

Date : 22/12/11

Extension du domaine des fluides

Résumé : La présence de fluides dans la peinture du XVIIe siècle méritait une analyse mettant en jeu non seulement les fluides mais aussi les regards à porter sur eux.



Esthétique des fluides : sang, sperme et merde au XVIIe siècle
Frédéric Cousinié
Éditeur : Editions du Félin



Un lieu commun des commentaires sur l'art contemporain veut que ce dernier ait fait surgir (ex nihilo) sur la scène de l'art le sang, le sperme et la merde. On connaît la Merda d'artiste de Piero Manzoni, mais aussi le travail sur le sang de Gina Pane ou de Michel Journiac, et pourquoi pas l'usage des fluides divers dans les œuvres de Fabrice Hyber. À leur côté, nombreux sont les artistes qui ont mis en scène urine, sperme et autres liquides, il n'est que de se souvenir du Piss Christ de Andréa Serrano (1987). Évidemment, les intentions des uns et des autres sont différentes. Entre le geste iconoclaste et la réflexion sur la dispensation de la vie humaine, la distance est grande. Et ce n'est pas parce que le XXe siècle a eu longtemps la réputation d'être le "siècle des fluides" (!) qu'il faut oublier qu'ils ont servi surtout à manifester le mouvant, le temps et la matière.

Évaluation du site

Ce site diffuse des articles concernant de nombreux aspects de l'actualité en rapport avec les idées et la littérature. On y trouve également une sélection de livres ainsi que des critiques.

Cible
Spécialisée

Dynamisme* : 4

* pages nouvelles en moyenne sur une semaine

Non seulement ce propos est insuffisant, car il fait l'impasse sur la différence entre les flux et les fluides, mais encore, il interdit un peu vite de travailler sur la notion de fluide dans d'autres cadres historiques. Nul n'ignore d'ailleurs qu'il existe chez Blaise Pascal une dynamique des fluides dont l'importance est telle qu'elle permet de soutenir la foi en Dieu.

Et justement, parlons du XVII^e siècle. La représentation picturale des différents fluides corporels – larmes, sang, lait, bave, excréments, sperme ou sueur – y est plus abondante qu'on ne le croit habituellement. On pourrait même affirmer qu'il suffit de regarder, si l'on était persuadé que l'on y voit toujours quelque chose. Mais cela ne ferait que renforcer l'idée suggérée ci-dessus d'un aveuglement de notre époque sur sa propre historicité.

Ce n'est pourtant pas ce que l'auteur de cet ouvrage envisage d'analyser. Il ne cherche pas à montrer ce que nous n'avons pas vu. Il prend ces fluides pour objet, afin de comprendre à la fois leur statut dans la peinture, le mode de représentation engagé et les significations imposées. Il laisse à Plin le soin de s'inquiéter de la manière de peindre ces fluides, lequel raconte l'origine de la fameuse écume du chien haletant du trop minutieux Protogenes. Fluide organique complexe et instable, dont l'impossible représentation fut finalement réalisée non par les moyens communs du peintre, mais par la fortune d'un jet furieux d'une éponge sur la toile, laquelle a peint l'écume sans difficulté.

Ce qui intéresse l'auteur finalement, c'est de travailler, dans la peinture figurative classique, aux limites de la mimésis. S'agissant de corps n'ayant ni forme ni extrémités précises ou définies, comme le suggère Léonard de Vinci, avec les fluides, nous nous trouvons à la fois devant une difficulté technique et devant une question métaphysique, celle de la matière organique s'écoulant, celle de l'intériorité des corps, mais aussi celle de la trajectoire des fluides sortant des corps. Combien de précautions ne faut-il pas prendre pour saisir la discrétion des fluides dissimulés dans le corps ? ; mais combien en faut-il encore pour briser l'interdit représentatif de ces objets que sont le sperme et l'excrément ?

Et pourtant, à regarder les tableaux de près, il existe de nombreuses représentations de ces fluides. Philippe de Champaigne, mais aussi Claude Le Lorrain ne se privent pas d'en dessiner et peindre. Ils confrontent la perspective, qui est apte à se saisir avec brio des corps réguliers et des ombres portées, avec le cas des fluides jouant de formes irrégulières, instables, impropres à la description.

Ainsi en va-t-il du Christ mort couché sur son linceul (1650) de Champaigne où la présence de fluides sanguins et aqueux transforme la lecture du tableau en introduisant une perspective spirituelle. La plaie offerte au regard du spectateur impose un mode de perception particulier : l'hyper-proximité, mais aussi la traversée visuelle vers un au-delà de la surface peinte. Comme le souligne l'auteur, "le spectateur dévot 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". Comment ne pas sentir ce tableau basculer du visible à l'haptique, de par sa dimension tactile ? Le dispositif scénique donne lieu à proximité et attention de la part du spectateur. Les personnages habituels des descentes de croix sont exclus. L'allongement presque entier du corps du Christ est patent. Le resserrement sur la personne du Christ est devenu essentiel.

L'isolement du Christ ne vient pas seulement signifier la solitude et l'abandon du personnage, mais livrer ce corps à la méditation privilégiée du spectateur, si possible dévot (à l'époque : nous sommes en milieu janséniste). Et l'auteur de s'enthousiasmer : "Comment comprendre cette performance extrême de la peinture, performance d'où résulte son extraordinaire pouvoir de fascination ?". Au passage, l'auteur reconstitue autant que possible les déplacements de cette œuvre dans les lieux qu'elle a occupés qui valent autant de réinterprétations.