

Fragonard ou les *Hasards heureux du Regard*

« Fragonard s'amuse : prenez garde, il va polissonner ! »

Edmond et J. de Goncourt

Que n'a-t-on écrit sur Fragonard ? Certains virent en lui le « peintre de la femme », celui de « l'amour », de « la nature ». D'autres pensèrent qu'il incarnait à lui seul le Siècle des lumières, voire « l'essence parfumée du XVIII^e siècle », ce qui au demeurant s'accommode fort bien avec l'image d'un artiste spécialiste des polissonneries. Quant aux frères Goncourt, ils le considéraient comme « le Chérubin de la peinture érotique ». Tout cela n'est pas faux bien sûr, mais cette *manière de voir* qui s'impose dès l'abord ne reflète qu'une partie de sa production picturale et dessinée. Elle se manifeste ensuite comme la *vision fragmentée* d'un œuvre difficilement réductible au morcellement, tant s'affirment sa richesse et sa variété. D'autre part, supposer qu'il fut le peintre de *la* femme revêt un caractère hasardeux car rien dans l'œuvre de l'artiste ne permet de tracer les contours unitaires d'une femme dont les caractéristiques homogènes se retrouveraient d'œuvre en œuvre par exemple. Placées sous le signe de la diversité, ses toiles prouvent le contraire. Loin de peindre *la* femme telle une entité générale et abstraite, Jean Honoré Fragonard (1732-1806) décline des facettes diversifiées de femmes dans des situations multiples et variées. Cela étant, c'est bien *cette image insistante* d'une peinture libertine qui nous intéresse aussi, car elle réussit à éclipser presque tout le reste de sa production et révèle une lecture dans laquelle le statut des femmes ressortit à une esthétique qui n'appartient qu'à Fragonard et à lui seul. Comment expliquer pareil phénomène ? Pierre-Antoine Baudoin, qui s'était fait une spécialité des images galantes, meurt en 1767 ; François Boucher décède quant à lui un an plus tard. Leur clientèle se tourna naturellement vers celui qui fut l'élève de Boucher et dont le style versatile pouvait s'adapter à tous les genres, y compris le plus leste. Sans vouloir prendre la place de son aîné et maître dans le registre de la peinture d'histoire à laquelle son tempérament ne le portait guère, il saisit l'opportunité de confirmer le premier essai réussi qu'avaient été en 1767 *Les Hasards heureux de l'Escarpolette*. Ainsi était-il logiquement désigné pour satisfaire le goût exigeant de ce public averti, grand amateur de tableaux de cabinet. Par ailleurs, Fragonard avait besoin d'argent et cette activité était des plus lucratives. Un pamphlet de l'époque traduit parfaitement la situation de l'artiste : « M. Fragonard ? Il perd son temps et son talent ; il gagne de l'argent ». Le fait est singulier pour celui qui fut agréé comme peintre d'histoire et reçut, à vingt ans seulement, le Grand Prix de l'Académie royale de Peinture. Tenons-nous là l'explication de l'irrésistible attrait que cette production licencieuse exerça au XVIII^e siècle et qui continue de susciter l'intérêt aujourd'hui encore dans les salles des ventes et parmi les collectionneurs ? Prétendument. Mais comment expliquer dès lors que le nom de Fragonard soit lié à la seule dimension ouvertement érotique de son génie, voilant sans l'effacer tout à fait son œuvre peint, mais aussi ses très nombreux lavis, aquarelles, sanguines, gouaches, pierres noires, ses quelques eaux-fortes et rares pastels ? Il n'est pas inutile de rappeler que la période durant laquelle l'artiste originaire de Grasse produisit des scènes érotiques n'est que d'une douzaine d'années sur une carrière qui dura plus de cinquante ans. N'est-il pas étonnant dès lors de réduire Fragonard à *La Gimblette* ou, mieux encore, à *L'escarpolette* alors que son imagination s'exerce en des scénarii autrement inventifs où la femme peut aussi assumer d'autres rôles ? Celui d'une mère attendrie penchée au-dessus du berceau de son nourrisson, ou d'une gouvernante bienveillante attentive

à l'éducation des enfants qui lui sont confiés ou encore, et plus simplement peut-être, d'une jeune femme heureuse en ménage. Sans nullement prétendre à l'exhaustivité, nous avons retenu sept toiles de Fragonard qui, sans être représentatives d'une époque dont elles ne sont que des reflets parmi d'autres, témoignent néanmoins d'une nouvelle sensibilité dans laquelle la femme y tient la première place. Que ce soit « *La bonne mère* », *Le premier pas de l'enfance* (en collaboration avec Marguerite Gérard), *L'heureuse fécondité*, *Le retour au logis*, *L'heureux ménage*, *Le berceau*, *Les Baisers maternels* ou encore *L'heureuse mère*, tous ces tableaux sont conçus comme des scénarii qui s'organisent à partir d'un nouveau rôle que la société du XVIII^e siècle entend faire jouer à la femme et qui s'accorde volontiers avec les sentiments de l'artiste. La maternité – car c'est bien de cela dont il s'agit – Fragonard ne l'envisage que sous les meilleurs auspices et ses représentations ne respirent que le bonheur et la joie des plaisirs simples. La lecture qu'il propose de la femme parvenue au statut de mère paraît d'autant plus convaincante que ses images ne requièrent aucune explication pour être comprises. D'emblée les scènes idéalisées sont saisies simplement parce qu'elles ne racontent rien, mais témoignent de la bienveillance et de l'amour maternels. Le fait est exceptionnel pour être mentionné ; la peinture fut rarement sollicitée au XVIII^e siècle pour évoquer le tendre lien qui peut unir une mère et son nourrisson. Il y eut bien M^{me} Vigée-Lebrun (1755-1842), mais ses œuvres ne montrent rien de la petite enfance et quand elle se représente avec sa fille, si délicate que soit leur relation, tout demeure quelque peu figé, rien n'a cet élan qui donnerait à ces rencontres le naturel nécessaire à les rendre crédibles. Et lorsque d'aventure elle y parvient (1786), ce sera toujours au prix de quelque sentimentalisme devant beaucoup à Greuze et à Rousseau. La brillante portraitiste que fut Élisabeth Louise Vigée-Lebrun ne parvient pas, malgré ses qualités indéniables, à éviter une certaine complaisance largement entretenue par un souci scrupuleux du rendu des matières dans lequel elle excelle. Il y eut aussi François-André Vincent. Le résultat n'est guère plus convaincant. Son *Portrait présumé de M^{me} Boyer-Fonfrède et de son fils* de 1796 (Louvre) est tout entier fondé sur des formules appliquées avec soin. Les poses, de ce fait, n'en deviennent que plus artificielles et conventionnelles. Il y eut encore Nicolas-Bernard Lépicié qui peignit en 1780 un *Portrait de Marc-Étienne Quatremère et sa famille*. Fait assez rare pour être souligné, les rôles ici se dédoublent. Certes l'amour maternel est toujours présent dans cette figure de femme qui tient un nouveau né dans ses bras, mais l'attention bienveillante paternelle se lit également sur la toile de manière manifeste. Si la sincérité et l'authenticité des sentiments ne sont pas mises en doute dans cette œuvre également au Louvre, elles pèchent par une facture besogneuse et une composition médiocre qui ne retiennent guère l'attention. Elles n'en témoignent pas moins une expression rare au XVIII^e siècle de l'attachement du père à ses enfants. Il y eut également Chardin (1699-1779) dont la peinture eut sans doute pu concurrencer celle de Fragonard en ce domaine. Le sens intimiste qu'il sut créer dans des toiles aussi célèbres que *La Mère laborieuse* (Salon de 1740), *Le bénévolé* (Salon de 1740) ou *Le Déjeuner* (1739) évoque un univers presque intemporel. Celui qui fut le témoin privilégié de la petite bourgeoisie propose une lecture de la mère et de son enfant tout à fait probante à travers des scènes de genre toujours retenues, souvent immobiles, parfois graves. On ne dira jamais assez que le savoir faire de l'artiste, mis au service de sa sensibilité, fait ici des merveilles. On ne répétera jamais assez, cependant, à quel point sa vision manque de tendresse et d'émotion. Rien n'égale la fraîcheur et la spontanéité de Fragonard dans ces moments de vie familiale. L'artiste dépeint des scènes banales, mêlant habilement l'observation directe à l'idéalisation de sujets empreints d'une

naïveté qui, sans être feinte, sait communiquer la joie et faire partager le bonheur de ces familles le plus souvent modestes.

Les titres eux-mêmes préparent le spectateur en l'attendrissant et répètent sans cesse le même message. Qu'ils aient été donnés par Fragonard ou par d'autres acteurs de la vie artistique, notamment les rédacteurs des notices des tableaux lors des expositions, peu nous importe. L'intéressant est de remarquer l'adjonction d'adjectifs connotés positivement tels que « bonne » associés à « mère », « heureux(se) » à « ménage », « mère » à « fécondité ». Tout se passe comme si la mère ne pouvait qu'être bonne. Quant au ménage et à la fécondité, tous deux ne se peuvent vivre que de manière heureuse sous les pinceaux de l'artiste. Autant de formulations renchériées qui redoublent l'image et martèlent cette unique vérité que le lecteur est prié de considérer comme une certitude. Ce qui est donné à entendre à travers ces titres, c'est l'évidence même du bonheur, sans jamais l'ombre d'un doute, d'une contrariété, d'une frustration ou d'une simple dispute. C'est évidemment une vision par trop idyllique et d'une confondante naïveté. L'on est en droit de se demander dans quelle mesure Fragonard, peut-être à son insu, ne participe pas à créer une image qui deviendra, sous d'autres pinceaux et d'autres plumes, une convention, voire un stéréotype reléguant la femme à un unique rôle, celui de mère de famille, duquel elle aura peine à se déprendre. On feint souvent de croire que le créateur par son génie n'est pas astreint à son milieu qu'il surpasse tel un démiurge et devance tel un visionnaire. Dont acte. Mais le regard de l'artiste est aussi institué dans l'espace d'une culture et d'une société auxquelles il appartient. Il peut certes s'y opposer, mais il a également tout loisir s'il le désire d'y apporter son soutien, voire d'adhérer pleinement à ses principes et à ses valeurs. Or dans le cas présent, rarement titres d'œuvres auront serré d'aussi près cette nouvelle donne amorcée sous les Lumières. Elle deviendra le fer de lance du XIX^e siècle : le seul bonheur auquel les femmes puissent prétendre ne peut se trouver que dans les joies de la maternité. Cette « vérité » que le XIX^e érige en dogme, Fragonard en fait un siècle plus tôt l'éloge de la vie conjugale, l'enchantement de la famille, qu'elle soit réduite (*Le premier pas de l'enfant*) ou prolifique (*Le berceau, L'heureuse fécondité*). Toujours pittoresque, sa conception ne recèle aucun sous-entendu. Contrairement à Greuze dont certaines œuvres pourraient constituer des illustrations aux théories vertueuses de Diderot, Fragonard offre à travers ces destins de femmes transfigurées par la maternité une certaine idée du bonheur. Bonheur plein de grâce, de détails charmants, auquel le compagnon est parfois pleinement associé (*L'heureuse fécondité, L'heureuse mère, Le retour au logis, L'heureux ménage*), qui porte aux nues la plénitude de l'amour partagé. Mais dans tous les cas, la joie des couples repose tout entière sur la présence d'un ou de plusieurs enfants qui ont pour fonction d'assurer une cohésion et d'apporter un sens à cette nouvelle unité familiale et sociale. Fragonard, de toute évidence, n'a pas entendu la revendication féministe qui, dès 1750, transparaissait chez Marivaux (*La Colonie*) ou chez Voltaire qui fit paraître en 1768 un pamphlet plus étroitement politique intitulé *Femmes, soyez soumises à vos maris*. Il n'a pas été tenté non plus par les théories de l'*Émile* (1762) dont l'une des meilleures illustrations restent sans conteste *La Nouvelle Héloïse*. La trop vertueuse famille bourgeoise prônée par Rousseau n'eut pas ses faveurs. Mais l'*état de grâce de la maternité*, parfois associé à toute une famille nombreuse, joyeuse et bruyante, dessine un espace idéalisé unique dans l'histoire de la peinture.

« Conquérir est notre destin [...] »
Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, lettre IV

Mais il est d'autres bonheurs que Fragonard réserve aux jeunes femmes. Troublants, les plaisirs que l'artiste leur promet se rejoignent et se fondent non plus dans l'épanouissement du présent, mais dans des plaisirs à venir. La *question du désir* est évidemment au cœur de ces représentations ; elle caresse le fantasme d'un désir partagé, sinon avoué, et se décline sur un mode voluptueux plus ou moins voilé. Ainsi *La Lettre* (avant 1773), *Le Retour du troupeau* (vers 1765), *Le Baiser à la dérobée* (en collaboration avec M. Gérard ?) et le célèbre *Verrou* du Louvre proposent des images qui ne relèvent ni de scènes grivoises ni de polissonneries, mais d'une *érotique* subtile qui ne tarde pas à révéler sa charge de violence et de ravissement. De ce fait, la peinture concerne moins le féminin seul qu'elle n'implique des amants avec, en filigrane, la présence d'un tiers, le spectateur que le peintre place volontiers en position de voyeur.

Modèle de grâce et de poésie, *La Lettre* est un tableau de petites dimensions représentant une jeune fille, accoudée au rebord d'un tiroir ouvert d'un secrétaire laissant apparaître de nombreuses lettres. Absorbée par la lecture de la missive décachetée dont on perçoit un point de cire, la figure est rêveuse, esquissant un très léger sourire complice. De cette relation épistolaire, nous ne savons rien, si ce n'est qu'elle est particulièrement fournie, à considérer l'ensemble des lettres qui emplissent le tiroir. Nous supposons qu'elle unit un amant à la jeune fille en une connivence juvénile dont les premiers émois amoureux sont probablement l'enjeu. Il n'est pas nécessaire, je crois, de s'attarder sur la facture de l'œuvre, brillamment enlevée ni sur l'harmonie des couleurs ou sur l'éclairage particulièrement soigné. Il n'est pas utile non plus d'insister sur les différences majeures qui séparent radicalement cette liseuse de celles des maîtres hollandais et de l'école du Nord, que le « peintre provençal » eut le loisir d'étudier dans les collections parisiennes et lors de ses deux séjours aux Pays-Bas en 1763 et vers 1772. Plus pertinente me paraît la manière de rendre présent l'amant *in absentia*. En représentant cette tendre complicité, Fragonard ne désigne-t-il pas, par le biais de la relation épistolaire, la lettre elle-même comme substitut à la présence possible du masculin ? de l'amant ? des premiers désirs ? de celui enfin pour lequel les joues de la jeune fille s'empourprent ? Cette présence sur fond d'absence n'interroge-t-elle pas l'une des facettes de l'amour que l'artiste se plaît à traduire sous la forme d'une métonymie ? L'on ne prête pas suffisamment attention, d'autre part, à la clé du tiroir entrouvert qui indique qu'une fois la lettre lue, celle-ci ira rejoindre les autres plis dans ce même tiroir soigneusement fermé à double tour. Il convient de ne pas négliger chez Fragonard ce point essentiel qu'est le *secret* lié à l'intime et dont la clé assure et préserve dans le cas présent la confidentialité. Car si l'artiste consent à nous laisser pénétrer dans les marges du privé, il ne nous autorise pas pour autant à nous faire voyeur au-delà d'une limite qu'il a lui-même instaurée et dont la décence imposée par le peintre interdit une exploration visuelle plus poussée. Le trou de la serrure du tiroir, où sont entreposées les lettres comme autant de souvenirs intimes d'un désir qui se joue à deux, ne sera pas l'oculus de notre œil vorace. Il faudra attendre Ingres et *Le Bain turc* en 1862 et, plus récemment, Duchamp avec *Étant donné* de 1946-1968 pour assouvir notre appétit voyeur. Plus sûrement, la fonction du trou de serrure sera ici d'occulter, d'interdire des images par trop personnelles que nous ne pouvons voir mais qui *nous regardent* ! *La Lettre* : petite scène sentimentale ? Peut-être mais

qui en dit long sur le rôle et la place que le peintre entend accorder au *désir du spectateur*, ce « troisième œil » selon la belle expression de Stéphane Guégan. *La Lettre* : simple bluette à l'émotion visible ? Sans doute mais qui affirme avec force sous l'évidente apparence que le maître incontesté du regard n'est pas celui qui voit, ou croit voir *l'image dans le tableau*, mais Fragonard, bel et bien.

Tout aussi admiré que *La Lettre* dont le charme fut reconnu dès 1776, *Le Retour du troupeau* (vers 1765) fut gravé par Vivant Denon au début des années 1790. Joli moment champêtre que ce déplacement en fin de journée d'un paisible troupeau composé de deux bœufs et de quelques moutons que l'on mène s'abreuver avant le retour à l'étable, tandis qu'un chien s'approche d'une mare pour se désaltérer. La configuration accidentée du terrain, la disposition des masses végétales, le traitement des feuillages, la présence d'un grand ciel nuageux et celle d'un moulin en arrière plan font penser à un paysage dans le goût hollandais. Mais là n'est pas l'essentiel, malgré le titre de l'œuvre qui invite à contempler ni plus ni moins qu'une plaisante scène de genre. Ce qui nous retient au premier chef c'est ce jeune couple dévalant la pente en une sorte de danse improvisée. Que se disent-ils que la gestuelle ne suggère visuellement ? Une invite assurément, celle d'un homme qui tente de convaincre une bergère que sa proposition vaut bien la reconduite du bétail à la ferme. Cela peut bien attendre eu égard à la promesse de félicité dont il assure sa bien-aimée. Mais la jeune femme ne l'entend pas ainsi ; effarouchée, elle ne semble pas prête à accéder au désir du meunier pourtant insistant. Le sujet à l'époque est banal, la scénographie bien fixée. Ces deux caractéristiques ne sauraient toutefois en faire un chef-d'œuvre. Mais l'entreprise appuyée de l'un et la résistance déterminée de l'autre, dans un échange où les forces en présence sont ici égales, ne préfigurent-elles pas sur un mode mineur une autre scène, beaucoup plus violente et d'une portée bien supérieure, celle du *Verrou* ? Les différences sont notoires, assurément. Mais si le *Retour* respire la joie de vivre, il n'empêche en aucune manière d'y lire les prémices de cet instant panique précédant ce corps à corps redouté et désiré où se mêlent dans *Le Verrou* tout à la fois l'angoisse et la réprobation, l'idée de la faute et le sentiment de culpabilité, la détermination virile et l'élan passionné. Autant d'émotions qui suggèrent l'unité profonde du désir, là précisément où *l'image fait violence*. Si l'image maintient encore son statut de respectabilité dans le *Retour*, il n'est pas certain qu'elle ne le perde pas avec *Le Verrou*. Les dates des deux œuvres, séparées d'une dizaine d'années au moins, font du *Retour* une première représentation dont l'intérêt, les enjeux et le contenu se retrouveront dans *Le Verrou* mais dans une dynamique du désir conduite par la dialectique du licite et de l'interdit, du public et du privé.

C'est précisément cette même dialectique dont il est question dans *Le Baiser à la dérobée*, œuvre tardive, sans aucun doute exécutée en collaboration avec Marguerite Gérard, peintre habile, élève et belle-sœur de l'artiste. L'action est ici concentrée, le cadrage resserré. Plus de paysage à la manière hollandaise servant d'écrin au couple, mais l'angle d'une pièce sombre d'où se détache à peine un jeune homme embrassant « à la dérobée » une jeune personne qui tente avec une molle conviction de repousser les avances de ce fiancé tendre et délicat. La joie de vivre et le bonheur bucolique ont fait place à une inquiétude plus feutrée, bourgeoise pour tout dire. La jeune femme, au corsage largement échancré laissant voir une poitrine au galbe harmonieux, oppose une résistance si faible qu'on la croit sans peine consentante. Et pourquoi ne le serait-elle pas ? Néanmoins l'émotion du baiser mêlée à la crainte d'être surprise, lui fait tourner un regard inquiet vers la porte entrouverte par laquelle l'on aperçoit

des personnes affairées autour d'une table de jeux. La rencontre des deux jeunes gens fut-elle fortuite ? Fut-ce au contraire un rendez-vous secret ? L'héroïne venait-elle simplement chercher son châle oublié sur le guéridon de quelque antichambre ? Tout indique, quoi qu'il en soit, un réel trouble produisant une vive réaction. L'inclinaison trop accentuée du buste de la jeune fille, son fichu de mousseline transparent prenant une direction opposée à celle du tronc, la position divergente et très écartée des pieds, les plis cassés de la robe de satin, le bras gauche tendu dans la direction de la porte entrouverte par laquelle pourrait surgir le danger, le regard soucieux, tout porte la marque du mouvement alarmé, de la précipitation embarrassée. Si le baiser est donné furtivement et secrètement, il n'est pas pour autant ravi à l'héroïne qui d'ailleurs ne le refuse pas. Cet assentiment la met dans une situation évidemment délicate que nous font partager Fragonard et Gérard. La toute jeune femme devient la véritable héroïne du tableau, le pâle amoureux, au demeurant peu visible sur la toile, n'étant qu'un faire-valoir. Héroïne, elle l'est également de cette pièce de théâtre qu'est *Le Baiser* où tout se joue dans les coulisses amoureuses. Ici théâtre et peinture se confondent. Même si Fragonard, contrairement à Boucher, n'a jamais directement travaillé pour la scène, il en connaît toutes les subtilités et les exploite en homme de spectacle. L'espace représenté est bien cet entre-deux confiné entre un lieu social où règnent le conformisme, la bienséance et les convenances (les joueurs) et une secrète intimité d'où fait irruption le désir toujours susceptible de déborder ses limites (le galant). C'est dire l'intérêt scénique comme l'embarras de la protagoniste et de son amant, double mineur, dans ce qu'on aurait tort de prendre pour une comédie de mœurs légères. En effet, rien de plus sérieux que cette représentation d'un intime clandestin au cœur d'un topos ne pouvant s'affranchir des contraintes de la sphère sociale. Rien de plus grave, finalement, que la tentative d'inscrire un désir qui ne demande qu'à s'exprimer dans l'interstice si étroit du licite et de l'interdit, des possibilités sans limites du premier et de la tyrannie du second. Sans doute *Le Baiser* est-il une scène de genre, mineure par définition, mais la compréhension de ce qu'il faut bien nommer ici une transgression traduit néanmoins une gravité certaine.

Reste l'éclatante robe de satin blanc ivoire – tache brillante plongée dans une atmosphère tonale sombre –, dont le rendu probablement dû à Marguerite Gérard fait énigme. Non par sa qualité picturale éblouissante et incontestable, mais par le détail d'une couture visible sur la gauche reliant deux pans de satins. Souci de réalisme avant l'heure ? Probablement. *Punctum* suivant le concept de R. Barthes ? Plus sûrement. Sur un autre registre que signifie cette suture ? Que vient-elle signifier ? De quels bords suture-t-elle l'angoisse ? De quelle promesse est-elle également l'avenir ? En d'autres termes que dévoile-t-elle que l'image ne saurait avouer en toute clarté ? Cette couture, ordinairement cachée par une seconde robe qui la recouvre, est soudain exposée aux regards. Encore faut-il la voir et la considérer comme un signifiant essentiel du langage iconographique. Serait-ce déjà le premier signe d'un *laisser-voir* de l'intimité féminine, anticipant un *laisser-aller* prometteur d'ivresse sensuelle ? La métaphore de la suture indique-t-elle le sexe interdit, voire impénétrable, ce que semble démentir la scène représentée ou, *a contrario*, n'est-elle pas plutôt indice de la virginité ? La suture, entraperçue à la faveur d'un mouvement soudain et du trouble qui en est l'origine, ne suggère-t-elle pas l'image de quelque déchirure imminente ? Le fantasme de la défloration ne fait-il pas toucher du regard non pas une effraction, mais une invite bel et bien ? Ce qui se joue dans les plis froissés du satin semble appeler un futur autant désiré que redouté. Répétition avant la Générale, *Le Baiser à la dérobée* n'est-il pas l'expression métaphorique paradoxale

d'un désir clandestin ? Comment comprendre autrement la dimension d'irreprésentable de l'œuvre ? Se peut-il que le *détail*, dont Daniel Arasse a démontré toute l'importance à travers l'analyse de ses fonctions et de ses différents statuts, puisse dire autre chose, ici, que *l'intimité de la peinture* ? Le détail de la couture dans sa fonction de représentation appelle l'attention, trouble le regard, fascine en un mot. Sa véritable nature n'est pas tant sa qualité mimétique que son pouvoir de révéler un implicite que l'image suggère mais ne peut montrer et qui, une fois encore, nous regarde. Théâtre d'un imaginaire érotique – plis froissés, poitrine à peine voilée, tentures rappelant celles des lits à baldaquin chers à l'artiste –, *Le Baiser* dessine ce qui n'est encore qu'un en deçà voluptueux en un scénario déjà dramatique où l'objet du désir se lit d'évidence dans l'inquiétude du regard de l'héroïne. N'était la date à laquelle la toile fut exécutée, elle pourrait fort bien former le prélude au *Verrou*. Or il n'en est rien et son exécution tardive prouve non seulement qu'elle est postérieure à la célèbre toile du Louvre, mais aussi qu'elle n'en a ni l'autorité ni l'intensité. Tout se passe comme si la facture impeccable – ce *fini* qui aura si mauvaise presse au XIX^e siècle – où s'exalte le féminin avait amoindri le pouvoir de l'image à laquelle Fragonard conférait habituellement un traitement vigoureux. À la spontanéité et au brio succède une nouvelle manière plus froide, garantissant un modelé plus fin, imposant un remarquable rendu des détails et des matières, relevant moins d'une influence hollandaise qu'annonçant les tout premiers signes d'une esthétique néoclassique. Fragonard, peintre néoclassique ? Non pas, mais le fait que la toile soit en grande partie due à Marguerite Gérard apporte à la question d'un néoclassicisme naissant une réponse possible et vraisemblable. Reste à savoir quelle fut la part, pour ne pas écrire la participation, de Fragonard au *Baiser à la dérobée*. L'essentiel, selon moi, soit la conception de la toile avec ce qui en fait l'intérêt majeur : le genèse du désir féminin.

D'une autorité nettement supérieure, *Le Verrou* (1777) raconte moins la naissance du désir féminin qu'une passion qui se joue entre un amant et sa maîtresse dans le secret de l'alcôve. Ici l'enjeu du désir est posé en termes de conquête, de ravissement et le recours à la violence n'est pas exclu pour satisfaire cet instant atemporel de la suprématie des corps. Du moins Fragonard le laisse-t-il entendre. Laissons aux Goncourt le soin de décrire le tableau : « c'est la composition si connue, ce groupe enlacé d'ardeur et de faiblesse, l'homme en chemise, en caleçon, allongeant un bras nu et musculeux jusqu'au verrou de la porte qu'il pousse du bout des doigts ; la tête retournée, il enveloppe d'un regard de désir la femme qu'il embrasse de son bras droit [*sic*], la femme éperdue, le visage renversé, les yeux effrayés et suppliants, désespérant d'elle-même et repoussant d'une main déjà molle la bouche de son amant... Sa chute, on la voit, Fragonard n'est pas homme à oublier dans le fond du tableau ce qu'il sait si bien ouvrir et défaire : le lit. » Il n'en faut pas davantage à D. Arasse pour y lire non pas l'image du vide, mais celle du « rien », c'est-à-dire « l'objet du désir » lui-même. Si *Le Verrou* a passionné l'historien de l'art, c'est parce qu'il fut persuadé que « l'innommable » « travaille la représentation » constamment et que cet innommable a partie liée avec l'objet du désir qu'est la peinture. La thèse du rien comme objet du désir n'est nulle part aussi éclatante que dans *Le Verrou* dont parla Arasse dans ses *Histoires de peintures*. La toile, dont l'acquisition par le musée du Louvre est relativement récente (1974), est à elle seule un véritable théâtre des passions. Par la qualité de la lumière tout d'abord, qui baigne la scène d'un éclairage dramatique. Le clair-obscur, qui relève de l'esthétique de Rembrandt dont Fragonard n'a pas oublié les préceptes, est traité à la manière d'un

coup de projecteur braqué sur le couple dont l'ombre portée se détache sur la porte dont la fermeture est imminente. Théâtre également par de lourdes tentures rouges tombant d'un baldaquin situé hors champ, qui rappellent les rideaux d'une salle de spectacle dont nous sommes les spectateurs. Toutes les étoffes visibles sur la toile, dont l'artiste déploie tour à tour la brillance satinée ou la matité terne, occupent plus de la moitié de la surface peinte. La prédilection du peintre pour les tissus n'a d'égal que le désordre dont ils garderont l'empreinte froissée dans l'intimité de leurs plis. Fragonard n'était-il pas fils de drapier ? Des signes déjà présents nous mettent en alerte moins, me semble-t-il, sur l'essence du désir incarnée par les deux amants, que sur l'érotisme d'une scène toujours semblable et toujours différente. Une cruche renversée, une pomme posée sur une table basse, une chaise médaillon renversée sur le dossier duquel était posé un vêtement, un petit bouquet de fleurs tombé sur le sol qui orne habituellement une toilette féminine, une rose abandonnée sur le lit... Autant d'allusions qui redoublent le propos principal du tableau et disent, s'il en était encore besoin, la passion amoureuse et le tumulte qui en résulte. À la différence du *Baiser*, la jeune femme n'est ici plus maîtresse de la situation. Prise au piège du désir masculin comme du sien propre, elle tente, en une ultime et vaine opposition, d'arrêter l'inéluctable. Soumise à l'*autorité du regard* de son amant, à l'emprise de sa force virile, elle ne peut résister au geste pourtant si délicat de cet homme *poussant le verrou* et dont les yeux se dirigent non sur elle mais sur la *pomme*, fruit du péché originel. À ces deux images, dont la signification sexuelle ne fait pas de doute, rien ne vient s'interposer entre le verrou précisément et le lit près duquel est posée la pomme. Tous les éléments s'organisent selon une puissante diagonale qui partage la toile en deux parties quasiment égales. De chaque côté, deux magnifiques morceaux de peinture. Les tentures d'un bord de cette ligne délimitant deux espaces, le couple de l'autre. Peut-on tenir pour plausible l'idée que cette diagonale serait l'arc tendu du désir ? L'hypothèse est séduisante d'autant que le mystère de l'interprétation du tableau n'a jamais été levé et reste pour beaucoup ce qu'il faut interroger. Voyons-nous les prémices ou les conséquences d'une passion amoureuse ? Ou les deux conjointes sur une même surface ? Où, comme le suggère P. Fresnault-Deruelle, un instant intermédiaire, un « entre-deux exemplaire » ? Pour ma part, la vraie question du tableau est ailleurs. Fragonard affirme, une fois encore avec *Le Verrou*, que peindre est un acte qui met en scène un sujet qui n'est pas visible mais qui *crève les yeux*. Ce faisant, il conforte notre position de *voyeur consentant* devant ce qui semble être la conquête d'un corps jusque-là interdit. Interdit mais pas imprenable. Car telle se présente l'entreprise : un bastion à conquérir, peut-être même une vertu à bafouer. Et cette séquestration, qui s'affirme comme l'une des clés de voûte de la fulgurance de la passion – l'autre étant ce théâtre de chair que l'artiste rend par l'exceptionnel jeu des tissus –, fit faire un lapsus calami à J.-J. Lévêque dans son *Fragonard* de 1983. Il intitulait le célèbre tableau *Le Viol* ! L'interférence de l'inconscient révèle de façon imprévue ce que l'artiste suggère sans montrer et dont la signification n'est qu'un retour du refoulé. L'auteur n'en voulait rien savoir ; son interprétation s'impose malgré lui *in fine*. Le mécanisme est connu ; il est inutile d'insister. Mais le lapsus présente selon nous un autre intérêt. Il tire sa force du *donjuanisme* de la toile qui n'impose aucune leçon morale, mais dans laquelle il nous semble entendre un écho des *Liaisons dangereuses* : « J'ai bien besoin d'avoir cette femme, pour me sauver du ridicule d'en être amoureux : car où ne mène pas un désir contrarié ? O délicieuse jouissance ! Je t'implore pour mon bonheur et surtout pour mon repos. Que nous sommes heureux que les femmes se défendent si mal ! » Rien n'indique ni ne prouve que le jeune homme fougueux de la toile du Louvre

ressemble au Vicomte de Valmont. Mais est-ce forcer l'interprétation que de constater que cinq ans seulement séparent *Le Verrou* des *Liaisons* ? Que la lutte inégale engagée contre l'entreprise du séducteur tourne toujours à l'avantage de ce dernier ? Que le libertin envahit peu à peu tout l'espace romanesque comme celui de la peinture en cette fin du XVIII^e siècle ? Que son cynisme et sa brutalité font merveille « dans le tourbillon [des] mœurs inconséquentes » des Lumières que dénonçait M^{me} de Volanges ? Que Fragonard, enfin, par le contraste qu'il introduit dans son œuvre entre la délicatesse et la violence du désir, participe pleinement de cette complicité libertine ?

En outre, si les tissus tels que chemise, robe, tenture, drap du lit sont traités selon leur matière et leur texture propres, l'on remarquera néanmoins la parenté de nature et de couleur du drap recouvrant le lit et de la sous robe de la jeune femme. Même blanc ivoire même satin aux reflets soyeux. Cette identité ne saurait être fortuite ; elle accentue et précipite l'action tout en la déplaçant sur un registre métonymique. La puissance de l'œuvre vaut moins, selon moi, par la métaphore du verrou que par l'exubérance des étoffes. C'est par ces dernières qu'à l'élan amoureux répond le savant désordre des plis froissés, cassés, enroulés, vrillés ou rompus. C'est en elles que se lit la *vérité du désir* se traduisant non par le spectacle impudique des corps, mais par le caractère délibérément licencieux de l'image dans le tableau.

Le Verrou est un pendant à *L'Adoration des bergers* (vers 1775). Commandées à l'artiste par le marquis de Veri, les œuvres forment deux conceptions opposées que sont l'Amour profane et l'Amour sacré. La sagesse de l'une, l'extravagance de l'autre en font d'admirables pages d'une carrière à son apogée. Mais il n'est pas souhaitable de conférer à cette opposition une valeur absolue. Entre le sacré et le profane, la sagesse et l'incurie, Fragonard peint encore une femme, mère de Dieu ou simple mortelle, en des scénarios renouvelés qui peuvent encore émouvoir la sensibilité contemporaine.

Interroger les différentes représentations de femmes selon Fragonard c'est aussi prendre en compte ces *polissonneries* qui ont tant marqué la renommée de l'artiste. Elles font valoir une autre économie érotique de l'œuvre. Non plus celle du *Verrou*, où l'imaginaire du spectateur s'exerce au sein de la *peinture du désir*, mais celle d'une production à travers laquelle se reconnaît le *désir de la peinture*. Ainsi en est-il des *Débuts du modèle*, des *Petites curieuses*, des *Pétards* (vers 1770), des *Jets d'eau*, du *Dortoir des jeunes filles* (vers 1770), de *La Chemise enlevée*, du *Feu aux poudres*, de *La Gimblette* (1768), de la *Femme étendue sur un lit*, des célèbres *Baigneuses* et des notoires *Hasards heureux de l'Escarpolette*. Toutes ces œuvres ne se valent pas. Mais toutes masquent, par le plaisir et la volupté qu'elles suscitent, une autre réalité, plus sombre, qui se fixe jusqu'aux confins les plus exquis de ces images. Sur la beauté éphémère des femmes, de leur corps, se répand l'ombre portée de la mort. Rien d'étonnant à cela. Peindre le plaisir est une façon d'échapper à l'inéluctable. J.-J. Lévêque affirme, lui aussi, que « jamais l'esprit d'une époque, mais surtout d'une société (celle des nantis), n'a aussi lucidement perçu que le plaisir, comme la vie, n'a de prix que dans la fugacité, et que la mort est nécessairement inscrite dans l'instant. » C'est d'autant plus vrai des *Erotica* où se dévoile la vérité du désir comme celle du sujet. La promesse du bonheur ne vaut que de s'enraciner dans la *petite mort*, prélude à la mort, la seule qui soit absente des toiles de Fragonard, avec la souffrance et la laideur, mais qui s'invite masquée à la fête de tous les plaisirs.

La Gimblette, ouvertement érotique, est sans équivoque. L'on est surpris de lire sous la plume des Goncourt la description suivante, pleine de raffinement, mais qui élude la portée particulièrement sensuelle de la version de Munich. « Le bonnet échappé, les yeux gais et pleins de ses seize ans, un large sourire à la bouche, une fillette sans souci de ce que montre sa chemise plissée en ceinture, soutient en l'air, du bout de ses pieds, un caniche frisé à figure de conseiller en perruque... c'est la *Gimblette*, une fleur d'érotisme toute fraîche, toute française... » À lire ces aimables lignes, l'on comprend mal pourquoi certaines gravures réalisées au XVIII^e siècle à partir du tableau étaient accompagnées de cette recommandation adressée aux libraires : « le sujet ne doit pas être mis à l'étalage ». Difficile, en effet, d'exposer aux yeux du public l'auto-érotisme d'une jeune fille aidée d'un bichon blanc. Du reste, le titre de l'œuvre *La Gimblette* est erroné. L'histoire de l'art a censuré le tableau et l'a renommé un temps *Jeune femme avec son chien* puis, définitivement, *Jeune fille faisant danser son chien sur son lit*. Elle ajoute, insistant lourdement sur l'erreur commise, « dit à tort *La gimblette* ». Ce faisant, et sous couvert d'exactitude d'ailleurs toute relative, elle fait naître un intérêt certain pour l'œuvre. Voudrait-elle attirer l'attention sur cette toile qu'elle ne s'y prendrait pas autrement. Curieuse *danse* en effet que la jeune fille fait faire à son chien, véritable auxiliaire de son plaisir intime. Plus descriptif, ce dernier titre lève l'équivoque sur la gimblette qui aurait pu désigner le jeu érotique auquel s'adonne la jeune fille. Il n'en est rien. La gimblette est un petit gâteau sec d'origine provençale en forme d'anneau. Visible sur certaines versions du tableau (où le modèle tend au petit chien une gimblette), elle ne l'est pas dans celle de Munich. D'où un titre plus général s'appliquant à toutes les interprétations connues de la toile, passant *sous silence* son *vrai sujet*. Or le scripturaire est rattrapé par l'iconique ; aucun doute n'est permis, en effet, sur la signification voluptueuse que Fragonard se plaît ici à suggérer. Il en est de même pour cette *Femme étendue sur un lit* dont la pose évoque sans détours la volupté et l'abandon. Des *Jets d'eau* et des *Pétards*, qui représentent des jeunes femmes dénudées surprises au lit par le jeu de quelques plaisantins, il existe des gravures qui ont rendu populaires des thèmes permettant de pourvoir à bon compte aux fantasmes de la bourgeoisie. Et pour en accentuer la signification, jugée trop énigmatique, certains graveurs n'ont pas hésité à accompagner leur œuvre d'une légende, dénaturant l'esprit des dessins qu'ils étaient censés reproduire. Ainsi en est-il d'Auvray qui ajoute le texte suivant aux *Jets d'eau* : « Cessez, jeunes beautés, d'opposer un rideau / À cette invention gentille / Pour éteindre le feu qui dans vos yeux pétille / Il faudrait bien d'autres jets d'eau. » De même des *Pétards*, où la composition gravée est flanquée de ce quatrain : « De ces feux apprêtés ne craignez point les flammes. / Punissez plutôt l'indiscret, / Les feux que vos appâts allument dans nos âmes, / Font moins d'éclats, mais plus d'effet. » Dans le cas présent le scripturaire prend le pas sur l'iconique, lestant d'allusions grivoises ce qui n'était que légèreté et prétexte à dévoiler des corps dont la sensualité à fleur de peau, voire de pinceaux, est magnifiquement traduite.

Plus complexes, *Les Débuts du modèle* s'adressent au spectateur en tant que voyeur consentant, assumant le rôle qu'on lui fait jouer. Sur la toile du musée Jacquemart-André, lire les regards se révèle un subtil exercice : l'entremetteuse regarde le peintre dont les yeux se portent sur le modèle qui, à son tour, *nous regarde*. C'est vers nous que la très jeune fille expose sa poitrine dénudée ; c'est à nous que s'adresse l'apparente pudeur que nous croyons lire sur son visage. Enfin les regards, leur trajet dans l'espace de la toile, leur destinataire, leur requête silencieuse

permettent aussi de penser à quelques subterfuges toujours présents chez Fragonard. L'honnêteté et la retenue du modèle ne sont-elles pas feintes ? Le geste de la jeune fille est-il à interpréter comme retroussant son jupon pour en montrer davantage ou, à l'inverse, opposant une résistance à vrai dire très faible au peintre trop entreprenant ? Soulevant de son appuie-main la robe de la fille, l'artiste demande à en voir plus. Après les seins, la jambe, la cuisse...

Ces « préliminaires du déchiffrement du corps féminin » (Ph. Sollers) pourraient aisément tomber dans la plus hypocrite représentation du *peintre et son modèle*, où le premier abuse du second grâce à sa position sans que personne ne trouve rien à y redire. Or la trouvaille de Fragonard – sa signature – est d'avoir conféré au jeu croisé des regards un doute quant à l'innocence présumée du modèle qu'on vient exhiber dans l'atelier. Son expression ambiguë, son geste équivoque, son regard prétendument virginal, font pressentir quelques ruses dont le Méridional a le secret. Mais rien ne permet d'affirmer non plus la thèse de la fausse ingénue. Après tout, la fille peut bien se prêter de bonne grâce aux demandes de son futur employeur dont elle tirera un salaire, peut-être une position sociale. Quoi qu'il en soit, l'espace visible du tableau joue de cette équivoque où la femme se sait doublement regardée. Par le peintre dont le regard saisit et pénètre ; par le spectateur qui assiste à une scène qui le regarde comme une figuration implicitement sexuelle. La *scène de genre*, se jouant de toutes les censures, devient champ érotique c'est-à-dire, par déplacement du registre pictural, économie libidinale, tensions pulsionnelles, fantasmes qui ne demandent qu'à être assouvis.

Plus ludiques, *Les Petites curieuses* nous appellent plus directement encore dans le tableau. Les rôles sont ici inversés, tant et si bien que nous sommes autant regardés que regardants. Les deux jeunes filles, qui se cachent derrière un rideau pour mieux nous surprendre, sont censées nous jeter des roses, attirant notre attention, nous invitant en quelque sorte à des jeux moins innocents qu'ils n'y paraissent. L'interprétation du geste de l'une des deux protagonistes peut prêter à discussion. Pourquoi jetterait-elle des roses – d'autres versions mentionnent des pétales de roses – alors qu'il suffit, comme nous le croyons, de les montrer simplement ? Que le destinataire de ce geste soit le spectateur de la toile ne fait aucun doute. Que les roses renvoient symboliquement au sexe féminin est un code admis et parfaitement lisible au XVIII^e siècle. (*Le Sacrifice de la rose* du même artiste était interprété sans difficulté à l'époque comme la perte de la virginité sur l'autel de l'amour.) Le sens implicite des *Petites curieuses* n'est donc pas contestable. Nous prendre à témoin en nous montrant des roses n'a-t-il pas valeur d'invite érotique, tout comme ce sein découvert de l'une d'entre elles que nous ne pouvons pas ne pas voir – et ne pas regarder ? Jeux espiègles assurément, jeux enfantins certainement pas, car les règles en sont connues de tous. Plus rare, en revanche, est le renversement des positions du regardant et du regardé, comme le souligne J. Clay dans son *Romantisme* : « La neutralité du spectateur est questionnée. Dans le tableau de Fragonard, le sujet regardant devient objet de l'objet qu'il examine. Réversibilité des regards, permutation des rôles – effet de vertige ». Sur un autre registre, J. Lacan dans son *Séminaire* de 1964 en tire d'autres conséquences. Rendant un hommage posthume aux analyses de Merleau-Ponty tout en s'en démarquant, il invite à penser la schize non pas entre le visible et l'invisible, mais entre l'œil et le regard dont les fonctions sont différentes. Lacan remarque qu'il existe une sorte de préexistence du voir, de telle sorte que *le regard du sujet est tout autant regardé* que porté par le spectacle du

monde. En lecteur attentif de Merleau-Ponty, il démontre la pertinence d'une fonction spéculaire dans laquelle nous serions *d'abord des êtres regardés*, condition *sine qua non* pour que se glisse entre l'espace ténu de l'œil et du regard le fantasme de l'omnivoyance. Il observe encore, dans le même séminaire, que la préhension du sujet dans l'espace perspectif est primordiale mais pas totalement satisfaisante et invite à la penser au-delà du rapport naturel qui s'instaure entre l'œil et la lumière. L'anecdote de la boîte à sardines et les propos de Petit Jean qu'il rapporte lui font dire à juste titre : « Sans doute, au fond de mon œil, se peint le tableau. Le tableau, certes, est dans mon œil. Mais moi, je suis dans le tableau. » Et, plus décisif encore, il ajoute, introduisant un chapitre essentiel intitulé *Qu'est-ce qu'un tableau ?* : « dans le champ scopique, le regard est au-dehors, je suis regardé, c'est-à-dire je suis tableau. » *Les Petites curieuses*, entrées au Louvre au milieu du XIX^e siècle, proposent l'exemple même de cette fonction qu'interroge Lacan au début des années 1960. Il est rare chez Fragonard qu'une peinture mette à l'épreuve de façon si nette la dimension du regard comme objet *a*. Ici le regard, objet visible mais insaisissable, ne se définit que par ses bords et se révèle au spectateur sous la forme inattendue dans cette petite toile d'un point qui le regarde. *Les Petites curieuses* lorgnent non le spectateur lui-même en tant que sujet, mais son regard en tant qu'objet. Dans cette logique, le *nous regardons* se retourne en un *nous sommes regardés* sans que nous puissions vraiment dire ce qu'il adviendra de ce renversement du regardeur regardé au sein de la dialectique de l'œil et du regard.

À l'instar de ce que Daniel Arasse décelait dans le nombril du *Saint Sébastien* d'Antonello de Messine, peut-on admettre que nous ayons affaire dans ce petit tableau à « l'œil de la peinture elle-même » ? Celui qui fait corps avec elle et qui, tel un miroir fictif, permet à l'œil du spectateur de saisir son regard ou, si l'on préfère, donne la possibilité au sujet désirant de scruter son propre désir ? Ludique, ce retournement sur soi l'est assurément dans cette œuvre de Fragonard. Le spectateur est pris au piège qu'il croyait tendre à la représentation. Mais, contrairement à la conclusion de D. Arasse, toujours à propos du *Saint Sébastien*, s'il y a « indiscrétion » du spectateur, c'est bien parce que *ça le regarde*. Qu'il soit pris dans les rets de l'image, qui finit par retourner sur lui l'œil de la peinture, ne fait pas du spectateur un sujet privé de droit de regard sur l'image. Bien au contraire. Car dans tous les cas, et pas seulement dans celui du *Saint Sébastien* de Messine, celle-ci le regarde. Et s'il est indiscret, c'est précisément parce qu'il sait que quelque chose dans le tableau – du tableau – le scrute, l'envisage, le dévisage, fait de lui un point de mire privilégié. L'indiscrétion ne vaut que dans la mesure où elle est liée à la représentation en tant qu'elle se porte garante de cette dimension désirante. Celle-ci, inscrite dans l'épaisseur de l'image, est révélée par celui ou celle qui va à sa rencontre. Dans son mutisme, la représentation en dit long sur le regard de la peinture qui ne saurait se confondre avec celui du spectateur ou celui du peintre. Et si nous lui donnons corps, ce ne peut être que le corps de la peinture elle-même, c'est-à-dire la peinture faite chair, la matière faite désir. Chez Fragonard lorsque le regard du spectateur est confondu, il l'est toujours avec l'assentiment de l'artiste qui organise des dispositifs visuels dans lesquels l'œil, pris dans le champ du pictural, n'est jamais réduit à l'opprobre de quelque voyeurisme soudainement découvert. Si la peinture est un « piège à regard », pour reprendre le très suggestif concept de Lacan, elle est dénuée chez l'auteur de *L'Escarpolette* de toute ambiguïté. À aucun moment, le regard de la peinture, qui manœuvre le spectateur si habilement qu'il finit par le prendre à son propre piège, ne le pousse jusqu'aux confins d'un regard pris en

défaut. Tout est contraire ici, dans l'esprit comme dans la lettre, au cas de figure relaté par Sartre dans *L'Être et le Néant* où le philosophe est surpris regardant par le trou d'une serrure et en éprouve un sentiment d'humiliation. Rien de tel chez Fragonard qui orchestre une esthétique du voir non seulement dénuée de honte et de culpabilité, mais qui intègre aussi bien le plaisir de regarder, d'être regardé que de se voir regarder.

Tel est également le message apparaissant en filigrane dans *Les Hasards heureux de l'Escarpolette*. Mais la toile réserve d'autres surprises, et non des moindres. On connaît les circonstances cocasses de cette commande que Gabriel-François Doyen, bien embarrassé par un sujet aussi licencieux, s'était finalement refusé de peindre, laissant à Fragonard le soin d'en tirer le meilleur parti. Ce qui fut fait ! Doyen, en effet, s'était fait approcher par le baron de Saint-Julien qui souhaitait que celui-ci représentât sa maîtresse « sur une escarpolette qu'un évêque mettrait en branle. Et d'ajouter : Vous me placerez de façon, moi, que je sois à portée de *voir* les jambes de cette belle enfant et *mieux même...* » L'anecdote est rapportée par Charles Collé dans ses *Mémoires* (nous soulignons). Voir ce que le spectateur ne peut qu'imaginer à travers le regard extasié de l'amant, voilà assurément ce que l'Amour pétrifié visible à gauche de la toile enjoint de taire, adressant à la jeune femme un geste complice. Telle est du moins la lecture commune et superficielle du tableau. Or l'attention du spectateur sur la pantoufle, le geste de l'Amour qui ordonne de faire silence, le soudain recul de l'amant saisi de stupeur qui semble tomber à la renverse devant pareil spectacle, disent sans aucun doute un scénario prémédité dans lequel le regard apparaît comme une effraction permise, une pénétration du regard totalement consentie. Mais qu'en est-il dès lors que le peintre traite les plis de la robe fendue par les jambes écartées de la fille placée sur la balancelle à la manière d'un sexe féminin ? Comment ce détail a-t-il pu échapper aux regards les plus aiguisés, aux commentateurs les plus perspicaces ? Pourquoi ignorer ce que l'amant contemple et qui constitue le seul point du tableau qui éblouit et s'affirme comme une provocation ? Que regarde ainsi l'amant dans les buissons que nous ne puissions voir à notre tour puisque, loin d'être dissimulé dans la peinture, il apparaît en pleine lumière à la surface de l'image ? La thèse de M.-A. Dupuy-Vachey, selon laquelle Fragonard aurait peint le fantasme du commanditaire, soit « l'objet de son rêve devenu réalité : une exquise jeune femme, toute de rose vêtue, portée par une élégante balancelle » n'est pas fautive. Toutefois, mise à l'épreuve du tableau, cette lecture se révèle insuffisante car elle confirme la valeur sublimée du désir là où la scène nous renseigne plus sûrement sur sa dimension impudique. Comment en effet ne pas déceler dans la suavité des coloris du jupon, dans la tension et la densité plastiques des dessous féminins, dans la forme même de cette fente une évidence sexuelle qu'il est aujourd'hui difficile d'ignorer ? *Les Hasards heureux de l'Escarpolette* seraient-ils les prémices de *L'Origine du monde* ? Le rapprochement, troublant, mérite qu'on y réfléchisse. En dépit de leurs différences marquées et irréductibles, on ne peut que le suggérer. Quoi qu'il en soit, l'objet des désirs de l'amant est bien là sous ses yeux comme il l'est sous les nôtres. Et si la toile fut et demeure admirable, c'est moins en raison de son aspect « bonbonnière » ou parce qu'elle traduirait le sacré d'une nature intimement liée à l'idée du bonheur, que parce qu'elle déplace la dimension scabreuse de la peinture et l'inscrit sur le registre de la *pure visibilité*. Le regard de l'amant comme celui du spectateur trouvent ainsi leur pâture. La percée de la chair par l'œil qui pénètre et saisit métamorphose l'érotisme en sexuel. *L'Escarpolette*, qui passe toujours pour une charmante licence, une

piquante scène du XVIII^e siècle, n'est ni plus ni moins qu'une des représentations les plus audacieuses de Fragonard. On chercherait vainement dans son œuvre d'autres toiles où l'irreprésentable s'y manifeste avec autant d'autorité, d'insolence et de subversion. L'intensité de l'expérience esthétique désigne ici clairement l'objet même de la peinture : un *donné à voir* qui ne peut se dire autrement que sous la figure d'une double métonymie. *L'œil-sexe* du tableau de Fragonard entre en résonances avec *l'œil de la peinture* (D. Arasse), celui là même que Pierre Paul Rubens, un siècle plus tôt, avait mis en scène dans une terrible *Chute des anges*. Ou cet autre, à l'orée du XIX^e, que le Baron Gros peignit au bas d'une sanglante *Bataille d'Aboukir* (1806). Deux bouches béantes, deux gueules ouvertes, deux images menaçantes, deux yeux fixés sur le spectateur qui renvoient autant à l'effroi qu'à la mort. Méduse et Thanatos existent uniquement pour celui qui les scrute, objectera-t-on. Rien n'est moins sûr. L'économie des œuvres n'impose-t-elle pas plutôt leur tyrannie en fixant sur nous le regard souverain des images qu'elles recèlent ? Chez Fragonard, tout indique que l'exercice érotique du regard a partie liée avec la jouissance scopique s'exerçant aussi bien sur le regardant que sur le regardé. Que la peinture soit chez lui pure affaire de vision ne fait aucun doute. Qu'elle révèle, en revanche, des images qui s'exonèrent apparemment des convenances au point d'y figurer l'objet du désir – la jouissance du voyeur –, voilà qui est plus surprenant et autrement téméraire. *L'Escarpolette* en fait foi, dont la véritable indécence est de fixer sur la toile l'image du sexe féminin dans le plus précieux et le plus bel écrin que l'art du XVIII^e siècle français ait jamais produit. Et d'y figurer en ce point précis du tableau cet œil qui structure l'espace et la circulation des regards. C'est dire qu'ici nous sommes loin des polissonneries et autres images galantes de Fragonard. La toile de la Wallace Collection à Londres, sous ses apparences libertines, parle en réalité le langage le plus cru. Un tel parti pris n'eut pas été possible sans l'économie libidinale de la peinture qui transgresse volontiers dans le cas présent les limites habituellement fixées par l'artiste. Le « petit poète de l'*Art d'aimer* du temps », pour paraphraser les frères Goncourt, sut aussi, à l'occasion, se muer en un redoutable faiseur d'images. Celles là mêmes qui portent en elles la confrontation violente de ce qui est vu et de ce qui est désiré. Bien plus, il réussit à dévoiler la vérité du désir, qui est autant celle du sujet que celle de la peinture *in fine*. En quoi se démontre que Fragonard parvint à donner corps au regard et, ce faisant, à livrer en pâture à l'œil un spectacle auquel celui-ci ne s'attendait pas. En d'autres termes, c'est bien du lieu de l'Autre que nous sommes regardés ; c'est bien de ce point fixe du tableau que nous sommes pris à notre propre piège. Nous pensions pouvoir saisir et maîtriser cet *objet cause du désir* (J. Lacan) qu'implique le corps de la peinture ; c'était oublier que, par une stratégie implacable, aussitôt vu, il se dérobe à toute volonté d'emprise. Mais cela, seule la peinture de Fragonard pouvait le prouver, qui interroge de manière radicale le statut de la représentation. Évoquant les sujets grivois du Méridional, Jacques Thuillier dans son beau livre sur *Fragonard* (1967) rappelait naguère qu'il ne s'agissait après tout « que d'un monde en peinture ». Sans doute avait-t-il raison. Et il n'est pas question en effet d'imaginer que la vie de Fragonard fut à l'image de son œuvre peint. Mais rien n'interdit d'avancer des hypothèses sur les inflexions de celui-ci. Cet univers pictural ne dessine-t-il pas une esthétique subversive se rapportant autant aux innombrables scènes érotiques qu'à cette *Escarpolette*, œuvre unique dans la production de l'artiste ? De fait, Fragonard atteint avec cette toile un degré qui ne sera jamais dépassé, un effet d'éblouissement jamais atteint par la suite au Siècle des lumières. Avait-il conscience qu'avec une telle représentation, il risquait de ne plus maîtriser une violence extrême qu'il avait lui-même provoquée ? Pressentait-il qu'à

vouloir inscrire un irreprésentable au cœur de la création, il allait créer des images captieuses dont il n'aurait pu se déprendre par la suite ? Craignait-il de faire surgir des antagonismes au sein du visible dont les conflits finiraient par être déchiffrés ? Où pensait-il avoir atteint un *terminus ad quem* avec cette œuvre emblématique ? Autant de questions qui resteront sans réponses. Autant d'énigmes qui, chacune à sa manière, voilent la vérité de la peinture et la puissance créatrice de l'artiste. Enfin, si la toile de Londres emporte toujours la conviction par son exemplarité, c'est en ce qu'elle renvoie toujours à une image vivante, malgré son exceptionnel degré d'exécution qui doit encore beaucoup au goût rococo. De cette apparente contradiction dont *L'Escarpolette* est le fulgurant témoignage, nous emprunterons les remarques suivantes : « la peinture ne se limite pas au pouvoir de l'image comme entité close et finie, mais réfère constamment la genèse même de cette image, à la possibilité de son engendrement, aux potentialités toujours ouvertes de sa production. Le tableau le plus achevé n'est jamais fini. *A work in progress*. La force d'une œuvre est aux antipodes du pouvoir de fascination de l'image qui focalise le regard et la pensée sur la forme fétichique d'un fossile de la réalité. » Ces lignes du psychanalyste P. Miller valent pour le domaine de l'esthétique. Elles mettent en garde indirectement sur le danger de l'image, son pouvoir de captation qui livrerait le spectateur sans défense à la passion du visible. C'est donc moins la fascination que le regard exerce qui paraît ici dangereuse, que l'œuvre fermée sur elle-même. Son indicible éclat favoriserait une approche purement fétichiste et stérile à tout le moins. Dont acte.

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

¹ Jacques Lacan, *Le séminaire*, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, 1964, Paris, Seuil, 1973, p. 89.

² *Idem*, p. 98.