ce que j'ai appelé l'interdit de la peinture à ces catégories qui, toutes, se réfèrent au social. Mais les faits résistent à cette association, et l'on peut soutenir que cet interdit leur échappe par sa nature comme par sa fonction. On ne peut alléguer chez Boucher la métamorphose du corps de la femme en *corps de la peinture*. En d'autres termes, il n'est pas possible de convenir que la femme devient modèle, le modèle matière sur un support censé représenter l'avènement du désir. La tentation est forte, mais elle serait anachronique – Boucher n'est pas Courbet –, et ne rendrait pas compte de la règle que l'artiste s'est fixé comme discipline, voire comme éthique : toujours rester en deçà du visible, effleurer le désir de la peinture en le détournant, se garder de jamais tout dévoiler, préférant les registres du suggestif et de l'implicite. L'érotisme de Boucher, rappelons-le, est d'autant plus pertinent que, tout entier dans l'apparence, il ne donne presque rien à voir. Cette interprétation, qui n'est ni plus ni moins qu'une hypothèse de travail, nous paraît gouverner tout son œuvre peint dont la chronologie importe moins

que l'intention : atteindre à l'apothéose de l'artifice, créer un monde où la beauté acquitte sa dette à la splendeur des corps. Nous laisserons évidemment de côté la question, d'aucune valeur dans le cadre de notre essai, de savoir ce qu'il en était du tempérament de l'artiste, pour ne nous intéresser qu'à la seule peinture et à sa fortune critique. Et ce dernier point mérite qu'on s'y arrête.

© Olivier DESHAYES, *Le désir féminin ou l'impensable de la création, De Fragonard à Bill Viola*, extrait, Paris L'Harmattan, 2009.

¹ V. Hugo, *Les Misérables*, I, 5, 13.

² Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. du latin par D. Robert, Arles, Actes Sud, 2001, Livre III, p. 121.

³ *Idem*, p. 123.

⁴ *Id.*, p. 127.

⁵ J. Lacan, *Écrits II*, 1966, Paris, Seuil, 1971, p. 131.

⁶ Jacques Casanova [de Seingalt], *Histoire de ma vie suivie de textes inédits*, éd. présentée et établie par F. Lacassin, Paris, R. Laffont, 2000, vol. I, p. 622 ; je souligne.

⁷ Le Tasse, *La Jérusalem délivrée*, Paris, Bordas, éd. bilingue de J.-M. Gardair, coll. « Classiques Garnier », 1990, chant XVI, pp. 855 ; je souligne.

⁸ Jean Clair, *Méduse, Contribution à une anthropologie des arts visuels*, Paris, Gallimard, 1989, p. 53.

⁹ *Idem*, pp. 58-59.

¹⁰ Ovide, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*, Livre XIV, p. 587.

¹¹ *Idem, ibid.*

¹² *Id.*, p. 593 ; je souligne.

¹³ Germain Bazin, *Baroque et Rococo*, (Londres, 1964), Paris, Thames & Hudson, 1994 pour la traduction française, p. 197 ; je souligne.

¹⁴ *Idem, ibid.*

¹⁵ Henri Focillon, préface au catalogue d'exposition *Le dessin français dans les collections du XVIII^e siècle*, A. Rubinstein, R. Hoppe, G. W. Lundberg, Paris, La Gazette des Beaux-Arts, 1935, p. 17.

¹⁶ Cf. Yves Bottineau, *L'art baroque*, Paris, Éditions Mazenod, coll. « L'art et les grandes civilisations », 1986, pp. 244-245.

¹⁷ Georges Brunel, *Boucher et les femmes*, Paris, Flammarion, 1986, p. 9, p. 11.

¹⁸ *Idem*, p. 19.

¹⁹ *Id.*, p. 71.

²⁰ Cf. Georges Bataille, *L'Érotisme* (1957), in *Œuvres complètes*, t. X, Paris, Gallimard, N.R.F., 1987, p. 39 et p. 67.