

AVANT-PROPOS

La pesanteur et la peinture

La pesanteur constitue l'une des caractéristiques physiques fondamentales du monde où nous vivons. Le déséquilibre, la chute mais aussi la perception du poids de son propre corps en rappellent chaque jour l'existence. Plus discrètement, elle intervient dans l'appréhension par l'individu de son environnement — pas seulement sur un plan cénesthésique, mais aussi visuel. C'est pourquoi les physiologistes qualifient notre espace d'« anisotrope » : comme l'indique E. Mach, « les trois directions principales : devant et derrière, haut et bas, droit et gauche, ne sont pas équivalentes¹ ». En ce qui concerne l'anisotropie du deuxième type, « sur un axe vertical, c'est le point le plus haut qui est prioritaire² ». La valorisation différente des diverses parties de l'espace « pourrait correspondre à un mode d'activité dont la structure spatiale est liée à celle de l'organisme : la force de gravité, le sol où on marche et où on pose les objets auraient des raisons de susciter un espace à axe vertical orienté³ ». S'ensuit une modification de la perception des formes : « La plupart des objets changent d'apparence lorsqu'une nouvelle orientation leur est conférée dans l'espace, surtout quand ils sont tournés sens dessus dessous⁴ ».

1. Cité par E. Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques 2. La pensée mythique*, trad. fr. Paris, 1972, p. 110.

2. M. Reuchlin, *Psychologie*, Paris, 1977, p. 83.

3. A. Lévy-Schoen, « Le champ d'activité du regard : données expérimentales », *L'Année psychologique*, 1974, p. 43-66.

4. W. Köhler, *Psychologie de la forme*, trad. fr., Paris, 1964, p. 198, note 1.

Pourtant, le plus souvent, nous ne prenons pas conscience des effets de la pesanteur. La station debout, caractéristique de l'humain, repose sur un système d'équilibration spontané qui assure l'adéquation de la posture du corps aux modifications de l'environnement. On parle dans ce cas d'« accommodation », c'est-à-dire d'adaptation du corps à l'environnement. C'est l'appareil constitué par l'oreille interne qui réalise cette constante adaptation¹. On sait en outre, depuis les travaux de J.J. Gibson², que la vision joue un rôle majeur dans l'équilibration : l'œil mesure la profondeur et permet au corps de conserver la même position verticale. Les expériences de Stratton et Wertheimer montrent que lorsqu'on inverse le champ visuel du sujet, ou bien qu'on lui fait subir une inclinaison de 45°, au bout de quelque temps le sujet rétablit la sensation de la verticalité³. Tout le problème est dans l'interprétation du phénomène de rectification. La conception empiriste y voit l'utilisation par le sujet de sa connaissance préalable des objets pesants et de leurs propriétés, la conception idéaliste l'explique par l'existence d'un espace conçu *a priori*. Les phénoménologues mettent en exergue le rôle que joue l'intention du spectateur, c'est-à-dire la manière dont il s'imagine actif dans l'espace considéré. Sans s'attacher pour l'instant à la notion d'intentionnalité sous-jacente, une telle remarque met l'accent sur un phénomène psychologique important : le fait que l'on puisse ressentir physiquement (on dira par cénesthésie) ce qui est perçu visuellement⁴.

1. A. Thomas, *Équilibre et équilibration*, Paris, 1940.
2. J.-J. Gibson, *The Perception of the Visual World*, New York, 1950 ; cf. aussi M. Igarashi et F.O. Black (dir.), *Vestibular and Visual Control on Posture and Locomotor Equilibrium*, Bâle, 1985.
3. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, 1945.
4. L'« illusion de Demoor » en est l'illustration la mieux connue. Soient deux caisses de taille différente et de poids inversement proportionnel à leur taille. On s'apprête à accomplir un effort plus grand pour la grande boîte que pour la petite ; on risque alors de perdre l'équilibre en mobilisant pour soulever la première l'énergie qu'il faudrait en fait pour soulever la seconde.

Le lien entre perception visuelle et perception cénesthésique est d'une importance capitale pour les arts visuels. Il peut enrichir l'appréhension de l'œuvre en faisant du tableau ou de la statue un objet susceptible de faire appel à l'ensemble des sens. À propos de ce phénomène, Bergson parle de « sensation de poids¹ », c'est-à-dire de la possibilité de ressentir ce qui ne s'exhibe pas mais est estimé de manière spontanée par le spectateur. Les formes les plus spectaculaires de la pesanteur, l'équilibre stable, l'équilibre instable et *a fortiori* la chute seront immédiatement repérées mais aussi ressenties. Le plus important ici est que ces divers phénomènes puissent être ramenés à une sensation commune, qui assure l'unification de l'appréhension de la pesanteur.

Les manifestations visibles de la pesanteur jouent un rôle très important dans l'art figuratif occidental. Toute représentation figurative fondée sur la doctrine de la *mimesis*, de l'imitation du monde réel, doit en restituer les effets : l'équilibre des corps, stable ou instable, le poids et, dans le cas d'un déséquilibre, une posture telle qu'elle corresponde à l'intuition cénesthésique du spectateur. À ce titre, c'est avec raison qu'on fait du déhanchement du *kouros* grec, au début du V^e siècle avant J.-C., une étape majeure de l'art occidental². Il constitue une manière d'affirmer l'existence autour de la figure d'un espace conforme à celui de la réalité. Apparaît immédiatement associée à cette première mise en évidence de la pesanteur une caractérisation en termes d'intensité : la pesanteur ne constitue un problème, pour le spectateur, que pour autant qu'il en remarque les effets, que ceux-ci définissent une dimension singulière de la figure. Or le déhanchement

1. H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, 1889, p. 35.
2. Cf. J. Charbonneaux, *La Sculpture grecque archaïque*, Paris, 1945, p. 73 ; cf. aussi M.A. Groenwegen-Frankfort, *Arrest and Movement : An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East*, Chicago, 1951 et T. Tikkanen, *Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte*, Uppsala, 1963.

ment est un effet discret. Perçu plutôt que vu, il participe à l'élaboration de la vraisemblance, ce qui, sur un plan cognitif, signifie : fonder l'évidence.

L'évidence doit être envisagée à partir de deux points de vue, celui de l'artiste qui la produit et du spectateur qui la ressent. En ce qui concerne l'artiste, la restitution correcte des effets de la pesanteur a fait l'objet, tout au long de l'histoire de l'art occidental, d'une réflexion suivie. L'ensemble des procédés utilisés pour les restituer correctement s'appelle, depuis la Renaissance, la « pondération ». Celle-ci regroupe des effets de nature diverse, l'ombre portée qui ancre la figure dans l'environnement, la création d'un effet de volume, mais surtout la disposition du motif d'une manière telle qu'il ne s'oppose pas à l'équivalence établie par le spectateur entre les caractéristiques pondérales du motif et celles de son modèle réel. Cela signifie que la pesanteur n'a pas à être perçue en tant que telle : la pondération a dans ce cas pour fonction de faire en sorte que la pesanteur ne pose pas problème au spectateur : on dira alors que la pesanteur est « neutralisée ». Cela ne concerne d'ailleurs pas seulement les figures immobiles : il s'agit également, dans les figures en mouvement, celles dans lesquelles s'exerce de manière visible un jeu de forces — parmi lesquelles la pesanteur —, de respecter l'intuition du spectateur. Toutefois il peut arriver, dans le cas d'un déséquilibre, d'une chute, etc., que la pesanteur intervienne sur un plan narratif. On peut parler dans ces conditions de divers degrés d'ostentation.

Ce sont ces effets plus ou moins spectaculaires que le spectateur ressent. À ce titre, on peut considérer qu'il y a une nette séparation entre le plan de la « consommation » de l'effet produit, celui de la pesanteur dans la narration, et le plan de la production de l'effet, celui qu'on appellera le plan technique. De fait, il s'agit là d'une opposition traditionnelle. Mais la pesanteur définit un rapport singulier entre ces deux dimensions, puisqu'elle rend possible le passage d'un plan à un autre. En effet, elle est susceptible de faire l'objet, de la part du spectateur, d'un jugement sur la qualité de la réalisation de l'œuvre (c'est-à-dire sur le plan technique) : la faute

dans la restitution des effets de la pesanteur est remarquée quelles que soient les compétences du spectateur. Celui-ci croit en effet pouvoir utiliser à bon escient la connaissance innée qu'il a des effets de la pesanteur dans le monde réel. On appellera « regard technique » l'attention portée à la réalisation matérielle de l'œuvre. Le peintre peut susciter ce regard en accomplissant délibérément ce qui constitue une faute. Les effets poétiques (au sens de la création du sens de l'œuvre) sont immédiats : le spectateur voit dans la représentation un artefact. L'artifice qu'est l'œuvre devient d'autant plus sensible que les effets de la pesanteur, ceux-là mêmes qui apparaissent mal restitués, créaient auparavant un rapport empathique intense avec le spectateur : non seulement parce qu'on passe de la contemplation d'un monde à la dénonciation de son caractère fictif, mais aussi parce qu'on glisse d'une appréhension immédiate, « naturelle », à une appréhension savante — au moins au sens où l'on prend conscience de la dimension technique de l'œuvre. Le passage ainsi opéré d'une saisie immédiate de l'œuvre, selon la modalité de l'évidence, à celle d'une interrogation sur les formes de réalisation est elle aussi d'une grande portée sur un plan poétique : car on en vient ainsi à penser à l'origine de la représentation et donc, au-delà, à la figure de l'artiste. Cela signifie qu'on ne peut s'en tenir à l'opposition entre le plan technique et le plan poétique : le second inclut les procédures par lesquelles nous saisissons techniquement l'œuvre.

On se trouve alors confronté à la question du rapport entre l'œuvre et le spectateur autour d'un problème central, la capacité de celui-ci à dépasser l'illusion. Avec la prise en compte de la technique on voit mis en cause le pacte fondamental selon lequel se fait la contemplation de l'œuvre, qui consiste à négliger l'immobilité réelle des figures représentées en mouvement. Le spectateur n'en tient habituellement pas compte (l'opposition est sémantiquement « neutralisée ») ; dans des conditions particulières, le pacte peut revenir à la conscience. Dans ce dépassement de l'état habituel d'aperception du monde fictif se joue la possibilité d'un passage dans un au-

delà de la représentation et un glissement toujours possible vers la considération de l'œuvre en tant qu'artefact.

L'échec dans l'appréhension immédiate de la scène représentée fait que désormais le rapport à l'œuvre ne se réduit pas à l'identification des motifs, non plus qu'à une simple contemplation empathique. Toutefois, il est erroné de réduire l'effet ainsi produit à la seule dénonciation de la fiction. La pesanteur définit des effets qui lui sont propres et qui sont la conséquence de la manière dont elle se manifeste. Celle-ci constitue, du point de vue de l'aperception, un phénomène double : d'une part elle obéit à une logique binaire selon laquelle ou bien la caractéristique (ici la pesanteur) est remarquée, ou bien elle ne l'est pas ; d'autre part, une fois l'étape de la « remarque » franchie, elle relève d'une logique d'intensité (l'effet affecte plus ou moins fortement le spectateur). Ces deux logiques cohabitent déjà dans le terme de « pesanteur » puisqu'il désigne à la fois la loi universelle et sa manifestation positive. En outre la notion même de remarque indique que l'on passe d'un état des choses reconnu un temps comme « naturel », comme conforme au statut attendu du motif considéré, à la prise en compte d'un caractère singulier (soit en lui-même, soit par rapport à son environnement) de celui-ci. Il faut noter que la manifestation peut associer l'idée d'une apparition, c'est-à-dire d'un changement qualitatif, et d'une intensification, donc d'un changement quantitatif. On relie ainsi ce qui correspond à un effet de surprise, ou du moins d'attention portée à un objet totalement extérieur à l'individu, à des formes d'évaluation personnelles liées à la connaissance intime qu'on a du phénomène.

L'importance poétique de la pesanteur vient de ce que son appréhension ne se limite pas à la phase liminaire que nous dénommons « remarque ». Lorsqu'un des motifs est abordé en termes de pesanteur du côté de la norme de représentation (la pondération) ou du côté de la manifestation (du caractère plus ou moins ostentatoire de la pesanteur), les autres y sont spontanément soumis. Dans les deux cas on se trouve renvoyé, soit sur un plan sensible, soit sur un plan cognitif, à une loi,

dont le spectateur vérifie spontanément la pertinence sur l'ensemble des motifs susceptibles d'y être soumis. C'est ce qu'on appellera ici le principe de « propagation¹ ». Il permet de décrire le fait que la pesanteur ressortit à une logique de l'attention qui elle-même doit être comprise de manière dynamique, en tant qu'elle détermine des flux organisant la circulation du regard dans l'œuvre.

La pesanteur est une caractéristique qui confère au motif (on désigne traditionnellement ainsi en histoire de l'art tout élément isolable susceptible d'une identification) une grande importance : par rapport à l'« histoire », la narration dans laquelle il s'intègre le cas échéant ; par rapport à l'environnement spatial ; par rapport, on le verra plus loin, à la temporalité. Ce qui importe pour l'instant c'est de noter la manière dont la pesanteur assure un aller retour depuis la manifestation particulière jusqu'à la conscience de la loi. La « propagation » de l'idée de pesanteur dépasse les autres motifs, pour finir par caractériser le monde fictif représenté : on parlera alors de « généralisation ».

Ces opérations de remarque, de propagation et de généralisation sont des processus psychophysiologiques élémentaires qui concernent également le rapport de l'individu à son environnement. Dans le rapport à l'œuvre d'art, cela signifie que le spectateur définit non seulement l'aperception des motifs mais aussi celui de la loi générale qui régit ces motifs. L'ordre spontané, la loi scientifique, la norme plastique : ces trois niveaux d'organisation de l'œuvre se superposent pour définir l'idée d'une globalité en rapport dialectique constant avec le caractère au contraire discret du motif soumis à la pesanteur. C'est ainsi, corollairement, qu'il devient légitime d'étudier les problèmes posés par la restitution des effets de la pesanteur. Car selon le principe de généralisation l'ensemble des motifs représentés et l'espace fictif tout entier deviennent concernés.

1. P. Robert le définit comme le « mouvement par lequel un agent, un phénomène physique s'éloigne de son origine » (*Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, 1967).

Toutefois, la conséquence la plus importante de la prise de distance vis-à-vis de la fiction représentée concerne le passage entre ce qui apparaissait comme l'état normal des choses — ce qu'on appellera l'évidence — et l'apparition de la question de la cause. L'« évidence » peut être conçue comme un rapport entre le sujet et l'objet tel que la nature de celui-ci définisse un monde dans lequel le sujet trouve une place à lui-même immédiatement compréhensible : dans l'espace, dans le temps, dans la causalité¹. Si, dans la peinture figurative depuis la Renaissance, la pesanteur participe à l'élaboration de cette évidence, en tant qu'elle est remarquée elle renvoie à l'idée d'une cause sous-jacente. C'est pourquoi il faut prendre littéralement les expressions « mise en évidence » et « mise en cause ». L'évidence peut être « mise en cause » tandis que la cause peut être « mise en évidence » : dans le premier cas le caractère de réalité de la scène est limité par l'apparition de ce qui le fonde (la représentation des effets de pesanteur), dans le second la manifestation de la cause constitue le spectacle offert au spectateur. Ce qui importe dans ce double mouvement c'est la possible confusion qu'il engendre entre deux types d'origine : une origine narrative, c'est-à-dire simultanément causale et temporelle ; une origine ontologique, qui rend sensible la question de l'élaboration de l'œuvre.

L'historien de l'art se trouve ici confronté à un objet qui résiste à son investigation, puisqu'il fait apparaître dans l'esprit du spectateur des mécanismes que le spécialiste a l'habitude d'appliquer à son objet, mais non de se voir imposé par des effets spontanés : une élaboration du passage de la fausse évidence du monde aux causes cachées qui le sous-tendent. Le mouvement par lequel on passe de la remarque à la généralisation, mais plus spécifiquement encore de l'observation des phénomènes à la détermination de leur cause, caractérise l'attitude du « savant » vis-à-vis de l'œuvre. Un problème comme celui de la pesanteur montre qu'il est impossible de considérer que ce regard est dans tous les cas

1. C.F.F. Gil, *Traité de l'évidence*, Paris, 1993.

pertinent, parce qu'il constitue l'objet même de l'investigation. On retrouve ici une des lois fondamentales de la logique sémantique, celle des niveaux de sens. Lorsqu'une proposition permet de décrire en tant que totalité le niveau de sens duquel elle relève, elle devient inopérante à l'intérieur de celui-ci. On parlera d'un effet de « saturation ».

C'est peut-être cette nécessité de se confronter aux limites d'une approche purement identifiante qui explique le peu d'attention portée en histoire de l'art à la question de la pesanteur. Le mélange constitué par le repérage de formes caractéristiques (les postures d'équilibre, de déséquilibre, de chute) et le passage à première vue subjectif du rôle narratif de ces formes à leur exécution technique semblent interdire toute attitude commune et donc tout établissement d'un discours commun. Mais il suffit d'accepter une logique de l'attention pour mettre en évidence des processus propres à l'interaction entre l'œuvre et le spectateur. Apparaît ici, dans un rapport complexe, le lien entre la part de subjectivité irréductible qui prévaut dans le rapport à l'œuvre et la prise de conscience de l'existence de lois, lois de la pesanteur physique, règles de comportement des individus, règles régissant la représentation des figures. Cela signifie également, sur un plan poétique, la prise de conscience de la contradiction entre les dimensions personnelles et le caractère générique de la loi ; mais aussi la possibilité de définir un langage commun, celui des valeurs associées aux effets de la pesanteur. Changement du sens et changement à l'échelle d'une collectivité définie par un même ensemble de références ; changement de sens justement parce que la pesanteur vaut dans l'œuvre comme synonyme d'atemporalité et de message collectif ; c'est dans ces conditions qu'on doit parler d'une historicité de la pesanteur en peinture, puisque celle-ci n'existe qu'en fonction des valeurs qu'on lui associe.

Parce qu'elle assujettit le motif à une loi générale, mais aussi parce qu'elle l'isole dans l'œuvre en soulignant une de ses caractéristiques, l'appréhension de la pesanteur en pein-

ture ne semble pourtant pas, à première vue, posséder les traits qui en font une catégorie historique, c'est-à-dire à la fois collective et changeante. Elle n'apparaît guère, dans l'historiographie de l'histoire de l'art, qu'à titre de contre-exemple. C'est le cas lorsque E. Panofsky, dans l'un des textes majeurs de la méthodologie de l'histoire de l'art, l'introduction des *Essais d'iconologie*¹, aborde la question pour mieux l'évacuer. L'historien de l'art s'interroge sur la manière dont on reconnaît, dans l'enfant représenté en plein ciel au centre de la *Vision des Rois mages* de R. van der Weyden², le caractère divin de l'Enfant : il cherche à démontrer la nécessité de se référer à ce qu'il appelle des « principes régulateurs de l'interprétation », ce qui ici revient à étudier un ensemble de représentations contemporaines constituant une norme de référence. Or la figure n'obéit pas à ce qu'il appelle, de manière générique, les « propriétés "réalistes" du tableau³ ». Comme le souligne H. Damisch, celles-ci renvoient, dans l'esprit de Panofsky, au traitement perspectif de l'espace⁴. La représentation de l'enfant « en l'air » ne suffit pas à indiquer qu'il s'agit là d'une apparition car on pourrait « citer des centaines de représentations où êtres humains, animaux, objets inanimés semblent suspendus en l'air sans attache ni support, sans que pour autant ils prétendent passer pour des apparitions⁵ ». La question de la pesanteur subit ici une double disqualification : elle est évoquée à propos d'une figure qui n'est pas soumise à sa loi et le fait qu'elle compte parmi les « propriétés réalistes » du tableau n'est pas précisé. Elle a en fait valeur de contre-exemple, puisqu'elle constitue l'une de ces dimensions de

1. Trad. fr., Paris, 1967. Panofsky avait déjà abordé la question dans la « Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu », in *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, 1975, p. 235-255.

2. Berlin, musée de Berlin-Dahlem.

3. E. Panofsky, *op. cit.*, p. 25.

4. H. Damisch, *Théorie du nuage*, Paris, 1972, p. 118.

5. E. Panofsky, *op. cit.*, p. 24-25.

l'expérience quotidienne contre lesquelles Panofsky veut préserver le caractère culturellement déterminé de la représentation picturale et plus particulièrement le caractère historique du traitement plastique des phénomènes naturels. Le même relativisme est repris dans les travaux d'E. Gombrich¹. En voilà assez pour mettre en cause le faux universalisme de la pesanteur.

Si la pesanteur peut faire l'objet d'une étude, c'est qu'elle devient, dans la peinture post-renaissante, une norme universelle. Sa valeur sémantique est due non seulement au fait qu'elle soit active en tout lieu et en tout temps mais aussi qu'elle soit perçue par tous avec le même caractère d'évidence, c'est-à-dire sans référence à un quelconque savoir. Il apparaît important de tenir compte de la dimension cognitive de la pesanteur, parce qu'elle se situe au centre des motivations les plus profondes de sa mise en évidence comme de sa mise en cause. Car si elle se donne comme évocation de l'universalité, la pesanteur est aussi l'élément qui permet de mesurer toute autre forme de savoir plus élaborée. De fait, elle recèle en elle-même la possibilité de mesurer cet écart, car, si elle peut être expérimentée par n'importe qui, elle est également susceptible d'être l'objet d'investigations savantes. Elle constitue depuis toujours un mystère que des générations de philosophes, puis de savants, se sont attachés à résoudre. La pesanteur vaut alors comme figure de l'évidence, comme représentation du mystère, mais aussi comme référence aux savoirs scientifiques susceptibles d'être utilisés à son endroit. On aura donc intérêt à s'intéresser à ce qu'on appellera le degré de « notoriété » de la notion à une époque donnée. Il apparaît possible de le déterminer, au sein d'un groupe social donné, en prenant acte de l'importance quantitative de l'information produite sur le thème de la pesanteur, quand cette information porte sur une approche savante du phénomène. Cela permet certes de définir un degré de plus ou moins grande « sensibilité », commune à un moment donné de l'his-

1. Cf. *L'Art et l'Illusion*, trad. fr., Paris, 1971.

toire de la culture, pour le problème de la pesanteur. Cela permet aussi de marquer des écarts. Car dans le rapport à l'œuvre d'art le spectateur n'a jamais à utiliser les savoirs scientifiques que le cas échéant il possède sur la pesanteur. Se définit ainsi un écart en termes de compétences qui libère la possibilité d'un rapport à l'œuvre d'autant plus subjectif que s'impose une norme perceptible à tous comme telle.

L'étude de la pesanteur en peinture doit prendre en compte la singularité des œuvres ; cependant, pour présenter la richesse de ses effets, on doit choisir comme objet d'investigation des œuvres dans lesquelles l'artiste les a privilégiés. Dans la thèse de doctorat dont ce livre est tiré, on s'est attaché à l'œuvre de trois artistes majeurs du XVIII^e siècle¹. Il nous est apparu, à l'étude de la peinture de genre française du temps, que les effets de la pesanteur y jouent un rôle narratif très important : les représentations d'escarpolettes y sont sans nombre, ainsi que celles des chutes, tandis que le goût pour les postures d'équilibre (comme celles des figures aux yeux bandés jouant à colin-maillard) est d'une fréquence remarquable. On en est alors venu à s'interroger sur les raisons de cette récurrence. La présente étude reprend les conclusions générales de ce travail ; mais on a choisi ici une approche monographique, choix qui doit être expliqué. Il s'agit évidemment, pour des raisons éditoriales, de faire court en réduisant le corpus d'étude. Mais il s'agit aussi de pouvoir, grâce à ce choix, aller le plus loin possible dans l'investigation du rôle joué par le travail sur la pesanteur dans la poétique de l'œuvre. Le danger est en effet de s'en tenir à une approche identifiante, consistant à relever les occurrences des manifestations de la pesanteur. L'étude du problème posé par les effets de la pesanteur à une époque donnée n'est féconde que

1. *Figures de la pesanteur. Équilibre et pondération dans la peinture de genre du XVIII^e siècle en France (Watteau, Chardin, Fragonard)*, sous la direction de H. Damisch, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1991.

si l'on replace ensuite la notion dans son rapport avec les autres éléments signifiants de l'œuvre, que si l'on peut voir avec quelque précision comment elle contribue à l'élaboration du sens de celle-ci.

Le problème du choix de l'œuvre et de son statut se pose immédiatement : doit-on y voir un exemple, c'est-à-dire ce qui permet d'illustrer un principe général ? On se permettra de faire référence au rôle imparti par G. Genette dans *Figures III*¹ à la *Recherche du temps perdu* de M. Proust. En prenant appui sur une œuvre singulière, on dégagera des lois générales dont la validité est justement mise en évidence par la résistance qu'opère nécessairement l'œuvre contre l'entreprise de réduction que constitue toute analyse. Le problème de la pesanteur, tel qu'on vient de l'évoquer, possède des caractéristiques qui font d'une approche monographique un mode d'investigation adéquat. L'étude des effets de la pesanteur n'a d'intérêt que lorsque ceux-ci sont utilisés de manière à produire du sens, c'est-à-dire d'apparaître de manière suffisamment puissante pour qu'ils appellent l'attention. Il s'agira donc d'étudier une œuvre dans laquelle les effets de la pesanteur jouent un rôle narratif suffisamment important et se présentent de manière spectaculaire : en soulignant la différence de traitement entre une œuvre singulière et des œuvres similaires, on pourra montrer la logique d'intensité qui prévaut en la matière. En outre, aucune œuvre ne peut de ce point de vue être considérée comme exemplaire, puisque chacune utilise la référence à la pesanteur de manière particulière ; mais inversement, l'étude d'une œuvre isolée peut rendre sensible le fait qu'il s'agit ici de penser le rapport du singulier au général et que le recours à la pesanteur est une manière de définir, par opposition, ce que la scène représentée a d'irréductible à la généralisation.

C'est que l'attention à la pesanteur a rapidement mis en lumière le fait que le plus important, dans le sens qu'elle permet d'élaborer, réside dans la nécessité de suivre des proces-

1. Paris, 1972.



sus, de dépasser la simple identification pour suivre les transformations du rapport à l'œuvre. Or ceux-ci s'établissent dans le temps. L'historien de l'art se trouve alors confronté à un redoutable problème, celui de l'organisation de son propos : car le contraste entre la linéarité du texte et la temporalité à première vue indéterminée du rapport à l'œuvre picturale est saisissant. Ce n'est pas le commencement qui pose ici problème : la mise en évidence de la pesanteur est une opération propre à chacun — chacun étant confronté à la loi commune. On fait donc l'expérience renouvelée du caractère indéterminé de la « remarque », qui peut se faire, qui peut ne pas se faire, dans un mixte indéfinissable dont on ne connaît que les manifestations les plus tranchées, quand la pesanteur s'exhibe sous une forme particulièrement ostentatoire (ainsi la chute). Ce qui compte véritablement ensuite, c'est le jeu d'interrogations ainsi définies, le passage entre la croyance et la défiance à l'égard de la croyance, le passage entre l'acceptation du monde fictif et la vision « technique » du tableau : tout cela n'a de sens que si l'on suit l'œuvre dans ses effets. Car ce qui est ici fondamental, c'est le caractère cyclique du rapport à la représentation, ce qu'on appellera la « reprise », le passage sans cesse recommencé entre la pleine acceptation de l'œuvre en tant que fiction et l'épreuve du néant que celle-ci subit lorsqu'elle est désignée comme objet matériel. L'étude de la pesanteur oblige à définir, au-delà même de la temporalité du rapport à l'œuvre, la manière dont la contemplation de celle-ci s'intègre dans une aventure existentielle personnelle — en quoi elle concerne la vie. On pourra ensuite préciser la portée d'un type particulier d'utilisation de la pesanteur, c'est-à-dire voir en quoi cet emploi singulier est susceptible de devenir un critère de caractérisation de l'art pictural à une période donnée.

La présente étude portera principalement sur les *Hasards heureux de l'escarpolette* de Jean-Honoré Fragonard¹. Cette œuvre se situe à la fin de la période durant laquelle la pesan-

teur joue un rôle fondamental. Notre thèse est en effet que la pesanteur devient, dans la peinture de genre en France au XVIII^e siècle, un vecteur de signification d'une importance inédite. La valeur accordée à la pesanteur est apparue comme la conséquence d'une véritable crise qui concerne les valeurs accordées à la pesanteur ; elle affecte par ailleurs la pondération et l'ensemble des règles régissant la représentation des effets de la pesanteur. Elle correspond, plus profondément, aux modifications du rapport entre l'œuvre et le discours élaboré à son propos. La naissance de la critique, puis de l'esthétique au cours du XVIII^e siècle, la publicité du jugement sur l'œuvre véhiculé au travers de l'« opinion publique » naissante transforment profondément le rapport entre signification et technique dans l'appréhension du tableau. On essaiera de montrer que le spectateur n'est pas le seul à être affecté par ces changements : l'œuvre de Fragonard témoigne de leur influence sur la pratique artistique contemporaine.

1. Londres, Wallace Collection, 1967.

INTRODUCTION

L'antinomie de la pesanteur dans *Les Hasards heureux de l'escarpolette*

La pantoufle s'envole. Sur l'escarpolette au plus haut de sa trajectoire, la jambe de la jeune femme s'est levée et l'homme au-dessous a vu, il en rougit d'aise tandis que le vieillard qui tient les cordes sourit gentiment. Immédiatement, après avoir joui d'une agréable complicité avec le jeune homme émerveillé, le spectateur s'interroge : à qui la faute dans tout cela ? Ou plutôt à qui l'initiative ? S'agit-il bien d'un « hasard heureux » ? Car le problème est de savoir non seulement pourquoi la pantoufle vole, mais aussi pourquoi la robe s'est ainsi entrouverte. L'alternative est simple : ou bien il s'agit de l'effet mécanique de la pesanteur, ou bien la jeune fille est responsable et de la chute et du spectacle offert. Dans le premier cas, déséquilibrée, elle aura tendu le pied pour se rattraper, et son geste a entraîné le mouvement autonome de la pantoufle. Certains indices corroborent cette explication : le geste de la jeune fille, qui traduit sa surprise, l'émoi du jeune homme, et puis le contexte général d'un monde plaisant, porcelainé, accueillant d'adorables figures. Mais les mêmes indices peuvent être utilisés pour une interprétation opposée : le geste de la jeune fille d'abord, petit doigt et index dressés, faisant naître des doutes sur sa fidélité ; la localisation si judicieuse du jeune homme ; mais aussi l'échange de regard entre elle et l'Amour en face d'elle, qui lui fait signe de se taire ; mais encore, ce pied droit délicatement placé dans les buissons au-dessous qui constituent un écrin contournant avec précision la forme bien cambrée.

Remarquer ce détail, la pantoufle dans le buisson, modifie profondément l'appréhension de l'ensemble : s'ensuit à la fois un arrêt, un retour à la surface et l'aveu que le spectacle est un leurre. Alors le spectateur perçoit l'ensemble des effets de surface : le parallélisme de la pantoufle et du tronc d'arbre à sa gauche, puis l'alignement du bras et de la corde de la balançoire, puis le caractère ostensiblement artificiel de la couleur. La relation entre ces diverses caractéristiques n'est pas fixe : se dessinent seulement des tendances qui permettent de dépasser les oppositions immédiatement perçues entre la nature et l'artifice, entre le mouvement et l'immobilité, entre la tridimensionnalité et la bidimensionnalité : investigation qui finit par ramener à l'explosion d'allégresse qu'est le tableau, dans l'exposition d'une scène anthropologiquement primitive.

Les hasards heureux de l'escarpolette est un des tableaux les plus « rapides » qui soient, puisque l'événement représenté ne dure qu'un bref instant et qu'en outre il est immédiatement perceptible. L'étudier revient à décomposer un vertige. Mais ce n'est pas pour autant le trahir. Il s'agit plutôt de tenter de rendre compte des moyens artistiques utilisés par l'artiste. Or les motifs les plus spectaculaires, c'est-à-dire les plus rapidement perceptibles, le mouvement de la balançoire et la pantoufle, mettent en évidence la loi de la pesanteur. Une fois perçue, cette caractérisation des corps peut être retrouvée dans de nombreux motifs. Ce sont ces « figures de la pesanteur » qu'on étudiera ici. Seul le terme de « figure » peut rendre compte du caractère spécifique de notre objet d'étude. Il ne s'agit pas à proprement parler d'un motif (ce qu'on identifie dans le tableau) mais d'un processus : chute, mouvement, simple effet de poids, tout ce qui rappelle l'existence d'un principe unique régissant les corps. L'acception dynamique de « figure » (comme dans « figure de danse »), permet d'évoquer à la fois l'idée de mouvement et l'idée de conventions régissant la représentation. Ces conventions correspondent certes aux normes de représentation du mouvement en peinture ; elles s'inscrivent en outre dans une classification des types

d'œuvres picturales : les genres ; classification qui évolue dans le temps. À l'époque de Fragonard, la « hiérarchie des genres » est encore très vivace et la pesanteur prend des valeurs différentes selon la place qu'on occupe dans cette hiérarchie. Dans la peinture de genre, dont relève statutairement *Les hasards heureux*, les diverses « figures de la pesanteur » peuvent être investies d'un sens fixé par un savoir largement partagé qu'on appelle communément la « symbolique » : la loi de la pesanteur physique mise en échec permet d'évoquer la faillite de la loi morale. On verra que ce procédé est omniprésent dans le tableau. Celui-ci n'est pourtant pas une simple illustration symbolique d'une loi : car l'usage des figures de la pesanteur est, on le verra, particulier. On peut toutefois garder le terme de « figure » si on l'entend dans son sens théologique qui, E. Auerbach le rappelle¹, diffère du symbole en ce qu'elle ne nie pas la singularité de l'événement par lequel se manifeste la loi générale.

Or dans *Les hasards heureux*, ce système de valeurs n'est pas universel. Il est concurrencé par l'usage de conventions d'apesanteur emprunté à d'autres genres — l'apesanteur des figures célestes dans la peinture d'histoire, l'apesanteur de certains éléments du paysage dans l'arabesque. La question n'a rien d'étonnant quand on connaît la perturbation du rapport entre les genres caractéristique du XVIII^e siècle. Il y a cependant plus grave : la pesanteur est remise en cause de manière discrète jusque dans la manière de représenter les figures². Il ne s'agit plus d'apesanteur, mais de non-respect de

1. E. Auerbach, *Figura*, trad. M.A. Bernier, Paris, 1993.

2. Cet effet de « non-pondération » sera beaucoup plus aisément perceptible dans d'autres œuvres de Fragonard, mais aussi chez Watteau. Dans les *Hasards heureux*, on notera tout de même que la position de la jeune fille, du fait de sa localisation sur le siège de l'escarpolette, n'est pas en appui sur le sol et que l'intégration de la pantoufle dans le buisson suffit pour percevoir l'ensemble de la figure dans le plan (l'arbitraire du dessin des pieds, leur taille minuscule, y contribuent aussi).

ce qu'on a nommé plus haut « pondération ». L'effet de la non-pondération des corps ne se réduit d'ailleurs pas à son aspect technique : elle rend sensible au fait que la représentation occupe ce qu'au XVIII^e siècle on nomme le « champ¹ » du tableau, c'est-à-dire la surface sur laquelle elle est peinte. Deviennent alors beaucoup plus perceptibles les lois d'organisation de l'espace bidimensionnel, dont on doit noter qu'elles sont évoquées, elles aussi, en termes de pesanteur : d'« équilibre », de « pondération² » entre les motifs. Cette confusion dans les termes n'est pas due au hasard. Des lois régissent l'aperception de tout espace clos, que les psychologues de la perception ont bien étudiées mais que depuis longtemps les peintres ont exploitées dans l'élaboration de la composition, celle-ci se devant, dans l'esthétique classique, de rester cachée. Dans les *Hasards heureux*, au contraire, elle est montrée (on dira désormais qu'elle est « ostentatoire »), ce qui n'a rien d'étonnant dans le contexte d'un rapprochement avec l'art décoratif. Le passage au « champ » a un autre effet : il arrête le mouvement qui se manifeste de manière si spectaculaire. Or la question du mouvement constitue un enjeu important au milieu du XVIII^e siècle, parce qu'il est associé à une

1. De la fin du XVII^e siècle au milieu du XVIII^e, le sens semble évoluer. Furetière ; indique que « le champ d'un tableau, d'une tapisserie, c'est le fonds (sic), lequel est d'ordinaire obscur. Il faut rembrunir le champ de cette tapisserie pour en relever davantage les couleurs, le champ de ce tableau pour en détacher les figures. Le champ, le fonds et le derrière signifient la même chose » (A. Furetière, *Dictionnaire universel*, Paris, 1690, art. « champ »). *L'Encyclopédie* en donne la définition suivante : « (Peinture, Haute-lisse, Marqueterie, etc.). Se dit de l'espace entier qui renferme les objets exécutés, soit avec les couleurs, soit avec les soies, soit avec les pièces de rapport » (*Encyclopédie*, Paris, 1751-72). Nous devons conserver à l'esprit la possible confusion de la surface et du fond. On dit aujourd'hui, plus communément, la « surface ». Nous conserverons le terme de « champ » à cause de l'ambiguïté de son sens.

2. C'est l'acception qui demeure aujourd'hui vivante. Cf. P. Robert, *op. cit.*, art. « pondération ».

certaine pratique picturale appelée aujourd'hui « rococo » et dont Fragonard passe, en 1767, pour un représentant tardif. L'important est de garder à l'esprit le fait que la question du style fait problème à l'époque de l'élaboration de l'œuvre, et que la critique porte avant tout sur la question de la vraisemblance. Elle l'aborde sous l'angle non pas du rapport à la réalité mais de la possibilité qu'offre la pesanteur de créer l'illusion d'un espace fictif.

La « mise en évidence » et la « mise en cause » conjointes de la pesanteur, ce qu'on appellera ici l'« antinomie de la pesanteur », rendent impossible le recours à celle-ci comme à un simple indice de réalité. On retrouve ici le thème même de l'œuvre, le regard porté par une figure sur un objet que le spectateur ne voit pas mais qu'il connaît. D'où l'importance de la pesanteur dans l'établissement et le dépassement d'une relation de « connivence » au tableau définie grâce à différents systèmes de création du sens : par la symbolique, par le genre, par le style. Se pose dès lors la question de la pertinence des savoirs utilisés pour connaître le tableau. On a vu dans l'avant-propos l'importance du problème d'un point de vue théorique. Pour *Les Hasards heureux de l'escarpolette*, l'importance du rapport aux savoirs est évidente. On passe en effet des jeux sur la compétence immédiate et partagée par tous (ce qui ressortit à la « connivence ») à une interrogation plus profonde, celle qui questionne l'ensemble des savoirs scientifiques sous-tendant la représentation correcte de la pesanteur. La mise en cause des usages traditionnels de la pondération rend l'usage des savoirs sur la pesanteur particulièrement problématiques. C'est qu'il existe, pour les savoirs, l'équivalent de ce qu'on a noté à propos des motifs, c'est-à-dire un effet de propagation. Celle-ci s'opère par un glissement d'un niveau de savoir à l'autre, et ce d'autant plus facilement que ces savoirs, à l'époque concernée, sont plus ou moins étroitement associés, selon la plus ou moins grande familiarité des artistes avec eux. Au XVIII^e siècle, en France, la pesanteur devient une question « populaire ». Il s'agit bien sûr ici de son acception scientifique, du fait de l'importance de

la notion dans le nouveau système physique dominant : le newtonisme. On aura donc à aborder la difficile question du rapport entre les arts et les sciences au XVIII^e siècle. Notons dès à présent qu'il ne s'agira pas de définir un parallélisme total, mais au contraire de montrer comment s'opère, chez certains artistes, une réflexion sur la référence à la science. Ce qui ne signifie pas un assujettissement — on verra même que c'est exactement le contraire chez Fragonard. On tentera de montrer que le peintre prend vigoureusement position contre le scientisme ambiant véhiculé par un discours critique en train de prendre forme, en train de définir ses concepts opératoires : c'est également contre le logocentrisme occidental, tel qu'il se manifeste dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, dans le privilège accordé au discours critique et esthétique, que le travail du peintre doit être pensé. C'est pourquoi la dernière partie de cette étude porte sur le rôle de la pesanteur dans l'« appropriation » de l'œuvre, c'est-à-dire la manière dont celle-ci à la fois rend possible et refuse son intégration dans l'imaginaire du spectateur.

PREMIÈRE PARTIE

La pesanteur et la connivence du spectateur

L'antinomie de la pesanteur a pour conséquence immédiate une interrogation sur le degré de réalité de chaque motif. Identifier un motif, ce n'est pas seulement lui donner un nom, c'est le replacer dans un univers, c'est donc donner une crédibilité à celui-ci, faire croire qu'il existe ; c'est aussi donner à celui qui l'identifie l'agréable sentiment de connaître et donc, d'une certaine manière, de maîtriser ce qu'il voit. Dans les *Hasards heureux*, la compétence requise semble être particulièrement réduite, à cause du thème aussi bien que du mode de représentation. D'une part il y est fait référence à une action relevant de l'expérience commune, le regard clandestinement jeté sur une femme, connue ou désirée par tous ; d'autre part le spectacle est offert dans une explosion intense et immédiate des sensations, sous un violent « accident » de lumière. Il se crée ainsi ce que nous proposons d'appeler une relation de connivence avec le spectateur¹ — c'est-à-dire une complicité partagée à propos d'une faute que l'on tait. Elle s'établit entre le spectateur et le jeune homme, mais aussi entre le spectateur et tous les autres hommes. On définit en

1. Le terme a l'avantage de rendre compte du rapport au regard et notamment de la temporalité très rapide imposé au spectateur par l'œuvre, mais aussi de l'établissement d'une relation de complicité entre le spectateur du tableau et le spectateur représenté : *connivere* signifie en latin « cligner de l'œil » (ce peut être pour manifester cette complicité) ou « fermer les yeux » dans les deux sens que la locution possède en français.