

# Introduction

## L'éponge de Protogenes : fluides et objets-limites

La représentation picturale des différents fluides corporels – larmes, sang, lait, ou encore bave, excréments, sperme ou sueur – semble réaliser l'exceptionnelle conjonction de *l'objet* visé par le projet mimétique et de la *matière* employée. Ce qui est représenté, l'est avec l'élément même de la représentation et exalte visuellement ce qui en est l'essence : la liquidité, la fluidité, l'écoulement. Une telle conjonction semble devoir écarter non seulement la *signifiance* des fluides, guère interrogée par l'histoire de l'art, mais jusqu'à *l'intermédiaire* qui semble nécessaire à la réalisation de la représentation : l'artiste, son pinceau et son art, coupables de réintroduire la forme excessivement maîtrisée, la ligne trop arrêtée, la matière figée. C'est, anecdote célèbre et l'un des mythes constitutifs de la peinture occidentale, l'origine de la fameuse « écume » du chien haletant du trop minutieux Protogenes, ou celle des chevaux d'Apelle ou de Néalcès, évoqués par Pline ou Dion Chrysostome, fluide organique complexe et instable dont l'impossible représentation fut finalement réalisée non par les moyens communs de l'art et l'intentionnalité usuelle de l'artiste mais par le « hasard » et la « fortune » du jet furieux d'une éponge, qui peint et dépeint simultanément, sur la peinture imparfaite : « C'est ainsi que, dans cette peinture, la chance produisit l'effet de la nature<sup>1</sup> » [fig. 1].

---

1. Pline, *Histoire naturelle*, XXXV, éd. et trad. J.-M. Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 79-80. Voir déjà, pour les fluides corporels, à propos d'œuvres de Parrhasius : « un Hoplite au combat, qui court au point qu'on croirait le voir transpirer, et un autre, qui dépose les armes et dont on croirait entendre le souffle haletant », ou à propos de l'écume du chien peint



1. Charles Le Brun, *Alexandre et Porus*, détail du cheval d'Alexandre, 1665, Paris, Musée du Louvre (cliché auteur).

---

par Protogenes ou celle du cheval de Néalcès (XXXV, 36, 103-104, *ibid.*, p. 67 et p. 80-81). Voir également la version de Dion Chrysostome publiée dans Adolphe Reinach, *La peinture ancienne. Textes grecs et latins*, éd. A. Rouveret, Paris, Macula, 1985, p. 353-354 sur le rôle de la « Fortune » dans l'écume d'un cheval d'Apelle. Le thème est repris, entre autres, par Lodovico Dolce, défenseur de Titien, dans son *Dialogue de la peinture intitulé l'Arétin*, trad. N. Bauer, Paris, Klincksieck, 1996, p. 81. Au XVII<sup>e</sup> siècle, le thème semble avoir été important pour Rubens ou, en France, pour Charles Le Brun, nouvel Apelle attaché à un « Louis XIV-Alexandre », de la série des Batailles d'Alexandre : voir en particulier le cheval du conquérant grec dans *Alexandre et Porus*, 1665 (Paris, musée du Louvre) qui fait face au corps sanglant exhibé. Le rapport entre expression des fluides et liberté de l'esquisse peinte, dont Le Brun est un des premiers pratiquants en France avec La Fosse plus tard, serait à étudier : voir, pour le siècle suivant, *L'apothéose du geste. L'esquisse peinte au siècle de Boucher et Fragonard*, cat. expo. (Strasbourg-Tours, 2003), Paris, Hazan, 2003. Sur la fortune de la « tache » voir Jean-Claude Lebensztejn, *L'Art de la tache. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexandre Cozens*, Paris, éd. du Limon, 1990.

Un tel récit, qui est le pendant, pour la représentation des corps, des tout aussi célèbres « sujets que *la peinture ne peut représenter* » auxquels s'attachait Apelle, rival de Protogènes, dans le domaine du paysage<sup>1</sup>, nous renvoie vers ce que j'ai pu désigner, dans un travail antérieur, comme la catégorie des « objets-limites » de la représentation moderne. À savoir des objets qui dans divers contextes culturels où se réélabore sans cesse le champ historiquement variable de « l'irreprésentable », ne se prêtent pas, ou difficilement, ou sous certaines conditions spécifiques, à la représentation. De telles « impossibilités » résultent d'obstacles, là aussi relatifs et de divers ordres. Ces limites à l'extension universelle de la *mimèsis* peuvent être de nature picturale ou technique. Ici, dans le cas de la catégorie des corps visibles n'ayant, comme l'écrivait Léonard de Vinci, « ni forme ni extrémités précises ou définies », ce sont les difficultés liées aux moyens de figer un fluide dans la peinture (ou, plus paradoxal encore, dans la sculpture), d'inscrire sa complexité morphologique indéterminée dans un dessin, d'en rendre la couleur « difficile à déterminer », ou encore de traduire, malgré une commune liquidité originelle, la matière organique d'un fluide dans une autre matière<sup>2</sup>. Il peut s'agir encore de limites perceptives dues à l'intériorité des fluides organiques dissimulés dans le corps ou dont la discrétion et la mobilité des apparitions visibles – coulures, jets, taches – mettent à l'épreuve la vision. D'autres obstacles enfin tiennent à des interdits représentatifs associés

---

1. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, 96 : « *Pinxit et quae pingi non possunt, tonitrua, fulgetra, fulgura* », voir aussi Virgile, *Eneïde*, VI, 590 : « *Demens qui nimbos et non imitabile fulmen, etc.* » (Bien fou celui qui les nuages et la foudre inimitable...).

2. Sur les catégories de Léonard, qui ici relèvent d'éléments essentiellement liés au paysage, voir *Les Carnets de Léonard de Vinci*, éd. E. Maccurdy, trad. L. Servicien, Paris, Gallimard, 2006 (1942), t. II, XXXIII, p. 363 sur la distinction des « deux sortes de corps visibles », sans ou avec surface, dans les textes consacrés à la perspective. L'extension universelle de la *mimèsis* à l'ensemble des objets visibles, qui est déjà un thème central chez Pline, l'est à nouveau dans la théorie artistique moderne, en particulier dans le cadre de la théorie du *Paragone* au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle : voir par exemple Benedetto Varchi, « De la sculpture ou de la peinture, laquelle sera la plus noble? », dans Lauriane Fallay d'Este, *Le Paragone. Le parallèle des arts*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 105.

à la religion, à la morale ou à l'idéologie : c'est avant tout le cas du sperme et de l'excrément, objets-limites par excellence qui jouent exemplairement leur rôle « d'opérateurs critiques » remettant en cause, dans un *surcroît* de significances, les distinctions usuelles entre champs artistiques, disciplinaires, sociaux ou politiques<sup>1</sup>.

À l'époque moderne, cette mise à l'épreuve prend une autre forme qui n'est pas seulement celle de la perception ou de la représentation des fluides, mais porte sur le système même dans lequel ils s'insèrent : la perspective artificielle et le mode particulier de construction de l'espace qu'elle suppose. On pourra en effet constater que certains espaces privilégiés de déploiement des fluides – l'espace mystique (intérieur ou céleste), érotique et corporel (la peinture mythologique), ou naturel (le paysage) – sont des lieux qui tendent à déconstruire, au profit d'un espace que l'on a pu définir non comme « linéaire et sériel » mais comme « fluxionnel<sup>2</sup> », l'organisation perspective traditionnelle. Là où se dissout la forme, l'espace même tend à se défaire. Or l'étude de la perspective connaît justement, dans la première moitié du siècle et notamment en France avec les travaux de Du Breuil, Nicéron, Alleaume, Vaulezard ou Bosse, un extraordinaire déploiement visant, dans le cas en particulier d'Abraham Bosse, à un empire quasi universel sur l'ensemble des objets susceptibles d'être représentés, comme sur la totalité des « parties »

---

1. Voir Frédéric Cousinié, *Beautés fuyantes et passagères. La représentation et ses « objets-limites » aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, G. Monfort, 2005, Introduction, p. 7. Depuis notre étude sur les « objets-limites », thème proche de « l'irreprésentable » de M. Gagnebin, de « l'imprésentable » ou des « immatériaux » de J.-F. Lyotard, des « indiscernables » d'A. Danto, de « l'infigurable » de J.-L. Nancy ou récemment des « incorporels » de A. Cauquelin ou de la « grande image » sans forme de F. Julien, voir en dernier lieu François Julien, *La grande image n'a pas de forme : ou du non-objet par la peinture*, Paris, Seuil, 2003 ; Anne Cauquelin, *Fréquenter les incorporels : contribution à une théorie de l'art contemporain*, Paris, PUF, 2006 ; Michel Guérin et Pascal Navarro, *Les limites de l'œuvre*, Aix-en-Provence, PUR, 2007 ; Alessandro Novo, *Il libro del vento. Rappresentare l'invisibile*, Genève-Milan, Marietti, 2007 ; Murielle Gagnebin et Julien Milly (dir.), *Les images limites*, Seyssel, Champ Vallon, 2008 ; Marlène Zarader, *La patience de Némésis*, Paris, éd. de la Transparence, 2009.

2. Éliane Escoubas, *Imago Mundi. Topologie de l'art*, Paris, Galilée, 1986, p. 143-144 (à propos de Rubens et de Rembrandt).

de la peinture. La perspective, qui est apte à se saisir avec succès des corps réguliers élémentaires et, depuis peu, des ombres portées (avec notamment Desargues et Bosse), est ici confrontée à la fluidité de formes irrégulières, hypercomplexes, instables, impropres à la « circonscription » albertienne, que la pensée scientifique ne pourra intégrer que tardivement, par la « mathématisation de la philosophie naturelle ». C'est l'apport de la géométrie analytique d'un Descartes, des découvertes du calcul infinitésimal de Pascal et de sa réduction en algorithme par Leibniz et Newton, ou plus tard, avant l'étude des célèbres « fractales » de Benoît Mandelbrot au <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle, des travaux de L. Carnot et J.-L. Lagrange s'intéressant à la fin du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle aux « infiniments petits », « évanouissants », « limites » et autres « fluxions »<sup>1</sup>.

On aurait tort cependant de considérer que les artistes que j'étudie ici opposent aux différentes formes que prend alors la perspective artificielle un simple et abrupt déni. Avant même que le débat sur les prétentions de la perspective et de ses « extensions » prenne un tour conflictuel au sein de l'Académie (l'opposition Abraham Bosse/Charles Le Brun), nous constaterons que Philippe de Champaigne, et aussi bien Claude Le Lorrain, particulièrement appréciés de leurs contemporains pour leur maîtrise de la perspective, usent avec virtuosité de ses potentialités mais en révèlent aussi, sans nécessairement les contester, les limites, les insuffisances ou les virtualités inexploitées, en confrontant la perspective à des objets ou à des lieux qu'elle ne saurait aisément annexer. Ainsi en est-il dans un tableau comme *Le Christ mort* de Champaigne où, nous le verrons, l'espace perspectif traditionnel tend à disparaître ou à se transformer en un autre espace d'ordre spirituel. Ainsi en est-il également dans nombre des paysages du Lorrain où les éléments architecturaux, réglés comme il va de soi par la perspective, encadrent des éléments naturels non géométrisables et difficilement assimilables par la perspective usuelle, même enrichie par les ressources de la

---

1. Je renvoie ici aux travaux de Jean Dhombres sur le cas du jet d'eau et de l'arc-en-ciel, présentés lors du colloque *L'artiste et le philosophe*, dirigé par Clélia Nau et moi-même à l'INHA en 2007 (éd. PUR, Rennes, 2011).

« perspective atmosphérique » : eaux, nuées, air, végétaux et formes organiques, etc. Il en est encore de même dans les différentes variantes de la *Danaë* de Jacques Blanchard, autre œuvre analysée, où l'espace architectural intérieur (la chambre) est menacé de dissolution par la proximité d'un découpage qui ne retient plus que l'espace décomposé de l'alcôve érotique encombrée d'étoffes, des nuées ou de la semence divine, et du corps féminin<sup>1</sup>.

Dans cet ouvrage, je m'attacherai tout particulièrement à trois des principaux fluides corporels – le sang, le sperme, l'excrément – tels qu'ils apparaissent dans plusieurs tableaux de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle français. Le défi représentatif, celui des moyens picturaux particuliers mis en œuvre pour l'évocation de ces fluides, s'articulera à d'autres questions où est en jeu tout un ensemble de croyances, de comportements et de stratégies à la fois religieuses, sexuelles, sociales, politiques et esthétiques qui sont au cœur de la culture du siècle.

Avec *Le Christ mort* de Champaigne (Paris, musée du Louvre) d'où s'écoulent sang et eau de la plaie du côté offerte au regard du spectateur, il sera tout d'abord question des modes de perception originaux qu'engage ce tableau : l'hyper-proximité et la traversée virtuelle vers un au-delà de la surface picturale. Je m'attacherai également à démontrer comment une forme d'indétermination du sens est délibérément impliquée par cette représentation afin de produire une image, un mystère, propre à la pratique méditative. Il s'agira ainsi d'identifier les enjeux dévotionnels et mystiques d'une œuvre grâce à laquelle le spectateur-dévoût est supposé atteindre, *via* le sang et les plaies représentées du Christ, l'intériorité du corps du Sauveur et une forme d'union avec la divinité. Je soulignerai enfin comment le tableau vient par là même interroger, d'une façon moins archaïque que radicale, les usages et le statut accordés à la peinture dans le contexte académique naissant.

---

1. Objet même, depuis la célèbre gravure du « portillon » perspectif de Dürer présentant un corps nu devant l'appareil de l'artiste, de la tentative de maîtrise et de réduction perspective et géométrique par l'art du peintre.

La *Danaé* de Jacques Blanchard (Lyon, musée des Beaux-arts) est l'œuvre emblématique d'un artiste qui est tenu comme le premier et le plus éminent peintre « coloriste » du XVII<sup>e</sup> siècle français. Le tableau nous renvoie à des questions non seulement picturales – le conflictuel rapport couleur/dessin qui était alors tout aussi déterminant pour Champaigne – mais également d'ordre généalogique et génétique. Dans la représentation de l'union de Zeus et de Danaé, par projection d'une matière dorée qui s'assimile, de façon plus ou moins explicite, à la semence divine, l'enjeu central est celui de l'invention fantasmatique d'une triple généalogie divine, humaine (et plus précisément monarchique), mais aussi artistique : la revendication, élaborée en particulier par le discours critique contemporain, d'une filiation légitimante ou d'un écart significatif vis-à-vis, essentiellement, de la grande peinture vénitienne. L'autre enjeu, ce que permet d'établir l'analyse conjointe de la littérature mythologique, artistique et médicale contemporaine, est celui de la construction d'un imaginaire de la genèse artistique indexé sur la reproduction du vivant où se distribuent inégalement les rôles masculins et féminins.

Le thème excrémental sera abordé à travers un tableau méconnu de Claude Le Lorrain : le *Paysage avec scène de vengeance* (Londres, Dulwich Gallery). La lecture excessivement classicisante de l'œuvre du peintre, où persistent sans doute encore les stigmates d'une appropriation nationaliste, a fait oublier les liens étroits que l'artiste entretenait avec le milieu des bamboches durant les premières années de sa carrière romaine. On sait que ces artistes, la plupart d'origine flamande, s'intéressèrent aux scènes communes voire triviales de la Rome des années 1620-1650, et notamment à une thématique scatologique que l'on retrouve dans plusieurs tableaux du Lorrain comme, plus largement, dans la culture littéraire, poétique et philosophique de l'époque. La force parodique, provocatrice et désacralisante de ce motif à l'égard des instances religieuses, politiques ou artistiques, n'occulte pas d'autres lectures possibles : la proximité avec des traditions anti-classiques de l'Antiquité même, l'adhésion de l'artiste à des postures ironiques à l'égard de sa propre identité et de

son activité, la revendication d'une forme de matérialisme voire même de « sublime matériologique » qui vient inverser, ou peut-être plus efficacement conforter, le sublime solaire plus convenu du peintre.

### Signifiante des fluides : La lactation de saint Bernard

Ces trois fluides sont rien moins que distincts et isolés. Ils s'inscrivent dans une économie générale des fluides caractérisée par la mobilité, la convertibilité et l'échange réciproque entre toute une série d'autres « humeurs » corporelles, soit intérieures et invisibles (bile, phlegme, etc.), soit intérieures mais susceptibles d'être extériorisées : c'est bien sûr le cas des larmes, très présentes dans la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle, ou encore du lait, bien moins fréquemment représenté si ce n'est, dans le domaine religieux, sous la forme quasi exclusive du thème de la Vierge à l'Enfant. Avant d'étudier de façon spécifique les fluides singuliers choisis pour cette étude, je voudrais, afin de mieux faire saisir les relations de ces différents fluides corporels entre eux ainsi que l'étendue des significations qui leur sont associées, m'arrêter sur une œuvre s'attachant justement à une représentation aussi exceptionnelle dans l'iconographie de l'époque qu'exemplaire et inaugurale pour notre propos : la lactation de saint Bernard.

*La Lactation de saint Bernard* est le sujet d'un tableau peint en 1640 par Nicolas Mignard [fig. 2], frère avignonnais de Pierre Mignard<sup>1</sup>. L'œuvre était destinée aux cisterciennes de saint Bernard, ou Bernardines, présentes à Carpentras, alors

---

1. Sur le peintre, l'essentiel reste le catalogue rédigé par Antoine Schnapper pour l'exposition *Mignard d'Avignon (1606-1668)*, cat. expo. (Avignon, 1979), Avignon, 1979, p. 48 pour le tableau ici étudié, l'auteur reprenant les données rassemblées par l'abbé Illy et publiées par J. Liabastres, *Histoire de Carpentras. Ancienne capitale du comté venaisin*, Carpentras, Léon Barrier, 1891, p. 168 (sans mention de sources). Le tableau, exposé dans la chapelle de la Vierge, est issu du couvent des bernardines et fait parti des inventaires révolutionnaires : voir *Extrait des délibérations du directoire du district de Carpentras* (26 floréal an II-15 mai 1794), « Liste des principaux tableaux », p. 16 : « Maison Vento. ... Une Vierge et St-Bernard, de Mignard », dans *Les Œuvres d'instruction publique dans le district de Carpentras* (Archives départementales du



2. Nicolas Mignard, *La Lactation de saint Bernard*, 1640, Carpentras, Saint-Siffrein (cliché auteur).